

UNIVERZITA PARDUBICE

FAKULTA FILOZOFICKÁ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Bc. Lenka Krupičková

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

**Poetika míst v díle Miloše Urbana na pozadí dějin české literární
kultury**

Bc. Lenka Krupičková

Diplomová práce

2020

Prohlášení

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 9/2012, bude práce zveřejněna v Univerzitní knihovně a prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 13. září 2020

.....

Lenka Krupičková

Poděkování

Někdy si ty nejtěžší překážky klademe do cesty my sami.

Ráda bych touto cestou poděkovala především PhDr. Ivo Říhovi, Ph.D., za cenné rady, trpělivost a veškerou pomoc (zejména tu psychickou), kterou mi během psaní práce poskytl. Děkuji také svému příteli a rodině, kteří mi byli silnou oporou a nenechali mě to vzdát. Ještě jednou Vám všem upřímně děkuji!

Název práce

Poetika míst v díle Miloše Urbana na pozadí dějin české literární kultury

Anotace

Předkládaná diplomová práce se zabývá analýzou poetiky míst zastoupených ve fikčním světě děl současného českého prozaika Miloše Urbana, a to se zvláštním důrazem na zkoumání městského, zejména pražského, prostoru a jeho dílčích míst (ulice, sakrální stavby). Pramennou základnu poté představují vybraná Urbanova prozaická díla, vydaná napříč celým autorovým dosavadním tvůrčím obdobím (1998–2019).

Metodologicky je práce založena na výzkumu sémantiky prostoru literárního díla, jak je v českém literárněvědném prostředí představen především v pracích Daniely Hodrové. Na dílčí prostory je tak nahlíženo prizmatem sémiotické, topologické a mytopoetické analýzy. V neposlední řadě je reflektován rovněž problém vztahu uměleckého obrazu města (jako magického a mýtického prostoru) k jeho reálněmodelovým „předlohám“ a inspiracím. V závěru jsou výsledky této analyticko-interpretací práce, a tím i tvůrčí osobnosti Miloše Urbana, zasazeny do relevantních vývojových kontextů českého písemnictví 20. století.

Klíčová slova

Miloš Urban, literární prostor, Daniela Hodrová, tematologie, topologie, mytopoetika, sémantika prostoru, literární obraz Prahy, poetika městského prostoru, ulice, sakrální stavby

Title

Poetics of Places in the Work of Miloš Urban on the Background of the History of Czech Literary Culture

Abstract

This thesis deals with the analysis of the poetics of places represented in the fictional world of works of the contemporary Czech novelist Miloš Urban, with special emphasis on the study of urban (especially Prague) space and its particular places (streets and sacral buildings). The source base is then represented by selected Urban's prose works, published across the entire author's previous creative period (1998–2019).

Methodologically, the work is based on research into the semantics of the space of a literary work, as it is presented in the Czech literary environment, especially in the works of Daniela Hodrová. The partial spaces are thus viewed through the prism of semiotic, topological and mythopoetic analysis. Last but not least, the problem of the relationship of the artistic image of the city (as a magical and mythical space) to its real-model "counterparts" and inspirations is also reflected. At the conclusion of the thesis, the results of this analytical-interpretative work, and thus also the creative personality of Miloš Urban, are set in the relevant developmental contexts of Czech literature of the 20th century.

Keywords

Miloš Urban, literary space, Daniela Hodrová, thematology, topology, mythopoetics, semantics of space, literary image of Prague, poetics of city space, streets, sacral buildings

Obsah

Úvod.....	1
1. Přístupy k výzkumu literárního prostoru	5
2. Prostor jako předmět tematologického výzkumu Daniely Hodrové	8
2.1. Východiska tematologického výzkumu.....	8
2.2. Bachtinův chronotop v rámci studia historické poetiky	11
2.3. „Topoanályza“ Gastona Bachelarda	13
2.4. Poetika prostoru Jurije Lotmana.....	14
2.5. Topos	15
2.5.1. Topos–místo	16
2.6. Archetyp	19
3. Prostor v díle Miloše Urbana	22
4. Topos města	26
4.1. Klíčové přístupy k výzkumu městského prostoru očima Daniely Hodrové.....	26
4.1.1. Sémiotický přístup.....	27
4.1.2. Topologický přístup	31
4.1.3. Mytopoetický přístup	32
4.1.4. Dějiny zobrazování Prahy	36
5. Poetika městského prostoru v díle Miloše Urbana.....	42
5.1. Otázka hlediska vypravěče	42
5.2. Chodec	44
5.3. Praha jako žena.....	47
5.4. Topos ulic	53
5.4.1. Sedmikostelí	55
5.4.2. Lord Mord	60
5.4.3. KAR	66

5.5. Topos sakrálních staveb.....	70
5.5.1. Sedmikostelí	72
5.5.2. Stín katedrály.....	78
5.5.3. Santiniho jazyk.....	84
5.5.4. Michaela	88
Závěr.....	93
Bibliografie.....	100
Summary	105

Úvod

Předkládaná diplomová práce je tematicky volným navázáním na práci bakalářskou¹, v níž jsme sledovali díla současného českého prozaika Miloše Urbana prizmatem kritických ohlasů a recenzí. Kromě samotného náhledu na vývoj kritické recepce Urbanových próz nám předchozí výzkum umožnil také podrobný vhled do autorovy tvorby, avšak zároveň otevřel také množství nových otázek. Zjistili jsme, že ačkoli byla v rámci kritických ohlasů věnována problematice prostoru v Urbanových románech značná pozornost, jen výjimečně tato reflexe překračovala úroveň pouhého povrchního hodnocení a opírala své závěry o důkladnější topologické bádání.²

Z toho důvodu si klademe za cíl vytvoření analýzy poetiky prostoru v díle Miloše Urbana, a to s akcentováním městského prostředí, které považujeme pro autorovo dílo za signifikantní. Budeme se tak zabývat nejenom tím, jaké typy prostoru se v autorově díle vyskytují, ale také jejich vztahem k reálně-modelovým předlohám a literárním inspiracím či způsobem, jakým autor s těmito předobrazy ve svých narativech pracuje. Zajímat nás tak bude především sémantika městského prostoru, ale také dílčích prostorových toposů, které se podílejí na utváření poetiky prostoru v Urbanově díle.

Jedno z východisek pro nás bude představovat zasazení autorovy tvůrčí osobnosti do tzv. imaginativního proudu, který se v české literatuře začíná formovat po roce 1989, a to jako protipól proudu autenticitního. Ačkoli jsou obě tyto linie projevem autorské touhy po svobodném vyjádření, zatímco autenticitní proud se distancuje od mystifikací a klade důraz na zobrazení „holého existenciálního ulpívání“³, imaginativní (nebo také fantaskní) proud je založen na prolínání reálných obrazů s fikcí a rozehrávání důmyslných her se čtenářem.⁴ K tomu je využíváno především výrazně sémantizovaného chronotopu města, především pak Prahy, která pro svou mytogenní povahu představuje bohatý zdroj pro autorskou imaginaci.⁵

Metodologicky bude předkládaná práce vycházet z výzkumu sémantiky prostoru díla, jak jej v českém literárněvědném prostředí představila především Daniela Hodrová, neboť

¹ KRUPIČKOVÁ, Lenka. *Vývoj kritické recepce próz Miloše Urbana*. Pardubice, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Pardubice, Filozofická fakulta, Katedra literární kultury a slavistiky.

² Tímto však nepopíráme množství odborných analýz, vnikajících mimo kritickou reflexi.

³ MACHALA, Lubomír. Dva proudy: autenticita a fantasknost. In: HRUŠKA, Petr – MACHALA, Lubomír et al. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. s. 280.

⁴ Tamtéž.

⁵ MACHALA, Lubomír. Prózy uvolněné imaginace a intertextuality. In: HRUŠKA, Petr – MACHALA, Lubomír et al. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. s. 286.

takový přístup pokládáme za vhodný pro analýzu metaforického či mytopoetického charakteru prostoru, jaký můžeme sledovat právě v případě děl Miloše Urbana. Ačkoli si uvědomujeme, že některé práce Daniely Hodrové přesahují podobu literární analýzy, a lze je považovat spíše za práce esejistické, budeme se inspirovat především autorčiným způsobem uvažování o problematice prostoru, poetiky míst či konkrétně toposu města. Na Hodrové práci oceňujeme také vytvoření příslušného pojmového aparátu, který využijeme rovněž v rámci naší analýzy.

Protože je však výzkum literárního prostoru značně komplikovaný, a to především z důvodu mnohoznačnosti samotného pojmu *prostor*, ale také množstvím dílčích metod, jimiž se dá na problematiku nahlížet, přizpůsobíme tomu také rozsah teoretické části naší práce, která bude maximálně obsáhlá. Zásadní se tak pro nás stane formulování dílčích metodologických východisek, na základě kterých budeme vytvářet metodu vlastní, umožňující co nejdůkladnější uchopení problematiky prostoru v Urbanově díle. V podstatě tak hovoříme o vytváření příslušného metodologického klíče, prostřednictvím kterého nám bude umožněno otevřít vědomí Urbanova narativního města, jakož i poetiky dílčích míst v autorově fikčním světě.

Po formální stránce je diplomová práce rozdělena do pěti hlavních kapitol. V úvodní části se budeme zabývat obecnou problematikou výzkumu literárního prostoru a s využitím studie Janusze Sławińskiego vytyčíme možné perspektivy, kterými lze na prostor v narativním díle nahlížet. V další, již obsáhlejší, kapitole se zaměříme konkrétně na problematiku tematologického a topologického přístupu, jak jej v publikaci *Poetika míst* (1997)⁶, představila Daniela Hodrová. Po obecné charakteristice a nástinu východisek tematologického výzkumu se zaměříme na vybrané teoretické koncepce, na něž Hodrová svými tezemi navazuje. Zabývat se tak budeme konceptem chronotopu Michaila M. Bachtina, pojetím topoanalýzy Gastona Bachelarda ale také poetikou prostoru založenou na teorii binárních opozic a kauzalitě prostoru a syžetu Jurije Lotmana. Všechny tyto koncepce by nás měly průběžně směřovat ke stěžejním topologickým tezím Daniely Hodrové.

Třetí kapitolu věnujeme krátkému nastínění významu narativního prostoru v díle Miloše Urbana. Zajímat nás bude nejenom to, jaká místa autor ve svých prózách tematizuje, ale také se dotkneme problematiky autorových reálně modelových předloh a inspirací i způsobu, jak s těmito předobrazy pracuje. Tato část nám otevře problematiku toposu města, kterou se budeme zabývat v další části práce.

⁶ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997.

Čtvrtá kapitola tak bude vycházet opět především z prací Daniely Hodrové, která se prostoru města věnovala v českém literárněvědném kontextu patrně nejobsáhleji. Využijeme především autorčiných publikací *Místa s tajemstvím* (1994)⁷, *Poetika míst* (1997) a sbírky esejů *Citlivé město* (2006)⁸, abychom představili dílčí přístupy, prostřednictvím kterých Hodrová na městský prostor nahlíží a které považujeme za klíčové pro pochopení poetiky prostoru města v díle Miloše Urbana. Blíže se tak zaměříme na přístup sémiotický, vycházející především z bádání tartuské školy v podání Jurije Lotmana a Vladimira Toporova. Zabývat se budeme rovněž městem z hlediska topologického, ale také mytopoetického. Explikaci tak podrobíme koncepty jako text města či městský text, místa s tajemstvím nebo paměť míst, se kterými budeme pracovat v následující analýze. V celé kapitole budeme klást důraz především na prostor Prahy, která je pro Urbanovu tvorbu signifikantní. Do závěru kapitoly poté umístíme nástin historického vývoje zobrazování Prahy v českém písemnictví, který nám poslouží jako pomůcka při zasazení autora do příslušného kontextu dějin české literární kultury.

Poté co si vymezíme klíčové přístupy k městskému prostoru a důkladně se seznámíme s pojmovým aparátem, přistoupíme k analyticko-interpretaci části práce, v níž se budeme již plně zabývat poetikou městského prostoru v prozaické tvorbě Miloše Urbana. Nejprve se obeznámíme s otázkou hlediska vypravěče, které považujeme za stěžejní při vytváření, ale také reflektování poetiky narativního prostoru. Blíže se budeme zabývat také stylizací vypravěčovy chodce, který je pro analýzu poetiky města klíčový. Právě chodec se stane naším průvodcem po zbylé části práce, neboť jeho očima autor městský prostor budoval a jeho očima je tak čtenáři zprostředkováván.

S chodcem budeme procházet Urbanovy pražské romány, abychom s ním poznávali město jako ženu. Sestoupíme s ním do labyrintu ulic, kde budeme poodkrývat sémantiku Urbanových románových míst. V kapitole věnované toposu ulic budeme vycházet z teoretických východisek Daniely Hodrové, Zdeňka Hrbaty či polské bohemistky Joanny Derdowské. Při samotné analýze využijeme mimo jiné poznatků Jiřího Kratochvíla, který poetice prostoru ulic v díle Miloše Urbana věnoval samostatnou studii⁹ (později začleněnou do dizertační práce). Společně s chodcem tak projdeme ulicemi románu *Sedmikostelí*, *Lord Mord* a *KAR*.

⁷ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994.

⁸ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006.

⁹ KRATOCHVÍL, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. In: *Bohemica Litteraria*. 2011, roč. 14, č. 1. s. 41–57.

Nakonec dospějeme až k nejvýznamnějšímu prostoru Urbanova města, a to k sakrálním stavbám. Jako teoretické východisko v této kapitole využijeme studie Marie Kubínové *Prostory víry a transcendence* publikované v souboru *Poetika míst*. Následně se budeme zabývat trojicí děl, které si pro své akcentování sakrálních staveb vydobyli v rámci literárněteoretické a literárněkritické reflexe označení „kostelní romány“. Na mysli máme *Sedmikostelí*, *Stín katedrály* a *Santiniho jazyk*, avšak do tohoto výčtu zahrneme rovněž novelu *Michaela*.

V naší práci neaspirujeme na to analyzovat veškeré prostory, s nimiž se v díle Miloše Urbana můžeme setkat, jako spíše podrobně explikovat autorovu práci s toposy, které jsou pro jeho dílo signifikantní. Jedná se tak především o místa, která spoluutvářejí prostor Urbanova města. Stejně tak se nebudeme podrobně zabývat každým autorovým dílem, neboť význam prostoru se v dílčích prózách liší, a ne vždy je prostor stěžejní pro výslednou poetiku díla. Zajímat nás tak budou především takové prózy, v nichž prostor překračuje úlohu pouhé kulisy a vstupuje do výsledného syžetu jako plnohodnotný prvek či dokonce hybatel děje. Takový prostor se nám z hlediska poetiky míst zdá nejzajímavější.

Jsme si vědomi toho, že prostoru v díle Miloše Urbana byla věnována již řada odborných studií. Z toho důvodu se budeme soustředit především na explikaci prostorových jevů, které jsou sice dílčími badateli reflektovány, nikoli však blíže vysvětlovány. Tím máme na mysli například již zmíněné pojmání Prahy jako ženy, kterým Urban navazuje na tradici pražské literatury přelomu 19. a 20. století, ale také opakovaně zdůrazňovanou subjektivizaci sakrálních staveb a jejich pojetí jako svébytných postav románu. K problematice budeme navíc přistupovat prizmatem výzkumu sémantiky prostoru, jak jej vymezila Daniela Hodrová, neboť právě autorčino chápání městského, respektive pražského prostoru považujeme za velice blízké chápání prostoru města v díle Miloše Urbana.

Také Urbanova tvůrčí činnost, která je stále ještě živým procesem, umožňuje rozšiřování pramenné základny, a tím i obohacování spektra sledovaného materiálu. V tomto ohledu bude zásadním příspěvkem především analýza posledního Urbanova románu *KAR*, který byl publikován teprve v loňském roce.

Kromě zasazení tvůrčí osobnosti Miloše Urbana do kontextu současné české prózy pro nás bude důležité především jeho usazení do relevantních vývojových kontextů českého (zejména pražského) písemnictví 20. století.

1. Přístupy k výzkumu literárního prostoru

Přestože byla od poloviny 20. století věnována problematice literárního prostoru již značná pozornost¹⁰, nemáme dodnes souhrnnou hypotézu, která by jej dokázala obsáhnout v celé jeho šíři. Můžeme se domnívat, že důvodem je opomíjení výzkumu problematiky v minulosti, avšak za hlavní příčinu je pokládána přílišná obecnost termínu *prostor* a typologická rozmanitost možných prostorů, která vylučuje jakýkoli systematický literárně-teoretický výzkum.¹¹ Janusz Sławiński doslova tvrdí, že: „pod společným heslem ‚prostor‘ [...] vystupují v literárněvědných úvahách velmi rozmanité jevy, které musí být popisovány rozdílnými jazyky.“¹² Stejného problému si všímá také Zdeněk Hrbata, když podotýká, že prostor je nejen zkoumán z různých hledisek, ale také v celé řadě literárněvědných oblastí.¹³

Metod, prostřednictvím kterých lze analyzovat vytváření a zobrazování prostoru (i dílčích míst) v literárním díle či následnou práci s ním, existuje celé množství. Liší se nejenom zmíněným hlediskem, ale také literárně-kritickým přístupem nebo zaměřením na konkrétní složky zkoumané problematiky. Avšak hranice mezi těmito dílčími metodami nejsou neproniknutelné a svými přístupy se často vzájemně prolínají, jedna z druhé vycházejí nebo spolu vzájemně polemizují.

Byl to právě Janusz Sławiński, kdo učinil v sedmdesátých letech 20. století první pokus o zpřehlednění problematiky výzkumu literárního prostoru, a to ve své studii *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. Jako řešení nabídl schematické rozdělení jednotlivých vědeckých perspektiv podle toho, jakými aspekty prostoru se v literárním díle zabývají. Takových perspektiv stanovil celkem sedm:

¹⁰ Výzkum problematiky prostoru byl v oblasti literární vědy po dlouhou dobu zcela opomíjen. Pozornost badatelů se soustředila spíše na otázky vypravěče a vyprávěcí situace, postav, syžetu nebo časové výstavby literárního díla. To se změnilo teprve v polovině 20. století v rámci k tzv. „prostorového obratu“, kdy se „...do jazyka prostorových otázek [...] překládá problematika v minulosti zpracovávaná v jiných kategoriích a jinou terminologií.“ (SŁAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení úvodní samozřejmosti*. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 116).

¹¹ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. s. 638.

¹² SŁAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení úvodní samozřejmosti*. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 118.

¹³ HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 317.

- 1) **Systematická poetika** (prostor chápe jako jev vyplývající z morfologie díla nebo jako součást kompozičně-tematického plánu zobrazené skutečnosti)
- 2) **Historická poetika** (sleduje proměny zobrazovaného prostoru v závislosti na historickém období, literární kultuře, proudech nebo žánrech ad.)
- 3) **Sémantika prostoru** (sleduje prostorové představy zakořeněné ve významovém systému jazyka)
- 4) **Úvahy o kulturních vzorech a jejich úloze při vytváření fikčního prostoru** (např. prostorové koreláty společenské hierarchie jako „vlastní“ a „cizí“, „všední“ a „sakrační“ ad.)
- 5) **Analýza archetypálních prostorových univerzálií** (založených na teoriích C. G. Junga a G. Bachelarda, pracujících s kolektivním nevědomím; dnes spíše spojována s otázkami stylistiky, historické poetiky nebo kulturologie)
- 6) **Filozofické úvahy spekulativního charakteru**
- 7) **Strukturální analýza díla jako prostoru *sui generis***¹⁴

Sławiński však odmítá myšlenku metodologického purismu, když tvrdí, že se nelze omezovat pouze na jednu badatelskou perspektivu, ale že je třeba jednotlivé přístupy vzájemně kombinovat. Aby to bylo možné, je nutné stanovení vůdčí (prvotní) perspektivy, která bude fungovat jako výchozí. Pro Sławińského se takovou perspektivou stává první zmíněná, neboť prostor je především problémem morfologie díla, a teprve v návaznosti na ni lze zkoumat žánrově ustálenou prostorovou topiku, kulturní vzory či archetypální prostorové představy, které jsou součástí sekundární interpretace.¹⁵

V návaznosti na své tvrzení se zabývá tím, jak samotná konstituce prostorového obrazu v díle probíhá a jak by se mělo při zkoumání literárního díla postupovat. Hovoří celkem o třech výstavbových procesech. Prvním je **popis** (konkrétní deskripce), který je nezbytný k vytvoření představy o prostorových aspektech narativu. Fungovat může i jako tzv. *spouštěč* tam, kde se zobrazovaný prostor stává prostorem nezvaným (výhradně implikovaným). Druhým je **scénérie**, která nepředstavuje autonomní systém, ale vyplývá ze samotného syžetu. Scénérie vymezuje oblast, v níž se rozprostírá síť postav, a zároveň je souborem umístění, kam jsou

¹⁴ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 118–121. (S přihlédnutím k výkladu Z. Hrbaty: HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 318.)

¹⁵ Tamtéž, s. 122.

zasazovány události, jednotlivé scény a situace, ale také se stává v jistém smyslu předmětovým ukazatelem určité komunikační strategie v rámci díla. Poslední rovinu výstavbového procesu představují podle Sławińského **přidané významy**. Tento systém, který je sám o sobě mluvícím (myšleno tak, že má schopnost produkovat významy), stojí nad prostorovými představami narativu a odkazuje čtenáře za hranice daného díla.¹⁶ Podílí se na tzv. sémantice díla, a jako takový je stěžejní například pro tematologické bádání Daniely Hodrové.

Z výše zmíněné Sławińského poetiky se pro nás může stát inspirujícím strukturalistický princip akcentující nutnost vycházet z prostoru, který je založený na faktech uvedených přímo v textu, nikoli z prostoru tušeného na základě vlastních vývodů a interpretací. Sławiński doslova tvrdí, že „prostor je objektem analýzy do té míry, do jaké byl v díle rozpracován, uveden v život a funkci, a ne jako téma teoretických divagací autora, vypravěče nebo postavy.“¹⁷ Jinými slovy v prózách Miloše Urbana budeme nejprve reflektovat prostor rozpracovaný přímo v textu, abychom na dílčí poznatky mohli klást významy přidané, a sledovat tak historickou poetiku konkrétních míst, sémantiku prostoru, archetypální významy, kulturní vzory a další.

