

**Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická**

Diplomová práce

**Koncept mimesis – překonaný konstrukt nebo
funkční interpretační aparát: analýza na příkladu díla**

E. A. Poea

Nicole Fišerová

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce

**Koncept mimesis – překonaný konstrukt nebo
funkční interpretační aparát: analýza na příkladu díla**

E. A. Poea

Nicole Fišerová

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2015

Ráda bych poděkovala paní PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D., vedoucí diplomové práce, především za cenné rady a odborné připomínky, ale také za trpělivost při opravě anakolutů.

OBSAH

1. ÚVOD	1
2. VYMEZENÍ KONCEPTU MIMESIS A JEHO VARIANTY	3
2.1 Historie pojmu mimesis	3
2.2 Vymezení pojmů	6
2.3 Problém mimesis v „trojúhelníku“	9
2.4 „Post-mimesis“	9
3. VYBRANÉ MIMETICKÉ KONCEPTY A JEJICH AUTOŘI	12
3.1 Metodické zdůvodnění vybraných koncepcí	12
3.2 Erich Auerbach.....	13
3.3 Henry Nelson Goodman	18
3.4 Anthony David Nuttall	21
3.5 Stephen Greenblatt.....	25
4. ANALÝZA V RÁMCI VYBRANÝCH KONCEPCÍ	31
4.2 Metodické zdůvodnění vybraných literárních děl	31
4.1 Postupy při analýze literárních děl	31
5. EDGAR ALLAN POE	33
5.1 Murders in the Rue Morgue	35
5.2 The Mystery of Marie Rogêt.....	42
5.3 The Purloined Letter	47
5.4 Premature Burial	57
6. ZÁVĚR.....	64
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	68
8. RESUMÉ	74

1. ÚVOD

Koncept *mimesis* v pojetí odrazu skutečnosti v literárních či obecně uměleckých dílech je aktuálně řešenou otázkou v teoriích interpretace a tvoří významnou součást současného badatelského diskurzu. Značně diskutovaná je zejména aplikovatelnost a funkčnost konceptu, zároveň jsou vedeny debaty o tom, zda je koncept stále potřebný a udržitelný. Od dob antiky až po současnost byl termín *mimesis* interpretován jako „nápodoba“, „reprezentace“ či „imitace“ reflektující skutečnost. Je však nutné podotknout, že jednotlivé koncepty různých autorů se v jistých ohledech liší, protože hranice pojmu *mimesis* jsou neostré a připouští různorodé interpretace.

Diplomová práce se zaměřuje na různá pojetí pojmu *mimesis* a odrazu skutečnosti v literárních dílech. V práci je analyzován charakter mimetických konceptů a jsou zde představeni vybraní autoři. Hlavním cílem je dokázat na analyzovaných dílech hypotézu, že *mimesis*, jako forma jakékoli nápodoby či reprezentace, je přítomna ve všech literárních dílech, přestože nemusí být na první pohled zřejmá. Předpokládá se, že míra nápodoby se bude v každém díle lišit. Je potřeba zdůraznit, že *mimesis* se vyskytuje v jakékoliv formě, podle toho, co dílo reprezentuje a jakým způsobem odráží skutečnost.

Dalším cílem diplomové práce je pokusit se identifikovat formu a způsob této nápodoby. Napodobovat se může cokoli, ať už se jedná o materiální nápodobu přírody, objektů či osob nebo reprezentaci doby, autorových emocí, života, ale i prožitých zkušeností. V neposlední řadě se dá taktéž napodobit styl, jímž bylo již v minulosti napsáno určité dílo. Pro identifikaci nápodoby je třeba rozlišit mezi doslovnou formou nápodoby a její umírněnou formou.

Dílčím cílem práce je pak dokázat, že dílo jakožto samostatný artefakt je spjato se svým autorem a jeho životem, protože každý text je situačně zakotven v realitě, tudíž ji musí nějakým způsobem odrážet.

Druhá kapitola se zaměřuje na představení a charakteristiku *mimesis* a vytyčení hranic tohoto termínu. Je zde stručně popsána podoba různých mimetických koncepcí a jejich autoři a rozdíly mezi interpretacemi. V druhé kapitole jsou podrobněji představeni autoři vybraných koncepcí, se kterými se

bude pracovat, zejména pak Erich Auerbach, Anthony Nuttall, Stephen Greenblatt a Nelson Goodman. Dále je zde zdůvodněn i výběr jednotlivých koncepcí. Ve čtvrté kapitole jsou uvedena literární díla, která budou analyzována, a metodické zdůvodnění jejich výběru.

Pátá kapitola se soustřeďuje na samotnou analýzu a interpretaci jednotlivých děl Edgara Allana Poea v souladu s vybranými mimetickými koncepcemi. Analyzované jsou tři detektivní povídky, pomocí nichž autor vymezil detektivní žánr, a jedna pozdní hororová povídka. V této kapitole se zkoumá odraz skutečnosti a forma nápodoby. Taktéž je zde identifikována míra této nápodoby. V závěru práce jsou pak zhodnoceny výsledky analýzy.

Primární literaturou jsou díla Ericha Auerbacha *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, *Ways of Worldmaking* Nelsona Goodmana, dílo *New Mimesis* Anthonyho Nuttala a v neposlední řadě i dílo Stephena Greenblatta a Katherine Gallagherové *Practicing New Historicism*. V rámci analýzy sloužily jako primární zdroje kniha Mathewa Pearla *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, ve které jsou uvedeny Poeovy tři detektivní povídky s Pearlovým komentářem. Další knihou je pak *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy* od Jeffreyho Meyerse, který sepsal Poeovu biografii a věnoval se i některým z autorových děl, jež považoval za nejkvalitnější.

Diplomová práce poukazuje na fakt, že interpretace děl a jejich porozumění, zejména tedy alegorických či jiných děl, jejichž implicitní obsah je hodnotnější než ten explicitní, může být bez určitého předporozumění velmi nepřesná. Je třeba odlišit od správných a špatných způsobů výkladu literárního díla, objasnit to, co bylo řečeno explicitně i implicitně.

Koncept mimesis by mohl přispět k usnadnění interpretace, poskytl by totiž čtenáři návod, jak interpretovat. Potvrzením předchozích hypotéz pak bude ověřováno, že mimesis je funkčním interpretačním konceptem, který nám pomáhá lépe interpretovat skutečnosti a zároveň umožňuje poznání světa kolem nás, nikoli nepotřebným a překonaným konstruktem.

2. VYMEZENÍ KONCEPTU MIMESIS A JEHO VARIANTY

2.1 Historie pojmu mimesis

Termín *mimesis* pochází z řeckého slova *mimesis* a doslovně se překládá jako „imitace“ či „nápodoba“¹, další varianty zahrnují označení jako „reprezentace“ a „emulace“. Všechny tyto termíny v sobě nesou některý z významů prvotního řeckého slova, avšak každý z překladů vyzdvihuje jinou z mnoha vlastností tohoto pojmu.² Všeobecně se termínu používá k popisu vztahu mezi uměním a skutečností nebo odrazu reality v uměleckých dílech jako takových.³

V následující práci se pod mimetickými koncepcemi či koncepty *mimesis* budou rozumět interpretační přístupy, které vycházejí z předpokladu umění jako zpodobení skutečnosti.⁴

Historie konceptu *mimesis* sahá až do antiky k Platónovi, který samotné umění vnímal jako terciální úkon, při jehož tvorbě se vzdalujeme „skutečné“ skutečnosti. Oddalujeme se tak i od pravdy, protože napodobujeme aktuálně - takovou skutečnost, která je opět jen odrazem ideje.⁵ Samotná *mimesis* byla tedy v Platónově pojetí chápána jako něco negativního, pro společnost škodlivého. Umění jako nápodoba nápodoby je zavádějící, protože vystupuje jako autentická nápodoba, přestože z každé věci zachycuje pouze část.⁶ Vzdaluje nás tedy od skutečnosti, místo aby nám ji přiblížila. Nebere však v potaz to, že literatura i umění nám do reality vnáší i prvky, které v ní chybí.

V opozici k Platónovu konceptu *mimesis* pak stojí Aristotelés. Ten přiznává, že básnictví i hudba jsou umění napodobovací. Rozeznává však několik podob této nápodoby. Lze napodobovat jinými prostředky, jiné látky či

¹ GRAY, V. *Mimesis in Greek Historical Theory*, s. 1.

² PAPPAS, N. *Plato's Aesthetics*. [online]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/plato-aesthetics/>.

³ KAIPR, J. *Mihai Spariosu: Mimesis v současné tradici: Interdisciplinární přístup*, s. 2. [online]. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin_02_2005/12_kaipir.pdf.

⁴ KASTNEROVÁ, M. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*, s.55.

⁵ AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 472.

⁶ PLATÓN, . *Ústava: X. kniha*, s. 442.

napodobovat jinak a ne týmž způsobem.⁷ Rozdíly mezi uměním pak spočívají v tom, jakých prostředků je k napodobování užito.⁸ Dle Aristotela patří napodobování k lidské přirozenosti a právě tím se člověk liší od ostatních živých tvorů.⁹

Nový pohled na problematiku nápodoby v literatuře vnesl v renesanci koncept Philipa Sidneyho, který ve svém díle *The Defense of Poesy* obhajoval poezii a poukazoval na její důležitost pro lidské poznání.¹⁰ Sidneyho mimetický koncept vychází z blízkého vztahu mezi životem a literaturou. Autor klade důraz na mimetický vztah mezi přírodou a skutečností. Literární dílo tudíž poskytuje jak odraz reality, tak i možnost přidání prvků, které v ní nejsou. Spisovatel či básník pak mají jedinečnou schopnost vytvářet ve svých dílech další přírodu; přetvářet realitu nebo ji činit zajímavější.¹¹

Jedním z autorů, který také obhajoval kreativitu konceptu mimesis, byl Samuel Coleridge. Nápodoba pro něj byla klíčovým pojmem v jeho teorii imaginace. Pro Coleridge byla mimesis spíše uměleckou metamorfózou nežli re-duplikací¹². Snažil se pomocí analýzy rozlišit kopii od imitace a byl přesvědčen, že umělecká nápodoba je formou autorovy „sebe-interpretace“.¹³

Problematice zobrazení či odrazu reality v literárních dílech se věnoval významným způsobem filolog a literární kritik Erich Auerbach ve svém díle *Mimesis*, ve kterém pomocí textové analýzy interpretoval díla z mnoha historických období. Sám Auerbach tuto analýzu nazýval „hrami s textem“.¹⁴

Ve dvacátém století se koncept mimesis rozšiřuje a hranice pojmu začínají být bezbřehé, i díky interpretaci mimesis Anthonyho Nuttalla, který připouští, že napodobovat lze cokoli, neboť v mysli čtenář může asociovat cokoli s čímkoli. Na přidávání prvků, které v realitě chybí, se dívá z jiné

⁷ ARISTOTELES. *Poetika*, s. 7.

⁸ Tamtéž, s. 8.

⁹ Tamtéž, s. 9.

¹⁰ SIDNEY, P., Edited with an introduction and notes by DUNCAN-JONES, K. *Major works*, s. 213.

¹¹ HAYDEN, J. O. *Polestar of the ancients: the Aristotelian tradition in classical and English literary criticism*, s. 106-107.

¹² Lze chápat jako nápodobu nápodoby.

¹³ Self-exposition. BURWICK, F. *Mimesis and its romantic reflections*, s. 78.

¹⁴ Tamtéž, s. 475.

perspektivy než Philip Sidney, pohlíží na ně jako na záměrné přetváření a tudíž připouští, že díky mimesis je nám dovoleno lhát.¹⁵

V novodobých a současných teoriích interpretace je vztah fikce, jakožto literatury, a skutečnosti značně problematický, zejména proto, že se vymezují oproti starším teoriím, které uznávají důležitost autora při formování textu a připouští vícero interpretací. Zpochybňování udržitelnosti a funkčnosti konceptu mimesis se děje na základě dvou argumentů. První odmítá vztah fikce a skutečnosti jako takový, druhý sice tento vztah připouští, ale odmítá, že by se jednalo o pouhou nápodobu.¹⁶

Druhý argument zastává například Lubomír Doležel, který odmítl mimesis jako odraz skutečnosti a přišel se svou teorií fikčních světů v literatuře,¹⁷ která měla zpochybnit funkčnost mimetického konceptu, avšak ho ve své podstatě nevylučuje.

Teorii světů představuje také koncepte Nelsona Goodmana. Relativistická koncepte mnohosti správných verzí neboli interpretací světa umožňuje vytváření světů z již známých, tudíž pro funkčnost Goodmanovy teorie je uznání mimesis nezbytné.¹⁸

Michael Taussig obnovuje pozitivní pohled na mimesis. Poukazuje na fakt, že v dnešní době je mimesis chápána jako naivní forma či symptom realismu, týká se vynucených ideologií reprezentace pokřivených iluzemi. Mimesis se stala obávaným, absurdním a zcela nudným konceptem. On sám ji však přijímá a tvrdí, že i přestože se budeme držet povrchu věcí,¹⁹ můžeme za pomoci mimesis dosáhnout „fantastických formací“.²⁰

Z jiného úhlu na koncept mimesis pohlíží Vlastimil Zuska, který si vybírá problematiku vztahů mezi mimesis, fikcí a distancí. Oživuje „věčné téma“ mimesis v době, která byla považována za konec umění a připouští několik

¹⁵ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 181.

¹⁶ KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?, s.53-54.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ GOODMAN, N. Ways of Worldmaking, s. 7.

¹⁹ *Skin of things.*

²⁰ TAUSSIG, M. Mimesis and alterity: a particular history of the senses, s.43.

jejích podob, včetně fikčních i možných světů, v rámci různých časových období.²¹

Vztahu skutečnosti a literárního díla se taktéž věnuje koncepce nového historismu, se kterou přišel Stephen Greenblatt a Catherine Gallagherová v knize *Practicing New Historicism*. Greenblatt zastává názor, že z analýzy literárního díla jsme schopni poznávat jinou dobu stejně dobře, ne-li lépe, než z histografických textů.²²

Výše zmíněné koncepce jsou částečným výsekem a týkají se především nápodoby v literatuře. Chronologický výčet by měl poskytnout vhled do problematiky nápodoby skutečnosti a jejího odrazu v literárních dílech.

2.2 Vymezení pojmů

Předchozí kapitola byla věnována proměnám mimetických konceptů. Lze si však povšimnout, že pro každou dobu bylo charakteristické zvýraznění jistého rysu či rysů, které spadají pod obecný pojem nápodoba a vytváří ho. Podle Nelsona Goodmana by se tento fenomén dal označit za jistou formu exemplifikace, jinými slovy vzorkování.²³ Každá koncepce v určitém časovém období prezentovala soubor jistých vlastností nikoli však souhrn všech, které nám mimesis nabízí. Na jednotlivé mimetické koncepce se dá tedy nahlížet jako na vzorky, které reprezentují směr myšlení či zvýrazňují rysy nápodoby, charakteristické pro určité časové období.

Řecká pojetí mimesis obsahují kognitivní a temporální aspekt, který mimetické koncepty neopustil ani v současnosti.²⁴ Nutno podotknout, že většina nových konceptů mimesis vychází z tradičního platónského či aristotelského pojetí, odlišují se pouze odlišnou interpretací.²⁵ Společný základ konceptů mimesis samozřejmě vychází z toho, že se stále jedná o jednu ideu,

²¹ ZUSKA, L. *Mimésis – fikce – distance*, s. 11.

²² GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. *Practicing new historicism*, s. 6.

²³ GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*, s. 64.

²⁴ ZUSKA, L. *Mimésis – fikce – distance*, s. 12.

²⁵ KASTNEROVÁ, M. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 54.

přesto však nelze opomenout trvale se opakující aspekty podporující Nietzscheovu myšlenku „věčného návratu Téhož“.²⁶

Definice samotného pojmu mimesis a její vymezení jsou poněkud problematickou záležitostí z několika důvodů. Jedná se o vágní pojem, který nemá explicitně určenou definici. Hranice pojmu musí být stanoveny a uvedeny při konkrétním užití pro daný vědecký diskurz. Každá interpretace se však bude při stanovování těchto hranic držet stejného východiska.

Jednou z možností, jak definovat, co je mimesis, by mohlo být vytvoření souboru definičních rysů. Je nutné, aby si autor pro další práci stanovil nejen hranice užití pojmu, ale i vybral vhodné slovo, které bude reprezentovat jeho koncept. Nápodoba, reprezentace či simulace jsou sice v jistém slova smyslu synonymní výrazy, ale žádný z výrazů není autentický. Každé slovo zvýrazňuje jen určitou mimetickou funkci, proto lze v těchto případech pociťovat jistou významovou odlišnost při užití jednotlivých označení.

Dalším problémem je nejen rozlišení skutečnosti a fikce, ale i samotný vztah mezi těmito dvěma termíny a v neposlední řadě také jejich definování. Než se tedy začne pracovat s mimetickými koncepty, je zapotřebí definovat, co je realita či skutečnost a co autor považuje za fikci.²⁷

Definice skutečnosti je obtížná, zejména proto, že ji vidíme a vnímáme skrze naše smysly, bude tedy vždy částečně subjektivní. V následujících kapitolách bude realita představovat termín denotující aktualitu, jinými slovy svět, který nás obklopuje a ve kterém žijeme, a stavy věcí, jak je vnímáme. Fikce pak bude chápána jako jakýkoli fikční literární svět, beletristické dílo.²⁸

Mimesis je v následující práci vnímána jako soubor vlastností a jako libovolná forma nápodoby nebo odraz reality v literárním díle. Její hlavní myšlenkou je tedy představa, že fikční světy jsou odvozeny od toho skutečného a určitým způsobem napodobují to, co reálně existuje. Důležité je však zdůraznit, že slovo „napodobit“ se nerozumí pouze ve významu „přesně zobrazit“, ale může být chápáno i ve významu „zobrazit pouze některé

²⁶ ZUSKA, L. *Mimésis – fikce – distance*, s. 11.

²⁷ KASTNEROVÁ, M. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 54.

²⁸ Tamtéž.

vlastnosti či prvky“. Některé aspekty mohou být vynechány, některé naopak přidány, v tom tkví umělecký charakter celého konceptu. V textu je proto užit termín „nápodoba“ nikoli „přesná kopie originálu“.

2.3 Problém mimesis v „trojúhelníku“

Klíčové otázky souvisejícími s problematikou mimesis jsou následující: Proč se napodobuje? Co se napodobuje? Jak se napodobuje?²⁹

Aristotelés odpovídá na otázku, proč se vlastně člověk snaží napodobovat či v užším slova smyslu duplikovat realitu, velmi stručně. Odkazuje na vrozenost; napodobování je člověku přirozené. Různost nápodoby spočívá v odlišnosti předmětů či osob, které napodobujeme, a ve způsobu, jímž tuto nápodobu provádíme. V opakování, nápodobě a duplikaci pak vidí zdroj našeho poznání.³⁰ Pro Aristotela má tedy mimesis ontologickou dimenzi. Ontologickou dimenzi zdůrazňuje později i Gadamer, který k ní přidává ještě gnoseologickou, a obhájí tak platnost konceptu mimesis v jejím širším pojetí. Podstatu nápodoby vidí v distinkci a rozpoznání mezi reprezentací a reprezentovaným.³¹

Každé literární či umělecké dílo představuje jinou formu nápodoby, která je jedinečná. I když budou dva malíři malovat tu samou krajinu, jejich obrazy nebudou nikdy totožné. Pokud budou dva historici popisovat tu samou událost, jejich vyprávění nebudou nikdy identická. Některé aspekty budou vynechány, jiné zdůrazněny, na některé se úmyslně zapomene. Přetváření, dokreslování a přikrášlování jsou totiž v umění nezbytné. Pokud by se totiž umění zaměřovalo pouze na kopírování aktuálního světa kolem nás, stalo by se nudným, nezajímavým a pro člověka nepotřebným. Napodobovat tedy můžeme realitu vnější, avšak i tu vnitřní, realitu smyslovou, nadsmyslovou či transcendentální.³²

Na otázky co se napodobuje a jak se napodobuje, se budu snažit nalézt odpovědi v následujících kapitolách této práce při textové analýze vybraných literárních děl Edgara Allana Poea.