¹⁶ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 129.

¹⁷ Tamtéž, s. 123.

2. Prostor jako předmět tematologického výzkumu Daniely Hodrové

Pro analýzu poetiky míst v prozaické tvorbě Miloše Urbana se nám jako nejvhodnější jeví tematologický (resp. topologický) přístup Daniely Hodrové, která pracuje s literárním prostorem jako znakovým systémem. Jsme si dobře vědomi toho, že některé její metody překračují hranice literárního výzkumu a mnohé studie lze považovat spíše za práce esejistické. Proto se budeme inspirovat především způsobem autorčina uvažování, které vychází z teoretických prací jejích předchůdců. Konkrétně budeme sledovat to, jakým způsobem se předchozí přístupy promítají do autorčina myšlení o literárním díle. Na základě toho vytvoříme vlastní metodologii nejlépe vyhovující analýze prostoru v díle Miloše Urbana.

V této kapitole se budeme věnovat nejprve obecné charakteristice tematologie a tematologického přístupu, jak jej v úvodní kapitole knihy *Poetika míst* (1997) představila sama Hodrová. Následně se zaměříme na vybrané teoretické koncepce zabývající se kategorií literárního prostoru, a to Bachtinův *chronotop*, Bachelardovu „topoanalýzu“ nebo Lotmanovy úvahy o vztahu prostoru a syžetu, které by nás měly dovést ke stěžejním topologickým tezím Daniely Hodrové.

2.1. Východiska tematologického výzkumu

Daniela Hodrová představuje bezesporu jednu z nejvýznamnějších českých literárních badatelek, jejíž přínos v oblasti rozboru dílčích narativních kategorií díla, zejména poté literárního prostoru a tzv. poetiky míst, tvoří neodmyslitelnou součást české naratologie.

Na pole literární teorie se Hodrová zapsala především svými tematologickými a topologickými výzkumy, jejichž stěžejní myšlenky nalezneme v úvodní kapitole již zmíněné publikace *Poetika míst* (1997). Hodrová zde hovoří o *literární tematologii* jako o novém samostatném oboru, který se rodí ve druhé polovině minulého století a vyznačuje se tematologickým přístupem. Zároveň upozorňuje na to, že výzkum tématu zde vůbec nepředstavuje nic nového. Již dříve byl přirozenou součástí například genologických analýz (zejména při hledání témat typických pro konkrétní žánry), ale ukrýval se také za většinou komparativních studií, kde se hledělo na přejímání témat mezi jednotlivými díly či autory. O výzkum tématu se opírala také studia mýtů, legend a pohádek. Avšak zásadní pro formování tematologie, jak ji známe dnes, byl podle Hodrové především nově se rodící zájem o proměny

konkrétních motivů a témat (syžetů) a s nimi spjatých struktur prostoru a času v závislosti na žánru.¹⁸

Z toho vyplývá, že v rámci tematologického výzkumu nejsou sledována pouze témata, ale také další jevy, které jsou s nimi kladeny do úzké souvislosti, jako motivy a syžety. Hodrová se pokouší o vymezení těchto pojmů, avšak dospívá k závěru, že jim bylo v různých dobách, různými badateli přikládáno mnoho rozličných významů, a stejně proměnlivé bylo také nazírání na jejich vzájemný vztah, což činilo další výzkum značně problematický. Podle Hodrové to vedlo k tomu, že už ve dvacátých letech začal být například pojem *motiv* postupně nahrazován pojmy novými (figura, topos, archetyp...), a tím docházelo rovněž k proměnám v pojmání tématu jako takového.¹⁹

Pod pojmem *téma* se tak v dílčích literárních oborech a směrech začínají formovat rozdílné jevy. Například francouzská tematická kritika (nebo také stylistika témat), za jejíhož předního představitele považuje Hodrová Georgese Pouleta, chápe téma jako svého druhu filozofický koncept, promítající se do charakteristických archetypálních obrazů prostorové povahy. V důsledku toho výzkum často překračuje hranice literárně-teoretického bádání a opírá se především o filozofii, psychoanalýzu nebo také Jungovu teorii archetypů (viz Bachelard). Pro tematickou kritiku je „typické hledání kořenů básnických témat a motivů nejen ve vnitřní zkušenosti básníka [...], ale rovněž v nadindividuální zkušenosti [...], ve vědomí, uvažování a imaginaci celé epochy.“²⁰ Samotné dílo tak odráží dobové myšlení společnosti, které se tematologicky orientovaná kritika snaží rozklíčovat. Především zájmem o subjekt a fenomén vědomí, se tematická kritika staví do opozice vůči strukturalismu, který upírá pozornost na dílo jako verbální objekt.²¹

Obdobný přístup nachází Hodrová také u Gérarda Genetta a jeho konceptu *figur*. Těmi autor rozumí metafory nebo opakující se témata, která jsou typická pro konkrétního autora, nebo dokonce pro celou epochu. Skrze rozkrývání figur v textu se poté snaží stejně jako Poulet odhalit dobové diskurzivní myšlení, avšak na rozdíl od něj zkoumá figury pouze v rámci určitých epoch, nikoli napříč nimi.²² Toto uvažování je pro naši práci velice důležité, neboť nejenom v dílčích prózách Miloše Urbana, ale také v celém kontextu polistopadové prózy

¹⁸ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 6.

¹⁹ Tamtéž, s. 7.

²⁰ Tamtéž, s. 9.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

můžeme nacházet shodné figury (tedy metafory a témata), které odrážejí dobové chápání reality. Podobně jako Poulet nebo například Ernst Robert Curtius, na jehož teorii toposu Hodrová odkazuje, však nesouhlasíme s pevnou vázaností dílčích figur pouze na konkrétní epochu, ale připouštíme její přenos z jedné epochy do druhé. Tento přenos i následnou transformaci dílčích témat se pokusíme doložit na konkrétních příkladech české literatury od konce 19. století až po současnost, přičemž akcentovat budeme zejména prózy Miloše Urbana.

Už ze vzájemného porovnání Pouletova a Genettova přístupu, je patrné, že dílčí tematologické přístupy berou odlišný zřetel na historický aspekt – tedy reflektování proměn tématu v čase, v jiných dílech nebo u jiných autorů. Na základě tohoto poznatku rozděluje Hodrová přístupy uvažování o tématu do dvou hlavních proudů:

1) První se vyznačuje především ahistorickým přístupem k tématu a jeho usazením v mýtu (či osobním mýtu), archetypu nebo narativní struktuře díla. Takovou cestou se ubírají například M. Bodkin(ová), N. Frye, V. J. Propp, T. Todorov ad. U některých badatelů se objevuje tendence pojímat téma nadčasově a reflektovat proměny jeho smyslu v jednotlivých epochách, a to zejména tam, kde je téma chápáno jako svým způsobem filozofický koncept (viz Poulet).²³

2) Druhý, a pro nás důležitější, proud se ubírá zcela odlišným směrem. Vyznačuje se historickým pojetím tématu a jeho zkoumáním v rámci historické poetiky. Takto pojímaný výzkum můžeme vidět například u R. Curtiuse, M. M. Bachtina, ale příznačný je rovněž pro badatele sdružující se kolem tzv. tartuské školy v čele s Jurijem Lotmanem, v jejichž sémanticko-strukturních studiích je kladen důraz na historický rozměr, ale rovněž je využíváno nástrojů archetypální analýzy. V rámci druhého pojetí lze zkoumat například témata typická pro dílčí historické epochy, ale také témata, která se napříč těmito epochami pohybují (viz Lotman).²⁴

Z výše řečeného vyplývá, že v rámci obecně pojímané tematologie může téma obsahovat celou řadu rozmanitých jevů. Jako příklady jsme si uvedli motiv, syžet, topos, figuru, metaforu nebo filozofický koncept. Může jím však být také postava nebo pro nás primární čas a prostor (viz Bachtinův *chronotop*). Konkrétně prostor je poté v rámci tematologických výzkumů nahlížen z několika perspektiv:

²³ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 12.

²⁴ Tamtéž.

- 1) Zkoumání prostorů typických pro dílčí žánry (velká pozornost byla věnována například románu – Bachelard, Hodrová ad.)
- 2) Pojetí prostoru u vybraného autora (Toporov, Lotman ad.)
- 3) Analýza jednoho prostoru u různých autorů (případně v celé kultuře nebo epoše) a jejich vzájemná komparace (např. Petrohrad v pojetí tartuské školy)²⁵

Také zde bývá historická dimenze zastoupena různou měrou, a to nejenom v jednotlivých perspektivách, ale také v dílčích studiích, přičemž důležitou roli hraje především u těch výzkumů, které překračují hranici jednoho díla, případně jednoho autora.²⁶

V naší práci se pokusíme o syntézu druhého a třetího přístupu. Zajímat nás bude především poetika prostoru v dílech Miloše Urbana, avšak sama o sobě má pouze částečnou vypovídací hodnotu. Relevantní závěry by nám mělo přinést zasazení autorovy poetiky do příslušného kontextu české literární produkce. Historický aspekt tak bude akcentován nejenom v rámci Urbanova tvůrčího rozvoje a nazírání na konkrétní prostorová topoi, ale také v rámci širě vymezené poetiky vybraných míst napříč jejich literárními ztvárněními u dílčích autorů.

2.2. Bachtinův chronotop v rámci studia historické poetiky

Za specificky pojatou tematologii považuje Hodrová teorii *chronotopů* Michaila M. Bachtina, pro kterého se tématem stávají prostor a čas, respektive způsob, jakým jsou ztvárněny v literárním díle.

Bachtin se jako jeden z prvních teoretiků pokouší o systematické zpracování kategorie prostoru. Zároveň propojuje prostorové a časové složky, které byly až doposud stavěny do vzájemné opozice. Ve své studii *Čas a chronotop v románu: studie z historické poetiky*, publikované v souboru *Román jako dialog* (1980) zavádí do literární teorie pojem *chronotop* (doslovně překládaný jako *časoprostor*), kterým míní „bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací.“²⁷ Zároveň zde také charakterizuje základní typy románových chronotopů.²⁸ Tyto dílčí podoby časoprostoru, v nichž je možné nalézat také shodná syžetová schémata nebo výrazné typy postav, se stávají příznačné nejenom pro konkrétní díla, ale jako

²⁵ Do třetí skupiny lze zahrnout také pro Hodrovou typický přístup poetiky míst, tedy analýzu konkrétních prostorových toposů a jejich proměnlivý význam napříč literárními historiemi.

²⁶ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 13.

²⁷ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980 s. 222.

²⁸ Ch. řeckého románu, ch. dobrodružně-mravoličného románu, ch. rytířského románu, ch. pikareskního románu, rabelaisovský ch., ch. folklórní, ch. idylický atd. Zároveň se věnuje také dílčím chronotopům jako např. ch. cesty, ch. divadla ad. Dílčí chronotopy podle Bachtina zároveň formují obraz člověka v literatuře.

formálně-obsahová kategorie jsou také tím, co určuje žánry a žánrové tvary. Některé jeho podoby jsou specifické dokonce pro celé epochy.²⁹

Avšak navzdory usouvztažení obou kategorií – prostoru a času – nepovažuje Bachtin jejich význam v chronotopu za rovnocenný. Svou pozornost upírá především na aspekt času, který (ačkoli to nikde ve své studii blíže nevysvětluje) pokládá za jednoznačně dominantní. Zároveň dokazuje, že chronotop nelze chápat jako pouhý součet dvou složek, ale že jsou s ním významově spjaty také otázky postav, motivů a syžetu.

Hodrová, podle níž Bachtinova teorie předstihla vlastní dobu, vyzdvihuje především historické hledisko jeho výzkumu³⁰, tedy to, že Bachtin sleduje chronotop v jeho časovém vývoji a proměnách, což je typické také pro většinu jejích vlastních topologických prací. Zároveň tvrdí, že takto koncipovaná analýza prostoru a času zahrnuje i další témata a topoi, jakými jsou syžetové prvky, podoby prostorů (či jednotlivých míst) nebo typické postavy vážící se ke konkrétním chronotopům.³¹ Předmětem zkoumání se pak může stát také vázanost tohoto komplexu na příslušné literární žánry.

Vzájemný vztah mezi jednotlivými složkami díla, který je patrný už v Bachtinově poeice, Hodrová ještě rozvádí svou koncepcí díla-sítě. Doslova tvrdí, že „literární dílo je tvořeno složitou sítí vztahů mezi rozličnými svými částmi a úrovněmi a současně sítí vztahů, které s ním spojují osobu tvůrce na jedné straně a osobu čtenáře nebo vykladače na druhé straně.“³² Podle Hodrové v díle-síti souvisí vše se vším a není možné upřednostňovat některou z dílčích složek díla (Hodrová je nazývá uzly nebo oka) před ostatními. Takže chceme-li zkoumat problematiku narativního prostoru, musíme se zcela přirozeně věnovat také úvahám o čase, postavách, žánru, textu nebo stylu.³³

Zmíněný přístup bude inspirativní také pro naši analyticko-interpretaci část práce, v níž budeme pracovat s myšlenkou úzké provázanosti jednotlivých tematických složek díla. Prostor je zpravidla vnímán v určitém čase, je formován dílčími motivy a postavami, které se v něm pohybují a událostmi (syžety), kterými narativní svět zaplňují. Jednotlivá syžetová schémata poté aspirují na určitá žánrová zpracování, a ty jsou opět předpokladem pro volbu konkrétních typů prostoru, ale i postav a motivů.

²⁹ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 11.

³⁰ K historickému aspektu odkazuje už samotný podtitul práce: *Studie z historické poetiky*.

³¹ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 11.

³² HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 5.

³³ Tamtéž.

V dílech Miloše Urbana je propojení tematických složek velice důležité. Příběhy jsou vázány na konkrétní typy prostorů, které nejčastěji odpovídají žánrům, jež autor ve vybraných dílech aktualizuje. Zásadní je rovněž propojení prostorové a časové složky díla, a to především kvůli autorově tendenci bilancování historických a „současných“ podob zobrazovaných míst. Kromě toho je v Urbanově poetice také charakteristická vázanost dílčích postav na určitá místa, kterou při reflektování prostorových topoi zkrátka nemůžeme opomenout.

2.3. „Topoanalýza“ Gastona Bachelarda

Další specifický přístup ke zkoumání problematiky prostoru v literárním díle předkládá v padesátých letech 20. století Gaston Bachelard, který ve své knize *Poetika prostoru* (orig. *La poetique se l'espace*, 1957) navazuje na svou předchozí práci o poetice živelů. Tentokrát se jedná o soubor esejů z fenomenologie básnické obraznosti, které se dotýkají tématu tzv. *šťastného prostoru*. Ten zahrnuje intimní místa, jejichž společným znakem je uzavřenost, kulatost, případně kruhovost (dům, hnízdo), a místa uvnitř těchto míst (zásuvka, skříň, kout). Bachelard v knize vytváří vlastní podobu *topoanalýzy*, kterou chápe jako „systematické psychologické zkoumání prostorů našich intimních životů.“³⁴

Podle Bachelarda představují literární obrazy odraz autorova prožívání prostoru, a jako takové jsou otevřeny komunikaci se čtenářem. Právě zdůrazňováním role nevědomí při tvorbě uměleckého díla bývá mnohdy přirovnáván k C. G. Jungovi a jeho archetypální teorii.

Hodrová s takovým postupem nesouhlasí, když poukazuje na to, že se Bachelardova „topoanalýza“ příliš soustředí na autorskou imaginaci, a představuje tak spíše psychologickou analýzu lidského nitra, ne však literatury. Ještě důrazněji kritizuje Bachelarda za to, že ve svém výzkumu věnuje pozornost pouze archetypální složce básnických obrazů, kterou ona sama považuje za pouhý základ (hlubinnou strukturu), na něž jsou postupně kladeny vrstvy další – tentokrát literární – zahrnující tradici pojmání konkrétního místa a jeho zobrazování v literatuře. Výzkum této tradice, která se podle Hodrové vytváří po celá staletí v řadě žánrů a u mnoha autorů, je poté samotným předmětem *historické poetiky prostoru*.³⁵

Hodrová se společně s dalšími autory³⁶ o takovouto poetiku, která představuje součást konceptu *poetiky literárního díla* (zahrnující také p. žánru, p. času, p. syžetu, p. postav atd.),

³⁴ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. s. 33.

³⁵ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 13–14.

³⁶ Společně s Hodrovou přispěli k tématu poetiky míst také Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová a Vladimír Macura.

pokusila v kolektivním teoreticko-analytickém díle *Poetika míst* (1997), kterým ke konci devadesátých let na Bachelardův fenomenologicko-psychologický výzkum volně navázala.

2.4. Poetika prostoru Jurije Lotmana

Značnou inspiraci pro formování topologického výzkumu Daniely Hodrové představuje poetika prostoru Jurije Lotmana. Ve své studii *Štruktúra umeleckého textu* (1990)³⁷ se v kapitole *Problém umeleckého priestoru* zabývá strukturou literárního prostoru, která je podle něj založena na principu dvojčlenných (někdy trojčlenných) opozic³⁸: vysoký – nízký, pravý – levý, blízký – vzdálený, nebe – země (případně nebe – země – podzemí), nahoře – dole, otevřený – uzavřený³⁹ ad. Ty jsou zároveň analogické ke struktuře prostoru mýtického.⁴⁰

Právě strukturování narativních světů na principu prostorových opozic se jeví jako funkční, a proto je rovněž v umělecké literatuře velmi hojně užívané. Například v pražských románech se nejvýrazněji projevuje opozice města a venkova. V souvislosti s mytopoetickým chápáním prostoru, který prezentuje Hodrová, je poté významná také opozice míst profánních a sakrálních. V románech Miloše Urbana vedle toho vyniká například dualita prostorů historických (vyprávějících) a moderních (vnitřně vyprázdněných).

Lotman se v souvislosti s prostorem dotýká také problematiky syžetu, který podle něj vzniká v momentě, kdy se hrdina pohybuje mezi místy vymezenými výše zmíněnými opozicemi. Nejdůležitějším topologickým příznakem se tak pro Lotmana stává *hranice*, která rozděluje prostor textu na dva vzájemně se neprotínající podprostory.⁴¹ „Hranice od sebe odděluje různá ‚sémantická pole‘ a její překonání, spočívající v přechodu z jednoho sémantického pole do druhého, vnitřně protikladného, vytváří [...] základní ‚syžetovou událost‘.“⁴²

³⁷ Čerpáme ze slovenského překladu knihy *Struktura chudožestvennogo tĕksta*, 1970.

³⁸ Hodrová však upozorňuje na to, že v současné literatuře jsou tyto dvoučlenné, případně trojčlenné opozice často spíše narušovány, a to buď tím, že je některý jejich pól potlačován, nebo dokonce úplně vynechán.

³⁹ Opozici otevřeného a uzavřeného prostoru věnoval Lotman značnou pozornost. Tato opozice je formována běžnými prostorovými obrazy jako jsou města, domy, pokoje atd., a jednou z možností, jak ji lze interpretovat je přidáním příslušných příznaků. „Rodný“, „bezpečný“ uzavřený prostor vůči otevřenému „nebezpečnému“, „cizímu“ prostoru. Opozici však lze vykládat i protikladně: jako uzavřený „stísněný“ prostor představující vězení proti otevřenému „volnému“ prostoru poskytujícímu svobodu.

⁴⁰ LOTMAN, Jurij. *Problém umeleckého priestoru*. In: LOTMAN, Jurij. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. s. 251.

⁴¹ Tamtéž, s. 261.

⁴² HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 14.

Hodrová Lotmanovy teze ještě dále rozvíjí, když definuje syžet jako strukturu založenou na sledu a hierarchii míst (ve smyslu sémantických polí), na jejichž základě jsou budovány konkrétní žánry či žánrové typy (cesta z lesa na zámek typická pro pohádku, cesta z vesnice do velkoměsta příznačná pro román ztracených iluzí atd.).⁴³ Hodrová i Lotman zároveň zdůrazňují, že tato sémantická pole fungují jako struktura v rámci literárního díla, a nelze je tak jednoduše vztahovat k prostoru mimoliterárnímu, hovoříme zde totiž o skutečnosti jiného řádu. Ačkoli jsou totiž místa a celkový prostor v díle do jisté míry modelem skutečného světa, mají spíše metaforický charakter, což způsobuje jejich proměnlivost v závislosti na příslušné době a kontextu.⁴⁴

Každé dílo je tak osobitým modelem světa, ale nikdy ne modelem zcela ojedinělým a originálním. Je nutné si připustit, že „...spisovatel sice v díle buduje svůj vlastní prostor, ale z možností, které mu nabízí ‚prostor‘ doby a toho konkrétního žánru či žánrové oblasti“.⁴⁵

Hodrová zde poukazuje na provázanost, která funguje nejenom mezi místem a syžetem, ale také mezi místem a žánrem. Hovoří o tzv. *literární předurčenosti místa* nebo také *paměti žánru*, která se stává nejzřetelnější u folklórních žánrů. Příkladem může být již zmíněná pohádka, kde les představuje místo střetu se zlým protivníkem (vzpomeňme třeba na *Červenou karkulku*, *Perníkovou chaloupku* ad.). V místech jsou zakořeněny významy plynoucí z předchozí literární, ale rovněž také mimoliterární zkušenosti, svou roli hrají rovněž archetypální představy spojené s konkrétními místy. Podle Hodrové jsou tak některá místa doslova předurčena k určitému ději nebo události, kterou si nesou v sobě. Postava, která se na tomto místě v narativu ocitá, se poté dostává do situace tomuto místu vlastní, čímž naplňuje čtenářovo očekávání. Naproti tomu lze také dosahovat specifického uměleckého efektu tím, že je tato literární předurčenost místa porušována.⁴⁶

2.5. Topos

V rámci předchozího uvažování nad teoretickými východisky literární tematologie, jak ji ve svých pracích prezentuje Daniela Hodrová, jsme jako jeden z možných předmětů výzkumu jmenovali *topos*. Pro obsáhlost pojmu, ale především jeho klíčový význam pro literární

⁴³ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 14.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž, s. 15.

topologii, a tedy i náš vlastní výzkum poetiky míst v díle Miloše Urbana, jsme se mu rozhodli věnovat samostatnou podkapitolu.

Daniela Hodrová stejně jako mnoho dalších⁴⁷ definují *topos* na základě pojetí Ernsta Roberta Curtiuse (v knize *Evropská literatura a latinský středověk*, 1948), který jej chápe jako ustálené, strnulé **rétorické formule**, jejichž původ sahá do antiky, a které se v prostředí středověké literatury změnily v „klišé, určená ke zcela všeobecnému literárnímu použití.“⁴⁸ Lze je však chápat také jako **vracející se metafory** (lidé jako Boží loutky, život jako komedie nebo tragédie), určité typy **stylizace postav** (bohyně Příroda) anebo **vracející se stylizace místa** (ideální krajina).⁴⁹ K těmto antickým toposům se postupem času začaly přidávat toposy nové, aktuální (u toposu-místa např. magické město, vězení, věž, továrna a mnoho dalších). Zkoumáním jejich podob a způsobů ukotvení v narativních dílech se zabývá právě literární tematologie.

K našemu výzkumu zcela postačí, když se zaměříme na poslední zmíněné – tedy „historické vymezení toposu jako vracejícího se a zároveň proměňujícího se způsobu pojetí [...] místa“⁵⁰, neboť právě v něm Hodrová spatřuje základ poetiky míst. Budeme-li tak v následujícím textu hovořit o toposu, budeme mít na mysli topos-místo.

2.5.1. Topos–místo

Stejně jako je literární dílo tvořeno složitou sítí vztahů mezi jednotlivými jejími částmi (prostor, čas, postavy, motivy atd.), tak je také prostor v narativu tvořen sítí dílčích míst a jejich vzájemných vztahů, které překračují hranice díla. Jinými slovy dílo nabývá významu teprve v širším kontextu tradic, jimiž je formováno a v rámci kterých je reflektováno, a stejný princip platí také u dílčích míst, jejichž podoby jsou vytvářeny a percipovány teprve v kontextu míst jiných děl, a to minulých, současných a teoreticky i budoucích.⁵¹

Avšak ne každé místo v literárním díle lze považovat za topos. Nejprve je nutné, aby se konkrétní místo vzdalo své původní, praktické referenční funkce, a získalo metaforický charakter. Toposy-místa jsou vlastně „metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů

⁴⁷ Srov. NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.; PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-124-1. PEPRNÍK, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-153-4 ad.

⁴⁸ CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998. s. 82.

⁴⁹ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 8.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 8.

ke světu a k bytí.“⁵² Jinými slovy metaforicky odrážejí mimoliterární zkušenost. Tento proces metaforizace probíhá na dvou rovinách – individuální a nadindividuální.⁵³ Zatímco individuální zahrnuje osobní pojetí daného toposu a zkušenost s ním, nadindividuální je výplodem konkrétního dobového či společenského chápání, tedy tzv. dobového diskursu.

Příkladem takového toposu může být Praha, kterou se budeme zabývat v samostatné podkapitole. Od poloviny 19. století si prochází několika metaforizačními procesy od Prahy – královny, milenky až po děvku. Tato metaforická pojmání konkrétního toposu (navíc tolik zásadního pro českou literaturu) vždy korespondují s momentální náladou a potřebami společnosti. Jejich dílčí uskupení poté postupně eskalují ve zrození mýtu (mýtu Prahy) v novodobém smyslu.⁵⁴

V důsledku těchto dvou procesů – metaforizace a mytologizace – dochází k neustálému přehodnocování dílčích míst. Nejenom podoba, ale také pojetí a význam jednotlivých míst nezůstávají statické, ale jsou naopak velice variabilní.⁵⁵ Téměř s každým novým kontextem se proměňují. Aby to však bylo možné, je nutné, aby místo mělo již nějaký ustálený, obecně vžitý význam a bylo předurčeno ke konkrétní funkci. S tímto významem lze poté pracovat tak, že je buď popírán, narušován, parodizován, podrobován hrám či doslova převrácen.⁵⁶ Faktem však zůstává, že nové podoby místa lze vždy utvářet pouze na základě podob starých. Všechny dílčí významy jsou pak ve výsledné podobě obsaženy a hluboce zakořeněny.⁵⁷

V souvislosti s tím odkazuje Hodrová na teorii *svinutých významů slov* Davida Bohma, která tvrdí, že při aktu sdělení jsou rozvíjeny všechny předchozí významy sdělovaných slov. Hodrová upozorňuje na to, že Bohm sice svoji teorii aplikuje pouze na slova jako taková, ale že tento princip je na příkladu literárních slov ještě průkaznější. Sama poté teorii přenáší také na problematiku toposu: „Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, *rozvinuto*, určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití *prosvítají* a v něm ožívají.“⁵⁸ Významy, které jsou rozvinuty při konkrétním aktu psaní či

⁵² HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 15.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Zde si můžeme všimnout opačné tendence než u folklórních žánrů, které se vyznačovaly naopak literární předurčeností míst.

⁵⁶ Srov. HRBATA, Zdeněk *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 407.

⁵⁷ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 15–16.

⁵⁸ Tamtéž, s. 20.

následné recepci ze strany čtenáře se mohou lišit. Často se shodně rozvíjejí pouze ty nejvýznamnější a obecně nejznámější významy, zbytek zůstává svinut, avšak nemizí.⁵⁹

Podle Hodrové tímto způsobem uvažoval o tématech už Lotman, když tvrdil, že každé téma má „svůj repertoár syžetů“. Tedy každé téma se již objevilo v celé řadě konkrétních syžetů, kde mělo rozmanité funkce a podoby, a ty predikují jeho budoucí užití. Hovoří tak o určité *paměti míst*, která je formována jednak pamětí kolektivní (příběhy, kterými je místo opředeno), jednak pamětí individuální (vychází z vlastních zkušeností a příběhů spojených s místy, ale vždy je do jisté míry ovlivněna pamětí kolektivní).⁶⁰

Z toho vyplývá, že se při topologické analýze musíme nořit do rozsáhlého moře neustále se svinujících a rozvinujících významů konkrétních míst. Není pro nás však důležité (prakticky ani možné) sledovat všechna místa a jejich podoby či proměny v literatuře, jako spíše pokusit se u „těch několika vybraných postihnout onen obecný proces *literárního ‚svinování‘ a ‚rozvíjení‘* témat a míst, respektive jejich významů a příběhů.“⁶¹

Toposem se tedy stávají místa vystupující ze své primární funkce a obalující se novými významy, které značně proměňují jejich charakter. Hodrová pro takto ozvláštněná místa používá označení *místa s tajemstvím*. Jsou to taková místa, kde dochází ke splývání subjektu (postavy) případně věci s místem. Také jsou mnohem více než místa všední nositeli paměti. „Místo s tajemstvím si v sobě nese vzpomínky na všechny bytosti, které se na něm ocitly [...], a dokonce v sobě obsahuje různě explicitní informaci o podobných místech s tajemstvím v jiných dílech.“⁶² V literárním díle se může místem s tajemstvím stát jakékoli místo, u něhož dojde k ozvláštnění (např. objevení přízraku), a naopak každé místo s tajemstvím může pozbýt svého tajemství a stát se místem všedním (racionální vysvětlení záhadnosti místa, demaskování přízraku atd.).⁶³

Z toho vyplývá, že ačkoli jsme topos nazvali ustálenou stylizací místa, nelze tvrdit, že by jeho podoba byla zcela statická. Konkrétní toposy procházejí jednotlivými díly a epochami a ve své hlubinné podstatě se proměňují na základě nových významů a podob, které jsou mu s každou další aktualizací přisuzovány a postupně se v něm usazují.

⁵⁹ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 20.

⁶⁰ Tamtéž, s. 20–21.

⁶¹ Tamtéž, s. 20.

⁶² HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 10.

⁶³ Tamtéž.

Při zkoumání poetiky prostoru v dílech Miloše Urbana bude aplikování topologické analýzy velice důležité a mělo by přinést největší množství odpovědí. Urban ve svých prózách aktualizuje toposy jako město, ulice, sakrální stavby či meta-topos labyrintu, které již byly v české (ale také zahraniční) literatuře nesčetněkrát tematizovány. Mnohdy neskrývaně využívá starších podob a významů těchto míst, plynoucích z reálné historie či předchozí beletristické tvorby, aby na jejich základě vytvářel významy nové, v duchu postmodernistické tendence hry se čtenářem často doslova převrácené. Zajímat nás proto bude především to, do jaké míry se autor drží tohoto „klasického“ pojmání stěžejních prostorových toposů, a do jaké míry a jakým způsobem je aktualizuje.

A protože mezi literárními prostory Urbanových próz nalezneme hned celou řadu konstant, k nimž se autor ve svých dílech opakovaně vrací, můžeme kromě autorovy aktualizace toposu v rámci kontextu české literatury zkoumat také vývoj pojmání konkrétních toposů v úzkém rámci autorovy tvůrčí činnosti.

2.6. Archetyp

Podobné tendence jako topos vykazují také archetyp, který Hodrová považuje za další z možných jevů, který lze označit za specificky pojaté téma v rámci tematologického výzkumu.

Definice archetypu je značně komplikovaná, a to především proto, že pojetí samotného termínu je nejednotné a v dílčích kontextech nabývá rozmanitých významů. Původ slova lze najít v řeckém výrazu *arkhetypon*, který se nejčastěji překládá jako *pravzor* či *praobraz*⁶⁴, a obecně jej lze definovat jako určitý motiv či symbol ukotvený v tradici, který se v lehce pozměněné podobě vrací do různých děl a kontextů napříč epochami.

S pojmem archetyp pracuje archetypální kritika (archetypal criticism), někdy též označovaná jako mýtická či mytopoetická, kterou Hodrová pokládá za jednu z počátečních podob kritiky tematické. Původně byla rozvíjena ve výtvarném umění jako tzv. ikonologie,⁶⁵ teprve ve dvacátých letech 20. století se přesouvá do oblasti literatury, kde se zabývá výzkumem role archetypů pro celkový vývoj a fungování literatury.⁶⁶

⁶⁴ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. s. 47.

⁶⁵ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 8.

⁶⁶ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. s. 50.

Archetypální kritika vychází z myšlenek Sigmunda Freuda, především pak archetypální teorie Carla Gustava Junga, který původně psychologický pojem archetyp zavedl do literatury a definoval jej jako „univerzální a nevyjádřitelný ‚prvotní obraz‘, sídlící v hlubokých vrstvách lidské psychiky, postižitelný pouze nedokonale ve své konkrétní realizaci v mýtech, snech, pohádkách a literatuře.“⁶⁷

V literární vědě jej tedy lze chápat jako typický obraz, motiv či tematické schéma, které se v průběhu historie s novými díly neustále vrací. Autor je poté tím, kdo těmto praobrazům, již zakořeněným v myšlení lidstva, dává konkrétní podobu, a podílí se tak na zachování kontinuity archetypů.⁶⁸ Ačkoli praobrazy mohou mít mnoho podob, v literatuře se teorie o archetypech aplikuje zejména na problematiku literárních postav (hrdina, sirotek, nebo složené archetypy jako Romeo a Julie, David a Goliáš ad.). Stále častěji se však ocitá také v souvislosti s problematikou literárního prostoru.

Hodrová při vymezení archetypu odkazuje na Maud Bodkin(ovou) a Northropa Frye, jako nejvýznamnější představitele, kteří rozvádějí Jungův koncept literárního archetypu.⁶⁹ Bodkin(ová) ve své knize *Archetypální struktury v poezii* (1934) označuje archetypy za neměnné látky (chceme-li témata), které jsou silně zakořeněné v paměti lidstva. Svou pozornost upíná především na archetypy básnické a tragické, které mají schopnosti silného citového působení na čtenáře.⁷⁰ Kromě toho upozorňuje na dvojí charakter archetypů, které jsou jednak mířeny do minulosti, kdy představují produkty času, tedy jsou podmíněny historickým vývojem, jednak do budoucnosti, kdy se stávají energií tvůrčí a určují budoucí podobu literárních zpracování.⁷¹

Frye ve své studii *Anatomie kritiky* (1957) klade důraz především na sdělovací hodnotu archetypu. Představuje jej jako věčně se opakující „symbol, který spojuje jednu báseň s druhou a který pomáhá sjednotit a integrovat naši literární zkušenost.“⁷² Frye zároveň upozorňuje na to, že archetyp je symbolem sdělitelným, a proto archetypální kritika pracuje s literaturou zejména jako s jistým druhem komunikace.

⁶⁷ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. s. 7.

⁶⁸ NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, eds. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. s. 418.

⁶⁹ Kromě výše zmíněných můžeme uvést také E. R. Curtiuse či Gastona Bachelarda.

⁷⁰ MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.) *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012. s. 101.

⁷¹ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. s. 48.

⁷² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Brno: Host, 2003. s. 119.

Prostřednictvím archetypální kritiky, lze sledovat jednotlivá literární díla ne jako pouhé jednotliviny – příběhy, které vznikaly *ex nihilo*, ale jako součásti rozsáhlého celku literární kultury v celé její historické šíři. Podle Junga má literatura „privilegovanou účast na kolektivním nevědomí, je zásobárnou a skrýší archetypálních situací, vzorů jednání, obrazů a motivů, které začleňují jednotlivé literární dílo do nedělitelné skladby literární tradice, a tak je zbavují singularity.“⁷³

Ani díla Miloše Urbana nelze chápat jako tvorbu solitérní, takovou, kterou lze zkoumat samu o sobě. Není třeba zdůrazňovat, že autor vstoupil na literární scénu, která již měla dlouhou historii, a stal se pouhou nitkou v rozsáhlé síti kolektivních obrazů, které se vyskytují nejenom napříč generacemi, ale také jednotlivými kulturami. Posvátné stavby znesvěcené prolitou krví, legendy ožívající v přízracích, ukryté trhliny umožňující cesty napříč prostorem nebo časem, známé prostory měnící se v labyrint atd. Všechna tato tematická schémata, která bychom našli v Urbanově tvorbě, již mají své kořeny v literární historii. Nelze se však domnívat, že jsou autorem pouze a jednoduše reprodukována. Vyvíjejí se a jejich podoba se u každého autora a s každým dílem proměňuje. Součástí naší analyticko-interpretací práce bude rozplétat síť dílčích archetypů tvořících poetiku prostoru v Urbanových dílech a hledání obdobných ekvivalentů v dílech starších i současných (nejen českých) autorů.

V tematologickém výzkumu však není možné omezovat se na pouhou archetypální analýzu. Ostatně, jak jsme již zmínili, právě omezování se na archetypální vrstvu literárních obrazů spojených s konkrétními místy bylo důvodem, proč Hodrová kritizovala Bachelardovo pojetí topoanalýzy, a proč jej považovala spíše za studii psychologickou, ne však literární. Budeme proto s archetypální analýzou pracovat pouze jako s jednou z možných perspektiv, nahlížení na prostor v narativním díle. Abychom však docílil ucelenějšího pohledu na poetiku prostoru vybraných děl, budeme ji kombinovat s perspektivami dalšími, jak nás koneckonců nabádá už Sławiński.

⁷³ NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, eds. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. s. 41.

3. Prostor v díle Miloše Urbana

V této kapitole se zaměříme na úlohu prostoru v díle Miloše Urbana. Než přistoupíme k samotné analyticko-interpretaci části práce, kde se budeme zabývat již konkrétními toposy Urbanových próz, pokusíme se alespoň stručně nastínit, jaký význam má obecně prostor v autorově díle, jakými místy se Urban inspiruje, ale také jakým způsobem s těmito reálněmodelovými předlohami pracuje.

V díle Miloše Urbana zaujímá narativní prostor zásadní tematickou roli. Celá řada autorových příběhů je pevně vázána na konkrétní prostředí, ať už se jedná o město (Praha, Karlovy Vary), městské čtvrti (pražské Nové Město, Židovské Město, Libeň ad.), specifickou architekturu (barokní kostely, které pojí jméno stavitele Jana Blažeje Santini-Aichela), dílčí stavby (katedrála sv. Víta) nebo venkovskou krajinu (kraj kolem hory Vlhošť). Zatímco v některých dílech prostor nepřekračuje úlohu kulisy (často však sémanticky významné), jinde podléhá subjektivizaci, aby vstoupil do syžetu jako plnohodnotný hybatel děje. Pouze výjimečně je úloha prostoru značně upozaděna na úkor dějové zápletky (romány *Poslední tečka za Rukopisy*, *Paměti poslance parlamentu* nebo novela *Závěrka*).

Prostor v Urbanových dílech také zpravidla vychází z reálného (rozumějme mimoliterárního) předobrazu.⁷⁴ V takovém případě však autor nepracuje s pouhou autentickou topografií konkrétních míst, ale oživuje rovněž jejich atmosféru (tzv. vědomí místa, viz další kapitola) prostřednictvím historie a příběhů, ale také předchozího literárního či výtvarného ztvárnění daných míst. Sémantika reálných předobrazů se tak spolupodílí na utváření poetiky prostoru v Urbanových dílech, a stává se tak neodmyslitelnou složkou výsledných syžetů.

Výběr konkrétních prostorů vychází především z osobní zkušenosti autora. Jinými slovy autor tematizuje lokality, které dobře zná nebo k nimž, stejně jako poté jeho hrdinové, chová specifický vztah. Nejčastěji se tak v Urbanových dílech setkáme s prostředím Prahy, která představuje nejenom bohatý inspirační zdroj, ale také místo, kde autor od svých vysokoškolských let žije a pracuje. Sám se ke svému tematizování Prahy v jednom z četných rozhovorů vyjadřuje následovně: „To město mě nenechává v klidu, nikdy jsem v něm neviděl jenom bombón pro turisty. Mluvit o genu loci je klišé, ale není to od věci. Ale já jsem citlivý,

⁷⁴ Do zcela fikčního prostoru je zasazen pouze děj novely *Michaela*, který se odehrává v odlehlém klášteře uprostřed blíže nespécifikovatelné krajiny. Za fikční lze pokládat také Urbanův město-dům Urbo Kune ve stejnojmenném románu, zde však prostor vychází ze zhotoveného architektonického modelu studentů ČVUT pod vedením Petra Hájka.

až precitlivěly na jakékoli prostředí. Kdybych žil dlouhodobě v jiném městě, možná bych se nechal inspirovat i tam. Zatím mi stačí Praha. Myslím, že mi vydrží na celý život.“⁷⁵ Podobně se však v Urbanově díle setkáme také s anglickým prostředím, a to v podobě jihoanglického městečka Eastbourne v románu *Přišla z moře* nebo Londýna, kam hrdina románu *Praga piccola* – Bertold Neuman – utíká před válkou. Právě v Londýně strávil Urban část svého dětství, další část života poté prožil v Karlových Varech, kam situoval svůj zatím poslední román *KAR*.

Ačkoli je však v Urbanových románech tematizována celá řada reálných míst, jež se kromě charakteristických znaků odrážejí především v konkrétních toponymech, autor neusiluje o jejich autentické zobrazení, nýbrž vytváří metaforický či mytopoetický charakter prostoru. V duchu imaginativního proudu české polistopadové prózy také za známými místy nachází nové fantaskní prostory, bizarní postavy či tajemné příběhy. K tomu využívá především městského prostředí, nejvíce poté již zmíněné Prahy, která mu poskytuje dostatečný prostor pro rozvoj autorské imaginace.

Urbanovy romány se tak vyznačují zejména tajemnou atmosférou prostoru, která vychází z autorovy přiznané záliby v thrillerech a hororech, k jejichž četbě a sledování autor inklinoval již v dětství.⁷⁶ Na tajemnou podobu míst má vliv rovněž autorova opakovaná aktualizace gotického románu, čímž se do jeho tvorby promítá rovněž inspirace v anglickém literárním prostředí. Ačkoli však autor čerpá ze zahraničního kontextu, v analytické části práce se přesvědčíme, že zásadní je především autorova návaznost na tradici české, zejména pražské literatury.

Již dříve jsme rovněž poukázali na důležitou provázanost mezi jednotlivými narativními kategoriemi díla. V prozaické tvorbě Miloše Urbana se rýsuje charakteristické sepětí prostoru a času, v němž je akcentována především historická složka. Právě historie jako součást prostoru díla je zdrojem autorovy specifické poetiky. Pro Urbana je tak typické zejména prolínání současné a historické podoby konkrétních míst (ať už tato historie vychází z mimoliterární skutečnosti nebo se stává pouhým výsledkem autorovy hry se čtenářem), kterého autor dosahuje buď prostřednictvím vzpomínek hrdinů (v jednom případě dokonce prostřednictvím hrdinovy nadpřirozené schopnosti nahlížet do minulosti starých míst), skrze vyprávěné legendy nebo

⁷⁵ DOMBROVSKÁ SLÍVOVÁ, Lenka. *Bez iluzí se neobejde*. [online]. Literární novinky, 1. 11. 2005 [cit. 4.9.2020]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1257.html>

⁷⁶ VÝBORNÁ, Lucie. *Knihy vám nikdo nevezme. Člověka ano, říká populární spisovatel Miloš Urban, kterému vyšla nová kniha* [online]. Český rozhlas, 23.5.2019 [cit.12.8.2020]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/knihy-vam-nikdo-nevezme-cloveka-ano-rika-popularni-spisovatel-milos-urban-7950196>.