2.4 „Post-mimesis“

²⁹ ZUSKA, V., *Mimesis – Fikce – Distance*, s. 13.

³⁰ ARISTOTELES. *Poetika*, s. 8-9.

³¹ ZUSKA, V., *Mimesis – Fikce – Distance*, s. 13.

³² Tamtéž.

Na základě analýzy výše zmíněných mimetických koncepcí, práce nabídne vlastní návrh novodobého konceptu mimesis s ohledem na moderní dobu.

Charakter mého konceptu je otevřený, připouští více interpretací, ale netvrdí, že každá je správná. Interpretace literárního díla je závislá na svém autorovi a opírá se o okolnosti svého vzniku. Na základě předchozích teorií tak bude vytvořena vlastní koncepce, která bude zahrnovat jisté změny, a pokusím se koncept uzpůsobit stávajícím podmínkám.

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, forma nápodoby je pro každé dílo vždy jiná, proto se bude lišit i její míra. Je nezbytné však taktéž rozlišit, zda se jedná o nápodobu či reprezentaci subjektivní, závislou na autorovi a jeho myšlení, či intersubjektivní, která zobrazuje prvky reality či neosobní historické události. O prvním by se dalo uvažovat jako prezentaci vnitřních pocitů autora, které bylo vyvoláno působením skutečných událostí. Tyto subjektivní prvky se možno v díle nalézt při analýze pokud známe život a okolnosti autorovy tvorby.

Intersubjektivní nápodoba je snáze identifikovatelná. Autor ve svém díle promítá skutečná místa či události, které ho obklopují. Jedná se většinou o formu neemocionální nápodoby. Objektivní nápodoba se stane subjektivní, pokud autor využije skutečných míst či událostí jako základem, ale doplní je subjektivním popisem.

Umberto Eco varuje ve svém díle *Meze interpretace* před hermeneutickým driftem - interpretovat lze nekonečným množstvím způsobů, na základě čehokoli si vybavíme cokoli, přecházíme od významu k významu. Je tedy důležité stanovit jisté meze interpretace, abychom se co nejvíce přiblížili významu, který zamýšlel autor. Z toho důvodu nemůže být žádná mimetická koncepce bez hranic, zároveň však nemohou být hranice příliš těsné.

Mimesis jako odraz skutečnosti má pak v mém podání podobu jistého vzorku či libovolného výseku skutečnosti. Přesněji řečeno, mimesis je chápána jako odraz vzorků ve fikčních literárních světech, přičemž i literární svět může být vzorkem.

Odlišnost konceptu spočívá v chápání literárního díla jako součástek, které dohromady vytvářejí fikční svět jako celek. Na tyto součástky nahlížíme jako na vzorky. Tyto vzorky pocházejí buď z reality či od samotného tvůrce literárního díla, který v této realitě žije. Pokud tedy chceme dílo interpretovat, musíme nejprve provést jeho dekompozici. Selektce vzorků bude pro každé dílo i každého autora jedinečná. Přesto je však velmi pravděpodobné, že určitý autor bude ve svých dílech využívat opakujících se vzorků, které budou sloužit jako základ pro jeho fikční světy. Na základě analýzy těchto vzorků je pak možná identifikace autora se specifickými literárními žánry a jeho následné zařazení.

Relativistický koncept se opírá o myšlenku Nelsona Goodmana a již výše zmíněnou exemplifikaci v souladu s jeho světatvorbou. Mimesis je pak pojímána jako souhrn vybraných reprezentovaných vlastností - vzorků. Jejich volba závisí na autorovi, ale čtenář může a nemusí tyto vzorky identifikovat.

Na základě tohoto předpokladu je kupříkladu i pegas reprezentací skutečnosti. Jedná se však o několik skutečností, kdežto pokud se setkáme v literatuře pouze s koněm, jedná se o nápodobu jedné. Pegas je pak v tomto rámci souborem dvou vzorků – koně a křidel.

Pokud vytvoříme „neexistující charakter“, neznamená to, že dílo není odrazem skutečnosti. Proběhlo však již zmíněné rozložení světa na části, vybrány byly pouze ty pro autora důležité. Neexistující osoba mohla být vytvořena z několika skutečných.

Koncept mimesis jako odrazu vzorků pak zobrazuje skutečnost, jen je občas zapotřebí nahlédnout na dílo z jiné perspektivy. Přípouští však vznik fantaskních postav i světů, které přestože jsou založené na vzorcích reality, vytváří jako celek komplexní a ne-skutečné světy samy o sobě.

3. VYBRANÉ MIMETICKÉ KONCEPTY A JEJICH AUTOŘI

3.1 Metodické zdůvodnění vybraných koncepcí

Při výběru jednotlivých mimetických koncepcí bylo dodrženo chronologické hledisko. Vybrány byly ty, které jsou v badatelském diskurzu v rámci literární teorie stále platné a užívané. Nejstarší je koncept Ericha Auerbacha, nejnovější je koncept nového historismu, který se užívá zejména v angloamerickém prostředí.

Všechny mimetické koncepce, přestože je dělí určitý časový odstup, nejsou v opozici, ale zároveň se doplňují. Navazují na již známá pojetí mimesis jako odrazu skutečnosti v umění (Platónovo či Aristotelovo pojetí konceptu mimesis), rozšiřují je nebo upravují. Společným znakem všech čtyř je, že nepokládají fikční světy za smyšlené konstrukty a zároveň zdůrazňují kontext díla.

Na základě vybraných konceptů se ukazuje, že literární světy nejsou pouhými výmysly bez existujících entit a že nám nezabraňují poznání ani nás nevzdalují od pravdy. Přestože je čtenářem brán v potaz charakter smyšleného díla, neznamená to, že autor nemůže na základě daných faktů predikovat či vykonstruovat situaci, která je pravděpodobná. Nebylo by tomu v literatuře poprvé, kdy bylo nejprve něco napsáno – vymyšleno a pak se teprve reálně odehrálo. Tento prvek je znatelný zejména ve sci-fi literatuře.

Auerbachovu koncepci byla zvolena zejména proto, že se v práci částečně objevuje textová, ale i stylistická analýza, stejně jako tomu je v Auerbachově díle *Mimesis*. Na základě analýzy užitých jazykových prvků vsazených do konkrétního literárního díla pak bude posuzován způsob a míra odrazu reality na základě jazyka, který bude interpretován v kontextu doby a autorova života.

Nová *Mimesis* Anthonyho Nuttalla byla zvolena v návaznosti na předchozí, protože se názvem i metodou podobá již zmíněné Auerbachově, avšak vychází z jiného základu. Nuttallovo pojetí odrazu reality v literárních dílech je široké a připouští jakýkoli záměrný vztah ke skutečnosti. Autor tvrdí, že mimesis nám umožňuje činit realitu zajímavější. Tato koncepce byla taktéž

vybrána jako protiklad k fikčním literárním světům Lubomíra Doležela, aby popřela, že fikční světy jsou omezené světy s malými parametry.

Nelson Goodman sice přímo nemluví o mimetickém konceptu, ale jeho světatvorba podporuje všechny zmíněné mimetické koncepty a je s nimi v souladu. Dá se říci, že teorie mnohosti světů a kladení důrazu na rovnost poznání v umění a vědě dává prostor pro jakýkoli vztah odrazu reality v jakémkoli literárním či uměleckém díle. S pomocí Goodmanovy teorie světatvorby, může být mimesis jako odraz reality v literárních dílech obnovena a postavena do opozice oproti tradici, která zbavila pochopení kreativního elementu.

Poslední koncepcí je nový historismus, který byl zvolen pro svůj důraz na kontext a okolnosti doby v interpretaci literárních děl. Goodman opomíjí důležitost historie, což mu bylo kritiky vytýkáno. Historický kontext doby a sbírka autorových děl může při interpretaci pomoci pochopit dílo a poznat autora lépe než nám dovoluje biografie, kterou někdo sepsal a selektivně si vybral pro něj důležitá fakta. S tímto aspektem souvisí i skutečnost, že u některých autorů je potřeba jistého předporozumění, aby byl čtenář schopen dílo interpretovat. Na základě nového historismu bude probíhat dokazování hypotézy, že autor je neodmyslitelně spjat se svým dílem a dílo nelze vytrhnout z kontextu doby ani od autora samotného.

3.2 Erich Auerbach

Filolog Erich Auerbach proslul převážně svým dílem *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, v němž na základě stylové analýzy demonstroval umělecké způsoby zobrazení reality v reprezentativních literárních dílech.³³ Kniha byla napsána na základě autorových filologických výzkumů a jejím cílem bylo rozpoznání skutečnosti v literárním zobrazení. Autor si zvolil specifická díla evropské literatury pro různé epochy od antiky až po současnost. Na těchto textech se snažil

³³ AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, doslov, s.465.

metodou komparace doložit změny v zobrazování skutečnosti v různých časových obdobích.³⁴

Auerbachovo dílo představuje rozličné formy těchto zobrazení, která jsou vždy závislá na jisté obecné schopnosti člověka zachytit konkrétní historické události či dobu a zobrazit je v literárním díle. Označení mimesis zvolené pro tato zobrazení může být zavádějící zejména proto, že nápodoba v umění může být chápána i jako kopie, přestože pro většinu pasáží v autorově knize se jedná spíše o reprezentaci.³⁵

Auerbachova kritická metoda v sobě zahrnuje prvky literární kritiky, filologie a historie. Předkládá analýzu literárních textů v rámci historického kontextu. Je založena na přímé citaci a důkladné analýze (převážně syntaktické) pasáží z vybraných děl, jež měla reprezentovat dobu, ve které byla napsána.³⁶ Auerbach využívá stylistických parametrů literárního textu – syntax, větná struktura, způsob vyjadřování, na základě kterých identifikuje odraz skutečnosti.³⁷

Auerbach na výňtcích z textu v několika jazycích zjišťuje, co vše hraje roli v literárním zobrazení skutečnosti – tj. především sociální a kulturní prostředí, schopnost autora zachytit svou individualitu a kulturní kontext.³⁸ Metoda, již bylo užito, vede přímo k věci a autor záměrně upustil od teorie se složitou terminologií; čtenář vycítí, oč jde, ještě předtím, než je mu teorie předložena.³⁹

Nedostatek definic a důsledné ohraničení pojmů byl jedním z aspektů, který byl Auerbachovi kritiky vytýkán. Vztahuje se to zejména k termínu

³⁴ BEZZOLA, R. R. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur by Erich Auerbach: Review, s. 78. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20654536>.

³⁵ BREMMER, J. N. Erich Auerbach and His Mimesis, s.6. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773339?origin=JSTOR-pdf>.

³⁶ BARTON, A. Review of the book A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality. [online] Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism>.

³⁷ MAINE, Barry. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 42. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

³⁸ BARTON, A. Review of the book A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality. [online]. Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism>.

³⁹ AUERBACH, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, doslov, s.472.

„realismus“ a několika jeho formám, které jsou v knize užity, nikoli však specifikovány.⁴⁰ Taktéž není definován termín „realita“.⁴¹

Nejzávažnější námitky, které však autor očekával, přišly ze strany klasických filologů. K těmto výtkám i dalším poznámkám se vyjádřil ve svém článku *Epilegomena zu Mimesis* z roku 1953. Auerbach přiznává, že většina námitek je mířena k upřesnění hranic antického realistického zobrazení nebo naráží na jeho postavení antické literatury převážně jako protipříkladu k Bibli.⁴² René Wellek ve své kritice vyzdvihoval široké zaměření analýzy a Auerbachovu sečtělou, měl však ke knize několik výhrad, zejména k autorovým kritickým postupům. Wellek kritizuje absenci teoretické struktury při interpretaci literárních děl, nejisté a vágní zacházení s pojmem „realismus“ a v neposlední řadě mu vadí Auerbachův historizující spíše než existenciální pojetí lidské existence.⁴³

Auerbachova *Mimesis* je však dílo převážně pragmatické. Kniha není sledem teorií – autor aplikuje teorii rovnou na konkrétní a jedinečné příklady, to však neznamená, že by jeho poznatky a metody nebyly podloženy žádnou teorií. Přestože teoretický rámec není explicitně oddělen od praktického užití, jisté rysy definic jsou z knihy v rámci analýzy patrné.⁴⁴ Dle Welleka se tímto Auerbach příliš spoléhá na kontextové zpracování definic.⁴⁵

Při zkoumání různých způsobů interpretace skutečnosti vycházel autor nejprve z tradičního platónského pojetí, s časovým odstupem se však jeho okruh zájmu zužoval a dále se pak držel jen několika klíčových myšlenek, zejména pak antické nauky o polohách literárního stylu, kterou převzal od Aristotela.⁴⁶

Auerbach poukazoval na odproštění se od tradičního dělení na nízké a vysoké stylové roviny, od kterých se upustilo na počátku 19. století

⁴⁰ AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, doslov, s. 472.

⁴¹ BEZZOLA, R. R. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* by Erich Auerbach: Review, s. 78. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20654536>.

⁴² AUERBACH, E. *Epilegomena zu Mimesis*, s. 2. [online] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27936287>.

⁴³ MAINE, Barry. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 42. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

⁴⁴ AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, doslov, s.472.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, doslov, s.465.

v souvislosti se vznikem moderního realismu. Míšení vznešeného a groteskního bylo i jedním z rysů romantismu, nemělo ovšem tak výrazný vliv na zpodobování života.⁴⁷ Přestože Auerbach navazoval na tradiční antickou nauku, připouštěl míšení nižších a vyšších stylových rovin a nevyžadoval čistotu žánrů, na které si zakládal Aristoteles. Moderní realismus podle něj věrohodněji zobrazuje proměnlivou skutečnost a naše životy, právě díky spojení nižších a vyšších stylů, které pak umělecké dílo činí věrohodnější.⁴⁸

Příklad čistého stylu je prezentován na díle *Odyssea*, kde jsou obě stylové roviny důkladně odděleny. Míšení stylů je pak poprvé doloženo na příkladu Abrahámovy oběti ze Starého zákona. Ani úloha Ježíše nebyla jednotvárná; zjevil se jako prostý člověk a stal se hrdinou. Na těchto příkladech je názorně ukázáno, že dle Auerbacha je křesťanství předurčeno k míšení stylů.⁴⁹

Právě stylové roviny se staly pro Auerbacha kritériem pro různá zobrazení skutečnosti. To však vedlo k proklamacím těsného spjetí literární vědy a jazykovědy. Mimesis však není jen konkrétní ukázkou a analýzou textů, nýbrž i jednotící ideou a jednotnou koncepcí.⁵⁰

Na základě Auerbachovy komparativní analýzy literárních textů lze tvrdit, že realita má objektivní existenci a nepotřebuje být zapisována s uvozovkami. Tato realita může být a je reprezentována spisovateli, jejichž díla v sobě odráží nejen otisk individuality jich samotných, ale taktéž určitý historický kontext, kulturní a sociální prostředí.⁵¹

V Auerbachově mimetické koncepci je zdůrazněno, že každé dílo může mít jinou podobu interpretace, protože míra nápodoby je vždy jiná. Je tomu zejména proto, že nalezení konkrétních protějšků ve skutečném světě není nutnou podmínkou pro jeho koncepci, která vychází z představy umění jako znázornění skutečnosti. Fikce znázorňuje skutečnost, nikoli však ve smyslu pouhého kopírování reálných entit. Lubomír Doležel nazývá Auerbachovu

⁴⁷ AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, doslov, s. 465.

⁴⁸ Tamtéž, s. 457.

⁴⁹ Tamtéž, s.473.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ BARTON, A. Review of the book *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. [online]. Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism>.

variantu mimesis „univerzalistickou mimetickou interpretací“, protože dle Doležela je právě nalezení skutečných protějšků nezbytné, pokud chceme chápat umění jako mimesis. Jedná se o takzvanou mimetickou funkci, což znamená, že fikční jednotlivina by měla znázorňovat tu skutečnou.⁵² To však u Auerbacha není základní podmínkou, neboť se soustředí na fakt, že metoda textové interpretace poskytuje interpretovi určitou volnost v jeho interpretaci. Důraz pak může klást tam, kam chce. Jediné, čeho se musí držet, je to, co je v textu obsaženo. Tato podmínka se stává nezbytnou pro správnou interpretaci. Její dodržení však může být v některých případech komplikované.⁵³

Zásadní podmínkou je pak pro Auerbacha odlišení konceptu mimesis jakožto zpodobení skutečnosti v literárním díle či všeobecně v umění od způsobů interpretace daného díla.⁵⁴

Auerbach při své analýze postupuje chronologicky a volně přechází od Homéra a biblického příběhu Abraháмова až k Virginii Woolfové. Autor vycházel z předpokladu, že zobrazení skutečnosti v pozdně antických a středověkých křesťanských dílech se budou lišit od moderních děl psaných v době realismu. Zároveň však počítal s tím, že by se některá zobrazení mohla opakovat.⁵⁵

Právě díky komparaci textu *Oddysseovy jizvy* s biblickým příběhem *Obětování Izáka* rozlišil autor dva protichůdné základní styly, které se staly východiskem pro další kapitoly knihy.⁵⁶

Autor přiznává, že některá díla z určitých epoch vynechal z důvodu nedostatečného materiálu – zde je možné vidět odraz autorova života v jeho samotném díle, jehož psaní bylo ovlivněno jeho pobytem v exilu a nedostatkem pramenné literatury. Výběr děl byl zcela libovolný, autor vybíral náhodně, spíše podle svého vlastního zájmu. Kniha nemá žádné poznámky a citovány jsou téměř výhradně texty, na kterých probíhá analýza. Auerbach

⁵² KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?, s. 61.

⁵³ AUERBACH, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, doslov, s.469.

⁵⁴ KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?, s. 56.

⁵⁵ BEZZOLA, R. R. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur by Erich Auerbach: Review, s. 78. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20654536>.

⁵⁶ AUERBACH, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, s. 12.

považuje nedostatek odborné literatury za výhodu. Právě tomu prý vděčí za vznik knihy, která by nemohla vzniknout, kdyby musel vše ověřovat.⁵⁷ Tento argument však vyznívá poněkud alibisticky a ze strany Auerbacha působí jako jistá stylizace.

3.3 Henry Nelson Goodman

Postanalytický filosof Nelson Goodman se věnoval problémům tradiční logiky, proslul nejen svým paradoxem *Grue* v knize *Fact, Fiction and Forecast*, ale i reformou a obnovením estetiky jako vědní disciplíny. Goodmanův paradox je označován jako „nový problém indukce“ a zpochybňuje lidskou schopnost vytvářet jisté předpovědi či odhady na základě znalosti minulých případů. Taktéž varuje před generalizací na základě znalosti omezeného množství vzorků.⁵⁸

Ve svých dílech se však Goodman rozsáhle zabývá i symbolickými systémy – matematickými, lingvistickými i obrázkovými, které užíváme k porozumění světa a k jeho popisu.⁵⁹

Goodman se zajímal především o vztah jazyka, jakožto jednoho ze symbolických systémů, k okolnímu světu a vztah světa k jazyku. Zastával v tomto směru předpoklad nezávislosti skutečnosti v rámci světů na jazyce. Tvrdil, že slova mohou existovat bez světů, ale světy nemohou existovat bez jazyka či jiných symbolických systémů. Dle Goodmana neexistuje žádný svět sám o sobě, který by nebyl závislý na těchto popisech.⁶⁰

Symbolické systémy vytvářeny člověkem slouží ke strukturalizaci a organizaci ve všech vědách i v umění. Pokud přistoupíme na Goodmanovu tezi, že není žádného světa bez popisů, můžeme tak argumentačně obhájit Auerbachovu stylistickou analýzu. Jestliže skrze popisy vnímáme a poznáváme svět, což znamená, že ho v literárním díle reprezentujeme určitým

⁵⁷ AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, doslov, s.469.

⁵⁸ CLARK, M. *Paradoxes from A to Z*, s. 77-79.

⁵⁹ MAINE, Barry. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 43. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

⁶⁰ Tamtéž.

symbolickým systémem – v našem případě jazykem, je způsob užití jazyka relevantním měřítkem pro odraz pojetí světa pro určité časové období.

V knize *The ways of Worldmaking* představuje Goodman svou teorii mnohosti světů. Jako pluralitně smýšlející filozof připouští, že pokud nějaký svět je, není jeden, ale je jich mnoho. Jedná se o mnohonásobné reálné světy, nikoli o možné alternativy jednoho světa aktuálního. Připomíná však, že jeden svět lze pojímat jako mnohost světů, ale zároveň je možné chápat množinu světů jako jeden – interpretace závisí pouze na způsobu pojetí. Právě díky odlišnému způsobu interpretace téhož se pak podle Goodmana při podrobném rozboru vytrácí spor mezi monismem a pluralismem.⁶¹

Pluralitně vnímá autor i pravdu - ta nemusí být jedna a může platit jen pro určité případy a za určitých podmínkách. Pro různé světy platí různé pravdy a existují v nich jiná kritéria shody mezi verzí a světem. Pravda je tudíž irelevantním a relativním měřítkem a týká se pouze toho, co se říká doslova. Světy však nejsou tvořeny jen tím, co se říká doslovně, ale i tím, co se říká metaforicky a v neposlední řadě také tím, co se ukazuje neboli exemplifikuje. Z toho důvodu je nutné najít jiné kritérium správnosti světa než pravdivost.⁶²

Pravdivost či pravda jako nedostatečné kritérium k posuzování důležitosti pro naše poznání vyplývá z Goodmanova přesvědčení rovnosti vědy a umění. Odmítá mezi ně klást ostrou hranici a jako neopodstatněné shledává stavět je do protikladu. Umělecká díla nejsou výroky, kterým lze připsat pravdivostní hodnotu a mluvit o nich jako o pravdivých či nepravdivých, ale jistý druh poznání nám přinášejí. Pravda i její estetický protějšek jsou pouze vhodnost, která je pojmenovaná pokaždé jinak.⁶³

Dle Goodmana zachycujeme „svět“ pomocí znázornění či popisů v různých referenčních rámcích. Tyto popisy, ať už se jedná o zobrazení či způsoby pohledů na svět, nazývá verzemi. Verze se jsou vytvářeny lidmi a skládají se z různých druhů symbolů, které pocházejí z jiných (verzí) světů.

⁶¹ GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*, s. 2.

⁶² Tamtéž, s. 17-19.

⁶³ KUBALÍK, J. *Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému*, s. 61. [online] Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/06_studie_goodman_komentar.php.

Nemají pravdivostní hodnotu, protože se jedná o soubor našeho poznání. Verze jsou tedy více zobrazeními nežli deskripce. ⁶⁴

Existuje mnoho správných verzí světa, některé mohou být dokonce ve vzájemném rozporu, je však stále nutné rozlišovat mezi tzv. správnými a nesprávnými verzemi. Goodmanův umírněný relativismus tvrdí, že je mnoho správných verzí, ale nastal by chaos, pokud bychom vyvozovali, že jakákoli z nich je správná. To považuje za nejpapné spojení. Nijak však nepopírá, že rozeznat správnou verzi od nesprávné, pravdivou od nepravdivé, může být komplikované. ⁶⁵

Pokud přijmeme pluralistické hledisko, vzdáváme se tak pevného základu a jednotného materiálu. ⁶⁶ Světů je mnoho a jsou vytvářeny tak, že vytváříme správné verze. Verze se správnou nestává tím, že ji za správnou prohlásíme, je potřeba dodržet jistý postup. ⁶⁷ Goodman představuje pět metod vytváření světů z již známých: skládání a rozkládání, přikládání váhy, uspořádávání, vypouštění a doplňování, deformování. Procesy tvoření často probíhají v kombinaci a vedou k poznání. ⁶⁸

Přestože koncept světatorby Nelsona Goodmana má potenciál stát se globálním, jak indikuje název knihy *Ways of Worldmaking*, a klade důraz na důležitost umění, tudíž i literatury, pro naše poznání, opomíjí některé oblasti v rámci poznání a kultury. W. J. T. Mitchell považuje za Goodmanem nejvíce opomíjené tři oblasti – historii, hodnoty a znalosti. ⁶⁹

Goodman připouští, že pluralismus v případě literatury je přijatelnější než pluralismus v případě reality. Předpoklad, že rozdílné interpretace vyvářejí různá díla, je přijatelnější, nežli tvrzení, že rozdílné verze vyvářejí různé světy. V určitém smyslu zde zajišťuje metafyzická pluralita tu literární, neboť literární díla „obývají“ světy. Myšlenku jediné správné interpretace textu, která je určena autorovým záměrem, považuje Goodman, stejně jako tezi absolutního

⁶⁴ GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*, s. 3.

⁶⁵ PEREGRIN, J. *Obrat k jazyku: druhé kolo: jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů*, s. 34.

⁶⁶ GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*, s. 4-5.

⁶⁷ GOODMAN, N., ELGIN, C., *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*

⁶⁸ GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*, s. 7-17.

⁶⁹ NÜNNING, V., NÜNNING, A., NEUMANN, B. *Cultural ways of worldmaking: media and narratives*, s. 2.

realismu, za neudržitelnou. Jedno dílo má několik správných interpretací, které mohou být i neslučitelné. Autorův záměr nám může interpretaci nabídnout, ale díla ne vždy naplňují záměry svých autorů, a pokud ano, nemusí být vždy klíčové. Porozumět dílu a porozumět záměru autora totiž mohou být dvě odlišné věci.⁷⁰

Dle Goodmana tedy při vytváření literárního díla, které můžeme nazývat světem, pracujeme s částmi, jež existují v jiných, již známých světech. Těmi mohou být jiná literární díla, ale i realita, kterou považujeme za skutečnou. Literatura nám tedy může být při vytváření verzí světů stejně nápomocná jako skutečnost. Poukazuje na to, že věda se aktivně podílí na tvorbě světa, který považujeme za aktuální, přetváří ho, deformuje. Podobnost mezi uměním, vědou, vnímáním a každodenní tvorbou světů se náhle jeví jako nezpochybnitelná.⁷¹

3.4 Anthony David Nuttall

Anthony Nuttall, literární kritik a představitel novodobého pojetí konceptu mimesis, ve své interpretaci zdůrazňuje předpoklad umění jako zobrazení skutečnosti. Nevycházel však z tradičního platónského pojetí, místo toho navazoval na Aristotela a soustředil se na teorii mimesis představenou v *Poetice*. Aristoteles zamítl Platónovy ideje, přesto však souhlasí s jeho názorem, že všechna umění pouze napodobují.⁷²

Nuttall sdílí s Aristotelem myšlenku možného silného spojení mezi pravdou a fikcí, přestože oba trvají na smyšleném charakteru fikce.⁷³ Vztah mezi pravdou a fikcí je v rámci novodobých interpretačních teorií značně problematický zejména kvůli koncensu, který tento vztah do velké míry redukuje či úplně popírá.⁷⁴ Nuttall však nejenže vychází z ontologického

⁷⁰ GOODMAN, N., ELGIN, C., *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*

⁷¹ Tamtéž.

⁷² ARISTOTELES. *Poetika*, s. 51.

⁷³ NUTTALL, A. *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, Preface, s. ix-x.

⁷⁴ KASTNEROVÁ, M. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt*, s. 53.

předpokladu vztahu skutečnosti a fikce, pracuje i s pojmy mimese a reprezentace.⁷⁵

Koncepce nové mimesis byla explicitně představena na konci Nuttallovy knihy *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. Problematice zobrazení skutečnosti se však věnoval i v rámci svých přednášek *Shakespeare's Sense of Cultural difference* ve Stradfordu nad Avonou již v roce 1973.⁷⁶ Navzdory podobnému titulu knihy se Nuttall nesnaží zpochybnit dřívější koncept Ericha Auerbacha.⁷⁷

Nuttall ve své koncepci zřetelně odkazuje na předpoklad umění jako odraz skutečnosti, tím v podstatě i na Auerbacha. Oproti Auerbachovi, jehož koncept byl vysvětlen téměř výhradně na konkrétních příkladech bez teoretických výkladů, je Nuttallova koncepce *New Mimesis* teoretičtější, polemičtější a zaměřuje se na užší okruh zkoumání. Svou metodu aplikuje výhradně na Shakespearova díla, která mu slouží jako jistý vzorek.⁷⁸

Koncept *New mimesis* není programem pro spisovatele, je to nová kritická teorie, jejíž podstatou je harmonie formy a pravdivé nebo alespoň pravděpodobné reprezentace (znázornění). Je pokusem ukázat, že literatura v sobě může zahrnovat realitu. Spisovatelé či umělci obecně si vždy najdou nové způsoby nápodoby skrze prvky nekonečně bohaté reality. Všechny reprezentace jsou konvenčně přizpůsobené a seřazené. Nikdy se nemůže stát, aby se v konečném díle vyčerpala realita; vždy je prezentován pouze určitý výběr prvků.⁷⁹

Nuttall si klade za cíl zaměřit pozornost především na skutečnost a její reprezentaci.⁸⁰ Kritizuje, s jak nutnou opatrností se zachází s pojmem realita; vždy je umístěn do uvozovek, aby bylo zřetelné, že takzvaná realita je chápána jako kulturní fikce.⁸¹ Dle jeho názoru však tento termín může být užit

⁷⁵ KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt, s. 61.

⁷⁶ MAZER, C. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality by A. D. Nuttall, s. 557. [online] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3206762>.

⁷⁷ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, Preface, s. ix.

⁷⁸ Tamtéž, s. x.

⁷⁹ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 181.

⁸⁰ KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt, s. 63.

⁸¹ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 8.

bez takových omluvných uvozovek. Pojem skutečnost nebo realita nepovažuje za pouhý konstrukt.⁸²

Tato tendence - tj. chápání pravdy jako kulturní fikce, vedla dle autora k rozštěpení substance na dílčí popisy a tím k zeslabení faktického pojetí pravdy. Za nutnou reakci považuje Nuttall vznik koncepce nového historismu, který překonává formalistické teorie a nahlíží na fakta nikoli jako na sociální fikci, ale jako na historii, v níž není nic jiného než skutečnosti. Na tento návrat k faktům nahlíží Nuttall pozitivně i proto, že není zapotřebí obávat se krajností teorie.⁸³ Autor se takto vymezuje proti formalismu, a pokud je formalismus chápán jako strukturalismus, považuje se za antistrukturalistu.⁸⁴

Výše zmíněný vztah mezi pravdou a fikcí vysvětluje dále na příkladu. Historik je ten, kdo nám říká, co kdo dělal; zaznamenává či popisuje skutečné jednání existujícího individua. Dobrý dramatik však říká takové druhy věcí, které by se staly.⁸⁵

Nuttall si je vědom, že mimesis byla dlouhou dobu posuzována převážně na základě svého vlastního proměnlivého způsobu interpretace. Klade však důraz na to, že „mimesis je mimesis něčeho z reálného světa, nebo to není mimesis“.⁸⁶ Tato myšlenka se dá interpretovat tak, že pokud je něco nápodobou, vždy to bude mít reálný denotát ve světě, což je v souladu s Nuttallovým předpokladem umění jako zobrazení skutečnosti. Pokud autor literárního díla vymýšlí svět, je to právě autor, který je propojen se světem.⁸⁷

Nuttallova nová koncepce mimesis přináší následující: odlišný způsob čtení topoi; oprávnění ptát se, zda je něco pravdivé při čtení literárního fikce; nový náhled na pestrost reality a v neposlední řadě i nové pojetí způsobu dokazování.⁸⁸

Dále přichází s termínem „echoing evocation“ (používá i odděleně) neboli rezonující vyvstanutí myšlenky na základě určitého podnětu. Jedná se o

⁸² KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt, s. 63.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 9.

⁸⁵ Tamtéž, Preface, s. x.

⁸⁶ Mimesis is mimesis of something, or it is not mimesis. NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 8.

⁸⁷ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 182.

⁸⁸ Tamtéž, s. 189-190.

princip, dle kterého se čtenáři na základě různých asociací, ať už spojením slov či díky melodii, může vybavit jistá vzpomínka. Lze namítat, že se nejedná o skutečnou nápodobu a že by se tento termín neměl zaměřovat s realistickou reprezentací. Autor však zachází s pojmem „mimesis“ ve velmi obecné formě k označení jakéhokoli záměrného vztahu či spojení se skutečností. Mimesis je pro něj jakýmkoli záměrným vztahem ke skutečnosti; může zahrnovat lež, může kouzlit, ale i znázorňovat skutečnost, ale taktéž ji šidit. Tím chce Nuttall ukázat, že v literatuře a poezii existuje neomezená škála možností, jak zobrazit skutečnost.⁸⁹ Znázornění, klamání, hra i šizení reality jsou různorodě propleteny a podílejí se na celkovém významu díla, který není soukromý a individuální a je vždy částečně závislý na vnějším světě. Významy, které se tedy objevují v literárních dílech, musí nejprve fungovat, jinak by vůbec nebyly.⁹⁰

Závislostí významu díla na vnějším světě směřuje kritiku proti tezi „naivního relativismu“, jenž hlásá, že realita je subjektivní, nikoli absolutní, a neměla by tak být hodnocena na základě jejího úspěšného napodobení v rámci vytváření či zprostředkovávání viditelně realistického světa.⁹¹

Autor připouští, že jeho mimesis není nic víc než ta stará, čímž opět odkazuje na koncepci Ericha Auerbacha. Zásadním rozdílem mezi nimi je však již odlišné pojetí analýzy a taktéž zpracování i pole uplatnění.⁹²

Nuttall taktéž nesdílel dvě Auerbachovy klíčové myšlenky, jež sice považoval za srozumitelné a rozumné, ale o kterých se zároveň domníval, že mohou příliš snadno nabýt metafyzických forem a přestat býti „nevinnými“ – ve smyslu neohrožující distinkcí obou stran mimetického vztahu. První z nich je přesvědčení, že koncepce reality prošla fundamentální změnou, druhá, že přítomnost stylového zařazení byla implicitně neslučitelná spolu s „vážným realismem“.⁹³

⁸⁹ NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 189-190.

⁹⁰ KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt, s. 63-64.

⁹¹ MAZER, C. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality by A. D. Nuttall, s. 557. [online]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3206762?sid=21106018025953&uid=2&uid=3739192&uid=4>.

⁹² NUTTALL, A. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality, s. 189-190.

⁹³ Tamtéž.

Nová Mimesis je v podstatě polemika zahrnující mnoho kritických literárních směrů. Poslední kapitola, v níž je představen Nuttallův koncept začíná jako teorie pravděpodobnosti zobrazení. Roland Paulson ve svém článku *A New Transparency Or an Old Elitism?* kritizuje zejména Nuttallovo opomenutí otázky žánru, který je hlavním subjektem při zjišťování reference či reprezentace v dílech. Paulson ve své kritice naráží na jednotvárnost výběru Nuttalloových děl a argument pro zobrazování, který představil, se zdá být platný pouze pro Shakespeara.⁹⁴

Nutno však znovu podotknout, že Nuttallovi sloužil Shakespeare jako vzorek, na kterém prezentoval způsob zobrazení skutečnosti. Kritikům pravděpodobně chybělo komparativní posouzení, které zohledňoval ve svých analýzách Auerbach, či vymezení žánrů. Zde je však důležité uvědomit si, že Auerbach byl filolog, tudíž byla jeho práce zaměřena jazykově. Zde lze spatřit příkladnou ukázkou odrazu skutečnosti v literárních dílech ještě před skutečnou analýzou.

3.5 Stephen Greenblatt

Americký literární kritik, teoretik a profesor literatury na Harvardské univerzitě Stephen Greenblatt je společně s Catherine Gallagherovou iniciátorem koncepce nového historismu. Ta byla představena v knize *Practicing New Historicism*. V předmluvě knihy je řečeno, že nový historismus není koherentní obor,⁹⁵ spíše se pod tímto termínem rozumí mimořádný soubor kritických postupů.⁹⁶

Definovat přesně nový historismus je problematické. Přestože se jedná o jeden z nejvlivnějších proudů zejména v americké literární vědě, literární kritici se stále nemohou shodnout na jednotném vymezení tohoto interdisciplinárního směru.⁹⁷ Nový historismus vznikl jako reakce na „starý historismus“ a nový americký kriticizmus (New American Criticism) a jeho

⁹⁴ PAULSON, Roland. *A New Transparency Or an Old Elitism?*, s. 494. [online] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2870179>.

⁹⁵ school: Zde se lze domnívat, že autor záměrně zvolil dvosmyslné slovo „škola“.

⁹⁶ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. *Practicing new historicism*, s. 1-2.

⁹⁷ Tamtéž.

zavedení stanovených norem a formalistických postupů či zdůrazňování takzvaného „close reading“. Z toho pramení odpor nového historismu ke stanovování pevných postupů i jeho název.⁹⁸

Tendence nového historismu je založena na přesvědčení, že k podpoření argumentů a upevnění přesvědčení je zapotřebí jistá interdisciplinarita. Užívání argumentů z jiných disciplín je nutné. Z toho důvodu se oběma autorům zdá neopodstatněné konstruovat univerzální teorii, kterou by bylo možné aplikovat na individuální případy. To by zasáhlo historickou a literární interpretaci a vytvořilo zcela nový odlišný způsob čtení.⁹⁹

Nový historismus nenahlíží na text jako na statický odraz společnosti, nabízí bohatost mnohonásobného pojetí textuality a překvapení při interpretaci, které je umožněno díky nahodilosti historického vývoje. Nový historismus se tak stal jednotným termínem pro všechny kritické interpretace, které zdůrazňují historicitu textu a textualitu historie.¹⁰⁰ Oproti jiným přístupům umožňuje vědcům překročit hranice oddělující historii, antropologii, umění, literaturu, ale i politiku a ekonomii.¹⁰¹

Nový historismus se vyznačuje fascinací konkrétním, odmítnutím univerzálních estetických norem a, jak již bylo řečeno, odporem k formulování limitujících programů. Východiskem pro Greenblatta i Gallagherovou je propojenost kultury a prostředí s uměním obecně a chápání textu jako kultury a kultury jako textu.¹⁰²

Chápání textu jako kultury podle Greenblatta dalece přesahuje dosavadní oblast objektů našeho zájmu, které mohou být interpretovány a čteny. Pozornost se převážně věnuje nejznámějším uznávaným dílům, ale ta začínají být odtlačována do pozadí jinými typy textu či obrazů. Nový historismus se však vyznačuje prací i s těmito díly. Některé z těchto alternativních textů jsou literární díla jinak vyloučená z kanonických děl, jiné jsou texty, jež nejsou považovány za literaturu z důvodu nedostatku estetiky či

⁹⁸ KAES, Anton. *New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era*, s. 149. [online] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/30161347>.

⁹⁹ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. *Practicing new historicism*, s. 2.

¹⁰⁰ KAES, Anton. *New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era*, s. 148. [online] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/30161347>.

¹⁰¹ VEESER, H. *The New historicism*, Introduction, s. ix.