četnými výkladovými pasážemi. Přímo do historického časoprostoru je poté zasazena první část románu *Hastrman* (český venkov 19. století, kraj kolem hory Vlhošť), nebo celé příběhy románu *Lord Mord* (asanace pražského Židovského Města na konci 19. století) a *Praga piccola* (Libeň z doby konce Rakouska-Uherska a ve slavných letech první republiky). Zajímavé je poté srovnání s románem *Urbo Kune*, jehož příběh je naopak situován do membránového města v blízké, nespecifikované a dost možná paralelní budoucnosti, čímž se vymyká autorovu inklinování k historické perspektivě. Michaela Bečková v recenzi na tento román uvádí, že je to způsobeno především tím, že „[a]rchitektonicky konkretizované membránové město svým charakterem vize budoucího de facto diktuje autorovi čas vyprávění.“⁷⁷ Má tak na mysli reálný model města zhotovený studenty ČVUT pod vedením architekta Petra Hájka, kterému Miloš Urban dostal za úkol svým příběhem vdechnout život.⁷⁸

Kromě provázanosti prostoru a času je rovněž významné sepětí prostoru s postavou. Na jednu stranu tak máme na mysli vazbu Urbanových hrdinů na konkrétní místa či lokality. Zajímavá je ale také identifikace postavy Katynky v románu *Hastrman* s malebným krajem kolem hory Vlhošť, jakož i s horou samotnou. Společně s uložením dívky do ledového hrobu odumírá také kraj, který se nedokáže bránit lidskému pokroku. Avšak ve druhé části románu, když je Katynka opět vzkříšena, přichází společně s ní mohutná vlna, která smete těžařské stroje a stane se prvním krokem k rekultivaci, a tím i záchraně krajiny. Podobně funguje také například postava hraběte Arca v románu *Lord Mord*, kterého lze považovat za ztělesnění chátrajícího a postupně se rozpadajícího židovského ghetta, jehož obráncem se v románu stává.

Kromě hrdinů se však na dílčí prostory váží rovněž postavy přízraků, které se rodí z ponuré atmosféry míst. V románu *Stín katedrály* se tak setkáme s přízrakem Satana, rozsévajícího zlo, a Smrti, která jej následuje. V románu *Lord Mord* se zase z temnoty ghetta rodí židovské strašidlo Masíčko neboli Kleinfleisch, které do jisté míry vychází z obrazu známější židovské legendy o Golemovi.

Urbanův fikční svět je tak doslova protkнут inspiracemi starší literární a výtvarné tradice, na něž autor odkazuje buď prostřednictvím aluzí ukrytých v textu, nebo je explicitně uvádí v seznamu inspiračních zdrojů. V případě literárních předloh se tak v Urbanových románech setkáme například s máchovsky laděnou krajinou, arbesovsky tajupnými sakrálními stavbami nebo meyrinkovsky magickým židovským ghettem. Právě při vytváření atmosféry

⁷⁷ BEČKOVÁ, Michaela. A zase ten Urban! In: Tvar. 2015, roč. 26, č. 21, s. 21.

⁷⁸ Více o projektu: <http://www.membranecity.eu/>

Josefova druhé poloviny 19. století v románu *Lord Mord* čerpal Urban také z výtvarného umění. Do románového prostoru se tak promítají dokonce celé scény vytvořené na základě obrazových předloh. Tak například Arcovo první setkání s Berenikou před vetešnickým krámkem je dokonalým popisem obrazu Vojtěcha Bartoňka *Koupě bot u vetešníka v Úzké uličce*. Nebo v jiné scéně románu, kdy hrdina přichází na dvůr, kde spatří skupinku lidí hledících na usmrčenou dívku, čtenář bezpečně pozná Schikanederův obraz *Vražda v domě*. A pokud ne, autor jej na inspiraci upozorní explicitně v závěru knihy.

Z této kapitoly je tak patrná prostorová variabilita Urbanových próz, a to nejenom po stránce volby konkrétního prostředí, ale také způsobu, jakým autor s prostorem pracuje a jakých úloh jednotlivá místa v dílech nabývají. Reflektovat veškeré prostory a každá dílčí místa v Urbanově díle by pro nás bylo velice náročné, a navíc z hlediska cíle naší práce také nadbytečné. Z toho důvodu se budeme soustředit především na toposy, které jsou pro autorovu tvorbu příznačné nebo které překračují úlohu pouhé kulisy a aktivně se podílejí na formování výsledného syžetu. Pozornost tak budeme věnovat především městskému prostoru, který v autorově tvorbě jednoznačně dominuje a stává se pro poetiku Urbanových děl signifikantní.

4. Topos města

Chceme-li proniknout do poetiky míst v díle Miloše Urbana, je zcela nezbytné věnovat pozornost zejména toposu města, který představuje ústřední prostorovou konstantu, k níž se autor ve své prozaické tvorbě opakovaně vrací. Městský prostor se tak stává jedním z klíčových prvků, formující dílo Miloše Urbana, zároveň jej můžeme považovat za onen zastřešující prostor, jenž je utvářen sítí (městských) míst-toposů, jimiž se budeme blíže zabývat v analytické části práce.

Avšak každé město nabízí určitá specifika – vlastní motivy a symboly, ale také vlastní příběhy, legendy, mýty, historii i atmosféru, které značným způsobem ovlivňují jeho podobu nejen v reálném světě, ale také v literárních dílech. Proto se vedle obecných hledisek výzkumu městského prostoru budeme soustředit především na topos Prahy, jejíž dílčí zobrazení lze považovat za těžiště Urbanovy poetiky díla.⁷⁹

Již dříve jsme však upozornili na to, že literární prostor (stejně jako celé dílo), nabývá významu teprve v širším kontextu, v němž je vytvářeno a v rámci kterého je recipováno a interpretováno. Proto budeme Urbanovo pojetí Prahy průběžně podrobovat komparaci s tematizací městského prostoru autorových tvůrčích předchůdců a současníků. Jako pomůcka pro sledování tradice u jednotlivých přístupů nám poslouží nástin historického vývoje zobrazování Prahy v závěru této kapitoly.

4.1. Klíčové přístupy k výzkumu městského prostoru očima Daniely Hodrové

Téma městského prostoru bylo reflektováno již v celé řadě literárněvědných studií, avšak pro svou rozsáhlost a potřebu mezioborového bádání⁸⁰ zůstává ještě mnoho otázek

⁷⁹ V předchozí kapitole jsme však upozornili na to, že Urbanova tvorba se zdaleka neomezovala jen na pražský městský prostor, a přesto je pro autorovu tvorbu zcela zásadní. Tematizaci Prahy nalezneme téměř v každém autorově díle, ať už ve formě personifikovaného prostoru nebo pouhé kulisy, případně ve vzpomínkách či odkazech dílčích postav. V naší práci se samozřejmě nebudeme striktně omezovat „hranicemi“ Prahy, které bychom v analýze odmítali překročit, nýbrž tam, kde si to bude pochopení autorovy poetiky prostoru žádat, se budeme věnovat analýzám také jiných městských či ne-městských prostorů.

⁸⁰ Tématu městského prostoru věnuje pozornost celá řada vědních disciplín jako urbanistika, archeologie, sociologie, antropologie, literární věda a mnoho dalších, které poskytují zcela odlišné pohledy na urbánní problematiku.

nezodpovězených. V českém prostředí se mu patrně nejobsáhleji věnuje Daniela Hodrová⁸¹, pro níž město, respektive Praha, představuje těžiště nejenom teoretických úvah, ale také vlastní beletristické tvorby, která se četnými momenty přibližuje poetice města (Prahy) v prózách Miloše Urbana.

Městem v literatuře se Hodrová zabývá v publikaci *Místa s tajemstvím* (1994), souboru esejů *Citlivé město* (2006) ale také v dílčích studiích (*Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století*, *Text města jako síť a pole* ad.) a částečně také v kolektivní práci *Poetika míst* (1997). Autorka ve svých teoretických úvahách nabízí celou škálu možných přístupů, prostřednictvím kterých lze na městský prostor v literatuře nahlížet – tematologický, topologický, mytopoetický, sémiotický ale také fenomenologický aj.

Cílem této kapitoly nebude poskytnout komplexní nástin městského prostoru, jak jej chápe Daniela Hodrová, neboť takový počín by byl pro naši práci jednak nadbytečný, jednak by svou obsáhlostí vystačil na samostatný výzkum. Nám půjde především o vymezení autorčiných vybraných přístupů k městskému prostoru, které považujeme za klíčové k pochopení poetiky městského prostoru v díle Miloše Urbana.

Nejprve se budeme zabývat tzv. textualizací města, prostřednictvím které Hodrová uvažuje o vztahu mezi reálným městem a jeho literárním zobrazením. Poté se budeme věnovat městu jako literárnímu toposu a jeho možným podobám zejména v prozaické (románové) tvorbě. Město podle autorky nelze chápat, tedy ani zkoumat, jako pouhý soubor dílčích objektů (budov, ulic, náměstí, parků, kostelů ad.), ale je nutné reflektovat také jeho mýtickou, duchovní rovinu podílející se na výsledné sémantice místa. V takovém smyslu nás bude zajímat především Hodrové pojetí města jako místa s tajemstvím, ale také fenomén města s pamětí. V závěru kapitoly nám půjde o vytvoření historického přehledu zobrazování Prahy v české literatuře, který nám umožní zasazení Miloše Urbana do širšího kontextu české literatury.

4.1.1. Sémiotický přístup

Vztahem mezi reálným městem a jeho literárním obrazem se Daniela Hodrová zabývá především v souboru esejů *Citlivé město* (2006). K městskému prostoru zde přistupuje

⁸¹ Významně k tématu přispěla také například polská bohemistka Joanna Derdowska, která svým výzkumem městského prostoru (nejen) na Hodrovou navázala. Z českého prostředí lze potom zmínit například Zdeňka Hrbatu nebo Vladimíra Macuru ad.

prostřednictvím jeho textualizace, tedy pojmání města jako znakového systému, který je utvářen nekonečným množstvím znaků, ale stejně tak dalšími texty a znakovými systémy.⁸²

Hodrová upozorňuje, že dříve byl text vnímán pouze v úzkém lingvistickém významu jako autonomní a uzavřený celek. V rámci sémiotiky a sémantiky se však začíná znakové pojetí textu uplatňovat kromě samotného literárního díla také na jiné, již neliterární systémy. Tímto způsobem uvažuje například Julia Kristeva, která hovoří o možnosti studovat jako text umění a nevědomí. Později na tento koncept navazuje Jurij Lotman zabývající se především textem kultury, ale také textem architektonickým, malířským aj.⁸³ Na poli literární teorie se tento vývoj projevuje zejména v sedmdesátých letech minulého století, kdy začíná být pojem *dílo* (chápaný jako uzavřený celek) nahrazován pojmem *text*.⁸⁴

Nové pojmosloví umožňuje zdůraznění některých, dříve spíše opomíjených aspektů literárního díla jako dynamičnost, neohraničenost, a především intertextovost⁸⁵. Právě analýza intertextovosti poté probíhá na dvou základních úrovních: 1) v rámci jediného textu, kdy je sledována zejména jeho vnitřní dialogičnost, tedy odkazy a aluze na jiné texty, případně přítomnost celých úryvků jiných textů (R. Barthes), nebo 2) v rámci souboru textů, jež pojí žánr či společné téma. Druhý způsob je příznačný zejména pro výzkumy tartuské sémiotické školy, jejíž přední představitelé – Jurij Lotman a Vladimir Toporov – sledují korelaci mezi Petrohradem, jakožto reálným městem, a jeho literárním obrazem. Pracují s pojmem tzv. *petrohradského textu*, kterým označují soubor (či syntézu) všech literárních textů, které kdy byly o Petrohradu napsány a které se spolupodílejí na formování idey města v lidském povědomí.

Petrohradský text chápou tartuští badatelé především jako text literární, který je „jednotný a spojitý [...], ačkoliv ho psalo (a možná bude psát) mnoho autorů...“⁸⁶ Tato jednotnost však není dána jediným objektem zájmu, jako spíše celistvostí ideje, která je ukotvena v samotném městě, a přesahuje tak subjekt čtenáře i autora.

Podle Toporova petrohradský text „zřetelně uchovává stopy svého mimotextového substrátu a od svého uživatele pak vyžaduje umění rekonstruovat („prověřovat“) spojitost s tím,

⁸² HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 20.

⁸³ Tamtéž, s. 9–10.

⁸⁴ Tamtéž, s. 12.

⁸⁵ Teorii intertextovosti se věnovala Julia Kristeva, která tím navazovala na dřívější úvahy M. M. Bachtina o dialogičnosti románu.

⁸⁶ TOPOROV, Vladimir Nikolajevič. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury: (Úvod do tématu). In: GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika: výběr z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003. s. 21.

co je vůči textu vnější...“⁸⁷ Jinými slovy klade důraz na aktivní přístup čtenáře, který musí při recepci konkrétního díla také přesahovat jeho hranice a brát zřetel na mimoliterární skutečnost.

Pro Hodrovou je v přístupu tartuské školy zásadní to, že tento „typ analýzy textu už naznačoval onen příznačný přesah od textu v jeho úzce jazykově-literárním aspektu k textu v širším smyslu – k textu, na jehož struktuře se podílejí i ne-literární texty.“⁸⁸

V návaznosti na výsledky tartuské školy Hodrová vytváří vlastní koncept městského textu, který ještě rozvádí textualizací samotného města. Vymezuje tak dva základní termíny: *Text*⁸⁹ města a *městský text*. Zatímco pod pojmem *Text města* rozumí „úhrnný text, zahrnující všechny druhy textů, ve kterých je psáno vnější i vnitřní město, tedy jak texty architektonické, výtvarné, filmové, literární a jiné, tak ‚texty‘ žité, jimiž jsou životní příběhy obyvatel, způsoby jejich existence, ‚bydlení‘ ve městě.“⁹⁰ *Městským (literárním) textem* má poté na mysli takový text, „který je psán ve městě a s městem jako tématem, prostředím nebo implicitním pozadím, a který je městem ovlivněn ve své struktuře, stylu pojetí prostoru a času.“⁹¹ Tyto dva texty poté vstupují do vztahu vzájemného přepisování, kdy se *Text města* promítá do struktury městského textu a naopak.

Proč je však pro nás tento koncept důležitý? Textualizace města a literárního díla se pro Hodrovou stává nástrojem hledání intertextových souvislostí mezi těmito dvěma systémy, jinými slovy jí umožňuje zkoumat, jakým způsobem se město vepíše do literatury (viz tartuská sémiotická škola), ale také proces opačný – jakým způsobem se literární texty promítají do podoby města (např. vnímání Prahy jako města magického, tajemného, případně percipování jeho dílčích míst pod vlivem místních legend).

V reflektování poetiky míst v díle Miloše Urbana je tento proces vzájemného ovlivňování reálné podoby města a jeho literárního obrazu v autorových dílech velice důležitý. Nejenomže Urbanova literární Praha⁹² vychází z podoby reálného předobrazu, tedy mimoliterární skutečnost se spolupodílí na výsledné poetice románových míst, ale do jisté míry

⁸⁷ TOPOROV, Vladimír Nikolajevič. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury: (Úvod do tématu). In: GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika: výběr z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003. s. 8.

⁸⁸ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 11.

⁸⁹ Zde autorka záměrně volí velké písmeno „T“, aby odlišila onen nadřazený text města od dílčích textů, které jej utvářejí.

⁹⁰ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 36.

⁹¹ Tamtéž, 112.

⁹² Podobným způsobem v Urbanových dílech fungují také místa mimopražská – například kostely spojované se jménem Jana Blažeje Santini-Aichela nebo upadající Karlovy Vary ad.

může Urbanovo tematizování známých pražských toposů spoluutvářet obraz těchto míst také v mimoliterární skutečnosti.

Jakým způsobem však může vůbec Text města vstupovat do literatury? Podle Hodrové je město v textu přítomno buď v podobě míst reálných – pojmenovaných, nebo míst anonymních, jejichž identitu může čtenář pouze odvozovat na základě klíčových prvků (např. Praha v Kafkově *Procesu*). V takovém případě však nemusí být jejich identifikace úspěšná, a jde-li o město fiktivní, je také zcela vyloučena.⁹³

Hodrová také vyslovuje hypotézu, že město může být v urbánním textu přítomno pouze svým stylem, a to v podobě konkrétních znaků a postupů. Těmi jsou například heterogenost, mnohostylovost, různohlasí a mnohopříběhovost, jimiž se městský text liší od textu venkovského nebo krajinného. Díky textové povaze se u něj projevuje intertextovost či fragmentárnost a z hlediska literárního v sobě mísí motivy a mýty městské i původně ne-městské.⁹⁴ Kromě toho mohou mít dílčí městské texty také specifické znaky, kterými jsou například přízračnost a divadelnost v případě literárního Petrohradu nebo labyrintovost a palimpsestovost v případě literární Prahy.⁹⁵

Autorka tak kromě obecného konceptu městského textu vytváří v návaznosti na „petrohradský text“ vlastní představu literárního textu Prahy, avšak protože považuje své pojetí za natolik odlišné od tartuského, vyhýbá se užívání termínu *pražský text*⁹⁶ a raději volí pojmy jako *pražský kontext* nebo *pražská síť*, které podle ní daleko lépe vyjadřují základní vlastnosti celku městského textu: *vnitřní provázanost* (pražská síť je vpletena do městských sítí jiných měst, ale také do sítě evropské), *neohraničenost* (do sítě jsou vplétány další texty, tzv. oka, která jí postupně rozšiřují) a *dynamičnost* (síť je v neustálém pohybu, proměňuje se).⁹⁷

Svou představu pražského kontextu také Hodrová nevynechává časově⁹⁸, jak to činili badatelé tartuské školy, ale především okruhem autorů, a to od Karla Hynka Máchy (s důrazem na povídku *Marinka*) po Michala Ajvaze, pro jejichž texty je charakteristické určité zvláštní

⁹³ HODROVÁ, Daniela. Text města jako síť a pole. *Česká literatura*. 2004, roč. 52, č. 4, s. 542.

⁹⁴ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 47.

⁹⁵ HODROVÁ, Daniela. Text města jako síť a pole. *Česká literatura*. 2004, roč. 52, č. 4, s. 542.

⁹⁶ S konceptem „pražský text“ pracoval především A. Bobrakov-Timoškin – doktorand Daniely Hodrové, s níž autorka vedla dialog při zrodu vlastního konceptu „pražského kontextu“ a „pražské sítě“.

⁹⁷ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 114.

⁹⁸ I přesto lze zrod pražského textu, stejně jako v případě textu petrohradského, datovat zhruba do třicátých let 19. století.

(ambivalentní) vnímání města nebo alespoň polemika s ním.⁹⁹ Z toho důvodu Hodrová neopomíjí do své představy pražského kontextu zahrnout ani Miloše Urbana.

4.1.2. Topologický přístup

V rámci výzkumu literárního textu města se Hodrová soustředí především na analýzu románu¹⁰⁰, který jednak zobrazuje narativní prostor nejkompexněji, ale také, jak autorka tvrdí, bývá „někdy prohlašován za urbánní žánr, čemuž lze rozumět nejen tak, že je plodem městské kultury, ale že se město stává jedním z ústředních románových míst.“¹⁰¹

Město se tak může v literárním díle objevovat třemi možnými způsoby. Jako:

- 1) **Objekt** – spíše než pro romány je tento způsob příznačný pro průvodce, bedekry, knihy o městech atd.
- 2) **Prostředí** či **kulisa** pro děj – tento způsob u románů převládá, avšak Hodrová upozorňuje na to, že město nikdy nebývá pozadím zcela neutrálním, ale že funguje jako symbol určité struktury lidského života, a jako takové bývá spojováno s určitými představami¹⁰²
- 3) **Subjekt** či **postava** (v personifikujících, případně antropomorfních metaforách) – zatímco v poezii je tento způsob pokládán za nepříznakový, v próze je projevem měnící se poetiky¹⁰³

Výše uvedené způsoby se v jednotlivých dílech nejčastěji kombinují, jenom vzácně bývá uplatňován jeden jediný. Míra zastoupení dílčích způsobů je poté závislá především na literárním žánru či žánrovém typu. Zatímco pro naučné texty o městech je typický zejména první způsob (ne však nezbytně osamocený), u románu dominuje pojetí města jako kulisy, které je od druhé poloviny 19. století v českém literárním kontextu stále výrazněji prostupováno také pojetím města jako subjektu nebo postavy.¹⁰⁴

⁹⁹ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 114.

¹⁰⁰ Hodrová se problematice románu výrazně věnovala již v minulosti, a to především v publikaci *Hledání románu* (1989), kde se mimo jiné blíže zabývá například vlasteneckým románem s tajemstvím nebo románem ztracených iluzí, o nichž ještě bude řeč, ale také v knize *Román zasvěcení* (1993).

¹⁰¹ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 94.

¹⁰² Srov. HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 25.

¹⁰³ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 94.

¹⁰⁴ Tamtéž.

Podle Hodrové je tento přechod k personifikovanému městu projevem nejenom měnící se poetiky prozaické tvorby a žánrové (či subžánrové) specifčnosti, ale také odráží vnímání města (v tomto případě Prahy) v mimoliterárním kontextu.¹⁰⁵

V prózách Miloše Urbana lze sledovat všechny tři způsoby, ačkoli díla, v nichž městský prostor (případně jeho dílčí místa) nepředstavuje pouhý objekt nebo kulisu pro děj, nýbrž který se prostřednictvím personifikujících metafor aktivně podílí na formování výsledného syžetu, se nám z hlediska historické poetiky jeví jako nejzajímavější. Takový přístup Urban uplatňuje především ve svých pražských románech (*Sedmikostelí*, *Stín katedrály* nebo *Lord Mord*), ale podobné tendence bychom našli také v dalších autorových prózách.

Paralelně s proměňujícím se způsobem vystupování Prahy v literatuře sleduje Hodrová také vztah, jaký zaujímá prostor města k hrdinovi. I ten je jako v předchozím případě závislý zejména na poetice konkrétního žánru, ale bývá rovněž ovlivněn dobovým pojmáním reality. Může tak mít následující podoby:

- 1) Kulisa pro hrdinovo jednání
- 2) Alegorizovaná zkušenost hrdiny (či celého společenství)
- 3) Prostřednictvím personifikace může vystupovat jako subjekt, tedy postava (možnost konfrontování hrdiny)
- 4) Hrdinovi se zcela odcizuje – stává se vůči němu uzavřený, nechává hrdinu bloudit, aniž by jej nechal dojít poznání¹⁰⁶

V české literatuře od dob národního obrození po přelom století se postupně prostřídala všechna tato stanoviska, která plynule přecházela jedno v druhé, a tím zásadně proměňovala sémantiku pražských narativů. V průběhu 20. století se poté tento plynulý přechod pozvolna narušuje.

4.1.3. Mytopoetický přístup

Podle Daniely Hodrové se „topologická analýza [...] objevuje všude tam, kde se uvažuje o prostoru ve vztahu k rituálu a mýtu.“¹⁰⁷ Zcela přirozeně se tak děje v případě toposu města, u něhož autorka více než u kteréhokoli jiného prostoru zdůrazňuje jeho mytogenní charakter či,

¹⁰⁵ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 94.