¹⁰² GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. *Practicing new historicism*, s. 5.

záměrného užití rétorických figur. Jedná se zejména o korespondenci, filosofické spisy, kázání, deníky, útržky z novin a jiné. Soubor všech těchto textů totiž vytváří kulturu dané doby. Není podstatné, jak známé je dílo, aby v sobě dovedlo zachytit dobu, ve které bylo napsáno. Jedno vybrané literární dílo by ukázalo jen jeden způsob pohledu na jinou epistémé. V žádném případě bychom proto neměli nadhodnocovat kanonická a klasická díla a brát pouze ta jako směrodatná.¹⁰³

Greenblatt poukazuje na to, že každá kultura, jakkoli vyvinutá a komplexní, může poznat a zažít pouze úzkou škálu toho, co se může lidské rase stát. Proto se bude lišit jejich historie, pohled na svět, myšlení, ale i lidská identita, jež se formuje na základě poznání. Z čehož plyne, že i literární světy budou v každé kultuře mít jinou podobu.¹⁰⁴

Pokud chápeme kulturu jako text a vše, co se děje, je reprezentací i událostí, stává se stále složitějším, odvolávat se na historii, aby prováděla cenzuru. V rámci nového historismu se toto jeví jako neopodstatněné, proto se noví historici odvolávají na celý textový archiv a tím oceňují individualitu jednotlivých případů.¹⁰⁵ Na literární dílo se pak nahlíží jako na jedinečné a postupy se v rámci analýzy budou pro každé dílo i každého interpreta nutně lišit.¹⁰⁶

Navzdory některým kritikům, kteří nový historismus označují jako školu antagonismu a opovrhování,¹⁰⁷ Greenblatt naopak tvrdí, že inklinují k úctě k literárním dílům. Dodává ovšem, že každá interpretace v sobě nese notnou dávku agrese, přestože spíše označuje za empatii či obdiv. Na rozdíl od interpretační metody „close reading“, jež se vyznačuje obdivem, čtení v podání nového historismu je spíše skeptické, demystifikující, obezřetné, kritické, ale i protikladné. Neznamená to však, že by díla nebyla respektována.¹⁰⁸

Při práci se práci se známými díly, je však dle Greenblatta nutná obezřetnost. Interpret by se měl pokusit o nezaujaté chápání takového díla či

¹⁰³ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. Practicing new historicism, s. 9.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 5.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 16.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 8.

¹⁰⁷ School of resentment.

¹⁰⁸ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. Practicing new historicism, s. 9.

zachování objektivitu. Znovuobjevení méně známí autoři nekanonických děl mění celkový pohled na díla uznávaných spisovatelů. Tímto se nový historismus snaží otevřít otázku originality a jedinečnosti děl.¹⁰⁹

Metoda demystifikace nesnižuje kvalitu literárních děl, pouze se snaží nalézt okolnosti, které byly spojeny s úspěšností jednotlivých děl; autoři, které obdivujeme, se totiž neobjevili odnikud.¹¹⁰ Umělecká díla jsou pojímána jako ztělesnění svobody lidské imaginace. Dílo není svázáno s nezbytnostmi okolního světa a zároveň je odproštěno i od záměru svého stvořitele, ale život autora se v něm neodmyslitelně odráží.¹¹¹

Nelze však opomenout ani důležitost specializovaných dovedností v literatuře, které jsou závislé na jazyce v určitém historickém období. Německý romantismus se vyznačoval kreativním a expresivním chápáním jazyka, byla zde zřejmá fascinace rozličnými výrazy, specifické pro různé kultury. Na základě jazykových výrazů je tedy možná identifikace autora a jeho sociální, prostorové i časové zařazení.¹¹²

Nový historismus není opakovatelnou metodologií ani kritickým literárním programem a jeho teoretické vymezení explicitně neexistuje. Poskytuje však mnoho metod pro správnou interpretaci a uznává individualitu literárních děl.¹¹³ Z toho důvodu se Greenblatt i Gallagherová orientují spíše na konkrétní bádání a specifické problémy.¹¹⁴

Ve svém příspěvku *Towards a Poetics of Culture* se Greenblatt snaží formulovat teoretický základ pro nový historismus a zodpovědět otázku týkající se vztahu umění a historických událostí. Přiznává však, že jakákoli práce, kterou doposud napsal, byla vytvářena, aniž si předtím stanovil pevné teoretické východisko. Ve své práci odkazuje na Michaela Foucaulta, který ovlivnil Greenblattův koncept nového historismu a vliv evropských

¹⁰⁹ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. Practicing new historicism, s. 10.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 13.

¹¹¹ Tamtéž, s. 12.

¹¹² Tamtéž, s. 13.

¹¹³ Tamtéž, s. 19.

¹¹⁴ Tamtéž, s.1.

antropologických a sociologických teoretiků, jejichž práce taktéž přispěla k formování této disciplíny.¹¹⁵

Jednou z námitek proti novému historismu je právě nedostatečné množství teorie a přesně formulované metody. Oba autoři se však shodli na tom, že formulovat abstraktní systém, který budou následně aplikovat na literární díla, je bezúčelné. Greenblatt s Gallagherovou se totiž domnívají, že postihnout takový systém, který by funkčně nezávislý na čase, prostoru a jednotlivých objektech našeho zájmu.¹¹⁶ Pro Veesera tak nový historismus představuje jakousi frázi bez adekvátního referentu.¹¹⁷

Veeser v předmluvě knihy *The New historicism* poukazuje i na další problém v rámci koncepce nového historismu - kritici nedůvěřují kulturalismu a textualismu, který nový historismus podporuje.¹¹⁸

Greenblatt však tvrdí, že pokud je celá kultura považována za text, pak se vše stává částečně reprezentací a částečně událostí. Stanovit striktní hranice mezi reprezentací a událostí se v důsledku jeví jako problematické. Samotné oddělení by však bylo událostí.¹¹⁹ Pojetí kultury jako textu sebou přináší mnohé otázky. Jedním z problémů nového historismu je nedostatek regulací literatury, který by zamezili přehlčení textů. Greenblatt však zdůrazňuje, že i tyto texty jsou součástí kultury a musí být interpretovány. Přesto si z mnoha textů musíme vybrat jen některé.¹²⁰

Na akademické půdě má nový historismus více institucionálních podob. Jméno Stephena Greenblatta je spojeno s časopisem „*Representations*“, jež vznikl na základě dlouhodobých setkání vědců z různých oborů, v čele s Greenblattem, který navrhl jeho název. Časopis zahrnuje velké množství disciplín; historii, historii umění, filozofii, sociologii, literární kritiku, teologii, hermeneutiku, antropologii a další. *Representations* usiluje o přeměnu chápání kultur a obohacení našeho pohledu na ně. Všechny kultury vznikají z reprezentací; jsou vytvářeny na základě společenských aktivit. Ani v oblasti

¹¹⁵ GREENBLATT, S. In: VEESER, H. *The New historicism*, s. 1.

¹¹⁶ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. *Practicing new historicism*, s. 2.

¹¹⁷ VEESER, H. *The New historicism*, Introduction, s. x.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ GREENBLATT, S. In: VEESER, H. *The New historicism*, s. 15.

¹²⁰ Tamtéž, s. 15.

umění nejsou reprezentace ničím jiným než společenskou aktivitou, neoddělitelnou od postojů, které zaujímáme, názorů a kolektivních motivů.¹²¹

Dále se nový historismus opírá o sérii knih s názvem *The New Historicism: Studies in Cultural Poetics* a monografii Brooka Thomase. Všechna tato snažení měla za následek, že nový historismus je jedním z nejvíce diskutovaných konceptů v rámci teorie literatury.¹²²

¹²¹ Editors' Statement. [online]. Dostupné z: <http://www.representations.org/about/>.

¹²² KAES, Anton. *New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era*, s. 149.

4. ANALÝZA V RÁMCI VYBRANÝCH KONCEPCÍ

4.2 Metodické zdůvodnění vybraných literárních děl

Pro analýzu způsobu zobrazování skutečnosti v literárních dílech byla zvolena díla Edgara Allana Poea. Jedná se o tři detektivní povídky – *The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Mary Rogêt* a *The Purloined Letter*. Díky těmto povídkám stanovil Poe prvky detektivní fikce a vytvořil tak detektivní žánr. V opozici proti této trilogii stojí hororová povídka *The Premature Burial*. Metoda komparace bude sloužit k rozlišení autorovy detektivní a hororové tvorby.

Díla byla vybírána tak, aby na nich bylo možno provést analýzu vycházející z předpokladu širokého pojetí mimesis jako odrazu v literárních dílech. V některých případech je zobrazení skutečnosti zřetelnější, některé fikční světy odráží skutečnost vzdáleněji. Záměrně byla vybrána i tato díla, kde reprezentace skutečnosti není explicitní.

4.1 Postupy při analýze literárních děl

Následující analýza proběhne v metodickém rámci již zmíněných mimetických koncepcí. Částečně je užita textová analýza, na základě které určoval způsoby zobrazení skutečnosti v literárních dílech Erich Auerbach. Analyzovány jsou taktéž některé stylistické prvky. Zohledněn byl dále způsob narace či forma výpovědi, v neposlední řadě taktéž metoda komparace, které bylo užito při posuzování odrazu skutečnosti v Poeově hororové a detektivní tvorbě.

Na základě teze Nelsona Goodmana, který tvrdí, že překlad vytváří nové dílo, je při analýze nahlíženo na originální texty psané Edgarem Allanem Poem, ale i na české překlady. Při analýze je zohledněn základní princip světatorby, jímž je skládání světů z již známých, proto bude jednou z metod hledání společných motivů či motivů, které se opakují.

Na základě mimetické koncepce Anthonyho Nuttala byl zvolen jeden autor – Edgara Allana Poea, ale odlišné podoby jeho tvorby – detektivní žánr a hororová tvorba. Při analýze bude hledán jakýkoli záměrný vztah ke

skutečnosti a poukázáno na způsoby zobrazení skutečnosti v literárních dílech.

Přestože nový historismus nemá pevně stanové postupy a metody, nahlíží na kulturu jako na text. Zdůrazňuje význam historie a vyznačuje se demystifikací kanonických děl. Na následujících literárních dílech se proto budu snažit zachytit nejen historická zobrazení skutečnosti, ale i odraz autorova života v jeho díle.

5. EDGAR ALLAN POE

Americký žurnalista a spisovatel Edgar Alan Poe je jedním z představitelů amerického romantismu. Proslul převážně svou hororovou tvorbou, zejména pak básní *Havran* či povídkou *Jáma a Kyvadlo*, ale i detektivními povídkami. Svou žurnalistickou kariéru postavil převážně na fiktivních novinářských příbězích, které vydával za skutečné (hoax), byl však i výborným editorem.¹²³

Analýza bude probíhat na třech detektivních povídkách, ve kterých Poe stanovil základní motivy detektivní povídky a založil detektivní žánr. Detektivních povídek napsal autor pět, ve třech z nich se jako hlavní postava objevuje detektiv Le Chevalier C. Auguste Dupin, který je považován za prvního velkého detektiva vůbec. Právě postava detektiva, se stala jedním z hlavních rysů detektivního žánru.¹²⁴

Povídky se odehrávají ve Francii, konkrétně v Paříži v 19. století. Poe respektuje dobu i místo, kam povídku zasadil, a snaží se je autenticky zobrazit. Kromě ulice Morgue, využívá názvy ulic i náměstí, která v Paříži skutečně existují. Jako námět Poeovi pravděpodobně sloužila jeho romantická cesta po Evropě, při níž údajně navštívil i Paříž. Tuto skutečnost potvrdil sám autor. Jelikož však Poe velmi rád mystifikoval a liboval si v cynických hrách se čtenáři, lze jeho výroky zpochybnit.¹²⁵

Fiktivní detektiv, Le Chevalier C. Auguste Dupin, který se poprvé objevil právě ve *Vraždách v ulici Morgue*, představuje postavu excentrického génia, jenž řeší nevyřešitelné záhady. Nutno podotknout, že Dupin je jediným charakterem, jenž se objevil ve více než jedné z Poeových povídek.

Dupinův charakter sloužil v pozdějších dobách jako předloha pro známé detektivy jiných autorů, nejznámějším je Doylův Sherlock Holmes či Hercule Poirot Agathy Christie.¹²⁶ Poe však vytvořil pouze charakter, nikoli označení. Samotné slovo se začalo užívat až poté, co Poe Dupina poprvé představil.¹²⁷

¹²³ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 75.

¹²⁴ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 167.

¹²⁵ Tamtéž, s. 160.

¹²⁶ Tamtéž, s. 167.

¹²⁷ Detective, Dictionary.com. [online]. Dostupné z: <http://dictionary.reference.com/browse/detective>.

Autorovým podnětem pro vytvoření postavy geniálního detektiva, který pomáhá řešit případy bezradné policii, byla s největší pravděpodobností osobnost Franciose Vidocqa, trestance, který po letech strávených ve vězení založil první detektivní kancelář. Poe se nechal údajně inspirovat jeho deníkem, ve kterém Vidocq popisoval své techniky při vyšetřování.¹²⁸

Já se však taktéž přikláním k názoru, že postava fiktivního detektiva mohla z části reprezentovat existujícího vyšetřovatele Vidocqa, ale zároveň i samotného Poea. Dupin totiž, stejně jako Poe, pochází z bohaté rodiny, ale série nešťastných událostí ho dovedla až na pokraj chudoby. Poe ztratil kontakt se svou pěstounskou rodinou poté, co jeho nevlastní matka zemřela a po několika potyčkách s nevlastním otcem ho otec vypověděl ze své závěti. Poe pak většinu peněz propil či utratil při hraní karet.¹²⁹

Dupin ani Poe netoužili po životě v luxusu. Jediné, za co detektiv utrácel peníze, byly knihy. Když se Poe, i přes nesouhlas svého nevlastního otce, vydal studovat literaturu a chtěl se žít jako novinář a spisovatel, netoužil po jmění, chtěl se věnovat literární práci, která by mu umožnila vydělat si na živobytí a povznést úroveň magazínů na uměleckou.¹³⁰

Detektiv Dupin postupuje při vyšetřování racionálně a analyticky, využívá metodu dedukce. Takto Poe rekonstruoval většinu své tvorby. Tvrdil, že dobrá báseň nevzniká nárazem náhodné inspirace, ale je plodem racionální úvahy a analýzy. Analytický rozbor své nejslavnější básně předvedl v díle *Philosophy of Composition*, kde ukázal, že dílo vzniklo na základě matematických propočtů a přesné kalkulace.¹³¹

Detektiv ve skutečnosti představuje i stěžejní prvek Poeovi hororové tvorby – tj. tajemno. Jeho přesná identita či pozadí jeho života nejsou z povídek zřejmé. Ilustrace se taktéž velmi liší, podoba je neznámá. Chybí explicitní popis postavy, detektivův charakter se dá vyčíst pouze z jeho chování, se kterým se sám Poe ztotožňoval. Současní kritici přisuzují genialitu

¹²⁸ Detective story, Encyclopædia Britannica, [online]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/159456/detective-story>.

¹²⁹ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 57-58.

¹³⁰ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 162.

¹³¹ POE, E. A., HARRISON, J., *The complete works of Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition*, online, s. 164-165.

spíše Poeovi než fiktivnímu charakteru.¹³² Přesto se Dupin stal protikladem k šílené karikatuře, kterou Poe ve svých dobách bezesporu byl. Fikční detektiv byl obrazem Edgara Allana Poea bez jeho životních selhání.¹³³

Dupinův společník je zároveň vypravěčem. Čtenář vnímá události z pohledu jedné osoby, což vyvolává pocit osobní zkušenosti. Obdivuje detektiva pro jeho dedukční a analytické schopnosti. Vyšetřovací schopnosti detektiva a jeho smysl vidět to, co není jiným zřejmé, mělo čtenáře přinutit věřit, že Dupin je existující postava.¹³⁴

O tom, že prolínání skutečnosti a světů literatury je zřetelné a že nápodoba nemusí být přesnou kopií, vypovídá nicméně i fakt, že Poeova fiktivní postava detektiva Augusta C. Dupina se objevila ve třech skutečných, na sobě nezávislých, soudních procesech.¹³⁵

5.1 Murders in the Rue Morgue

První z analyzovaných povídek nese stejný název jako kniha, ve které byly tři detektivní příběhy publikovány – *Murders in the Rue Morgue* (Vraždy v ulici Morgue). Ulice, ve které se příběh odehrává, je smyšlená, její název však Poe nezvolil náhodou; morgue znamená v překladu márnice a spojení vraždy a exotického místa bylo pro čtenáře poutavé.¹³⁶ Jedná se zde o jakousi skrytou analogii mezi márnicí a ulicí, v níž se v příběhu odehrají dvě brutální vraždy, jejichž těla jsou brutálním útokem zohavena neznámým pachatelem.¹³⁷

Na počátku 19. století byl význam slova „morgue“ ještě specifičtější. Místnost, kde se skladovala neidentifikovaná či neidentifikovatelná mrtvá těla se nacházela mezi lety 1815-1825 ve Francii.¹³⁸ Čtenáři tedy měli možnost již díky znalosti titulu vědět nebo alespoň tušit, že se příběh bude odehrávat ve Francii. Zde je reprezentován odraz reality v literárním díle, jehož název zprvu

¹³² PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. x.

¹³³ Tamtéž, s. xvi.

¹³⁴ Tamtéž, s. x.

¹³⁵ Tamtéž, s. xvi.

¹³⁶ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 147.

¹³⁷ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 10-11.

¹³⁸ Morgue, Dictionary.com. [online]. Dostupné z: <http://dictionary.reference.com/browse/morgue>.

působí ryze fiktivně, ale ve spojení s historickým kontextem je zobrazuje skutečnost.

Na úvod je nutné podotknout, že příběh je netypický již svým uspořádáním a stylem psaní. Ještě než čtenář začne číst samotný příběh, je mu představeno několik veršů od Sira Thomase Browna.

*What song the Sirens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, though puzzling questions, are not beyond all conjecture.*¹³⁹

Těchto několik veršů vystihuje nejen Poeův příběh, ale i Poeova detektiva Dupina, který se snaží vysvětlit nevysvětlitelné a nachází v tom jisté potěšení. Výše zmíněný citát, říká, že ačkoli mohou být odpovědi na některé otázky složité, můžeme si dovolit odhadovat. Čtenář při čtení knihy dedukuje, příběh to přímo vyžaduje. Báseň by čtenáře měla připravit na to, jak by měl s obsahem zacházet. Český překlad¹⁴⁰ však čtenáře od takových dedukčních metod a odhadů odrazuje.¹⁴¹ Zde se tedy setkáváme nejen s nepřesností překladu, který mění smysl výpovědi, ale i s další interpretací, která může ovlivnit celé dílo. Na tento aspekt poukazyval Nelson Goodman, podle kterého i překlad je jednou z dalších interpretací, což se na výše zmíněném úryvku potvrdilo.¹⁴²

Samotný příběh začíná spíše jako příručka pro matematickou analýzu. Neznámý vypravěč se čtenáři snaží osvětlit základy analytického myšlení. Tvrdí, že pro člověka s analytickým myšlením se jeho schopnosti stávají zdrojem vzrušujících požitků. Analytik rád řeší komplikované úlohy a dešifruje, miluje různé hádanky, záhady či hieroglyfy, které se lidem s průměrnou inteligencí zdají nadpřirozené. Nejsou to však výsledky žádného náhlého vnuknutí, ale právě důsledného metodického postupu.¹⁴³ Zde Poe využil znalostí matematiky, ve které exceloval při svých studiích na vojenské

¹³⁹ „Jaké písně zpívaly Sirény? Jaké jméno si dal Achilles, když se skrýval mezi ženami? Tyto otázky, jakkoli záhadné, se úplně vymykají mezím našich dohadů.“ Překlad: J. S., POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 3.

¹⁴⁰ „Tyto otázky, jakkoli záhadné, se úplně vymykají mezím našich dohadů.“ POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 7.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² GOODMAN, N., ELGIN, C., *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, s. 569.

¹⁴³ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 3.

akademii ve West Pointu, ze které byl kvůli častému pití a gamblerství vyhozen. Výše zmíněné pasáže v příběhu podporují autorovu tezi, že jakékoli dílo je jen otázkou matematiky a chladného intelektu. To se odráží nejen v úvodu povídky, ale také v postupech detektiva Dupina při jeho vyšetřování.¹⁴⁴

Poeova záliba v hraní karet se promítla do v jeho analytické pasáži, kde vyzdvihuje karetní hru whist, při níž může analytik ukázat své umění.