¹⁰⁶ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Město v české kultuře 19. století: sborník symposia*. Praha: Národní galerie, 1983. s. 168–169.

¹⁰⁷ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 22.

jak to můžeme také chápat, tendenci obalovat se příběhy. Zde je však podle autorky důležité poukázat na to, že „tematologie a topologie jako součásti historické poetiky literárního díla – nestudují ‚mytologii‘, tuto patrně nejdůležitější složku kolektivní topiky, jako uzavřený, symbolický systém (za jaký byla pokládána ‚klasická‘ mytologie), ale jako systém bytostně otevřený, sjednocený nejen určitým repertoárem témat a míst, ale především povahou svého fungování a způsoby modelování mimoliterárního světa.“¹⁰⁸

Při vymezování mýtického prostoru Hodrová vychází, stejně jako před ní už Mircea Eliade¹⁰⁹, z binární opozice *posvátný* (sakrační) – *světský* (profánní), která je založena na hlubokém citovém prožívání prostoru.¹¹⁰ Tvrdí tak že „[m]ěsto ve spojení s mýtem není vnímáno ve své vnější, materiální dimenzi, nýbrž v dimenzi niterné, duchovní,“¹¹¹ a jako takové vstupuje do lidského vědomí. Již zde je patrné Hodrové akcentování významu vnímajícího subjektu, neboť, jak vysvětluje: „místo bez subjektu a události jako by nebylo, utváří se a trvá pouze skrze toho, kdo se na něm nalézá, skrze akt (událost bytí), která se na něm odehrává.“¹¹²

Hodrová však následně tento dualistický model zpochybňuje, když upozorňuje na to, že povaha míst není ničím pevně daným, absolutním, ale že je relativní, proměnlivá a pomíjivá. Místa tak mohou nabývat často až protikladných vlastností, případně mohou tyto doposud skryté vlastnosti za jistých okolností rozvíjet.¹¹³ Z toho vyplývá, že mýtická rovina města může být v urbánním prostoru obsažena implicitně, a pouze za určitých (literárních) okolností se může stávat explicitní.

K takové mytologizaci města (tedy přechodu od povahy profánní k posvátné) dochází podle Hodrové například prostřednictvím aktu chůze městem. Tu autorka rozlišuje na každodenní a „citlivou“. Zatímco chůze každodenní zpravidla sleduje konkrétní praktický cíl (cesta do práce, domů atd.), chůze citlivá odhaluje paměť konkrétních míst, které chodec mívá, a otevírá mytologickou vrstvu města.¹¹⁴ Derdowska ve své studii *Kmitavá mozaika* na myšlenky Hodrové navazuje, když tvrdí, že „chůze má dovolit vnímat město kontemplativněji, prožívat

¹⁰⁸ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 22.

¹⁰⁹ Srov. ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, 155 s.

¹¹⁰ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 5.

¹¹¹ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 38.

¹¹² HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 10.

¹¹³ Tamtéž, s. 6.

¹¹⁴ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 29.

ho, soustředit se na atypické vjemy a tímto nacházet novou zkušenost ve stejném, zdánlivě známém prostoru.“¹¹⁵

S mýtickou povahou města tak Hodrová spojuje postavu „citlivého“ chodce (v pražském kontextu hovoří o tzv. „pražském chodci“¹¹⁶), který se vyznačuje *jiným* pocíťováním města. Podle Hodrové mezi tímto chodcem a čtenářem románu existuje jistá paralela: „...chodec městem nejen mýty čte, ale zároveň je jejich tvůrcem. A stejně je tomu i se čtenářem literárního textu. Také on při své ‚chůzi‘ textem objevuje narážky či semena určitých mýtů a v rámci oněch ‚rámcových‘ představ, k nimž ovšem přistupují jeho literární a osobní zkušenosti, je ve svém vědomí rozvíjí.“¹¹⁷ Kromě příklonu k tradičním mytologickým syžetům se projevuje také tendence k jejich transformaci (kritické, parodické atd.), aktualizaci případně úsilí vytvářet mýty nové, moderní.

V české literatuře a specificky v pražském kontextu tak lze sledovat například prvky mytologie slovanské (populární je zejména zakladatelský mýtus spojovaný s kněžnou Libuší, nejednou tematizovaný také Milošem Urbanem¹¹⁸). Rovněž se zde objevují prvky mýtů antických (mýtus théseovský, odysseovský, hérakllovský ad.), křesťanských či židovských (např. motiv Golema, který je Urbanem aktualizován v postavě židovského strašidla Masíčka).¹¹⁹ Z moderních mýtů se v pražském kontextu vytváří především dvě výrazné linie mytizace prostoru města, a to mýtus obrozenský a tzv. mýtus magické Prahy.

Především v rámci mýtu magické Prahy nebývá město posvátného (mýtického) charakteru spojováno pouze s pozitivním zážitkem. Častěji je tomu dokonce naopak. Může být chápáno jako místo tajemné, prokleté, někdy dokonce životu nebezpečné. Hodrová o takovém městě hovoří jako o jedné z forem tzv. *místa s tajemstvím*, které považuje za specificky literární podobu posvátného místa. Město se tak stává ambivalentním (dvojnáčným). Na jednu stranu realistický urbánní prostor se za určitých podmínek (zjevení přízraku nebo dvojníka, objevení nadpřirozené záhady, projevy města jako labyrintu ad.) mění v místo mysteriózní, *jiné*, skrývající další dimenzi.¹²⁰ Lubomír Doležel ve své publikaci *Heterocosmica* tvrdí, že tajemnost či záhadnost takového místa lze vysvětlit jako důsledek napětí mezi jeho dvěma

¹¹⁵ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 123.

¹¹⁶ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 190.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 224.

¹¹⁸ V rámci městského prostoru se legenda o kněžně Libuši objevuje v románu *Sedmikostelí*, kde je aktualizována především v souvislosti s Vyšehradem. O několik let později se však Urban pokusil o osobitě převyprávění mýtu o kněžně Libuši a Přemyslu Oráčovi zejména v novele *Pole a palisáda*, vydané v roce 2006.

¹¹⁹ MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. s. 405.

¹²⁰ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 10.

sémantickými poli – přirozeným a nadpřirozeným. Zatímco „obyvatelé“ nadpřirozené oblasti mají přístup do oblasti přirozené, pro lidi z přirozeného světa se nadpřirozená oblast stává nedosažitelnou – fyzicky i rozumově, a proto se jeví jako tajemná, transcendentální, záhadná či skrytá.¹²¹

Hodrová poté takto ambivalentní město spojuje s určitým typem postav. Hovoří tak o postavách s tajemstvím (případně předmětech s tajemstvím), které představují vtělení jinakosti či společenského vydědění. Takovou postavou může být například přízrak, duch zemřelého, monstrum, ožívající socha, člověk s maskou anebo pro městský prostor příznačný dvojník.¹²²

Místa s tajemstvím, ale také obecněji pojímaná místa spjatá s mýty jsou více než místa všední, nositeli paměti. Podle Hodrové „[m]ěsto vnímané vědomím, ale také nevědomím [...] není jediným městem – městem teď, nýbrž množinou do sebe zasunutých měst, viditelných i neviditelných, minulých, současných i budoucích.“¹²³ Autorka se tak opět uchyluje k textové metaforice, když hovoří o městě jako o urbánním palimpsestu. Tím má na mysli, že město neustále přepisuje vlastní texty – mění podobu dílčích míst (přestavba domu v rámci modernizace), ale také do těchto textů dopisuje a vepisuje (doplnění barokních prvků na gotických kostelech), případně v nich gumuje (zbourání židovského ghetta). V důsledku takových procesů se v toposu města podle Hodrové projevuje tzv. *syntopie* a *synchronie*, tedy jevy, při nichž se v jednom prostoru prostupují dvě nebo více míst nebo časových vrstev. Ty poté mohou být buď viditelné (domy s prvky několika stavebních stylů) nebo skryté, hlubinné (jako takové jsou uloženy v kolektivní, častěji spíše nevědomé paměti obyvatel).

Zde tak Hodrová hovoří o fenoménu, který nazývá *paměť města*¹²⁴. Tvrdí, že ve městě jsou zavinity jeho dějiny, ale i dílčí příběhy, které se ke konkrétním příběhům váží. Tato paměť města je podle Hodrové tvořena dvěma složkami – pamětí osobní a pamětí kolektivní, kde se paměť osobní vždy do jisté míry formuje pod vlivem paměti kolektivní. Ta má poté tendenci

¹²¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. V Praze: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. s. 185.

¹²² HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 165.

¹²³ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 38.

¹²⁴ Proti Hodrové konceptu „místa s pamětí“ se ohrazuje například Michal Peprník, který argumentuje tím, že místa nemají paměť, a že tuto schopnost mají pouze lidé (PEPRNÍK, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Brno: Host, 2005. s. 15. ISBN 80-7294-153-4.). Vezmeme-li však v úvahu schopnost některých míst (města nevyjímaje) nabývat prostřednictvím personifikujících metafor povahy subjektu, či dokonce postavy, nepovažujeme myšlenku města jako svébytného nositele paměti za problematický.

přecházet v mýty. Jinými slovy místa spjatá s naší osobní zkušeností prožíváme pod vlivem kolektivních příběhů (často literárních), ale také pod vlivem mýtu města.¹²⁵

4.1.4. Dějiny zobrazování Prahy

Stejně jako reálné město je také literární obraz Prahy napříč historií podrobován neustálým proměnám. Jeho charakter a podoba se odvíjejí od dobových společenských a politických poměrů a odpovídají potřebám konkrétní epochy. Praha v literatuře tak nejenom odráží dobové ideje společnosti, ale také koresponduje s náladou příslušné doby, v níž je utvářena.

Určitý repertoár zobrazení městského, resp. pražského prostředí (tzv. obraz Prahy), který se promítá také do současné české literatury, se začíná rýsovat už ve třicátých letech 19. století.¹²⁶ Dobové texty začínají oproti dřívějším letům konkrétněji a daleko detailněji odrážet aktuální městský organismus, a to v duchu dvou tendencí: „reálné“ a tzv. obrozené. Zatímco první reflektuje každodenní přítomnost města, druhá má výrazně vlastenecké zabarvení, k čemuž využívá několika vybraných národních emblémů (Vyšehrad, Vltava, Karlův most, Bílá Hora atd.).¹²⁷ Zatímco poezie již aspiruje k pojímání prostoru jako určitého symbolu či alegorie, romány pracují s městem spíše jako s kulisou, konkrétně kulisou vlastenecko-symbolickou.¹²⁸

Pojetí Prahy jako vlastenecké alegorie se v prozaické tvorbě projevuje zejména v padesátých a šedesátých letech, a to v podobě vlasteneckého románu s tajemstvím. Tajemství hrdiny, často neznámého původu, zde splývá s tajemstvím celého národa, který v sobě chová sen o opětovném znovuzrození. Typické je přirovnání Prahy k „zakleté královně“ čekající na vysvobození. Tyto prvky vykazují zejména romány Karla Sabiny (jako typický příklad Hodrová uvádí román *Synové světla* – 1859, později pod názvem *Na poušti*), ale také pražské romány Karolíny Světlé. Vlastenecký román s tajemstvím tak představuje román iluzivní, v němž hrdina-vlastenec spojuje prostředí Prahy s iluzí o znovuzkříšeném českém národě.¹²⁹

Současně s vlasteneckou alegorií, nikoli však v jejím kontextu, začínají vznikat také romaneta Jakuba Arbesa, která sice stále využívají Prahy jako pouhé kulisy pro záhadné dění,

¹²⁵ HODROVÁ, Daniela. Text města jako síť a pole. *Česká literatura*. 2004, roč. 52, č. 4, s. 542–3.

¹²⁶ MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H&H, 1995. s. 178.

¹²⁷ Tamtéž, s.178–180

¹²⁸ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Město v české kultuře 19. století: sborník symposia*. Praha: Národní galerie, 1983. s. 169.

¹²⁹ Tamtéž, s. 170.

nicméně kulisy s atmosférou, jež je vnímána především prostřednictvím subjektu. Hodrová nachází výtvarný ekvivalent takto pojaté kulisy v ponurých až mysticky laděných pražských nokturnech malíře Jakuba Schikanedera,¹³⁰ jehož obrazem *Vražda v domě* se inspiroje také sám Miloš Urban při psaní románu *Lord Mord*.

V Arbesově romanetu *Svatý Xaverius* (1873) lze poukázat na tendenci stylizace kostela či chrámu jako místa s tajemstvím a zdánlivě nadpřirozenou záhadou¹³¹, které bylo typické už pro anglický gotický román. Tato tendence v české literatuře sílí zejména v tvorbě dekadentů (např. v dílech Jiřího Karáska ze Lvovic) a plynule se stává jedním z charakteristických znaků pražské imaginativní prózy. Nejinak je tomu v případě Miloše Urbana, kde je důraz na tajemnost sakrálních prostorů součástí autorovy poetiky.

Po zobrazení Prahy jako „zakleté královny“, se v sedmdesátých a osmdesátých letech začíná v rámci alegorizovaného zobrazení města rýsovat obraz Prahy jako vznešené královny či mocné bohyně, ověnčené šperky a drahými kameny. V důsledku erotizace obrazu města (zejména v románu *Santa Lucia* Viléma Mrštíka), která přichází v devadesátých letech společně s deziluzivním románem, je poté na Prahu nahlíženo jako na milenku, vytouženou ženu či jako na chladnou a nedostupnou svůdnici.¹³² Město se tak stává předmětem hrdinovy touhy a obdivu, avšak jako marnivá a nelítostná žena mění úpěnlivou touhu v hrdinovo zoufalství.

Právě devadesátá léta 19. století znamenají zásadní proměnu v literárním pojetí města, a to hned ze dvou hledisek. Jak už bylo zmíněno výše, v důsledku dějinných událostí se iluzivní obraz Prahy, která do této doby reprezentovala naději na vzkříšení národa, proměňuje v obraz deziluzivní, v němž je Praha vnímána jako město ztracené, a odsouzené k zániku. Podoba Prahy-královny a vytoužené ženy se mění v královnu zhanobenou, pokořenou, v Prahu-nevěstku.¹³³ Typické je zejména vyzdvihování negativních aspektů městského prostředí (faleš, prázdné požitkářství, špína, ztráta iluzí...). Hodrová dokonce hovoří o jisté tendenci k apokalyptičnosti, která se stává pro deziluzivní vlastenecký román příznačnou. Zdeněk Hrbata

¹³⁰ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. s. 96.

¹³¹ Arbesův smysl pro vytváření tajemné až nadpřirozené záhady, která je v závěru příběhu racionálně vysvětlena, se promítl do celé řady děl pozdější literární produkce, a nejinak je tomu také v Urbanových pražských románech, kde se tajemné vraždy a další záhadné úkazy odehrávají se vesměs na půdě sakrálních budov, často vzápětí vysvětlují racionálním a jaksi „odkouzleným“ způsobem.

¹³² HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. s. 96.

¹³³ Tamtéž, s. 97.

vedle toho poukazuje na návrat dichotomie města – venkov, jejíž tradice byla přerušena sakralizací města v obrozenské době.¹³⁴

Zároveň s proměnou iluzivnosti města dochází k úplnému dovršení prostoru jako subjektu. „Prostor se personifikuje, město se stává svého druhu bytostí, postavou díla.“¹³⁵ V případech, kde takto personifikovaný prostor představuje alegorizovanou zkušenost hrdiny, případně celého společenství, dochází navíc k postupnému převrácení rolí: „...prostor se ocitá v úloze aktivního principu, pronásleduje hrdinu, hrdina se ocitá v úloze pasivní, pronásledované oběti.“¹³⁶ Prostor začíná de facto vystupovat v úloze postavy, ostatním zvláštním způsobem nadřazené.“¹³⁷

Současně lze upozornit také na rýsující se podobu Prahy jako města s pamětí, konkrétně pamětí tragickou.¹³⁸ Tendence pojmání celku Prahy nebo i dílčích pražských lokalit jako nositelů významných dějinných, ale i soukromých událostí, je příznačná rovněž pro současné české prozaiky, a jako taková se v nemalé míře projevuje rovněž v prózách Miloše Urbana. Je však důležité uvědomit si, že u současných autorů je tato tendence podmíněna jiným tvůrčím záměrem i historickým kontextem, než tomu bylo u autorů deziluzivního románu na prahu 20. století, o čemž se přesvědčíme právě v Urbanových prózách.

Další zásadní proměnu charakteru městského prostoru lze připisovat pražským německým Židům, pod jejichž perem ožívá na počátku 20. století Praha židovská a okultní. Především zde můžeme hovořit o zrodu mýtu „magické Prahy“. Město se proměňuje v prostředí tajemné, mnohdy nadpřirozeně nebezpečné a záhadné. „Záhada bytí [hrdiny], už nikoli pouze tajemného původu, splývá se záhadou města, hledanou na vymírajících hřbitovech, v nitru rozpadajících se paláců a domů, v temných chrámech, ghettech, v labyrintu malostranských uliček...“¹³⁹ Podle Hodrové se tradice těchto míst rodí už v Arbesových romanetech a je nepochybné, že se promítá také do současné prozaické tvorby (kromě próz Miloše Urbana

¹³⁴ HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 403.

¹³⁵ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. s. 96.

¹³⁶ Podobná tendence k obrácení dominantní a submisivní role mezi prostorem a hrdinou je výrazná v případě pojetí města jako labyrintu, které je typické zejména od 20. století. V takovém případě prostor výrazně ovlivňuje, nebo dokonce ovládá hrdinovo chování a směr jeho chůze.

¹³⁷ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Město v české kultuře 19. století: sborník symposia*. Praha: Národní galerie, 1983. s. 175.

¹³⁸ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. s. 97.

¹³⁹ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Město v české kultuře 19. století: sborník symposia*. Praha: Národní galerie, 1983. s. 175.

bychom podobné motivy mohli hledat například u Michala Ajvaze, Petra Stančíka a mnoha dalších autorů imaginativní prózy).

Typický je expresionisticky laděný pocit odcizení hrdiny, který bloudí dílčími nehostinnými zákoutími města, aniž by se dokázal přiblížit ke smyslu vlastní existence. Na první pohled otevřené, ve svém jádru však nepřístupné město, klade hrdinovi do cesty překážky, a to buď prostřednictvím přízračných postav nebo vlastním uspořádáním (labyrintický charakter města). Jednotlivé části fantaskního města mohou dokonce přebírat živočišné, případně lidské vlastnosti, čímž dochází ke vzniku věčně se měnícího, záluďného prostoru.¹⁴⁰

V některých případech může být duch města, tzv. *genius loci*, zhmotněn (antropomorfizován) do podoby tajemné, nejčastěji maskované postavy, kterou Hodrová nazývá *fatálním dvojníkem*. Postava takového dvojníka se objevuje například v Karáskově dekadentním *Románu Manfreda Macmillena* nebo v podobě oživujícího Golema ve stejnojmenném románu Gustava Meyrinka. Přízračný umělý člověk, „zrozený“ z kabaly v samotném jádru židovské kultury a procházející ulicemi pražského ghetta, kde se přiživuje na lidském strachu, představuje jeden z inspiračních zdrojů pro vytvoření Urbanova židovského strašidla *Kleinfleisch* (Masička) v románu *Lord Mord*.¹⁴¹

V momentě zrodu fatálního dvojníka dochází také k důležité proměně metaforického rodu Prahy, který se mění z ženského (Praha-královna, bohyně, děvka) na mužský. Podle Hodrové se tak Praha přibližuje maskulinně laděným deziluzivním a schizofrenním městům jako Paříž či Petrohrad.¹⁴² Nicméně ve 20. století se pojmání rodu Prahy ještě několikrát proměňuje a v současné literatuře se nedá hovořit o jeho jednotném charakteru.

Podle Hodrové je ve zrodu dvojníka rovněž dovršena subjektivizace města, které se v Kafkově *Procesu* jako by opět navrácí k pojetí prostoru jako kulisy, které bylo typické pro obrozenský román s tajemstvím. Avšak tento návrat je podle Hodrové pouze zdánlivý, neboť v případě Kafkova románu jednak absentuje vlastenecký tón, jednak kulisa jeho románů není již tím lhostejným prostředím, ale zneklidňuje svou ambivalencí.¹⁴³

¹⁴⁰ Srov. HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 426.

¹⁴¹ Dalším takovým inspiračním zdrojem byl nepochybně případ londýnského masového vraha známého pod přezdívkou „Jack Rozparovač“ (Jack the Ripper), který v temných uličkách Whitechapelu brutálním způsobem zabíjel prostitutky. S Urbanovou postavou Masička má mnohé společné.

¹⁴² HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Město v české kultuře 19. století: sborník symposia*. Praha: Národní galerie, 1983. s. 175.

¹⁴³ Tamtéž, s. 176.

Určitými proměnami si prošlo zobrazení Prahy také v průběhu první světové války a těsně po ní, kdy se transformoval vztah Prahy a češství. Se vznikem republiky již národ nemusel bojovat o vlastní identitu, avšak v důsledku vyrovnávání se ztrátami a tragikou válečných let přetrvávají existenciální otázky lidského poslání ve světě. Pocit nejistoty společně s poválečnými proměnami městské architektury, které se projevovaly zejména bouráním hradeb, a tím i stíráním rozdílu mezi centrem a periferií, tedy města s pamětí a města bez paměti, vedlo k posílení iracionálních složek v obraze Prahy – ten nyní tíhl k divadelnosti či labyrintičnosti a využíval nových prostorových dominant jako věčné Vltavy nebo Národního divadla.¹⁴⁴

Zatímco díla ještě na konci 19. století a zejména poté v době obou světových válek tíhla podle Hodrové k obrazu celistvosti, v poválečných letech se v důsledku stále častější tendence nazírání na město prostřednictvím zkušenosti hrdiny rýsují pouhé fragmenty města.¹⁴⁵ Tato fragmentárnost je typická také pro současnou městskou prózu, kde je způsobována především zvýšeným důrazem na autorské „já“, což jak se přesvědčíme, odpovídá také románům Miloše Urbana.

V průběhu druhé poloviny 20. století se musí literární i kulturní obraz Prahy, vyrovnávat s dramatickými dějinnými událostmi (sovětská okupace, totalitní režim ad.)¹⁴⁶. Obraz Prahy je tak nejenom sociálně stratifikovaný, ale především polysémantický. V rámci poetiky socialistického realismu se opět rýsuje vlastenecký obraz města (ačkoli tentokrát je kladen důraz na jiné, ideologicky zabarvené dominanty, volené necitlivě vůči pražskému genu loci), který se proměňuje z Prahy-kouzelné bytosti na Prahu-revolucionářku, na druhé straně pokračuje alegorizování obrazu města. Patrná je také volba míst, která jsou emblematická pro okupační a revoluční Prahu (Pankrác, Rozhlas, Václavské nám. aj.).¹⁴⁷

Pro autory české polistopadové prózy, a máme na mysli autory současné pražské imaginativní prózy, kam patří i sám Miloš Urban, je typický návrat k tradicím pražského textu

¹⁴⁴ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. s. 107.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 108.

¹⁴⁶ Srov. BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Aleksandr Jevgen'jevič. Proměny pražského textu v české literatuře 20. století. In: FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28.6.–3.7.2005*. Svazek 1, Otázky českého kánonu. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. s. 551.

¹⁴⁷ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. s. 106–107.

přelomu 19. a 20. století, a to ve značně aktualizované podobě.¹⁴⁸ Ostatně se o tom přesvědčíme v následující kapitole na příkladu poetiky městského prostoru v díle Miloše Urbana.

¹⁴⁸ BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Aleksandr Jevgen'jevič. Proměny pražského textu v české literatuře 20. století. In: FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28.6.-3.7.2005*. Svazek 1, Otázky českého kánonu. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. s. 552.

5. Poetika městského prostoru v díle Miloše Urbana

Chceme-li pochopit sémantiku města v díle Miloše Urbana, proniknout do městského vědomí, otevřít jeho paměť a nechat na sebe promlouvat dílčí místa, je třeba vzdát se pozice povrchního pozorovatele a sestoupit do labyrintu městských ulic. Abychom však nebloudili ve slepých uličkách, necháme se provést tím, kdo tato místa dobře zná, neboť jimi už mnohokrát prošel. Tím, kdo jednotlivá místa Urbanova města vzájemně propojuje. Postavou chodce.

Stejně jako Apollinaire krácel městskými ulicemi se svým pražským chodcem, budeme i my následovat chodce Urbanova a společně s ním projdeme stěžejní prostory autorova díla. Necháme se vtáhnout do atmosféry ulic a přilehlých budov, budeme naslouchat místním příběhům, abychom nakonec stanuli před skutečnými dominantami Urbanova města, a to sakrálními stavbami.

Po důkladném zvážení jsme se rozhodli nechat chodce těmito dílčími místy postupovat po jednotlivých románech, neboť takový způsob je pro náš cíl práce přehlednější. Poskytne nám nejenom komplexnější pohled na poetiku konkrétních míst v jednotlivých prózách, ale také možnost sledovat vývoj pojmání daných míst v rámci Urbanovy tvorby. A to při zachování její kontinuity.¹⁴⁹

5.1. Otázka hlediska vypravěče

Pro pochopení poetiky prostoru v díle Miloše Urbana považujeme za důležité položit si nejprve prostou, přesto však zásadní otázku: Kým je městský prostor v autorových dílech čtenáři zprostředkován? Jinými slovy: jaké hledisko a vypravěčskou perspektivu Urban ve svých románech užívá? Nebudeme se zde však zabývat podrobným naratologickým rozbořením Urbanova vypravěče¹⁵⁰, spíše se pokusíme nastínit jeho úlohu při formování výsledné poetiky městského prostoru.

Již dříve jsme s odkazem na Danielu Hodrovou poukázali na význam vnímajícího subjektu v souvislosti s existencí a fungováním místa v narativu. Na podobnou problematiku

¹⁴⁹ Výjimku učiníme v případě toposu sakrálních staveb, kde bude novela *Michaela* pro odlišnou práci s poetikou prostoru umístěna až na konec kapitoly, aby tak nebyla narušena kontinuita tzv. „kostelních“ románů.

¹⁵⁰ V českém naratologickém prostředí se typologií vypravěče či vypravěčským hlediskem a perspektivou zabývá například Tomáš Kubiček (KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.), Lubomír Doležel (DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, 144 s. ISBN 80-202-0418-0.) a další.

upozorňuje také Richard Změlík ve studii věnované prostoru v Urbanově románu *Hastrman*, kde doslova tvrdí: „Prostor obvykle bývá někým *obýván*, a jeví se tedy určitým způsobem. Ačkoli je zřejmé, že úhly pohledu a interpretace či reflexe prostoru v sémiotickém diskurzu, za jaký považujeme literární text, jsou složité a vzájemně se prolínají (postavy, vypravěč, modelový autor, žánr, literární kontext apod.), prostor a jeho konkrétní konfiguraci nelze chápat bez účasti aktu reference o tomto prostoru.“¹⁵¹

Vycházíme tak z postulátu, že narativní prostor v díle bývá čtenáři zprostředkováván skrze určité hledisko – vypravěčské hledisko, které zásadním způsobem formuje podobu výsledného syžetu, a tím i poetiku narativního prostoru. Miloš Urban ve své románové tvorbě využívá především hlediska hlavní (převážně mužské¹⁵²) postavy, která je ve většině případů totožná s hlediskem vypravěče. Jinými slovy vytváří typ vypravěče „já“ jako protagonisty¹⁵³. Pouze v novelistické a povídkové tvorbě převažuje podoba personalizovaného vypravěče (tzv. selektivní vševědoucnost), tedy vypravěče vševědouceho, stojícího vně narativu, který příběh vnímá prostřednictvím vědomí jediné postavy, s níž se však neztotožňuje.¹⁵⁴ Tento druhý typ vypravěče tak lze sledovat v novelách *Michaela* a *Závěrka*, ale také ve většině povídek souboru *Mrtvý holky* – např. povídky *Vlasy*, *Smrtečka*, *Pražské Jezulátko* ad., z románové tvorby lze uvést pouze jediný případ, a to poslední Urbanův románový počín *KAR*.

Způsobem, jakým hledisko vypravěče determinuje utváření narativního prostoru se zabývá například Boris Uspenskij, další z představitelů tartuské sémiotické školy, v publikaci *Poetika vyprávění*. Uspenskij zde upozorňuje na rozdílnou podobu popisovaného prostoru v závislosti na pozici vypravěče, který se buď přetělí do postavy, jejíž vlastnosti, znalosti, zkušenosti, jazyk a další ovlivňují vnímání prostoru i jeho následné líčení v narativu, nebo zůstává nad postavou, tedy v pozici vševědouceho vypravěče popisujícího nejenom prostor děje, ale také ostatní románové prostory.¹⁵⁵

Na specifika propojení hlediska postavy a vypravěče se poté zaměřuje Daniela Hodrová v publikaci *...na okraji chaosu...*: „Situace, kdy se hledisko a vědomí postavy prostupuje s hlediskem vypravěče, splývá s ním (vyprávějíci Já = prožívající já) a mizí hranice mezi

¹⁵¹ ZMĚLÍK, R.: Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (*Hastrman*). In: FEDROVÁ, S. (ed.): *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 323.

¹⁵² Jiná situace nastává v případě dvojí perspektivy (např. román *Stín katedrály* nebo novela *Závěrka*), kdy k mužskému hledisku přibývá hledisko ženské postavy.

¹⁵³ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. s. 51.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ USPENSKIJ, Boris Andrejevič. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008. 280 s. 79.

vypravěčem – já (tichým či hlasitým, vyprávějícím ve 3. či 1. osobě) a postavou – Druhým, podstatně ovlivňuje zobrazení reality neboli charakter světa zobrazeného v díle. Toto zobrazení se nejen nevydává za objektivní a úplné, ale někdy se dokonce různými postupy deklaruje jeho subjektivnost a zároveň fragmentárnost a relativnost. Realita je představena jako plod či součást subjektivního vědomí (vypravěče, postav) [...] Získává tak rysy vlastní samému vědomí (vnímání, myšlení) – především jeho dynamičnost a ambiguitu.“¹⁵⁶

V prózách Miloše Urbana hovoříme především o subjektivním hledisku vyprávění, kdy je fikční prostor nahlížen perspektivou hlavního hrdiny. Do popisovaného prostoru se tak promítá charakter hrdiny, jeho vztah k dílčím místům, znalosti, zkušenosti, ale také vzpomínky, které výrazným způsobem utvářejí poetiku prostoru jednotlivých narativů. Jinými slovy podoba a sémantika města jsou do značné míry ovlivňovány tím, kdo a jak se dívá. Ostatně na takové vnímání městského prostoru upozorňuje prostřednictvím svých postav i sám Miloš Urban v povídce *Pražské Jezulátko*: „Já jsem přece taky pozorovatel, jako ty. Jenom se liší pohled, jakým se na město díváme, taky co vidíme – co chceme vidět a co ne. Já Prahu miluju, tak co mám dělat? I když je třeba hnusná. Já prostě vidím tu krásu, stejně jako ty, jenomže ty ji nechceš vidět. Vybíráš jenom ty ošklivosti.“¹⁵⁷

5.2. Chodec

Kromě hlediska, tedy pozice vypravěče, který se nachází buď uvnitř nebo vně narativu je pro formování poetiky města důležitá rovněž stylizace vypravěče. V románové tvorbě Miloše Urbana, kde je akcentováno město jako ústřední prostor, můžeme sledovat hledisko vypravěče, který se stylizuje jako chodec, pozorovatel a komentátor. Městský prostor v Urbanových dílech je tak reflektován především prostřednictvím ústřední postavy, jejímž základním pohybem se stává chůze (městem). Ta podle Joanny Derdowské již není pouhým způsobem přesunu v prostoru, ale představuje zejména techniku poznávání, či lépe řečeno prožívání města, jež tak může být nahlíženo a zakoušeno „zevnitř“.¹⁵⁸ Podle Daniely Hodrové je chůze doslova „pohybem, jehož prostřednictvím chodec vnímá město patrně nejbytošněji, navazuje s ním nejbezprostředněji vztah.“¹⁵⁹

¹⁵⁶ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001. s. 529.

¹⁵⁷ URBAN, Miloš. *Mrtvý holky*. Praha: Argo, 2007. s. 108.

¹⁵⁸ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 122–123.

¹⁵⁹ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 179.

V případě Urbanových hrdinů hovoříme především o chodci citlivém, který není pouze povrchním, každodenním uživatelem města, ale pro nějž se urbánní prostor stává přirozeným prostředím, s nímž v některých momentech jako by bytostně splýval. Ačkoli Urbanova chodce výrazně fascinuje urbánní architektura, nereflektuje pouze vnější podobu města, jež v mnohých aspektech odpovídá podobě reálného předobrazu, ale především rozkrývá jeho mýtickou rovinu. Vnímá město citlivěji a pozorněji než chodec každodenní, což mu umožňuje nahlížet na stará, známá místa novým způsobem. Důležitou se pro Urbanova chodce stává především paměť města, kterou oživuje jednak prostřednictvím znalostí historie města (kolektivní paměť), jednak vlastními vzpomínkami vycházejícími z předchozí zkušenosti s danými místy (subjektivní paměť).

Avšak právě Urbanův výběr subjektivního hlediska vypravěče a jeho stylizování do podoby chodce má za následek selekci popisovaného prostoru, která vychází ze zájmů, znalostí a zkušeností vypravěče. Výsledkem je fragmentárnost městského prostoru. Jinými slovy město je Urbanovými hrdiny často redukováno na konkrétní čtvrť, městskou část nebo jinak specifikovaná místa, která mají pro hrdinu určitý význam.

Podívejme se na konkrétní příklady Urbanových chodců a způsob, jakým jejich stylizace a vztah k dílčím městům či městským částem ovlivňují popisovaný prostor.

Nejvýraznějším příkladem chodce je postava Květoslava Švacha z Urbanova druhého románu *Sedmikostelí*¹⁶⁰. Švach, který se stydí za své jméno, a proto si nechává říkat kafkovsky K., je zde stylizován jednak jako chodec, což je v románu několikrát explicitně vyjádřeno, ale také pozorovatel, komentátor a do jisté míry i snílek, což vyplývá z jeho až naivního obdivu středověké minulosti. Ze stejného důvodu jsou v románovém prostoru akcentovány především staré části města, zejména Karlovo Nové Město pražské, k němuž kvůli jeho historickému významu a přítomnosti gotických kostelů chová hrdina hluboký obdiv. Tato místa jsou poté stavěna do kontrastu s neútešnou modernou a strohostí sídlišť v okrajových částech města, kvůli nimž se Švach cítí jako cizinec ve vlastní době. To je ještě umocněno jeho nadpřirozenou schopností nahlížet do minulosti míst, která činí hrdinovy „návraty“ do neútešné současnosti výrazně těžší.

Dva různé pohledy na totožný prostor, kterým je především katedrála svatého Víta a její blízké okolí, poskytují vypravěči románu *Stín katedrály*¹⁶¹ – Roman Rops a Klára Brochová.

¹⁶⁰ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014.

¹⁶¹ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003.

Urban zde vytváří kontrast jednak mužské a ženské perspektivy, ale také perspektivy odborně zasvěcené (především do chrámové architektury) a laické. Podrobněji se tomuto jevu věnuje například Petr Hrtánek ve studii *Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana*¹⁶², kde zkoumá, jakým způsobem se do jazyka postav promítá jejich vztah k danému, v tomto případě sakrálnímu, prostoru.

Dalším výrazným příkladem Urbanova chodce je hrabě Arco z románu *Lord Mord*¹⁶³, který bloumá ulicemi pražského Židovského Města na sklonku 19. století, tedy v čase právě probíhající velké pražské asanace. Hraběte Arca lze považovat především za chodce-pozorovatele a komentátora, který přihlíží nejenom každodennímu životu v temných ulicích bývalého ghetta, ale také společenským nepokojům, ke kterým ve druhé polovině 19. století v Praze dochází. Díky Arcovu otevřenému, někdy až cynickému pohledu zhýralého a zchudlého hraběte je město líčeno jako chorobné a morálně zkažené, i přesto se však do jeho reflexe prostoru promítá rovněž sentimentální vztah k místu, které zná od dětství. V případě Arca můžeme také hovořit o podobě nespolehlivého vypravěče¹⁶⁴, která vychází především z jeho závislosti na heroinových práscích, jež zkrslují jeho vnímání prostoru a času. V románu *Lord Mord* je však třeba upozornit také na dichotomii města a venkova, která se zde projevuje opačným způsobem než v deziluzivním románu konce 19. století. Arco jako městský chodec tak jednoznačně upřednostňuje pestrý pražský život před nudným a ponurým venkovem.

Podobná dichotomie se objevuje rovněž v románu *Praga piccola*¹⁶⁵, kde se hrdina, automobilový konstruktér, Bertold Neuman ocitá v rámci propagační jízdy v malebné krajině Bílých Karpat. Také jemu se však na tomto místě zasteskne po rodné Libni, a to především místní automobilce Praga, která pro něj znamená celý svět, a lze ji tak považovat za jeden ze stěžejních toposů románu. Právě zájem o továrnu koresponduje s Bertoldovou zálibou v autech, která z něj na rozdíl od předchozích hrdinů činí spíše než chodce, „jezdce městem“. Avšak i přes stylizování vypravěče coby vášnivého řidiče automobilů také skrze Bertolda otevírá Urban nejenom paměť dílčích míst, ale vytváří také nástin Prahy ve slavné éře první republiky.

¹⁶² HRTÁNEK, Petr. *Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana*. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 90–105.

¹⁶³ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008.

¹⁶⁴ Problematikou nespolehlivého vypravěče se zabývá např. Tomáš Kubíček v publikaci *Vypravěč*. (KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. s. 112–180.)

¹⁶⁵ URBAN, Miloš. *Praga Piccola*. Praha: Argo, 2012.

Zcela opačný charakter prostoru lze sledovat ve sci-fi románu *Urbo Kune*¹⁶⁶, jehož děj je zasazen do blízké, paralelní budoucnosti. Hlavní hrdina Mikuláš Jelen přichází do hi-tech města (města-domu), aby pro jeho zakladatele Zikmunda Kůna zbudoval veřejnou knihovnu. Podoba města, jak jsme již dříve uvedli, byla v tomto případě Urbanovi predikována modelem vytvořeným studenty ČVUT pod vedením architekta Petra Hájka. Jelen je tak stylizován do podoby chodce-průzkumníka a objevitele, který čtenáři zprostředkovává podobu nového města budoucnosti. Zároveň je také kritikem a hodnotitelem, což vychází z postavení samotného autora, který se dostává k již zhotovenému modelu města, jež má svým příběhem „oživit“. Díky stylizaci Jelena jako „staromilce“ v novém hi-tech světě je prostor podrobován důkladnému popisu (deskripce prostoru je v tomto románu stěžejní) prostřednictvím příměrů srozumitelných i současnému čtenáři.

Za prototyp městského chodce můžeme pokládat také Juliána Uřídila – hrdinu Urbanova zatím posledního románu *KAR*, který se navrácí do města svého dětství Karlových Varů, aby zde pomohl s řešením záhadných kanibalistických vražd. Uřídil zde nabývá podoby chodce vyšetřovatele, pročež si všímá prostorových detailů, ale také podezřelých úkazů. Návrat do města dětství je poté predikcí autorova opakovaného otevírání paměti města, ke kterému však Julián oproti předchozím hrdinům zaujímá spíše negativní vztah. Ten se rovněž podepisuje do charakteru narativního města, které hrdina reflektuje jako povrchní a neútešné. Oproti předchozím hrdinům také Uřídil není vypravěčem románu, ale pouze postavou, skrze jejíž vědomí je na děj nahlíženo.¹⁶⁷

Na zběžném přehledu Urbanových hrdinů je tak zřejmé, do jaké míry může stylizace dílčích chodců a jejich vztah k narativnímu městu ovlivnit výslednou poetiku prostoru díla. Na tomto místě je třeba také poukázat na to, že zatímco u jednoho Urbanova chodce lze městský prostor považovat pouze za přirozené prostředí či kulisu každodenního bytí, u jiného chodce přerůstá vztah k městu až do jeho stylizování coby živé bytosti.

5.3. Praha jako žena

Ve vybraných dílech Miloše Urbana přesahuje městský prostor úlohu pouhé kulisy a prostřednictvím personifikujících (antropomorfních) metafor vstupuje do výsledného syžetu jako plnohodnotný subjekt. Takový postup lze sledovat především v autorových románech

¹⁶⁶ URBAN, Miloš. *Urbo Kune*. Praha: Argo, 2015.

¹⁶⁷ URBAN, Miloš. *KAR*. Praha: Argo, 2019.

Sedmikostelí (1999) a *Lord Mord* (2008), jejichž děj je pevně vázán na konkrétní prostor Prahy. Tato úzká provázanost je v obou případech predikována rovněž uvedením jména města v podtitulu knihy¹⁶⁸. Subjekt Prahy (místy zastupován dílčími částmi města) zde nabývá výrazně ženských atributů, v nichž lze číst Urbanovu polemickou návaznost na tradici pražské literatury přelomu 19. a 20. století.

Protože se však stylizace Prahy jako subjektu v autorových dílčích prózách liší, bude třeba tento problém explikovat nejprve v rámci každého díla zvlášť. Následně bude možné hledat společné rysy v procesu subjektivizace Prahy v rámci autorovy tvorby, což by nás mělo přiblížit k celkové představě Urbanovy práce s poetikou prostoru.

Podle Daniely Hodrové je spojení ženy (matky, milenky či nevěstky) a města tendencí pradávnou, stejně jako proměna města-ženy (panny) v děvku (děvka babylonská).¹⁶⁹ Také Joanna Derdowska nachází původ tohoto spojení už v archaickém obrazu Matky Země, která vyjadřuje pevné spojení ženského elementu s prostorem, kde je vše chápáno jako výtvar (potomstvo) tohoto elementu ženství. Příklad města se ženou tak nepramení z pouhé potřeby metaforizace prostoru, ale má hlubší symboliku.¹⁷⁰

V románu *Sedmikostelí*, se s náznakem subjektivizace města setkáváme již v samotné dedikaci knihy, která je věnována *Praze*. Praha poté v textu nabývá ženských atributů nikoli prostřednictvím Květoslava Švacha jako vypravěče, ale především v promluvách postavy rytíře Matyáše Gmünda – ochránce a mecenáše, usilujícího navrátit Praze její středověkou, gotickou podobu: „Město je žena, kterou je třeba chránit, a Prahu tehdy nikdo neochraňoval. Zlo přišlo zevnitř, od městských radních. Jako rakovina. Švédské rabování ani vpád Pasovských neškodily Praze tak, jako oni, ani pruské ostřelování, ani požáry Starého a Židovského Města nebyly tak zhoubné.“¹⁷¹

Urban zde prostřednictvím Gmünda staví subjekt Prahy do souvislosti s asanačním procesem konce 19. století, který považuje za drtivější než vpády cizích nepřátel napříč historií. Praha je tak stylizována do podoby ženy křehké a zranitelné, která je, spíše než vnějšími ozbrojenými nepřáteli, ohrožována vlastními lidmi. Obraz Prahy zde připomíná pražský deziluzivní román přelomu 19. a 20. století, Urban však vypouští onen vlastenecký tón, s nímž

¹⁶⁸ *Sedmikostelí* s podtitulem *Gotický román z Prahy* a *Lord Mord* s podtitulem *Pražský román*.

¹⁶⁹ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 116–117.

¹⁷⁰ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 48.

¹⁷¹ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 83.

ironicky polemizuje (například volba ne-českého rytíře Gmünda jako ochránce Prahy¹⁷²). Rovněž odmítá čtení města jako symbolu českého národa „a hlásí se k univerzálnímu čtení Prahy, jak je znala moderní literatura českého ‚fin de siècle‘ (např. J. Karásek).“¹⁷³ Urbanova Praha je tak především nositelkou paměti a slavné historie města.