*Whist has long been noted for its influence upon what is termed the calculating power; and men of the highest order of intellect have been known to take an apparently unaccountable delight in it, while eschewing chess as frivolous. Beyond doubt there is nothing of a similar nature so greatly tasking the faculty of analysis*¹⁴⁵.

V závěru klade vypravěč důraz na rozlišení mezi analytickými schopnostmi a důvtipem.¹⁴⁶ Patrně zde poukazuje na Dupinovu analytickou přesnost, aplikovanou matematiku, a tudíž i jedinečnost, díky níž se odlišuje od lidí s jen nadprůměrným intelektem. Příběh, který následuje, by měl pro čtenáře být jakýmsi oživeným komentářem k tomu, co bylo již řečeno v předmluvě.¹⁴⁷

Skutečný příběh začíná anekdotou, jak se oba dva muži kdysi potkali. Dupin je zde představen jako muž ze vznešené rodiny, který po sérii nešťastných událostí skončil v bídě a vzdal se naděje na získání majetku, který mu náležel. Povídka byla sice napsána ve stabilním období Poeova života, jeho peněžní problémy však stále přetrvávaly.¹⁴⁸

Poeova finanční situace se mnohem lépe odráží v jedné z vedlejších postav, nikoli v samotném Dupinovi, který sdílí část autorova charakteru. Adolphe Le Bon, těžce pracující obchodník, jenž musí uživit svou dceru a

¹⁴⁴ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky, s. 161.

¹⁴⁵ „O whistu se už dávno ví, jaký má vliv na schopnost, které se říká reálné předvídání, a je také známo, že lidé nejvyšší intelektuální úrovně mají v této karetní hře zdánlivě nepochopitelnou zálibu, kdežto šachy zavrhnou jako nicotnou zábavu. V tomto oboru byste sotva našli něco, co by si vyžadovalo náročnější analytické úvahy.“ Překlad: J. S.

POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 4.

¹⁴⁶ Anglický termín „ingenuity“, může být překládán jako „otevřenost“ nebo „naivita“.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 5.

¹⁴⁸ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xii.

matku, je pravou reprezentací Poeovi finanční situace. Poe těžce pracoval, aby uživil svou mladou ženu a svou tetu. Oba dva muži sdílí nepřízeň osudu zapříčiněnou svými činy – Le Bon je obviněn z vraždy, kterou nespáchal, Poeovi po četných hádkách s vydavatelem hrozí ztráta práce.¹⁴⁹

Oba muži se dohodnou, že v rámci svých finančních možností budou obývat bizarní stavení na předměstí St. Germain. Přestože dům byl pravděpodobně smyšlený, předměstí St. Germain i ostatní jmenované ulice, které autor ve svém příběhu užil, skutečně existují či existovaly.¹⁵⁰

Skutečné jsou také noviny, v jejichž večerním vydání nalézá Dupin se svým společníkem zprávu o pozoruhodné a brutální vraždě, která se udála v pokoji uzamčeném zevnitř. Zde se projevuje Poeův základní axiom pro výstavbu povídek – tzv. postup odzadu dopředu. Příběh začíná od konce a čtenář až na konci příběhu zjistí, co se stalo na samém začátku. Poeova kompoziční technika, kterou zprvu uplatňoval na básně, později i na hororové příběhy s fantaskními, až nereálnými efekty, ho tedy pozvolna dovedla k detektivním povídkám, jež se více přibližovaly realitě. Poe však nikdy nedovedl přesně rozlišit svou hororovou tvorbu a detektivní, jelikož pozvolna přecházel od mysteriózních povídek hrůzy k detektivní fikci. Ani ve *Vraždách v ulici Morgue* se neubráníl užití hororových prvků.¹⁵¹

Vražda, která se udála v domě v ulici Morgue, bývá často označována anglickým spojením „the locked room mystery“¹⁵², jež se stalo obecným označením pro typ vraždy, která se odehraje v uzamčené místnosti bez možnosti úniku, a kde je přesto nalezeno tělo bez pachatele. Při Poeově popisu místa činu, jenž je jedním z prvků charakterizující detektivní žánr, si ovšem lze povšimnout i prvků charakteristických pro hororovou tvorbu.¹⁵³

¹⁴⁹ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xii.

¹⁵⁰ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 6.

¹⁵¹ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 166.

¹⁵² Záhada pokoje uzamčeného zevnitř.

¹⁵³ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 168.

*On a chair lay a razor, besmeared with blood. On the hearth were two or three long and thick tresses of grey human hair, also dabbled in blood, and seeming to have been pulled out by the roots.*¹⁵⁴

Hororové či makambrózní¹⁵⁵ povídky byly psány již nejméně padesát let před Poem, avšak jeho tři – popřípadě pět, počítáme-li povídky „Zlatý brouk a „Vrah jsi ty!“, byly prvními ryze detektivními povídkami světové literatury. Právě v nich stanovil Poe základní motivy detektivky, které platí dodnes.¹⁵⁶

Neméně drastický je i popis obou nalezených žen. Dcera paní L'Esplanade visí hlavou k zemi zastrčená v komíně a její tělo je zakrvácené a zohavené, její matka je nalezena na dvoře s hrdlem natolik přetátým, že hlava odpadla při pokusu o zvednutí těla. Na hlavě chybí trs vlasů.¹⁵⁷

Účel postavy vypravěče, který vše popisuje ze své perspektivy, se začíná objasňovat až ve chvíli, kdy se Dupin zapojí do pátrání neschopné policie a krok po kroku vysvětluje, jak k tajuplné vraždě došlo. Díky bezejmennému vypravěči má čtenář možnost promítat sám sebe do pozice Dupinova pomocníka, a být tak součástí příběhu. Povídka nemá jen objasnit záhadu, je taktéž hrou, kterou hraje Dupin se čtenářem či Poe se všemi ostatními. Nebylo by tomu poprvé ani naposledy.¹⁵⁸

Poe poskytuje více informací, než by bylo třeba a tím činí příběh zajímavější. Zveřejněny jsou i výpovědi svědků, z nichž každý tvrdí něco naprosto jiného. Vypravěč je bezradný, stejně jako si v tu chvíli připadá čtenář, zatímco neprofesionální detektiv Dupin, za pomoci důkazů z místa činu a metodou vyloučení nemožného a ponechání nepravděpodobného, se krok po kroku přibližuje vyřešení vraždy.¹⁵⁹

Celé vyšetřování je Dupinovým monologickým návodem s občasným komentářem vypravěče. Dupin velmi často kritizuje názory či metody

¹⁵⁴ „Na křesle ležela břitva potřísněná krví. Na krbu se válely dva tři dlouhé, husté chumáče šedivých vlasů, také zakrvácené a zřejmě vyškubnuté i s kořínky.“ Překlad: J. S.

POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 11

¹⁵⁵ Povídky zahrnující podivnou smrt, násilí v takové podobě, která nahání hrůzu. ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 168.

¹⁵⁶ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 163.

¹⁵⁷ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 11

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xii.

ostatních. Přemíra informací v novinách, jež pokládá za bezúčelné a matoucí, zmatená policie, která si nevšímá zjevného, přehlíží stopy nebo z nich vyvozuje neplatné dedukce, které vedou k zatýkání nevinného člověka – neprávem obviněného Le Bona. Zde se promítá nejen Poeův rozpor s vydavatelem a editorem, ale i jeho novinářská kariéra v době, kdy pracoval jako kritik a v podstatě urážel všechny, kteří mu zkrížili cestu.¹⁶⁰

Dupin nachází zalíbení v řešení případu, na který policie nestačí. Po prohlédnutí místa činu doslova říká, že jim vyšetřování poskytne trochu zábavy. Poe jako milovník paradoxů, šokující grotesky a mystifikací si taktéž liboval v řešení zdánlivě neřešitelného.¹⁶¹ To prokázal v poslední dekádě svého života, když se věnoval próze, v níž kombinoval fakta s nejpodivnějšími fantaziemi, hoaxům a kryptogramům.¹⁶²

Deduktivní metody, jichž detektiv užívá při analýze výsledků, jsou taktéž založeny na faktech a na skutečných postupech policejního vyšetřování. Poe si byl zcela jistě vědom, zejména díky studiu literatury, rozdílů mezi španělštinou, angličtinou, francouzštinou a holandštinou. Těchto rozdílů využil právě při analýze identity vraha.

*But in regard to the shrill voice, the peculiarity is—not that they disagreed—but that, while an Italian, an Englishman, a Spaniard, a Hollander, and a Frenchman attempted to describe it, each one spoke of it as that of a foreigner. Each is sure that it was not the voice of one of his own countrymen. Each likens it—not to the voice of an individual of any nation with whose language he is conversant—but the converse.*¹⁶³

Zároveň se však v knize prokazuje autorova nedostatečná znalost francouzského jazyka při užívání francouzských frází i slov, přestože mluvit francouzsky díky svému nadání na jazyky uměl.¹⁶⁴ Nová publikace

¹⁶⁰ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xii.

¹⁶¹ ŠKVORECKÝ, J. Doslov in: POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 163.

¹⁶² PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. vi.

¹⁶³ „Ale pokud jde o vřeštivý hlas, je velmi zvláštní ne to, že se rozcházeli, nýbrž skutečnost, že Ital, Španěl, Holanďan a Francouz se jej snažili charakterizovat jako hlas cizince. Každý z nich je přesvědčen, že že to nebyl hlas jeho krajana. Žádný z nich jej nepřirovnává k hlasu příslušníka národa, jehož jazykem sám mluví – naopak.“ Překlad: J. S.

POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 20.

¹⁶⁴ GRUENER, G., *Poe's Knowledge of German*, s. 54. [online] <http://www.jstor.org/stable/432692>.

vydavatelství *Modern Library* využila původních textů ze čtyřicátých let 19. století. Opraveny byly pouze překlepy anglických slov, avšak pravopis či přízvuk u francouzských byl ponechán z důvodu, aby text odrážel pravou podobu autorova jazyka.¹⁶⁵

Odras doby, skutečných událostí a témat v autorově díle je patrný v závěru příběhu, kdy dochází k rozuzlení a nalezení vraha. Jak sám Dupin poznamenává, policie udělala chybu v úsudku – hledala vraha člověka, detektiv však za pomoci důkazů došel právě k závěru, že to člověk být nemohl. Pachatelem je tudíž zvíře člověku nejpodobnější – lidoop, přesněji řečeno orangutan. Poe využívá ve své povídce starého tvaru *Ourang-Outang*, jehož se již v dnešní době neužívá, nahradila ji jednodušší varianta *orangutan*.¹⁶⁶

Poeova slabost pro hraní se projevila jak v jeho osobním v životě v podobě gamblerství, tak v jeho tvorbě, když vědomě manipuloval se čtenářem, ale i v postavě orangutana, který zabil slečnu L'Españaye, když mu nedovolila, aby si s ní hrál. Nelze si nevšimnout analogie s Poeovým životem, kdy jeho žerty s obecnstvem zůstaly nepochopeny. Orangutan řídící se emocemi je vlastně protikladem detektivovy přesné racionální mysli a jeho stoického chování.

Postava orangutana však není náhodná. Nejen že autorovi zajistila moment překvapení, který toužil v divákovi vyvolat, byla taktéž založena na skutečném pozdvižení, které v návštěvnících vyvolala expozice orangutana v Philadelphii v roce 1839.¹⁶⁷

V závěru příběhu lze opětovně pozorovat projekci autora do hlavní postavy. Poe v závěrečných odstavcích nijak nevyzdvihuje spravedlnost ani její znovunastolení, zdá se, že mu o ni vlastně nikdy nešlo. Stejně lhostejný je detektiv: v podstatě si ani nevšimne, že Le Bon byl osvobozen, protože je zaslepený potěšením z toho, že přechytračil policii.¹⁶⁸ Lze se jen domnívat, že stejné potěšení pocítil Poe, když přechytračil své čtenáře.

¹⁶⁵ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xxi.

¹⁶⁶ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 28.

¹⁶⁷ MEYERS, J. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*, s. 123.

¹⁶⁸ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xii.

*“Let him talk,” said Dupin, who had not thought it necessary to reply. “Let him discourse; it will ease his conscience. I am satisfied with having defeated him in his own castle.”*¹⁶⁹

5.2 The Mystery of Marie Rogêt

Námětem další Poeovy povídky je smrt mladé ženy. Tento motiv autor hojně využíval zejména ve svých básních a hororové próze. Ve své eseji *The Philosophy of composition* označuje smrt za nejsmutnější námět a za nejsmutnější smrt považuje právě smrt mladé ženy.¹⁷⁰

Tragická smrt Mary Cecilie Rogersové, která se udála v New Yorku v roce 1841, inspirovala Poea k napsání další detektivní povídky, v níž se detektiv pokusil vyšetřit skutečný policejní případ. Poe dal případu Rogersové beletristickou formu, přejmenoval zavražděnou a přesídlil detaily z místa zločinu do Paříže. Z důvodu autenticity ponechal iniciály zavražděné, ale zlokalizoval jméno tak, aby zapadalo do francouzského kontextu.¹⁷¹ Lokalizace jména odráží v rámci textové analýzy nejen autorův záměr, ale referuje i k zemi, v níž se povídka odehrává.

První vydání neobsahovalo žádné poznámky pod čarou týkající se skutečné vraždy. Autor však poznámky doplnil, protože od tragédie, která se stala východiskem jeho líčení, uplynulo několik let. V poznámkách pod čarou lze nalézt nejen popis toho, co se stalo, ale i skutečná jména obžalovaných a míst, které figurovaly v policejním vyšetřování.¹⁷² Poeovi sloužily jako důkazní materiál pouze novinové články, proto mu uniklo mnohé, co by byl zjistil, kdyby navštívil dotyčná místa.¹⁷³

Nestalo se tomu tak poprvé, kdy se Poe rozhodl využít soudobé události jako podkladu pro svou tvorbu. Dalším příkladem je nedokončená divadelní

¹⁶⁹ "Ať si mluví," řekl Dupin, kterému prefekt nestál ani za odpověď. "Ať jen káže a ulehčí svému svědomí! Mne jenom těší, že jsem ho porazil na jeho vlastním kolbišti." Překlad: J. S.

POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 35.

¹⁷⁰ POE, E. A., HARRISON, J., *The complete works of Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition*, s. 166. [online]. Dostupné z: <http://www.eapoe.org/works/harrison/jah14e20.htm>.

¹⁷¹ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiii.

¹⁷² POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 42.

¹⁷³ POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 43.

hra *Politian*, kterou začal psát několik let před Dupinovými příběhy¹⁷⁴. Hra z dob antického Říma zobrazovala milostný trojúhelník, jenž se původně odehrál v Kentucky.¹⁷⁵

Poe případ nikdy nevyřešil a vražda dívky zůstává stále neobjasněna. Napsal však do Baltimorského tisku zprávu, ve které tvrdil, že si představuje tytéž shody okolností odehrávající se v Paříži.¹⁷⁶ Tato myšlenka je potvrzena i v závěrném doslovu příběhu, kdy autor oba dva případy odděluje a jejich autenticitu přisuzuje pouze nahodilostem. Zároveň připouští, že v jistém období obou žen existovala mezi jejich případy dokonalá paralela.¹⁷⁷

Autor opět před samotnou povídku umísťuje výňatek, který by měl čtenáři sloužit jako určitá forma indicie. Odstavec je uveden ve svém originálním znění v německém jazyce, pod ním navazuje anglický překlad.¹⁷⁸

*There are ideal series of events which run parallel with the real ones. They rarely coincide. Men and circumstances¹⁷⁹ generally modify the ideal train of events, so that it seems imperfect, and its consequences are equally imperfect.*¹⁸⁰

Poe byl velmi ovlivněn německými romantiky, o čemž vypovídá i výše zmíněná citace německého romantického básníka a prozaika Novalise. Zda však Poeova znalost německého jazyka byla dostatečná na to, aby četl německá díla v originále nebo podobnost jeho děl s díly německého romantismu vycházela pouze z celkové atmosféry doby, není zřejmé. Jeho občasné užití německých slov či frází je považováno za prvek jeho osobitého stylu, kdy doslovně citoval starší autory, aby ozvláštnil svou tvorbu a zněl vzdělaněji.¹⁸¹

V rámci studia na univerzitě ve Virginii se Poe zapsal na studia moderních jazyků, která zahrnovala výuku španělštiny, francouzštiny, italštiny

¹⁷⁴ Dupin stories.

¹⁷⁵ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 147.

¹⁷⁶ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiii.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 37.

¹⁷⁹ V německém originálu uvedeno „Zufall“, za jeho správný anglický překlad by se dal v kontextu považovat spíše výraz „coincidence“.

¹⁸⁰ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 37.

¹⁸¹ GRUENER, G. *Poe's Knowledge of German*, s. 2. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/432692>.

a němčiny. Přestože neexistuje žádný záznam o tom, že by se Poe kdy studiu německého jazyka věnoval, jeho nadání pro jazyky je nezpochybnitelné.¹⁸²

Úvodní slovo vypravěče ospravedlňuje myslitele, kteří podleli víře v nadpřirozeno, když narazili na takového náhody, jež rozum odmítá přijmout jako pouhé shody okolností. Autor tyto náhody považuje za vysvětlitelné v rámci matematické pravděpodobnosti.¹⁸³

Toto tvrzení reflektuje Poevu životní situaci, v níž se od psaní mysteriózních hororů uchýlil k detektivním příběhům. Tento zvrát dovedl životopisec Josepha Krutche k myšlence, že Poe začal psát detektivní příběhy doslova proto, aby se nezbláznil.¹⁸⁴

Vypravěčův obdiv Dupinova charakteru, který je nutně mířen i na samotného Poea, je patrný nejen ve *Vraždách v ulici Morgue*, ale i *Záhadě Marie Rogétové*. Autorovi nelze upřít vysokou inteligenci, výborné analytické a dedukční schopnosti; vezme-li se však v úvahu, že charakter detektiva Dupina odrážel z velké části charakter Poeův, vyznívá vypravěčův obdiv zčásti jako samochvála nebo pokus o ocenění či uznání, kterého se Poeovi za jeho života nedostalo.¹⁸⁵

*„When, in an article entitled “The Murders in the Rue Morgue,” I endeavored, about a year ago, to depict some very remarkable features in the mental character of my friend, the Chevalier C. Auguste Dupin, it did not occur to me that I should ever resume the subject.”*¹⁸⁶

Přestože autor odkazuje na předchozí povídku, jejíž volné pokračování měla být *Záhada Marie Rogétové*, příběhy na sebe nijak nenavazují a pojí je pouze stejné prostředí a postavy vypravěče a detektiva Dupina. Druhá je mimo jiné ve srovnání s první kvalitativně podřadná.¹⁸⁷ Autor odkazuje na své

¹⁸² GRUENER, G. Poe's Knowledge of German, s. 3. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/432692>.

¹⁸³ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 38.

¹⁸⁴ „...invented the detective story in order that he might not go mad.“ KRUTCH, J. W., *Edgar Allan Poe, A Study in Genius*, s. 118.

¹⁸⁵ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 39.

¹⁸⁶ „Když jsem se asi před rokem v povídce *Vraždy v ulici Morgue* pokoušel vykreslit některé výjimečné povahové rysy přítele C. Augusta Dupina, nenapadlo mě, že se k tomu námětu ještě někdy vrátím. Překlad: J. S.

POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 39.

¹⁸⁷ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 147.

předchozí dílo, které už je historickou událostí. Zde můžeme tedy spatřit propojenost kultury, textu a historie.