Zatímco vypravěč – Květoslav Švach¹⁷⁴, představuje spíše romantického obdivovatele minulosti (ostatně se u něj projevuje máchovská záliba v návštěvách zřícenin a starých hradů), který se cítí být cizincem ve vlastní době a touží po návratu do jím až příliš idealizovaného středověku, Gmünd se jako pravý rytíř z Lübecku¹⁷⁵ prohlašuje za aktivního ochránce a obdivovatele, krásné, historické Prahy, i když to často znamená prolítí krve „nepřítele“. „Naše město je ženského rodu – jeden ho ohrožuje, druhý jej obdivuje, ale každý se mu dvoří, každý se pokouší je dobýt, ať po dobrém či po zlém. Považuji se za soupeře architektů, stavitelů a úředníků – zatímco oni město chtějí využít, já se mu v úctě a obdivu skládám k nohám jako před paní svých snů.“¹⁷⁶

Ačkoli je zde do podoby ženy stylizováno město jako celek, Gmündův, stejně jako Švachův, obdiv patří především Novému Městu pražskému a jeho gotickým kostelům. Urban tak upouští od literárně přívětivých městských čtvrtí jako Malá Strana, Staré Město či Židovské Město, a stejně tak se vyhýbá také typickým dominantám města jako Pražský Hrad, Karlův most, katedrála sv. Víta, Vyšehrad¹⁷⁷ či Bílá Hora a nechává ožívat další historicky významná a turisty spíše zapomenutá místa Prahy. Do kontrastu s krásnou, gotickou Prahou, o níž Gmünd hovoří jako o ženě svých snů, pak staví podobu strohé Prahy moderní, která od dob zmiňované

¹⁷² Volba jména Matyáš Gmünd, jak postava v románu sama referuje, odkazuje na dva pražské stavitele, kteří nepocházeli z Čech, ale z francouzského Arrasu a německého Gmündu. Také rytířův přídomek odkazuje na bavorský Lübeck. V rámci děje také první informací, kterou Švach o Gmündovi získává, je fakt, že rytíř nemá české občanství.

¹⁷³ NEKULA, Marek. Praha v pražských románech a Sedmikostelí Miloše Urbana. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka (ed.). *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 498.

¹⁷⁴ Také jméno vypravěče, jako by polemizovalo s vlasteneckým románem, když je vedle ryze slovanského jména Květoslav, za nějž se ovšem sám hrdina stydí, kladeno příjmení Švach, které, jak upozorňuje Marek Nekula, evokuje německé slovo „schwach“ – slabý. (NEKULA, Marek. Praha v pražských románech a Sedmikostelí Miloše Urbana. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka (ed.). *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 497)

¹⁷⁵ V románu je prostřednictvím postavy Záhira explicitně upozorněno na Gmündův přídomek, který evokuje německé slovo *Liebe*, tedy *láska*. Na jednu stranu v něm lze spatřovat znak proněmectví, v kontextu pojmání města jako ženského subjektu v tom můžeme ale také vidět onen zásadní atribut středověkého rytíře, který miluje a uctívá ženu, pro níž se bije.

¹⁷⁶ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 273.

¹⁷⁷ Svatovítská katedrála i Vyšehrad jsou sice v románu tematizovány – svatovítská katedrála jako prvotní kostel, který probudil ve Švachovi zálibu v církevních stavbách, a Vyšehrad jako místo bývalé slávy Prahy, dodnes spojované s legendou o kněžně Libuši, nejsou součástí stěžejního románového prostoru.

asanace ztratila veškerý půvab. „Ošklivé město plodí ošklivé lidi.“¹⁷⁸ Praha posledního století tak pro Gmünda pozbývá atributů ženy, které se zde redukuje do motivu plození. O nové metropoli se tak hovoří opět pouze jako o „městě“.

Podobné vidění města lze sledovat také u Švacha (ostatně sám vypravěč ztotožňuje své myšlenky s Gmündovými), ačkoli u něj je stylizování Prahy jako ženy méně zřejmé. Na jedné straně Švach uvažuje o Praze, která k němu otevírá náruč, o Praze s pamětí, které lze naslouchat, kdykoli po tom citlivý hrdina zatouží. Na druhou stranu uvažuje o současné Praze jako o metropoli, jejíž tělesná schránka – především její domy – je poznamenána „mejkapem nových fasád“, ale také „šperky rychlých vozů“. Současná metropole je tak stylizována do podoby marnivé ženy, pro níž je hon za mamonem důležitější, než vnitřní krása – než pražský genius loci. Švach vedle toho přisuzuje ženský atribut také dílčím částem města jako například novoměstskému vrchu Větrov: „Větrov je hora nevlídná, kráska zlomyslná k poštilcům, kteří v ní našli zalíbení.“¹⁷⁹

Obdobnou stylizaci Prahy jako ženy bychom očekávali rovněž v Urbanově románu *Stín katedrály*. Předpokladem by nebyla pouze příbuzná poetika obou románů (zasazení děje do Prahy, prostor často překračující hranice kulisy, stylizování sakrálních budov jako míst tajemných a smrtících ad.), ale také volba pražské dominanty – katedrály svatého Víta – jako ústředního románového prostoru. Avšak v tomto případě nejenomže Praha nenabývá povahy subjektu (té nabývá pouze sama katedrála nikoli však jako pražský symbol), ale navíc se z ní katedrála vyděluje a stává se součástí vlastního autonomního města Hradu: „Město Hrad se táhlo od Černé věže na východě až po mřížová vrata se zápasícími titány na západě. Uprostřed Hradu stálo jeho kamenné jádro, katedrála. Vskutku, Praha byla daleko.“¹⁸⁰

K personifikaci Prahy prostřednictvím antropomorfní metaforiky se však Urban vrací opět v románu *Lord Mord*. Praha zde opět nabývá ženských atributů, a podobně jako v *Sedmikostelí* se tak děje především v souvislosti s pražskou asanací. Je zde však jeden zásadní rozdíl. Zatímco Gmünd nahlíží na velkou čistku města spíš jako na křivdu minulosti, jež se nesmí už nikdy opakovat (děj románu *Sedmikostelí* se odehrává v autorově současnosti, tedy přibližně sto let po asanaci města), hrabě Arco – hrdina románu *Lord Mord*, se nachází přímo

¹⁷⁸ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 81.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 15.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 47.

uprostřed Židovského Města konce 19. století, tedy v časoprostoru, o němž Gmünd pouze referuje.

Urban se tak prostřednictvím vypravěče – hraběte Arca – kriticky dívá na Prahu konce 19. století, která se zoufale snaží přiblížit předním evropským velkoměstům jako Paříž nebo Vídeň. Praha zde již není stylizována do podoby bezbranné oběti – smutné a ponížené ženy, jakou ji viděl Gmünd, ale chápána v užším sepětí s úřadem radních, jako by se stávala marnivou a sebedestruktivní bytostí: „A Praha se těmi železnými bestii nechala ochotně ohryzat, dokonce je nechala proniknout do svého starého živoucího srdce a těšila se, že dostane orgán nový, že jenom tak může přežít a obstát v Evropě 20. věku.“¹⁸¹

Vedle antropomorfizovaného města, které nechybí stejně jako organické bytosti srdce a orgány, je zde zřejmé také démonizování (animizace) bouracích strojů a rypadel, které jsou přirovnávány k bestii, monstrům ale také molochům.

Praha jako žena zde postupně nabývá příznaků vyplývajících ze samotného aktu zaprodání vlastního těla – stává se nevěstkou: „Praha vzdychala, sténala a naříkala, kvil pářících se savců se nejsilněji ozýval z uliček a dvorků Židovského Města a radnice si zacpávala uši.“¹⁸² Zároveň jako by se její tělo rozkládalo vlivem destruktivních zásahů i chorobného stavu společnosti: „Stará Praha rozčileně šacovala své rozežrané tělo, jako když si pes šátrá v kožichu po otravné bleše, a ve svých křivých barabiznách, zkroucených uličkách a špinavých dvorcích hledala ducha. Přízrak. Strašidlo.“¹⁸³

Využití motivu nemoci (zde promítaného do motivu rozežraného těla) k vyjádření stavu města jsme si mohli u Urbana všimnout už v románu *Sedmikostelí*, kde Gmünd přirovnává pražskou asanaci k rakovině. Podle Joanny Derdowské, která se slovníku nemocí aplikovanému na popis městského prostoru věnovala blíže, je právě metafora rakoviny příznačnou pro „pojmenování původu a průběhu architektonických proměn města“.¹⁸⁴

V románu *Lord Mord* přichází podobný příměr z úst samozvaných reformátorů města: „...váš dům byl [...] ,hnisavým vředem na těle zdravého a čistého města‘. Navíc by jeho obejití plán neúnosně prodražilo a výsledky asanace by byly oslabeny, tuberkulóza se do nedoléčeného

¹⁸¹ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 21–22.

¹⁸² Tamtéž, s. 24–25.

¹⁸³ Tamtéž, s. 241.

¹⁸⁴ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 101.

těla vždycky vrátí.“¹⁸⁵ Řeč je zde o Arcově domě V Pavlači, který jako poslední bašta odolává asanačnímu řízení. Oproti *Sedmikostelí* zde není s onou nákazou spojován sám proces asanace, nýbrž podoba (nemocného) města před procesem jeho hygienizace. Původce metaforické nemoci je tak variabilní a odvíjí se především od stanoviska mluvčího.

Jestliže budeme v Urbanově pojmání Prahy jako subjektu hledat mezi jednotlivými díly shodné momenty, objevíme jich nápadně mnoho. Na některé z nich jsme již poukázali. Praha je v Urbanově díle pojímána jako ženský subjekt především ve chvílích, kdy je podoba města zásadně ohrožena – v obou románech je touto hrozbou asanace či jiný radikální zásah do historické architektury. Subjektivizace města jako ženy tak vchází v platnost společně s ochranným postojem mužské postavy.

Takový přístup připomíná ještě jinou Urbanovu prózu, která byla publikována mezi vydáním obou výše analyzovaných pražských románů. Hovoříme zde o románu *Hastrman*. Ačkoli zde ústředním narativním prostorem není Praha, a dokonce ani město¹⁸⁶, ale krajina kolem Staré Vsi, charakter prostoru zde určitými aspekty koresponduje s postupy obou zmíněných románů. Místo Prahy zde ženských atributů nabývá hora Vlhošť (antropomorfizaci hory jsme mohli sledovat již v románu *Sedmikostelí*), která je postupně vytěžována ve jménu tzv. lidského pokroku. Ochráncem přírodní dominanty se zde stává živelná postava hastrmana – vypravěč, baron de Caus, který se cítí povinen chránit čest svého milovaného kraje i jeho dominanty, která podle něj nese výrazně ženské prvky: „Je rodu ženského a vy svým plundrováním pácháte násilí na ženské podstatě.“¹⁸⁷

Právě v postavách ochránců bychom mohli nalézt další konstantu – všichni jsou představiteli vyšší společenské třídy (rytíř Gmünd, baron de Caus i hrabě Arco), díky čemuž získávají vliv, a tím i specifické postavení vůči zbylým obyvatelům chráněného města (kraje). Navíc ačkoli sami pocházejí z vnějších hranic ohrožených míst, pociťují k nim silný sentimentální vztah a obdiv, jehož vyústěním je právě stylizování místa do podoby ženy.

Zajímavý je také opakující se motiv molocha jako nezastavitelného kolosu, který požírá vše kolem sebe. Ten Urban využívá ve všech třech románech. V *Sedmikostelí* se stává metaforou pro ultra-moderní budovy („byznyscentra“)¹⁸⁸, které zastiňují budovy historické.

¹⁸⁵ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 262–263.

¹⁸⁶ Praha se stává maximálně příležitostnou kulisou druhé části románu.

¹⁸⁷ URBAN, Miloš. *Hastrman*. Praha: Argo, 2001. s. 274.

¹⁸⁸ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 144.

V *Hastrmanovi* jsou molochy nazývána rypadla a bagry¹⁸⁹ ukusující z hory Vlhost' a v románu *Lord Mord* zase bourací stroje¹⁹⁰, které mění v prach jeden starý dům za druhým. Vesměs však Urban molochy nazývá netvory stvořené a ovládané lidmi – moderní přístroje, které se podílí na destrukci paměti míst.

Aby však hrdina, a nyní se opět vraťme k Urbanovu městskému chodci, mohl skutečně naslouchat vědomí svého města, je třeba, aby se vydal na pouť městskými ulicemi, kde, jak jsme již dříve uvedli, může urbánní prostor zakoušet nejbezprostředněji.

5.4. Topos ulic

Důležitým městským prostorem se pro Urbanova chodce stávají ulice, které se tak zásadním způsobem podílejí na formování výsledné poetiky města v autorově díle. Význam ulic je akcentován především v románech *Sedmikostelí*, *Lord Mord* a v zatím posledním Urbanově románu *KAR*, kde představují ústřední narativní prostor. Přestože je topos ulic zastoupen také v dalších autorových prózách, není zde pro výslednou poetiku díla natolik zásadní.

Prostor ulic se společně s budovami podílí na utváření celkové struktury města. Avšak zatímco budovy reprezentují především statický aspekt urbánního prostoru (zásahy do jejich podoby jsou tak vnímány mnohem citlivěji), v prostoru ulic se odráží především dynamika města. Jsou to právě ulice, kde se rodí zásadní změny, v nichž bují společenský život a kam se soustředí veškerý městský ruch. Jestliže bychom tak zůstali u pojetí města jako živoucího subjektu, tedy přemýšleli jsme o městě podobně jako Robert Sennett prostřednictvím analogie s obrazem těla, ulice by reprezentovaly žíly a tepny, v nichž proudí lidé okysličující celý urbánní organismus¹⁹¹ (ostatně tato metaforika je zejména v „městské“ literatuře zcela běžná).

Ulice a jejich uspořádání jsou tedy tím, co zásadním způsobem ovlivňuje charakter městského prostoru. Daniela Hodrová v souvislosti s tím hovoří o dvou modelech města – jinovém a jangovém. Zatímco jangové město je geometricky uspořádané, pravidelné s ulicemi křížícími se převážně v pravém úhlu (např. Petrohrad), jinové město je modelem organickým, nepravidelným se spleť uliček, dvorků a průchodů (např. Moskva), čímž dokonale vyhovuje pojetí prostoru jako labyrintu. Hodrová zároveň upozorňuje, že dílčím modelům nemusí

¹⁸⁹ URBAN, Miloš. *Hastrman*. Praha: Argo, 2001. s. 229.

¹⁹⁰ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 282.

¹⁹¹ SENNETT, Richard. *Flesh and Stone*. New York: WW Norton & Co, 1994. s. 257.

odpovídat město jako celek, ale také pouze jeho části. V případě Prahy má tak Nové Město charakter jangový, zatímco Malá Strana, Staré Město či bývalé Židovské Město se vyznačují povahou jinovou.¹⁹²

Právě díky variabilitě ulic a jejich zásadnímu významu v rámci městské zástavby nabývá tento prostor v literatuře četných konotací. Zdeněk Hrbata ve studii *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* hovoří v rámci světového písemnictví o širokých bulvárech sloužících hrdinům coby divadelní scéna, o ulicích jako místech setkání – někdy osudových (s láskou, se smrtí), jindy letmých a pomíjivých, nebo jejich významu coby míst přízračného zjevení. Zároveň Hrbata, stejně jako dříve Hodrová, upozorňuje na citlivé vnímání prostoru ulic, které se tak mohou stát rovněž místem snění.¹⁹³

Jiří Kratochvíl poté tento výčet doplňuje především pojetím toposu ulic jako místa nejistoty, které v návaznosti na Hodrovou dokládá na dílech Franze Kafky (zejm. chůzi městem Josefa K.), ale sám jej aplikuje také na prózy Miloše Urbana. Kromě toho upozorňuje na využití toposu ulic k demonstrování stavu společnosti a sociálních rozdílů. V některých případech je tak rovněž aktualizována funkce ulic, případně náměstí, coby míst revolučního dění.¹⁹⁴

Joanna Derdoswska si vedle toho všímá významu ulic jako orientačních ukazatelů, jejichž změny mohou být jednak zdrojem pocitu odcizení hrdiny, jednak příčinou jeho faktického bloudění.¹⁹⁵ V souvislosti s blouděním poté všichni zmínění autoři kladou důraz na pojetí městských ulic jako labyrintu, které má své hojné zastoupení také v pražském kontextu, kde jej ze současných autorů využívá například Michal Ajvaz, Jáchym Topol, Daniela Hodrová a mnoho dalších.

Podle Hodrové je takové pojmání Prahy dáno zejména tím, že si město uchovalo svůj středověký půdorys s množstvím křivolakých uliček, zákutí, průchodů a individuálních míst, které jsou stavěny do kontrastu s moderní a plánovanou zástavbou nových částí města, především sídlišť a činžákových čtvrtí, vyznačujících se šachovnicovým schématem.¹⁹⁶ Stará Praha tak podle Hodrové „ideálně vyhovuje pojetí města jako labyrintu. V jejím půdorysu se uplatňují četné iracionální momenty, které v krizové situaci národa (válka) a individua (na

¹⁹² HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 48–51.

¹⁹³ HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 401–2.

¹⁹⁴ KRATOCHVÍL, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. In: *Bohemica Litteraria*. 2011, roč. 14, č. 1. s. 42–43.

¹⁹⁵ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 89.

¹⁹⁶ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 102.

prahu sebevraždy, rozdvojené vědomí) začínají vystupovat, vepisují se do obrazu prostoru v románu a determinují jeho syžet (bloudění, objevení dvojníka).“¹⁹⁷

V následující kapitole se zaměříme na zobrazování ulic v díle Miloše Urbana. Budeme sledovat, zda v rámci autorovy tvorby můžeme vůbec hovořit o jednotné poetice prostoru ulic, k čemuž mimo jiné využijeme již vzniklého výzkumu Jiřího Kratochvíla. Ten se obdobnému tématu věnoval ve studii *Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana*¹⁹⁸, později zpracované do disertační práce *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*¹⁹⁹. Naším cílem bude na Kratochvílovy poznatky navázat a doplnit je také o autorův poslední román *KAR*.

5.4.1. Sedmikostelí

Zásadní prostor v románu *Sedmikostelí* představují kromě sakrálních staveb, které jsou akcentovány již v názvu knihy, zejména ulice. Jejich význam zde koresponduje se stylizací vypravěče Květoslava Švacha coby chodce městem, pro nějž ulice již nepředstavují pouhou spojnici mezi dílčími místy, ale stávají se médii, skrze které hrdina město zakouší a prožívá. Důležité jsou zde ulice Nového Města pražského, a to především ty, které se nacházejí v blízkosti zdejších gotických kostelů. Jedná se tak o ulice s bohatou historií, kterými se hrdina buď sám, nebo za doprovodu svého „zasvětitel“ Matyáše Gmünda se zájmem prochází.

Ulice mají v *Sedmikostelí* především dvojí funkci. Jednak je jejich prostřednictvím vymezována konkrétní lokalita, například Švachův rajón v době, kdy sloužil jako policista: „Na mou žádost mě přidělili na Nové Město, do jeho horní části, té podivuhodné oblasti mezi ulicemi Žitnou, Sokolskou, Horskou a Vyšehradskou. Navíc jsem dostal na starost Karlovo náměstí a pásmo táhnoucí se od Emauz k Fügnerovu náměstí, od Hrobce ke Karlovu.“²⁰⁰ Autentické názvy ulic a jejich vzájemná lokace odpovídající reálnému městu zde navíc usnadňují čtenáři znalému Prahy orientaci v narativním prostoru. Ulice však tvoří rovněž ústřední prostor románu, tedy stávají se důležitým dějištěm příběhu, a to především jako kulisa s atmosférou.

¹⁹⁷ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. s. 102.

¹⁹⁸ KRATOCHVÍL, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. In: *Bohemica Litteraria*. 2011, roč. 14, č. 1. s. 41–57.

¹⁹⁹ KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví.

²⁰⁰ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 61.

Zaměříme-li se na samotný charakter ulic, Urban je, navzdory jejich umístění v centru Prahy, líčí jako místa tichá a často zcela prostá lidí. Podle Jiřího Kratochvíla k tomu autor neužívá podrobného popisu, ale upřednostňuje navozování atmosféry míst prostřednictvím nepřímé charakteristiky.²⁰¹ Příkladem může být následující ukázka: „Zazdalo se, že její střevíce šelestící v listí slyším blízko, těsně za zády, nikoli kus cesty před sebou. Věděl jsem, že za mnou nikdo nejde, a přece mi to nedalo a otočil jsem se.“²⁰² Zatímco spadané listí na silnici odkazuje na ponouřou dobu podzimu, šelest nasvědčuje převážně tiché, ale také prázdné ulici, neboť hrdina je přesvědčen, že se v okolí nachází sám. Urban však nezůstává pouze u nepřímé charakteristiky, když ji vzápětí doplňuje rovněž explicitním vyjádřením: „V ulici pusto a prázdno [...] v prostoru se vznášelo ticho...“²⁰³ Tím ještě umocňuje zmíněné atributy, které v tomto případě navozují charakter ulice coby místa napětí a nejistoty. Ten je poté dokreslován rovněž záhadnými zvuky kroků.

Na jiném místě románu obdobné prvky (klid, závěje spadaného listí ad.), líčené až s poetickým zabarvením, naopak dokreslují hrdinův vřelý vztah k městu: „Ubíral jsem se ke Karlovu, rozrážel nohama žluté moře a uhýbal před sprškami rozvířeného okru, rumělky, sieny a umbry. Ulice se proměnila v říční koryto s kolmými břehy: špitální zeď po levé ruce a budovy přírodovědy po pravé.“²⁰⁴

Klid bočních uliček (často přímo sousedících se Švachovými milovanými kostely) poté vytváří kontrast s rušnými hlavními silnicemi, pro něž je charakteristický zejména bohatý automobilový provoz: „...procházel jsem se ulicí Na Rybníčku, vychutnával si její klid a nechal na sebe působit přítomnost farního kostela, tiše spočívajícího v mírném svahu pode mnou. Hluk ucpané Prahy ke mně doléhal jen neznatelně, sevření v kleštích Ječné a Žitné mě nebolelo, jejich čelisti tu byly daleko od sebe.“²⁰⁵ Nové Město tak tvoří jednak poeticky laděné vedlejší uličky, k nimž moderní metropole doléhá pouze v podobě vzdálených zvuků, jednak hrdinou až bolestně reflektované rušné dopravní silnice, jejichž zhoubnost eskaluje v podobě pražské magistrály. Právě její vznik dává Urban prostřednictvím postavy Gmünda do souvislosti se zánikem města otevřeného chodcům²⁰⁶: „Nuže pražský chodec zemřel, když město rozřála

²⁰¹ KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví. s. 17.