Vypravěč ve své předmluvě zároveň odděluje vraždu skutečné dívky a poukazuje pouze na nepochopitelné koincidence, které oba případy spojují. Rozlišením obou vražd a užitím doslovných citací z newyorských novin, které byly prezentovány jako články z fiktivního pařížského tisku, vyvolává otázku o hranicích mezi fikcí a skutečnými historickými událostmi.¹⁸⁸ Poe, pod záminkou líčení příběhu pařížské prodavačky, uvedl podstatná fakta skutečné vraždy Mary Rogersové. Všechny důkazy předložené v autorově fiktivním příběhu tedy odpovídají těm skutečným.¹⁸⁹

Styl vykládání příběhu může vyvolat mylný dojem, že Poe je zároveň i vypravěčem – způsob narace v první osobě, výklad užitých technik, apod. Nutno však rozlišit Poea – editora a autora od postavy vypravěče, protože obě entity zaujímají jiný postoj k vraždám. Zatímco vypravěč nesouhlasí s tím, že by Dupinovo vyšetřování mohlo jakkoli pomoci objasnit skutečnou vraždu Rogersové, editorova poznámka pod čarou říká pravý opak. Fikce měla sloužit výhradně ke znázornění skutečného případu.¹⁹⁰

V případě vražd v ulici Morgue Dupin zkoumá důkaz po důkazu a logicky dospěje k závěru, kdo stál za vraždou žen. Při vyšetřování případu Marie Rogêtové, v němž byly jako důkazní materiál použity novinové články, však detektiv převážně kritizuje špatné teorie žurnalistů.¹⁹¹ Poe tak nepřímo odsuzuje i soudobé novináře, s nimiž měl ve svém běžném životě velké rozepře. Nejznámější jsou dlouhodobé spory s Tityrusem Griswoldem, který se snažil pohanit Poeovu reputaci i po jeho smrti.¹⁹²

Při popisu míst a udávání jmen autor v rámci příběhu odehrávajícího se v Paříži, pozměnil jména ulic i lidí, kteří se v případě Rogersové objevili. V poznámkách pod čarou jsou vždy uvedena skutečná místa i jména, aby byly obě vraždy odděleny a vypravěč dodržel své tvrzení, že se jedná o pozoruhodnou podobnost osudů obou dívek. Marie Rogêtová

¹⁸⁸ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiii.

¹⁸⁹ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 39.

¹⁹⁰ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiii.

¹⁹¹ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 161.

¹⁹² MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 151.

bydlela s matkou v ulici Paveé Saint Andreé (Paříž), Rogersová v Nassau Street (New York); v newyorském případě byl zaměstnavatelem dívky obchodník s cigaretami pan Anderson, v knize je jím monsieur Le Blanc, majitel obchodu s parfémy; řeka Hudson byla v rámci autenticity změněna na Sein. ¹⁹³

Detektiv Dupin po analýze novinových článků, vyslechnutí svědků a důkladném prozkoumání místa činu přichází s návrhem, jak záhadu vyřešit, ale nikdy neoznačí pachatele. Všechny nashromážděné důkazy o vraždě a závěry, ke kterým došel, pocházely z Poeovy analýzy skutečného případu. Rozdíl však spočíval v tom, že Poe při svém vyšetřování nenavštívil místo činu, což mohlo být důvodem, proč vraha nikdy neurčil. Neochotný podat řešení, které by mohlo být zpochybněno, přeměnil autor vyšetřování vraždy na příběh založený na správném úsudku ¹⁹⁴. Nicméně se mu podařilo vyvrátit domněnku, že se Rogersová stala obětí gangu a nepřímo ukázal na vraha, jímž měl být milenec zavražděné – námořník. Poeova dedukce byla mylná. Na základě svědectví námořního důstojníka několik let později vyšlo najevo, že Mary Rogersová zemřela při potratu na operačním stole. Pak byla svázána a vhozena do řeky Hudson. ¹⁹⁵

Když v roce 1845 Poe vydal sérii svých detektivních povídek, veřejně hlásal, že případ vyřešil v příběhu o Marii Rogêtové. Ve svém doslovu napsal, že pozdější svědectví potvrdila nejen hlavní závěr, k němuž došel, ale i všechny hypotetické detaily vraždy. John Evangelist Walsh však zjistil, že Poe v roce 1845 vydal již opravenou verzi, v níž provedl 15 nepatrných změn, které naznačovaly, že Marie mohla zemřít na následky potratu, které v originální povídce chyběly. ¹⁹⁶

Délka povídky neodpovídá svému obsahu, který by bylo možné shrnout na několik stran. Jedná se spíše o hledání řešení případu, nežli o napsání kvalitního příběhu. ¹⁹⁷ Pokud Dupin splnil všechny podmínky kladené prefektem pařížské policie a případ byl v knize vyřešen, vyvstává v závěru otázka, proč

¹⁹³ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 39.

¹⁹⁴ Tales of ratiocination. MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 161.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 162.

¹⁹⁶ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 162.

¹⁹⁷ Tamtéž.

nebyl nikdo skutečně zatčen. Našel detektiv vraha nebo pouze fiktivní postavu zasazenou do Poeova příběhu?¹⁹⁸

Samotný konec příběhu je nedostatečný. Dupin končí svůj monolog slovy:

*Corroboration will rise upon corroboration, and the murderer will be traced.*¹⁹⁹

Redakce časopisu *Snowden's Ladies' Companion*, kde byl původně příběh zveřejněn, z důvodu, žež nebyl uveden, vypustila část z rukopisu E. A. Poa, která podrobně vylíčila po zdánlivě mizivé stopě detektiva Dupina. Ten však dostal všem podmínkám prefekta policie, která vraždu vyšetřovala.²⁰⁰

Vypravěč uzavírá případ a opakuje svá slova ze začátku povídky – všechny podobnosti byly jen shody okolností. Při soudním jednání v roce 1891 bylo jedním z pozůstalých po panu Andersonovi, majiteli obchodu, v němž pracovala Mary Rogersová, řečeno, že Poe byl Andersonem zaplacen, aby napsal příběh, který by odvrátil pozornost od Andersona, který byl jedním z podezřelých v případě vraždy mladé dívky. Vezme-li se v potaz Poeova finanční situace a plat, který dostával za uveřejnění ostatních povídek, byla by tato možnost více než pravděpodobná. Tento fakt však geniálního detektiva představuje spíše jako někoho, kdo maskuje stopy, nežli někoho, kdo se snaží vyřešit vraždu.²⁰¹ V tom okamžiku se Poeův charakter vyšetřovatele se stává bipolárním. To však není způsobeno neživou fikční postavou, ale podobou, kterou jí dal autor.

5.3 The Purloined Letter

Třetí analyzovaná povídka o odcizeném dopisu, publikovaná v roce 1844 v časopisu *Gift*, poukazuje na Poeovu originalitu a unikátní schopnost kombinovat realistické detaily a fantastické až nereálné osoby.²⁰² Poe

¹⁹⁸ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiv.

¹⁹⁹ „Jeden důkaz bude stíhat druhý, až bude vrah nakonec dopaden.“. Překlad: J. S.

POE, E. A., PEARL, M. *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 80.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiv.

²⁰² MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 182.

považoval tuto povídku založenou na správném usuzování za nejlepší, kterou napsal. Mnozí kritici se shodli, že *Odcizený dopis* je Poeovo nejlepší dílo ze všech.²⁰³

Volba autorových slov je charakteristická nejen pro dobu, ve které byla výše zmíněná povídka napsána, ale zároveň odráží i autorův záměr. „Purloined“ znamená v překladu ukradený či odcizený, v dnešní době by se pro zpětný překlad do anglického jazyka převážně volil výraz „stolen“, který je jasnější a méně expresivní a archaický. Anglické sloveso „purloin“ přeloženo doslova znamená – „nepozorovaně něco odcizit a porušit přitom něčí důvěru“. Význam slovesa explicitně popisuje, jak byl dopis ukraden. Anglický tvar pochází ze starého francouzského slova „porloigner“, což znamenalo oddálit či vzdálit něco od někoho. Samotný název tedy poukazuje nejen na obsah povídky, ale i na způsob, jímž byl dopis odcizen a v neposlední řadě taktéž na to, kde se bude povídka odehrávat.²⁰⁴

Všechny tři povídky mají totožnou strukturu. Odlišnost třetí z nich spočívá zejména ve strukturovaném popisu a charakteru divadelního dramatu založeném na Dupinově monologu. Pokud by popis chyběl, stalo by se drama nesrozumitelné čtenáři.²⁰⁵ Přesto však autor nejprve zachovává úvod totožný pro své tři detektivky. Příběh je opět uveden výňatkem z textu jiného autora, který shrnuje, co se bude v následujícím textu dít. Pro *Odcizený dopis* Poe zvolil latinský citát, často připisovaný filozofovi Senecovi:

Nil sapientiae odiosius acumine nimio. (Nothing is more hateful to wisdom than too much cunning.)²⁰⁶

Jak již bylo zmíněno, každé z úvodních slov v sobě zahrnovalo jistý návod, odkrývalo vždy sled událostí, metodu či charakter příběhu. Citát v knize je neprávem připisován starořímskému filozofovi Senecovi, přestože neexistuje žádný z jeho textů, v němž by se citát nacházel. Poe,

²⁰³ MULLER, J. P., RICHARDSON W. J., *The Purloined Poe: Lacan, Derrida*. s. 15.

²⁰⁴ Purloined. (n.d.) Collins English Dictionary – Complete and Unabridged. [online]. Dostupné z: <http://www.thefreedictionary.com/purloined>.

²⁰⁵ LACAN, J. in: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida*, s. 78.

²⁰⁶ POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s Vysvětlivky 172.

pravděpodobně, nevědom si této skutečnosti, uvedl jako autora právě Senecu.²⁰⁷

Úvodní slova říkají, že se nic nepřičí moudrosti tak jako přílišná prohnanost či vychytralost. Anglické verze překladu se občas liší. Termín „too much cunning“ bývá nahrazován spojením „excessive cleverness“, což by slabě pozměnilo význam i překlad. V kontextu povídky citát vystihuje situaci, která v příběhu nastane, taktéž i metody, jakých bylo užito k odcizení dopisů. První se odehrává ve chvíli, kdy policejní prefekt G. po důkladném prohledání ministrova domu stále nenašel dotyčný dopis. Dupin téměř otráveně poznamenává, že dopis nikdy nemohl najít, protože hledal příliš složitě a uniklo mu to, co bylo přímo před jeho očima.²⁰⁸

Poslední z povídek má svou podobou velmi blízko k první uvedené, *Murders in the Rue Morgue*, a pojí je několik drobných společných prvků. Jedním z nich je opětovné přechytračení prefekta pařížské policie.²⁰⁹ Je ovšem potřeba zdůraznit, že obě povídky jsou zároveň odlišné. Dupin zde prokáže službu policejnímu prefektovi z důvodu nedostatku peněz,²¹⁰ kdežto ve *Vraždách v ulici Morgue* se detektiv zapojí do případu poté, co zjistí, že Adolphe Le Bon je neprávem obviněn z úkladné vraždy.²¹¹ Nutno však podotknout, že po vyřešení případu je mu lhostejné, co se s Le Bonem stane.

Dupin tentokrát nesoupeří pouze s prefektem, ale také s impozantním protivníkem v podobě vychytralého ministra. Ministr D., jehož celé jeho jméno není v příběhu záměrně zmíněno, odcizil velmi důležitý dopis osobě, které by skandální odhalení dotyčného obsahu mohlo zničit kariéru. Ministr okradenou osobu vydírá a využívá moci nad ní k politickým účelům. Pachatel je tudíž znám a úkolem detektiva je získat ukradený dopis zpět do rukou jeho majitele.²¹² Zde je možné spatřit reprezentaci doby a kultury, která se promítla do hlavní zápletky příběhu.

²⁰⁷ MULLER, J. P., RICHARDSON W. J., *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, Notes*, s. 24.

²⁰⁸ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 96.

²⁰⁹ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 183-184.

²¹⁰ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 90.

²¹¹ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 16-17.

²¹² PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xiv.

Dopis však ve skutečnosti nikdy nebyl ukraden, z toho důvodu Poe pravděpodobně volil i název celé povídky. Dokument byl dvakrát zaměněn za kopii; v prvním případě byla záměna dokonce spatřena, ale dotyčná osoba nemohla ministra nijak zastavit, protože by byl vyzrazen obsah zprávy. V druhém případě bude okradený taktéž znát identitu zloděje, až přijde na to, že již dopis nevlastní. O to se postaral sám Dupin, který opatřil imitaci dopisu citátem z antické hry.²¹³

Výše zmíněné popisy situací, v nichž byl dopis dopis odcizován, poukazuje na motiv opakování. Jako výchozí námět slouží první scéna, druhá už je jen nápodobou první. Scény jsou téměř totožné. V prvním případě je dopis ukraden, aniž by o tom věděl král, přestože královna jen nečinně přihlíží. V druhém případě prefekt policie ví, že Dupin dokument ukradne, protože ho o to sám požádal, ministr však nemá tušení, že mu byl dopis odcizen.²¹⁴

Motivy všech tří povídek se na první pohled liší. V prvních dvou se objasňují vraždy žen a detektiv hledá vraha. V poslední, přestože se stále jedná o zločin, neobjasňuje Dupin žádnou záhadu - pachatel je znám. Musí však za jistý finanční obnos, z důvodu finanční tísně, doručit dopis zpět do rukou prefekta, který ho předá vysoce vážené osobě, jíž byl ukraden. Přesto však můžeme spatřit společný rys všech tří uvedených detektivních povídek, jímž je žena v obtížné situaci.²¹⁵

Námět poslední z Poeových detektivních povídek reflektuje nespolehlivost pošty v době, kdy autor žil. Dopisy běžně docházely se zpožděním, byly ukradeny či ztraceny. Taktéž reprezentuje významnou část Poeova života v době, kdy navázal vážný vztah s Elmirou Royster. Otec dívky zadržoval dopisy, které Poe své snoubence psal během svého studia na univerzitě ve Virginii. Než se Poe vrátil zpět do svého domu v Richmondu, byla již Roysterová provdaná za někoho jiného.²¹⁶

Dopis, jak popisuje ve svém souboru přednášek psychoanalytik Jacques Lacan, má anomální povahu. Jeho obsah i podstata jsou neznámé,

²¹³ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 85.

²¹⁴ MULLER, J. P., RICHARDSON J. W., *The Purloined Poe: Lacan, Derrida*, s. 78.

²¹⁵ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 185.

²¹⁶ Tamtéž, s. 47.

stejně jako jeho odesílatel, přesto je tento předmět klíčový pro celou povídku a stěžejním bodem, v závislosti na němž se proměňují vztahy mezi hlavními postavami. Obsah je však pro čtenáře irelevantní, protože dopis je symbolické označení bez jakéhokoli významu.²¹⁷

Jistá symbolika je patrná i volbě jmen. Poeova fiktivní postava policejního prefekta, jehož příjmení je G., nese iniciál skutečného pařížského policejního prefekta, jímž byl v letech 1831-1836 Henri-Joseph Grisquet.²¹⁸ Postava ministra D. sice neodkazuje na žádnou reálnou postavu, několik pasáží z příběhu však dovedl literární kritiky k přesvědčení, že ministr D. je bratrem detektiva Dupina.²¹⁹ Toto tvrzení podporuje nejen shoda prvních písmen jejich příjmení, ale i několik pasáží v příběhu.

Vypravěč se zmiňuje o dvou bratrech. Jeden z nich se proslavil matematickou esejí, z čehož vypravěč vyvodil, že ministr je matematik. Dupin však tvrdí, že zná ministra lépe a ví, že je nejen skvělý matematik, ale i básník.²²⁰

Když jde Dupin odcizit dopis z ministrova domu, přijde nejprve na návštěvu, aby si s ministrem popovídal, což naznačuje, že se oba muži znají více než dobře. Dupinova návštěva byla navíc přijata bez obtíží, nemusel se ani ohlašovat.²²¹

*I protracted my visit as long as possible, and, while I maintained a most animated discussion with the Minister, on a topic which I knew well had never failed to interest and excite him, I kept my attention really riveted upon the letter.*²²²

Ke konci příběhu Dupin odhaluje svůj skutečný záměr, když si od prefekta vzal nabízených 50 000 franků. Práci pro policii přijal, aby se pomstil

²¹⁷ „A unit of signification without any meaning of itself“. LACAN, J. in: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida*, s. 58.

²¹⁸ MABBOTT, T. O. in: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, Notes*, s. 24.

²¹⁹ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, xiv.

²²⁰ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 94.

²²¹ Tamtéž, s. 99.

²²² „Prodlužoval jsem návštěvu, jak jen to šlo, udržoval jsem s ministrem živou debatu na téma, které ho vždycky zaujalo a nadchlo, přitom jsem však nespouštěl oči z dopisu.“. Překlad: J.S. Tamtéž.

ministři za špatnost, kterou mu kdysi provedl, když spolu strávili nějaký čas ve Vídni. Slíbil mu, že mu skutek jednou oplatí.²²³

Když detektiv zanechal v ministrově domě imitaci dopisu, vepsal do něj sdělení, aby bylo jasné, kdo je zodpovědný za krádež. Překlad francouzského citátu hry zní: „*Není-li ten zlomyslný čin hoden Atréa, je hoden Thystea.*“ a pochází z divadelního dramatu o dvou bratrech Atréovi a Thyestovi z roku 1707. Detektiv si byl jistý tím, že bude odhalen, protože ho ministr pozná nejen na základě souvislosti s citátem, ale i díky znalosti Dupinova rukopisu.²²⁴

Jacques Derrida se ve své kritice Lacanova semináře, v němž analyzuje Poeovu povídku, dokonce přiklání k tomu, že ministr není jen bratr detektiva Dupina. Spatřuje v nich dvojčata, která oplývají stejnými vlastnostmi a mají stejný cíl.²²⁵ Matthew Pearl vidí jistou analogii mezi ministrem a dopisem, který ukradl. Ministr D. je věrnou kopií detektiva Dupina, stejně jako nastražený dopis byl imitací originálního.²²⁶

Podobnosti charakteru si čtenář může všimnout, pokud srovná vypravěčovy popisy Dupina z dvou předchozích povídek, zvláště pak ten ze samého začátku *Vražd v ulici Morgue*. Vypravěč je zde fascinován dvěma Dupiny²²⁷ - jeden z nich je energický a kreativní, druhý je melancholik kouřící svoji dýmku s pohledem upřeným kamsi do prázdna.²²⁸

Dupin po návštěvě ministrova domu a odcizení již jednou odcizeného dopisu podává podrobný popis omezenějšímu vypravěči. Dupin do domu nejprve zavolal, aby se ujistil, že je ministr doma. K návštěvě se rozhodl po zjištění, že ministr se doma povaluje, zívá, zahálí a předstírá, že je extrémně znuděn, jako obvykle. Tato slova Dupina překvapila, protože považuje ministra za neenergičtějšího živoucího člověka, pokud se však nikdo nedívá.²²⁹

Nepřímý odraz skutečnosti je možné spatřit, když policejní prefekt popisuje Dupinovi metody, jichž bylo užito při prohledávání ministrova domu.

²²³ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 100.

²²⁴ MABBOTT, T. O. in: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, Notes*, s. 26.

²²⁵ DERRIDA, J. in: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, Notes*, s. 191.

²²⁶ PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xv.

²²⁷ The double Dupin.

²²⁸ Tamtéž, s. xv.

²²⁹ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 91.

Podrobný strukturovaný popis při ohledávání místa činu využíval i již jednou zmíněný pařížský policista Francios Vidocq. Všechny postupy si zaznamenával ve svých denících.²³⁰

*Certainly not; but we did better—we examined the rungs of every chair in the hotel, and, indeed, the jointings of every description of furniture, by the aid of a most powerful microscope. Had there been any traces of recent disturbance we should not have failed to detect it instantly. A single grain of gimlet-dust, for example, would have been as obvious as an apple.*²³¹

Poeova poslední povídka je neobvyklá nejen svou strukturou a charakterem, uzavírá taktéž trilogii o autorově nejvýznamnější fikční postavě, kterou kdy vytvořil. Přestože byly povídky oblíbené, Poe nikdy nenapsal další. Pro autora se tato novela stala jednou povídkou skládající se ze tří částí, nikdy však explicitně Dupinovy povídky neuzavřel.²³² Vypovídá o tom i tato poslední, jež nese charakter nejen divadelní hry, ale taktéž rozehrané šachové partie. Ministr učinil ve Vídni svůj tah, Dupin odpověděl o několik let později, teď je na řadě opět ministr.

Svůj komentář k Dupinově trilogii začínám od posledního příběhu. *Odcizený dopis* si jistě zachovává prvky detektivní povídky, které Poe stanovil. Do značné míry jde však ještě dále. Analogie s rozehranou šachovou partií mezi geniálními bratry, kteří se snaží jeden druhého oklamat, přesahuje svou promyšleností celkový obsah povídky a umisťuje do pozadí i hlavní předmět celého příběhu, jímž je dopis.

Lacan se ve své přednášce zmínil, že obsah dokumentu není podstatný, protože dopis slouží pouze jako symbol bez obsahu, Derrida naopak jistý význam i obsah v dokumentu spatřuje. Lze se sice přiklonit k názoru, že dopis má symbolickou funkci, tato funkce je nicméně pro povídku nedůležitá. Zdá se totiž, jako by oba autoři zapomněli na hry, které Poe se čtenáři hrál, a v rámci analýzy jedné povídky se v ní paradoxně ztratili. Ve *Vraždách v ulici Morgue*

²³⁰ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 24.

²³¹ „Jistě že ne; ale provedli jsme něco lepšího – přezkoumali jsme příčle všech židlí v bytě, a dokonce klouby a spáry kdejakého nábytku pomocí silné lupy. Byli bychom určitě odhalili sebenepatrnější stopu po nějakém zásahu. Jediný prášek po nebozízku by nám byl například tak nápadný jako jablko.“. Překlad: J. S. Tamtéž, s. 88.

²³² PEARL, M. in: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xviii.

bylo zcela zřetelné, že Poe poskytl čtenářům více informací, než bylo potřeba, aby je zmátl. To samé však učinil i v *Odcizeném dopisu*. Detailní popisy policejního vyšetřování, putování dopisu, analytické vložky v Dupinových monologích – to vše sloužilo k odpoutání pozornosti od zápletky, kterou Poe dle mého názoru považoval za klíčovou, jíž byla pro tuto povídku rozehraná šachová partie dvou bratrů. Dle Pearla byl pro Poea Dupinův příběh ukončený, dle mého názoru se nemohl více mýlit. Stejně jako se skrže celé tři povídky vyvíjel Dupinův charakter, tak se vyvíjel i spor obou bratrů. Povídka je tedy stejně nedokončená jako Dupinův charakter. Z toho důvodu snad Poe neměl potřebu psát další; zkoušel čtenářovu fantasmii a imaginaci. Volbou zakončení dal autor povídky moc do rukou čtenáře, domyslet si vlastní konec na základě podaných indicií. I čtenář tak mohl zakusit pátrání na vlastní kůži.

Můj argument se opírá o princip, který se v povídce opakuje dvakrát; oklamáný neví, že je oklamán. Stejně tak se cítí čtenář, který se bude zabírat pouze doslovným obsahem jako samostatným textem vyvrženým z kontextu; nevezme v potaz nejen další Poeovy povídky, ale ani Poeův život, který zásadně ovlivnil jeho tvorbu.

Postava ministra se pro Pearla stala kopií originálu. Je však nutno uvědomit si, že tato kopie je už sama o sobě imitací. Ministr D. je nápodobou nápodoby, protože Dupin a jeho charakter odráží charakterové rysy autora Edgara Allana Poea. Tento příklad lze využít při vysvětlování umírněného mimetického konceptu. Postavy nejsou dokonalou kopií, jejich charaktery se v určitých prvcích liší, ale jisté rysy jsou autentické. Toho autor literárních děl využívá, když vytváří literární fikci.

Ve své studii o psychoanalytické interpretaci považuje Marie Bonapartová literární díla za subjektivní. Osobnost a komplexnost autora se tudíž vždy promítá v jeho díle, přestože tento odraz může být dobře skrytý. Poeova příběhy jsou plné autorových nevědomých vzpomínek, snů a jeho vlastních zkušeností. V jeho případě to ovšem nejsou jen sny, ale i noční můry, na čemž měla bezpochyby podíl i autorova závislost na drogách.²³³ Lze

²³³ BONAPARTE, M. in: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida*, s. 102.

tvrdit, že tento argument tedy podporuje teorii mimesis jako odraz skutečnosti v literárních dílech obecně.

Druhá povídka, inspirovaná skutečnou událostí, je ukázkovým příkladem odrazu skutečnosti v literární fikci. Nejen že reflektuje dobu, v níž byla napsána, zahrnuje skutečné osoby vystupující v příběhu, ale také byla upravena v závislosti na skutečném vývoji událostí, které byly objasněny několik let po prvním vydání *Záhady Marie Rogétové*.

Pokud Poe skutečně znal obchodníka s tabákem pana Andersona, který mladou dívku zaměstnával, a dostal od něj zapláceno za odpoutání pozornosti při vyšetřování, odraz skutečnosti se promítá nejen do celého díla a jeho konstrukce, ale i do hlavní postavy. I její charakter totiž musel být pozměněn. To vyvolává otázku, zda pokřivený charakter detektiva, který byl odryt na konci první povídky a zamaskovaný v té druhé, je pouze charakterovým rysem autora nebo se jednalo o autorův záměr vytvořit postavu, která nebude ani kladná ani záporná.

Vraždy v ulici Morgue, autorova první povídka, v níž byly stanoveny charakteristické prvky detektivního žánru, se svými racionálními prvky začleněnými do až hororových struktur a vyzrazení děje na začátku povídky, vymykala dobové literatuře. Z toho důvodu si našla oblibu u mnoha čtenářů, protože povídek hrůzy či gotických románů bylo sepsáno již mnoho. Poeova povídka představovala autorovu mysteriózní tvorbu v odlišné podobě. Právě v této povídce se poprvé prokázala autorova znalost matematiky a správného vyvozování.

Na tomto základě lze konstatovat, že v uvedených dílech je možné identifikovat odraz autorova života i doby v literárních dílech. Zřetelná je autorova psychická nevyrovnanost, deprese či úzkost a závislost na alkoholu a jiných omamných látkách. Daniel Hoffman poznamenal, že hororové povídky, detektivní příběhy a vědeckofantastická literatura Poeovi umožňovala zobrazovat nezvyklé a iracionální stavy vědomí, jako například sny, vize, melancholii a intoxikaci, halucinace či klaustrofobii. V těchto stavech je

racionální stránka vědomí odsunuta do pozadí a nechává prostor pro imaginaci.²³⁴

Analýza však přinesla i zajímavý zjištění vztahující se k Poeově tvorbě. *Vraždy v ulici Morgue* a *Odcizený dopis* stojí v opozici k *Záhadě Marie Rogétové*. První dvě reflektovaly autorovu schopnost imaginace a jeho fantasmii, přesto v nich byly nalezeny prvky, které obě díla pojí se skutečností nebo na ni jinak odkazují. *Záhada Marie Rogétové* však autorovi neposkytla mnoho prostoru a nevytvářela ideální situace, které si mohl autor ve dvou předchozích povídkách vykonstruovat. Situace byla předtištěna a autor pracoval se skutečnými důkazy a situacemi. Z toho důvodu se pravděpodobně sám ztratil mezi fikcí a skutečností, což se podepsalo na kvalitě povídky – místy až uměle natahovaný popis, zdlouhavé vyšetřování, které nebere konce a useknutí povídky před nalezením vraha. Ideální situace vykonstruované ve zbylých dvou detektivních povídkách byly ve srovnání s touto do detailu promyšlené a strukturované.

Je zde tudíž viditelná nejen odlišná míra nápodoby, ale i rozdíl v tom, co se napodobuje. Ve *Vraždách v ulici Morgue* reflektuje autor své znalosti, svůj charakter i okolnosti, které ovlivnily jeho tvorbu. Taktéž je tomu v *Odcizeném dopisu*. V *Záhadě Marie Rogétové* se však explicitně autorova fantasmie neprojevuje, protože je příběh založen na pravdivé události a autor je v podstatě omezen na popis a dedukci, kterou na základě důkazů vytvoří. Pokud však autor pomocí geniálního detektiva maskoval skutečného vraha v podobě zaměstnavatele mladé dívky, pravděpodobně není lepšího způsobu, jak toho docílit. Publikace fikční povídky, která je založena na skutečných okolnostech, byla geniálním tahem Edgara Allana Poea.

²³⁴ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 125.

5.4 Premature Burial

Poeova hororová povídka *Předčasný pohřeb* reflektuje provázanost fikce a skutečnosti a představuje Poea jako esejistického spisovatele. Oproti detektivní tvorbě, která byla čistě analytická a popisná, stojí tato povídka takřka v opozici. Vraždy v předchozích analyzovaných povídkách, jakkoli ohavné, neměly ve čtenáři vyvolat efekt hrůzy, spíše fascinaci racionálními postupy. Poeova detektivní tvorba je založena na kreativní imaginaci a měla za úkol čtenáře intelektuálně pobavit. Příběh o člověku pohřbeném zažíva naopak užitím prvků hrůzy záměrně působí na emoce čtenáře.²³⁵

Srovnání dvou žánrů od stejného autora zobrazuje skutečnost z pohledu autorových odlišných intencí. Zároveň však poukazuje na to, že pro analýzu jednoho díla je důležité zohlednit i ta ostatní. Lze tvrdit, že odraz skutečnosti v *Předčasném pohřbu* reprezentuje spíše skutečnosti týkající se autorova psychického stavu, zatímco detektivní tvorba se zaměřovala spíše na dobové okolnosti či autorovy nabyté vědomosti.

Motiv pohřbení zažíva byl v 19. století hojně diskutovaný a stal se předmětem řady knih i časopisů. Poe pomocí kombinace dokonalého zvládnutí vyprávěcí techniky²³⁶ a popisu strachu z tragické smrti, jenž byl v 19. století zakořeněn v západní kultuře, využil, aby docílil dokonalého efektu na čtenáře. Tento strach z předčasného úmrtí byl způsobený událostmi z předchozích let - morovými vlnami či epidemiemi. Když se hromadně sklízela těla, nebyla možná zevrubná kontrola a velmi často pak docházelo k pohřbení živých lidí do masových hrobů.²³⁷

V Poeových dílech se tento prvek explicitně objevil nejen v povídce *Předčasný pohřeb*, ale i v krátkém příběhu *Zánik domu Usherů* publikovaném v roce 1839 a dále i v hororu *Berenice* z roku 1835.²³⁸ Tato skutečnost vypovídá o provázanosti děl a skutečném odkazu na realitu v jinak fiktivních dílech. Beletristická díla obecně se totiž stávají objekty reality a tato realita se

²³⁵ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 186.

²³⁶ ŠKVORECKÝ, J. in: *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 165.

²³⁷ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 187.

²³⁸ Tamtéž, s. 187.

promítá v autorových dalších dílech. Projevuje se teze Nelsona Goodmana, že tvoříme nové světy z těch, které již známe.²³⁹

Vedou se spory, zda převážné užití fantaskních a morbidních motivů bylo projekcí Poeova života a psychických procesů, nebo si je vybral proto, že byly moderní a čtenáři je žádali. Škvorecký se přiklání ke kompromisu, totiž že povídky hrůzy byly moderní a autorův život ho nemohl inspirovat k povídkám optimistického realismu.²⁴⁰ Na název a námět povídky tedy můžeme nahlížet ze dvou perspektiv. První zrcadlí historické skutečnosti, druhá zohledňuje okolnosti autorova osobního života. Poeova matka zemřela, když byl malý, předčasně pochoval i svou nevlastní matku Francis Allanovou a sestřenicí Virginii, která se ve čtrnácti letech stala jeho ženou.²⁴¹

Neznámý vypravěč v úvodu povídky shledává jistá témata za krajně nevhodná pro beletristická zpracování, dle doporučení by se jim spisovatel měl raději vyhnout. Literární formu jim můžeme dát jen v případě, že jsou založena na pravdě. Následuje výčet několika tragických událostí, mezi nimiž je zemětřesení v Lisabonu z 18.století či Velký mor, který sužoval Londýn v 17. století.²⁴² Autorův fikční svět je tedy založen na světě, který ho obklopoval. Díky Nuttalově mimetické koncepci je možno na dílo nahlížet jako na odraz skutečného světa v beletristickém díle, do nějž byl přidán neexistující muž, který trpěl katalepsií. Jedná se o formu pravděpodobné prezentace, vykonstruování situace, která by mohla nastat.²⁴³ S ohledem na koncepci nového historismu lze pozorovat, jak se skutečné události promítly do autorova díla a vytvořily specifickou podobu literárního světa.²⁴⁴

Pravda, skutečnost a historie čtenáře přitahují. Pokud by události byly smyšlené, lidé by je přijímali s opovržením. S oběma tvrzeními se ztotožňuje vypravěč, ale i autor.²⁴⁵ Když Poe publikoval v novinách příběh o muži, který přeletěl Atlantik v balónu za pouhé tři dny, 50 000 čtenářů uvěřilo tomu, že byl

²³⁹ GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*, s. 7.

²⁴⁰ ŠKVORECKÝ, J. in: *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 164.

²⁴¹ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 114.

²⁴² COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*. s. 128.

²⁴³ NUTTALL, A. *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, s. 181.

²⁴⁴ GALLAGHER, C., GREENBLATT, S. *Practicing new historicism*, s. 5.

²⁴⁵ COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*. s. 128.

příběh založen na skutečné události. Poté, co vyšlo najevo, že je příběh smyšlený, byl stažen.²⁴⁶

Tragédie jsou historií, to největší utrpení však zažívá člověk jako jedinec, nikoli dav či kolektiv. Jako jeden z nejstrašnějších způsobů smrti jmenuje vypravěč právě pohřbení zaživa.²⁴⁷

*To be buried while alive is, beyond question, the most terrific of these extremes which has ever fallen to the lot of mere mortality. That it has frequently, very frequently, so fallen will scarcely be denied by those who think.*²⁴⁸

Poe zde popisuje skutečný lidský strach, nikoli vykonstruovaný pocit, který vedl dokonce i k výrobě velmi propracovaných rakví, které měly tomuto omylu zamezit.²⁴⁹ Autor nepřímo poukazuje na stav lékařství v 19. století a přímo ve své povídce zobrazuje stav tehdejších technologií. Vypravěč udává výčet několika případů, v nichž byli lidé zaživa pohřbeni. Udáním skutečných míst, na kterých se případy odehrály, opět uplatňuje prvek dokonale přesné narace s odkazem na realitu, který nutí čtenáře věřit, že předložené případy se skutečně staly. Vypravěč si nechá do své rakve dát zámek, který se dá otevřít zevnitř.²⁵⁰

Mezi příklady se dokonce objevil i skutečný případ mladé dívky z roku 1810 z Francie, která byla prohlášena za mrtvou a pohřbena. Její truchlící milenec ji vykopal, aby si mohl ustříhnout pramen jejich vlasů a našel dívku živou v rakvi.²⁵¹ Příklad prezentovaný vypravěčem v sobě zahrnuje všechny důležité prvky, které Poe stanovil ve své *Filosofii básnické skladby* pro kompozici dobré básně – smrt krásné ženy a truchlícího milence.²⁵²

Zda byly ostatní případy pravdivé, není zřejmé. Poe u některých neuváděl žádná jména. Uvážil však tělesné dispozice jedince. Muž, který byl

²⁴⁶ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 183.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 186.

²⁴⁸ „Být pohřben zaživa patří nesporně k těm nejstrašlivějším mukám, jaká mohou být údělem ubohých smrtelníků. Že se to děje často, velmi často, může sotva popřít člověk uvažující.“. Překlad: J. S. COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*. s. 128.

²⁴⁹ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 186

²⁵⁰ Tamtéž, s. 187

²⁵¹ ŠKVORECKÝ, J. in: *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 164.

²⁵² POE, E. A., HARRISON, J., *The complete works of Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition*, online, s. 166.

pohřben a dlouhou dobu se mu nedostávalo vzduchu, trpěl po vykopání asfyxií²⁵³ a musel být převezen do nemocnice. Pacient nepřežil poté, co mu byl do těla puštěn galvanický proud a podlehl extatickému záchvatu. Galvanická baterie však zachránila život jistému právníkovi v Londýně, který byl dva dny považován za mrtvého.²⁵⁴

Poe dodal příběhu na důvěryhodnosti, když jeden z prvků své detektivní tvorby, ale i skutečných vyšetřování, zapojil do své hororové povídky. Právník, který se probudil, podal dle vypravěčových slov hrůzné svědectví. Postupy popsané v knize se dnes používají v lékařství běžně, přestože v lepším technickém provedení.²⁵⁵

Vypravěč jmenuje řadu případů, aby doložil své tvrzení, že k předčasným pohřbům dochází často. Zmínil přitom jako příčinu katatonii či ochromení způsobené ranou do hlavy či asfyxií.²⁵⁶ Tématu předčasné smrti či stavů, ve kterých lidské tělo působí jako zdánlivě mrtvé, se věnovali mnozí doboví spisovatelé. Joseph Taylor na téma předčasného pohřbení poukázal ve své knize *The Danger of Premature Interment, Proved From Many Remarkable Instances of People Who Have Recovered After Being Laid Out* publikované v roce 1816. V roce 1834 Jean-Sébastien Fontenelle uvedl seznam stavů, které způsobují částečné či chvilkové přerušení životních funkcí. Mezi těmi byly i některé, které použil Poe ve své povídce – asfyxie, hysterie, katalepsie, velká ztráta krve a jiné.²⁵⁷

Tyto stavy lidského těla vysvětlené nejen Poem, ale i ostatními spisovateli, mohly objasnit vcelku hojně se vyskytující fenomén pochodujících mrtvol, též sloužící jako východisko pro science fiction. Pochodující mrtvola, dnes se užívá název zombie, se stala jedním z hlavních námětů gotických novel. Ke konci 19. století se mezi lidmi dokonce šířila univerzální panika z pohřbení zaživa, která zaslepila jejich mysl.²⁵⁸

²⁵³ Dušení způsobené nedostatkem vzduchu. Asfyxie, Velký lékařský slovník [online]. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/lexikon-pojem/asfyxie-1>.

²⁵⁴ COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*. s. 130.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 131.

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 185.

²⁵⁸ Tamtéž.

Vypravěč je posedlý doloženými případy z minulosti, stejně jako se o pohřbení zaživa či znovuoživení mrtvého začal zajímat Poe v posledních letech svého života.²⁵⁹ Čtenář je veden k tomu, aby se vcítil do vypravěčova utrpení, když je mu předložena vypravěčova vlastní zkušenosti s chorobou – katalepsií. Kataleptické stavy způsobují dokonalé strnutí těla, díky němuž je pacient pokládán za mrtvého. Objevují se v různých intervalech. Ty se nejen zkracují, ale zároveň se i prodlužuje doba jejich trvání.²⁶⁰

Vypravěč důkladně popisuje všechny své strachy, které se postupně rozvíjí, stejně jako jeho choroba. Nemocného, pokud je ve stavu dlouhodobé letargie, od smrti obvykle zachrání jeho rodina či přátelé, kteří o pacientově chorobě ví, nebo okolnost, že se pacientovo tělo nerozkládá. Poe skrze vypravěče reprezentuje nejen existující chorobu, ale i její skutečné symptomy.²⁶¹

*Sometimes, without any apparent cause, I sank, little by little, into a condition of hemi-syncope, or half swoon; and, in this condition, without pain, without ability to stir, or, strictly speaking, to think, but with a dull lethargic consciousness of life and of the presence of those who surrounded my bed, I remained, until the crisis of the disease restored me, suddenly, to perfect sensation.*²⁶²

V příběhu jsou zachyceny sny měnící se během dne v halucinace, jež způsobovaly vypravěči úzkost. Právě tyto stavy střídaly ty kataleptické. Viděl obrazy z vně rakve, červy, temnotu, hrobky a epitafy. Nehmotná figura bez tváře k němu promlouvala a ukazovala mu otevřené hroby, které na něj čekaly. Halucinační stavy a sny popsané vypravěčem, byly pravděpodobně prožity právě Poeem, který byl závislý na drogách a alkoholu.²⁶³

²⁵⁹ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 190.

²⁶⁰ „Někdy jsem bez jakékoli zjevné příčiny velice zvolna upadal do jakéhosi mráкотného polovědomí či bezvědomí a v tomto bezbolestném stavu, neschopen se pohnout a v pravém slova smyslu myslet, ale s tupým, letargických vědomím života i přítomnosti lidí kolem lůžka, jsem setrval, dokud nenastala krize; po ní jsem se vždy rázem vzchopil a ihned jsem dokonale vnímal.“. Překlad: J.S. COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*, s. 137-138.

²⁶¹ Tamtéž, s. 134

²⁶² Tamtéž, s. 135

²⁶³ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 321

Vypravěč se obává opustit blízké, kteří o jeho stavu vědí, odmítá vycházet ven, bojí se svých halucinačních stavů i těch kataleptických.²⁶⁴ Podobný stav popsala v jednom ze svých dopisů i Poeova teta, Maria Clemmová. Poe byl dle její výpovědi velmi nerad sám a vyžadoval společnost.²⁶⁵

Ze strachu, že by se vypravěč jednoho dne probudil pohřbený zaživa nebo by se ho někdo chtěl zbavit, udělal jistá preventivní opatření. Nechal si vyrobit speciální rakev.²⁶⁶

*Among other things, I had the family vault so remodelled as to admit of being readily 12 pened from within. The slightest pressure upon a long lever that extended far into the tomb would cause the iron portal to fly back. There were arrangements also for the free admission of air and light, and convenient receptacles for food and water, within immediate reach of the coffin intended for my reception.*²⁶⁷

Poeův návrh rakve byl dle T. Mabotta založen na článku z roku 1843 o rakvi, která dokáže zachránit lidský život, publikovaný Nathanielem Willisem. Dle W. T. Bandyho byl zdrojem pro povídku článek publikovaný v roce 1844 Christianem Eisen-brandtem. Tyto sofistickované rakve byly vynalezeny německými imigranty právě proto, aby se zabránilo trvalému pohřbení ještě živých lidí. Eisenbrandtova rakev byla vyrobena v Baltimoru v roce 1843.²⁶⁸

Na konci příběhu je popsán jeden z vypravěčových stavů, při němž si myslel, že je pohřben. Na základě svého mylného úsudku, přestože byl pouze v malém kajutním lůžku, se díky katarzi vyléčil. Tento smyšlený případ se udál ve městě, v němž Poe vyrostl – v Richmondu ve státě Virginia. Nejen že autor využil reálných míst, využil míst, která dobře znal.²⁶⁹ Tento prvek je však patrný i v autorově detektivní tvorbě, v níž použil Paříž, jejíž ulice znal.

²⁶⁴ COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*, s. 136

²⁶⁵ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 248

²⁶⁶ COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*, s. 137

²⁶⁷ „Mezi jiným jsem dal přebudovat rodinnou kryptu tak, aby se dala otevřít zevnitř. Při nepatrném stisku dlouhé páky, jež sahala hluboko do hrobky, se rozevřela železná vstupní vrata. Také jsem zařídil, aby dovnitř mohl volně proudit vzduch i světlo a aby hned vedle rakve, do níž jsem měl být uložen, stály pohotově nádoby s jídlem a vodou.“. Překlad: J. S. Tamtáž.

²⁶⁸ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 355

²⁶⁹ COLLINS, W., POE, E. A. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*, s. 140

Srovnání analýzy detektivních povídek a pozdní hororové znázorňuje autorův spisovatelský vývoj a ovlivňování jednoho žánru druhým. Bylo možno si povšimnout, že Poe často opakuje motivy, nebo alespoň jisté principy, kterých se drží. Ty by mu mohly být kritiky či čtenáři vyčítány, protože časté zmiňování téhož působí příliš jednotvárně.

Na základě analýz je také možno konstatovat, že v Poea díla nejsou tak fiktivní, jak se o nich tvrdí. Autor obvykle vytváří literární světy, které téměř autenticky zobrazují skutečná místa či osoby, přidává pouze jisté prvky, aby činil své povídky zajímavější.

6. ZÁVĚR

Ústředním tématem diplomové práce byl koncept mimesis, který je zde vymezen jako odraz skutečnosti v literárních dílech. Práce se zaměřovala na analýzu vybraných literárních děl Edgara Allana Poea, na nichž se zkoumala aplikovatelnost a funkčnost zvolených mimetických konceptů. V rámci diplomové práce bylo tedy vhodné zvolit si několik mimetických konceptů, které byly aplikovány na literární díla, a tak se dokazoval odraz skutečnosti v literatuře.

Jednotlivé koncepce byly vybrány tak, aby bylo možné v rámci analýzy postihnout mimesis jako jakýkoli záměrný vztah ke skutečnosti. Literární díla se tedy analyzovala na základě Auerbachovy mimetické koncepce, kterou představil ve své knize *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Auerbach aplikoval metodu textové analýzy, jež byla částečně užita i v této práci, aby bylo možné identifikovat mimesis i v jazyce textu.

Dalším autorem byl Anthony Nuttall. Autor chápe mimesis jako jakýkoli záměrný vztah k realitě – mimesis umožňuje umělcům lhát či přidávat prvky, které v realitě chybí, je tak určitým „tvůrčím programem“ pro spisovatele. Nuttall si zvolil pro analýzu Shakespeara, na jehož dílech odraz skutečnosti dokazoval.

Umírněnější formu mimesis jako odrazu skutečnosti představuje Nelson Goodman ve své koncepci *Světatvorby*. Podle jeho konceptu tvoříme světy z již známých světů, užíváme tedy starých prvků k vytvoření nových.

Nový historismus je posledním zvoleným mimetickým konceptem, jehož metody byly využity pro analýzu Poeových literárních textů v této práci. Provázanost textu a kultury a odraz doby v literárních dílech se dokazovaly pomocí obsahové analýzy převážně na základě témat, o kterých Poe psal.

Hlavním cílem práce bylo ověřit hypotézu, že mimesis jako forma obecně chápané nápodoby či jakýkoli záměrný vztah ke skutečnosti je prokazatelně přítomna v literárních dílech. Tento cíl byl naplněn, jak prokázala analýza vybraných povídek Edgara Allana Poea. Taktéž bylo potvrzeno, že míra nápodoby se bude pokaždé lišit, přestože se jedná o díla jednoho autora.

Autor ve svých dílech přesně zobrazuje či napodobuje události ze svého života a dobová témata, jak bylo ukázáno v povídce *Premature Burial*, kde Poe využil motivu předčasného pohřbení, ke kterému v 19. století vinou nevyvinuté technologie často docházelo, a zároveň zachycuje svůj vlastní strach.

Nejautentičtěji je možné spatřovat odraz skutečné události v případě vraždy mladé dívky, kterou Poe použil jako podklad pro svou fikční povídku. *The Mystery of Marie Rogêt* nereflektuje pouze skutečný policejní případ, zobrazuje taktéž stav médií v první polovině 19. století. Zdrojem důkazů pro Poeovu povídku byly totiž pouze články z novin.²⁷⁰ Význam tisku je možné spatřit ve dvou prvních detektivních povídkách - detektiv a jeho společník se o vraždách vždy dozvědí z novin.²⁷¹

Neexistenci autorského práva v Americe zachycuje Poe ve své povídce *The Purloined Letter*. Motiv odcizení dopisu, které nemůže být nahlášeno, má poukazovat právě na stav autorského práva v Americe, které za Poeova života ještě nebylo schváleno. Zároveň symbolicky reprezentuje nelegální krádež a otištění povídky *Murders in the Rue Morgue*, které se dopustily dva francouzské deníky.²⁷²

Všechny výše uvedené závěry tedy zdůrazňují situační zakotvení textu a historický odraz doby v dílech, stejně jako neodlučitelnost literárního díla od autora a promítání životních událostí do fikce. Charakter autora pak je možné spatřit v totožném stylu psaní či prolínání se hororové tvorby do detektivní. Analýza pozdní hororové povídky však poukázala i projekci detektivního žánru do povídek hrůzy napsaných po vydání detektivek.

Autorův intelekt se odráží napříč všemi analyzovanými povídkami. Svědčí o tom postava geniálního detektiva Dupina, který byl kopií Poeova charakteru, i nápodoba nápodoby v podobě Dupinova bratra – Ministra D. Dupin však nebyl jedinou postavou, která přejala Poeův charakterové rysy. Chorobný strach ze samoty a pohřbení zaživa nejmenovaného vypravěče reprezentuje nejen autorův strach, ale i stavy, do kterých se dostával po užití

²⁷⁰ POE, E. A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, s. 43.

²⁷¹ POE, E. A., PEARL, M., *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. 10, 42.

²⁷² PEARL, M. In: *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*, s. xv.

drog či alkoholu. Spisovatelovu finanční situaci naopak sdílí postava poctivého obchodníka Le Bona.

Poe však svůj osobní život nepromítal pouze do postav, ale i do témat, o kterých psal. Povídka, v níž je odcizen a zadržován dopis, zobrazuje nejen stav pošty v 19. století, ale i životní zkušenost autora. Osobní zkušenosti a znalosti využil i v matematických pasážích, které sloužily jako úvod do detektivní problematiky.

Analýza však přinesla i výsledky, které na počátku práce nebyly predikovány. Jedním z nich je potvrzení teze Nelsona Goodmana, že každá interpretace vytváří nové dílo. Překlad je taktéž jednou z interpretací.²⁷³ To bylo možné zachytit v povídce *Murders in the Rue Morgue*, kde byla nalezena chyba z anglického do českého překladu. V povídce *The Mystery of Marie Rogét* byla nalezena chyba z německého překladu do anglického. Do českého jazyka nebyl daný úsek přeložen.

Dalším výsledkem bylo zhmotnění Poeovy fiktivní postavy do reálného života. Detektiv Dupin byl předmětem tří skutečných právnických sporů. To podporuje hypotézu, že mimesis funguje i opačně. Nemusíme se inspirovat pouze okolnostmi a světem, tíhneme k tomu, považovat nereálné postavy za reálné, díky autorově schopnosti popisu.

Přestože postava geniálního detektiva není tolik známá, jako je třeba Doylův detektiv Sherlock Holmes, Poeova díla ovlivnila práci dalších spisovatelů, jmenovitě například již zmíněného Sira Arthura Conana Doylea, který částečně zkopíroval Dupinův charakter. Mimesis pak funguje nejen jako odraz skutečnosti v literárních dílech, ale i odraz literárního díla v další fikci.²⁷⁴

V závěru lze tedy konstatovat, že odraz skutečnosti je v literatuře zřetelný a míra i způsob nápodoby jsou odlišné i v kontextu jediného spisovatele. Míra nápodoby je závislá na inspiraci určitými tématy a autorově myšlenkovém zaměření. Způsob nápodoby je částečně ovlivněn autorovou imaginací a zároveň i jeho záměrem, s nímž píše dané dílo.

²⁷³ GOODMAN, N., ELGIN, C., *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, online, s. 569

²⁷⁴ MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*, s. 327.

Přesně identifikovat autorovy intence je problematické a pro dosažení významu díla ne vždy interpretačně relevantní. Určit jednotnou interpretaci je téměř nemožné z několika důvodů. I kdybychom měli možnost zjistit, co autor zamýšlel, v dílech jsou patrné jisté prvky, které vkládá podvědomě. Tyto prvky a témata pak může najít pouze někdo, kdo se na text pokusí nahlédnout kriticky a s jistým časovým odstupem a vezme v potaz okolnosti autorova života i díla, která doposud napsal. Autor literárního díla navíc nemusí být vhodným interpretem svých textů. Když se totiž kriticky vyjádří ke svému dílu, může lhát či čtenáře záměrně svést z cesty.

Využitím konceptu mimesis pro identifikaci odrazu skutečnosti v literatuře se však můžeme pokusit o přesnější interpretaci, než je ta, která se provádí bez kontextu doby, a ve které není zohledněn autorův život či události, za kterých bylo dílo napsáno. V rámci interpretační teorie může koncept mimesis sloužit jako funkční interpretační aparát, díky kterému může interpret nahlížet na dílo jako na součást historických událostí, a díky kterému je možné přiblížit se adekvátní interpretaci.

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

TIŠTĚNÉ ZDROJE:

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, 67 s. ISBN 80-858-2901-0.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Překlad Miloslav Žilina, Rio Preisner, Vladimír Kafka. Praha: Mladá fronta, 1998, 479 s. ISBN 80-204-0738-3

CLARK, Michael. *Paradoxes from A to Z*. 2nd ed. New York: Routledge, 2007, xiii, 253 p. ISBN 9780203962367

COLLINS, William a Edgar Allan POE. COLLINS CLASSICS. *Tales of Mystery and Imagination*. London: Harper Press, 2012. ISBN 978-0007420223.

GALLAGHER, Catherine a Stephen GREENBLATT. *Practicing new historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, 249 p. ISBN 02-262-7934-0.

GOODMAN, Nelson, Catherine Z. ELGIN a Don MCLAUGHLIN. *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*. Critical Inquiry. 1986, vol. 12, issue 3. DOI: 10.4337/9781781951262.00010.

GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. 7. print. Indianapolis, Ind: Hackett, 1995, ISBN 9780915144518.

HAYDEN, John O. *Polestar of the ancients: the Aristotelian tradition in classical and English literary criticism*. Newark: University of Delaware Press, c1979, 237 p. ISBN 08-741-3125-1.

KASTNEROVÁ, Martina. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?. *Filosofie dnes*, 2011, 3(2), s. 53-67. ISSN 1804-0969.

TAUSSIG, Michael T. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993, xix, 299 p. ISBN 04-159-0687-3.

KRUTCH, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe: a study in genius*. London: A.A. Knopf, 1926, x, 244 p., 12 l. of plates. ISBN 978-0-7812-6835-6.

MEYERS, Jeffrey. *E.A. Poe: his life and legacy*. London: Cooper Square Publishers, 1992, 348 s., [8] s. obr. příl. ISBN 08-154-1038-7.

MULLER, John P a William J RICHARDSON. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, c1988, xiv, 394 p. ISBN 08-018-3293-4.

NÜNNING, Vera, Ansgar NÜNNING a Birgit NEUMANN. *Cultural ways of worldmaking: media and narratives*. New York: De Gruyter, c2010, viii, 361 p. ISBN 9783110227567.

NUTTALL, Anthony. *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. 1st Yale University Press ed. New Haven: Yale University Press, 2007, x, 209 p. ISBN 978-030-0118-650.

PEREGRIN, J. *Obrat k jazyku: druhé kolo: jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů*. Vyd. 1. Editor Jaroslav Peregrin. Praha: Filosofia, 1998, 193 s. ISBN 80-700-7102-8.

PLATÓN, . *Ústava: X. kniha. 4.*, opr. vyd. Překlad František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2005, 427 s. Platónovy dialogy, sv. 18. ISBN 80-729-8142-0.

POE, Edgar Allan a Matthew PEARL. *The murders in the Rue Morgue: the Dupin tales*. New York: Modern Library, 2006, xix, 119 p. ISBN 06-796-4342-7.

POE, Edgar Allan. *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*. Praha: Mladá fronta, 1964. ISBN 23-091-64.

SIDNEY, Sir Philip a Edited with an introduction and notes by Katherine DUNCAN-JONES. *Major works*. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-019-9538-416.

VEESER, H. *The New historicism*. New York: Routledge, 1989, xvi, 317 p. ISBN 04-159-0069-7.

ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*. Vyd. 2., dopl., v Tritonu 1. Praha: Triton, 2002, 145 s. ISBN 80-725-4285-0.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

Asfyxie. In: *VELKÝ LÉKAŘSKÝ SLOVNÍK* [online]. 2008 [cit. 2015-03-31]. Dostupné z: <http://lekarske.slovniky.cz/lexikon-pojem/asfyxie-1>.

AUERBACH, Erich. *Epilegomena zu Mimesis*. Romantische Forschungen. 1953, vol. 65, 1/2, s. 1-18. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27936287>.

BARTON, Anne. *Transparent Criticism*. Review of the book *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism>.

BEZZOLA, RETO R, Reto R. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur by Erich Auerbach: Review*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur [online]. 1951, s. 77-85 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20654536>.

BREMMER, Jan N. Erich Auerbach and His Mimesis. *Poetics Today* [online]. 1999, Vol. 20, No. 1 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773339?origin=JSTOR-pdf>.

Detective story. (2015). *Encyclopædia Britannica*. [online] Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/159456/detective-story>.

Detective. *Dictionary.com Unabridged*. [online] Dostupné z: <http://dictionary.reference.com/browse/detective>.

Editors' Statement, About. In: *Representations* [online]. [cit. 2015-03-06]. Dostupné z: <http://www.representations.org/about/>.

GRAY, Vivienne. Mimesis in Greek Historical Theory. In: *Mimesis in Greek Historical Theory*. JSTOR, 1989, s. 1. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/294672?sid=21105838463163&uid=2&uid=4&uid=3739192>.

GRUENER, Gustav. *Poe's Knowledge of German*. The University of Chicago Press. 1904, roč. 2, č. 1. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/432692>.

KAES, Anton. New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era. *Monatshefte* [online]. 1992, vol. 84, no. 2 [cit. 2015-04-06]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/30161347>.

KAIPR, Jiří. Mihai Spariosu: *Mimesis v současné tradici: Interdisciplinární přístup*. In: *AntropoWebzin*, 2014. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin_02_2005/12_kaipir.pdf.

KUBALÍK, Štěpán. Cokoli se podobá čemukoli jinému: Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému. *Cokoli se podobá čemukoli jinému*. 2008, č. 2. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/06_studie_goodman_komentar.php.

Morgue. Dictionary.com. Dictionary.com Unabridged. Random House, Inc. [online]. [accessed: March 11, 2015]. Dostupné z: <http://dictionary.reference.com/browse/morgue>.

MAZER, Cary M. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality by A. D. Nuttall. In: *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality by A. D. Nuttall*. The Johns Hopkins University Press, 1984. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3206762?sid=21106018025953&uid=2&uid=3739192&uid=4>.

PAPPAS, Nickolas. Plato's Aesthetics. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/plato-aesthetics/>.

PAULSON, Roland. *A New Transparency Or an Old Elitism?*. *Shakespeare Quarterly* [online]. 1984, vol. 35, No.4 [cit. 2015-04-06]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2870179>.

PETRIŠÁKOVÁ, Lucie. Fikční jako opozitum faktuálního?. *Fikční jako opozitum faktuálního?* [online]. 2012, č. 2 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://filosofiednes.ff.uhk.cz/index.php/hen/article/view/116>.

POE, Edgar Allan a James Albert HARRISON. *The complete works of Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition*. [Virginia ed.]. T.Y. Crowell, [1902], 17 v. Dostupné z: <http://www.eapoe.org/works/harrison/jah14e20.htm>.

8. RESUMÉ

This thesis is aimed at different concepts of *mimesis* and the representation of reality in the literary works of E. A. Poe. It deals with analyzing of his three detective stories and one late horror on which it shows any deliberate relation to reality. The main purpose of the thesis is to prove on the basis of analysis that *mimesis* is a functional interpretive concept and it appears in each selected literary texts.

The theoretical part introduces the term *mimesis* and describes selected concepts and their authors, such as Erich Auerbach or Anthony Nuttall. The practical part deals with analysis of selected stories by Poe and shows the representation of reality in his literary works. The analysis submits that the form and the way of representation differs even though only literary works of one author are taken into account.

The result of this contribution is to show that a concept *mimesis* is not just an obsolete construct but it can help the interpreter to achieve an adequate interpretation with respect to time in which it was written and the author who composed it.