²⁰² URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 15.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 14.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 144.

²⁰⁶ Negativního vlivu výstavby pražské magistrály si všímá rovněž Daniela Hodrová v *Citlivém městě*, kde doslova píše, že „...magistrála v Praze přeřála jednu ze starých městských cest a přerušila energetické proudy

magistrála. Od té doby tu chodí pěšky jen staromilší blázni...“²⁰⁷ Zhoubný vliv magistrály Urban akcentuje rovněž opakujícím se motivem jedovatého smogu, ale i četnými přirovnáními, kdy o magistrále hovoří jako o „řeznickém noži zakrojeném do srdce města“²⁰⁸ nebo „jedovaté zmiji dnes a denně krmené dobrodruhy“²⁰⁹. Urban tak románem otevírá problém necitlivých, často dosti radikálních, urbanistických zásahů do podoby, a tím i vědomí a paměti města, který, jak vyplývá již z předchozí podkapitoly, se stává ústředním tématem celé řady autorových děl.

Vrátíme-li se však k prvkům, prostřednictvím kterých Urban stylizuje ulice coby místa nejistoty a napětí, je třeba poukázat také na opakující se motiv větru, který jako by se sám stával nositelem jistého znepokojení. „Chvíli jsem tam bloudil a poslouchal vítr, který se sem hnál hned ze severu, hned ze západu a hlasitě tu vyváděl, jako by puristické stavby z počátku století byly vybaveny důmyslným zesilovačem jeho strašidelného sténání.“²¹⁰ Že jej Urban užívá jako motiv znepokojující lze doložit také jeho kladením do souvislosti s novoměstskými vraždami: „...dvě utržené nohy plápolající ve větru nad Vyšehradem, a jedna oběšená stařena, kterou stejný vítr roztácel pod Nuselským mostem.“²¹¹

V jiné scéně, kde Švach vyčkává před kostelem na Barnabáše, aby jej posléze našel zalitého do asfaltu silnice, je naopak zdůrazňována úplná absence větru, která je společně se Švachovým nervózním přecházením ulicí sem a tam prostředkem vyvolávajícím čtenářovo napětí. Urban zde využívá několika téměř filmových efektů, když nejprve nechává ticho ulice narušit záhadným zvukem mlýna (nejprve slabým, později sílícím), a po krvavém incidentu, při němž je Barnabáš dekapitován, nakonec vytváří plynulý přechod v další scénu: „...s rukama přitisknutýma k uším jsem opakoval ‚nenenenenenene‘, abych přehlušil bláznivé jektání mlýnských kol ve zbořených Štítkovských mlýnech. Trvalo to dlouho. Pak se vše změnilo. Ulice se hemžila černými uniformami, mezi nimiž se proplétal šedý kabát.“²¹²

V ukázce je rovněž patrné stylizování ulice jako místa s tajemstvím, a to když hrdina slyší klapot již neexistujících mlýnů. Právě v prostřední ulic se tak Švach stává svědkem celé řady podivných úkazů, které si nedokáže vysvětlit (zvuky kroků, záhadné stopy koňských kopyt, květiny kvetoucí ve sněhu, hrdinův pocit, že je neustále sledován ad.). Prostor ulic se tak

vyvěrající z Hradu, Vyšehradu, Staroměstského náměstí a proudící k Vinohradům, Žižkovu a dalším čtvrtím.“ (HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 29)

²⁰⁷ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 79.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 149.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 273.

²¹⁰ Tamtéž, s. 221.

²¹¹ Tamtéž, s. 188.

²¹² Tamtéž, s. 241.

postupně stává zdrojem Švachova pocitu zmatení: „Došel jsem asi do poloviny, když jsem si všiml ženy jdoucí kousek cesty přede mnou. Jak to, že jsem ji dosud neviděl? Překvapilo mě to, ulici jsem měl za liduprázdnou.“²¹³ V závěru románu je však většina tajemných jevů racionálně vysvětlena Gmündovými pokusy uvést Švacha do nejistoty, která je předpokladem jeho propadů do vizí minulosti. Těch poté Gmünd využívá nejenom k objasnění záhady vlastní rodinné historie, ale také při uskutečňování plánu navrácení Prahy do její středověké podoby.

Právě opakovaným znejišťováním prostoru nabývají podle Jiřího Kratochvíla ulice v románu labyrintického charakteru, čímž Urban transformuje původně jangový typ plánovitě vzniklého města na jinové. Labyrintovost lze podle Kratochvíla poté sledovat především v samotné chůzi hrdiny, která je jednak cyklické povahy, jednak se v jejím směřování a věčném návratu na začátek projevuje Švachovo bloudění.²¹⁴ Jestliže bychom však hovořili o bloudění, tak především niterném bloudění hrdiny, který se spíše než v prostoru městských ulic ztrácí v současné, moderní době. Akt obcházení (cyklická trasa je v románu vždy vedena okolo středu, kterým je jeden z novoměstských kostelů) zde nabývá spíše charakteru zasvěcovacího rituálu, během něhož hrdina postupně proniká do „vědomí kostelů“, aby v nich následně prodělal vizi minulosti. „Samotnému mi to věčné obcházení přišlo podezřelé, tolik to připomínalo rituál!“²¹⁵ Ulice se tak stávají místem hrdinovy iniciace, nebo alespoň cestou ke kostelům, kde k této iniciaci dochází. Právě obcházení zakončené vstupem do kostela a následným propadem do vize minulosti totiž přivádí Švacha nejenom k pravdě o historii míst, ale také k myšlence, přidat se ke Gmündově bratrstvu.

Minulost poté jako by se v románu stávala součástí samotného prostoru, když se Švach sám nebo za doprovodu Gmünda prochází ulicemi a prostřednictvím chůze otevírá paměť města. V ulicích, „jimž amputovali paměť“²¹⁶ vzpomíná na domy, které zde již dávno nestojí: „Začal jsem se pít po všem, co zbylo po kamenných obyvatelích města, rozbitých na stavební materiál. Zůstala po nich jen jména.“²¹⁷ Pouze místy ještě přetrvává duch místa. Prostory ulic tak jako by pro hrdinu existovaly současně ve dvou časových rovinách – přítomné, která je reprezentována Švachovou chůzí, a minulé, která je otevírána jednak prostřednictvím historických výkladů postav, jednak skrze hrdinovu nadpřirozenou schopnost nahlížet do

²¹³ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 14.

²¹⁴ KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví. s. 17–19.

²¹⁵ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 249.

²¹⁶ Tamtéž, s. 62.

²¹⁷ Tamtéž.

minulosti míst. O tom, že právě otevírání paměti města je pro Švacha často záležitostí krajně emotivní svědčí jiná ukázka: „Ulici hned vedle se říká Na Zbořenci; po zaznění tohoto nešťastného názvu mě vždy jímá úzkost a stydne mi krev v žilách.“²¹⁸

Jsou to právě budovy, které jsou podle Švacha skutečnými nositeli paměti města, avšak pouze budovy historické, zejména sakrální, které „...dělají Prahu Prahou...“²¹⁹ Pouze ty mají totiž schopnost vyprávět, kterou moderní „byznyscentra“ postrádají. „A znovu mi jasně vyvstala před očima veškerá ubohost moderny, její němota, neschopnost komunikace, tak silně kontrastující s hrstkou starých kostelů, skromných, a přece nedostižných uměleckých děl.“²²⁰ Kontrast se promítá rovněž do atributů, jež Urban dílčím budovám přisuzuje. Zatímco pro historické stavby je charakteristický kámen, který Švachovi slouží coby médium, skrze které nahlíží do minulosti města, moderní stavby se vyznačují především „němým“ betonem. V neposlední řadě se kontrast promítá také do dílčích popisů, kdy je architektura chrámů Švachem a Gmündem reflektována s hlubokým obdivem, zatímco moderní stavby podléhají travestii. Například národní muzeum je tak líčeno jako: „[b]jedna od čaje, které narazili kulicha, aby odpoutali pozornost od její škaredosti...“²²¹

Historická podoba ulic a budov, kterou hrdinové opakovaně ožívují a doplňují odkazy na místní legendy, se v románu podílí na vytváření obrazu magického města. Takové vnímání Prahy se však opakovaně dostává do střetu s její aktuální podobou moderní metropole: „Pohledem jsem těkal po protějším chodníku a tu jsem si povšiml podivné postavy, ubírající se podloubím moderního domu u křižovatky [...] Zahlédnout ho na jiném místě, patrně by mou pozornost neupoutal, ale na pozadí šedé omítky a geometrických linií domu z třicátých let se nedal přehlédnout: záhadná postava, jež se sem přenesla ze starých časů...“²²²

Střet historické a moderní podoby města se však v románu projevuje rovněž na úrovni názorů postav. Stejně jako Švach, ani Gmünd a jeho skupina se nedokáží smířit s necitlivým přepisováním paměti města, protože se ulice, jak rovněž upozorňuje Jiří Kratochvíl, stávají prostorem revolty. Právě zde tak dochází k násilnému odporu vůči těm, kteří se podílejí na destrukci paměti Prahy.²²³ S toposem ulice se tak pojí nejenom dekapitace Barnabáše zalitého v betonu, ale také oběšení Pandelmanové na Nuselském mostě nebo inscenovaná Záhirova

²¹⁸ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 128.

²¹⁹ Tamtéž, s. 57.

²²⁰ Tamtéž, s. 61.

²²¹ Tamtéž, s. 80.

²²² Tamtéž, s. 65.

²²³ KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví. s. 21.

nehoda v autě. Tento „boj“ v prostoru ulic je však třeba chápat oboustranně, neboť zde dochází také k nešťastnému zásahu betonové lobby, během kterého je společně s rozsáhlým podzemním pohřebištem, nalezeným v samovolně vzniklé jámě v Resslerově ulici, pohřbena i důležitá část paměti města.

V závěru románu je naplněn Gmündův plán a Nové Město, respektive Sedmikostelí, se postupně začíná navracet do své středověké podoby. V charakteru ulic se tento proces projevuje především akcentováním prvků vedlejších ulic reprezentujících historii města, a potlačením atributů magistrály coby symbolu moderní metropole. „Magistrála byla tichá, nikde známky pohybu, ani na chodnících jsme nepotkali živáčka. Veřejné osvětlení tu nefungovalo nebo je někdo vypnul. Svítalo se jen v některých oknech činžovních domů, dole na ulici byla tma.“²²⁴ V jistý moment, jako by se v prostoru ulic doposud oddělené časové roviny (přítomná a středověká) začaly vzájemně prolínat: „Nepoznával jsem známé ulice, z luceren svítla sotva každá pátá. Zakopával jsem o dlažební kostky, které se všude válely [...] silnice už nebyly silnicemi. Uprostřed jedné z ulic, snad Kateřinské, stála černá mohyla, vyšší než dospělý člověk, a páchla na dálku spáleninou.“²²⁵ Postupně se tak do prostoru ulic opět vepisuje charakter středověkého města.

Topos ulic je tak v románu *Sedmikostelí* využíván především k bilancování historické (středověké) podoby města s aktuální podobou moderní metropole. Tím Urban otevírá kritiku necitlivých urbánních zásahů do vědomí města, ale rovněž vyjadřuje lítost nad lhostejným přístupem současné společnosti.

5.4.2. Lord Mord

Ještě významnějším se prostor ulic stává v románu *Lord Mord*, jehož děj je zasazen do pražského Židovského Města na sklonku 19. století, tedy doby, kdy město prochází radikální urbanistickou proměnou, která má povýšit Prahu na úroveň velkých evropských metropolí.

Stejně jako v *Sedmikostelí* i zde Miloš Urban vychází z podoby reálného města. Avšak protože jsou dějištěm románu převážně místa v dnešní době již neexistující, rekonstruuje autor jejich podobu na základě dobových materiálů (fotografií, obrazů atd.) či pozdějších studií, jejichž výčet uvádí na konci knihy. Dobovým představám tak odpovídají nejenom příslušné názvy ulic (Cikánská, Rabínská, Hampejská ad.) a jejich přesná lokace v rámci dnes již zaniklé

²²⁴ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 280.

²²⁵ Tamtéž, s. 279.

části města, ale také autorem líčená atmosféra zdejších ulic, uliček, dvorků a průchodů, které společně s bizarními domy spoluutváří specifický charakter bývalého ghetta: „Dvorky a parcely vzaly během let za své, obyvatelé je zastavěli roztodivnými domky, jež pro nedostatek místa stály blízko u sebe a vlastně nikdy nebyly hotové, protože na jejich spodních patrech, na teráskách i střeších vyrůstaly další a další příbytky, čím dál tenčí a křivější stavbičky dalších a dalších obyvatel. Ghetto bylo před lety zrušeno, aby se nadechlo jako volná čtvrť. Místo toho se začalo nafukovat, rasy tu vedle sebe žily ve svorné chudobě.“²²⁶

Právě Urbanova práce s prostorem se stala předmětem kladných ohlasů kritiky. Například Petr Hrtánek píše, že si „Urban dal velmi záležet na hodnověrnosti zobrazovaného časoprostoru [...] v detailech každodenního života i v celkovém koloritu je dějiště jeho románu realistickým otiskem historické skutečnosti.“²²⁷ Petr Janoušek zase upozorňuje na to, že volba prostředí bývalého pražského Židovského Města autorovi „posloužila jako místo temné a magické, prostoupené mnoha legendami,“²²⁸ čímž mimo jiné naráží také na autorovo propojení pražské legendy o Golemovi s příběhem londýnského vraha Jacka Rozparovače.

Oproti *Sedmikostelí* jsou ulice v románu *Lord Mord* nahlíženy ze dvou různých perspektiv. První je Arcovo sledování městského dění buď z okna bytu v Dlouhé ulici nebo prosklenými výlohami staroměstských kaváren. V takovém případě ulice nabývají charakteru divadelního jeviště a Arco se stává pouhým pozorovatelem dílčích událostí, které vesměs odrážejí společenské dění zobrazované doby. Významnější je však hrdinovo zakoušení atmosféry ulic prostřednictvím aktu chůze městem. Ta má buď přesně vymezený cíl (nevěstinec, kavárna, byt, sokolovna ad.) nebo alespoň konkrétní účel (prodej heroinových prášků), v mnoha případech se však mění v hrdinovo zamýšlené bloumání, někdy dokonce bloudění městem.

Co se týče popisu ulic, jejich podoba zde vychází především z Urbanovy snahy rekonstruovat atmosféru Židovského Města, které se ve druhé polovině 19. století stalo pro své špatné hygienické podmínky a morální zkaženost nepříjemným trnem v oku pražských radních. „Brankou jsme vjeli do Židovského města²²⁹ [...] přímo do nejhanebnějšího kouta staré Prahy,

²²⁶ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 41–42.

²²⁷ HRTÁNEK, Petr. Chytře smyšlená historie o boji se zlem. In: *Host*. 2009, roč. 25, č. 2, s. 66.

²²⁸ JANOUŠEK, Pavel. Miloš Urban: *Lord Mord*. Pražský román. In: *Tvar*. 2008, roč. 19, č. 21, s. 3.

²²⁹ Název čtvrti uvádíme v citovaných pasážích ve shodě s autorem užívanou verzí pravopisu, ačkoli se může rozcházet se současnými pravopisnými normami. Autor ve svém románu užívá hned dvě podoby pravopisu, a to „Židovské město“ či „Židovské Město“, jejich užívání v textu je však spíše nahodilé, než aby jej šlo považovat za autorův záměr odlišit název pražské čtvrti od obecného označení pro ghetto (v takovém případě by navíc pravopis byl následující: „židovské město“).

kde bylo šero i ve dne, ale po celý čas hořela za okny červená světla petrolejek. Některé z domů stále ještě obepínaly řetězy, pamatující doby, kdy Židé směli ze svého města ven jen v určených hodinách...“²³⁰

Ačkoli se vypravěč – hrabě Arco, nachází na straně obhájců původní podoby starého města, ulice i celek Josefova nabývá v jeho líčení především charakteru špinavého až chorobně zanedbaného místa: „Vstoupil jsem do uličky mezi zpuchřelé, sazemi a pavučinou potažené zdi, a díval se pod nohy v očekávání nejhoršího marastu. Prostředkem se táhla mělká strouha a já musel jít rozkročený jako námořník, abych nešlápl do oné blátivé žíly. Přede mnou poskakovaly kdákající slepice, vyrušené z poklidu zobání svinstva ze stružky.“²³¹ Spojením organického motivu žíly se špínou a blátem ulice vytváří Urban dojem chorobného stavu celého organismu Josefova. Aby tento dojem ještě umocnil, využívá stejně jako v *Sedmikostelí* kontrastu s postupující modernou, v tomto případě zastoupenou nově zaváděným elektrickým osvětlením, v jehož světle daleko lépe vynikají ulice plné hnijících mršin a zvířecích výkalů.²³²

S tím souvisí rovněž další znak ulic, a to silný a všudypřítomný zápach, prostřednictvím kterého zapojuje Urban do charakteristiky města také další smyslový vjem. Jednou jej Arco vyjadřuje prostým konstatováním: „Ulice páchla,“²³³ jindy je v jeho specifikaci podrobnější: „Začichal jsem v těžkém vzduchu, páchl po spáleném uhlí, rybině, koňském hnoji a něčem, co nejvíc ze všeho připomínalo kvasnice.“²³⁴ Zatímco pro radní představuje zápach linoucí se z ulic Josefova jeden z hlavních důvodů, proč má být město asanováno, Arco jej po letech, co zde pobývá, považuje za neodmyslitelnou součást města. „Zhluboka jsem se nadechl mokvajících vzduchu a cítil, že tohle město mám přese všechno rád.“²³⁵

Za jeden z ústředních motivů charakterizujících ulice románu lze však považovat prach. Ten se stává jednak průvodním znakem postupující asanace, jednak symbolem postupně se vytrácející paměti Josefova, která je společně s historickými budovami vymazávána z vědomí města. „V ulici vířil prach z bouraných domů, usazoval se na kabátě, na klobouku a na ruce, vstupoval do mě ústy a nosem, jako by domy rozmetané v ovzduší chtěly ještě pomeškat v městě svého mnohasetletého bytí – v samotných jeho obyvatelích. A já domy v sobě neudržel, vykašlával je ven i s kapkami modré krve.“²³⁶ Pro tuberkulózního Arca, který představuje

²³⁰ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 24.

²³¹ Tamtéž, s. 42.

²³² Tamtéž, s. 24.

²³³ Tamtéž, s. 25.

²³⁴ Tamtéž, s. 34.

²³⁵ Tamtéž, s. 180.

²³⁶ Tamtéž, s. 256.

ztělesnění zanikajícího ghetta, je však tento prach stejně zhoubný jako pro organismus města zásah bouracích strojů. Urban tak vytváří paralelu mezi hrdinou a prostorem.

O převážně destruktivním charakteru asanačního procesu svědčí rovněž četná zbořeníště, v něž se město ulici po ulici mění. „Bylo to tady cítit čerstvou porážkou, mlha byla žlutavá až oranžová: pára, kouř a cihelný prach. Jámy a hluboké příkopy čekaly na vyzdění stokových tunelů a chodeb, teprve poté bude možné hroby zaházet. Pražské Židovské Město se má poprvé ve své historii otevřít modernosti, tedy hygieně a pohodlnému způsobu života. Zatím to vypadá, jako by se tu přes den odehrávala zničující dělostřelecká bitva. V noci vojsko spí.“²³⁷ Přirovnání městských zbořeníšť k bitevnímu poli zde odráží hrdinovo tragické vnímání zániku známých koutů města a jejich přeměny na mrtvou pláň. Do jisté míry zde také navozuje dojem živoucího charakteru budov, které jsou v hrdinových očích krutě zabíjeny. Taková myšlenka je posléze umocňována motivem jejich reinkarnace ve všudypřítomné kočky.

Motiv boje se rovněž promítá do samotného charakteru ulic, které se stávají prostorem střetů mezi pražskými radními usilujícími o asanování Židovského Města, a obhájci staré podoby Prahy, mezi nimiž se kromě místních obyvatel nachází také řada (historicky reálných) osobností – například Vilém Mrštík, jehož spis *Bestia triumphans* tvoří rámeček Urbanova románu. Právě střety mezi těmito skupinami nabývají charakteru veřejného apelu, který z pouličních proslovů eskaluje až do podoby vraždícího židovského strašidla Masíčka, coby nástroje zastrasování obyvatel. Kromě toho jsou do prostředí městských ulic rovněž situovány další střety a nepokoje, mezi nimiž lze zmínit například úřednické bouře vyvolané zavedením českého jazyka do úřadů, nebo četná antisemitská tažení do ulic bývalého ghetta. Urban tímto způsobem využívá toposu ulic k nastínění historického kontextu Prahy na sklonku 19. století.

Kromě společenského významu mají ulice v románu rovněž charakter míst s pamětí. Oproti *Sedmikostelí*, kde byla akcentována historická podoba města, tedy paměť kolektivní, v románu *Lord Mord* je topos ulic dotvářen především osobní pamětí hrdiny. Arco sám nebo za doprovodu bratrance Maniho prochází křivolakými uličkami bývalého ghetta, kde si postupně vybavuje příhody ze svého dětství. „Cestou jsme si ukazovali místa, kde sedávali před svými příbytky provazníci a košíkáři, kde jsme jako kluci potkávali dráteníky, hadráře, potulné brusiče nebo preclíkáře s pečivem navlečeným na dlouhé tyčce, a už z dálky slyšeli vyzvánění metařů, kteří svolávali hospodyně, aby z domů vynesly a do vozu jim nasypaly popel a smetí. Mani se podivil, kam se všichni ti lidé poděli, a já mu vysvětlil, že řemesla i trhy jsou

²³⁷ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 34.

soustředěny v jediné velké tržnici nedaleko Svatého Martina...²³⁸ Místa, která hrdinové spojují se svými klukovským léty, jsou současně konfrontována s jejich aktuální podobou, čímž Urban opět dosahuje bilancování historické a „současné“ podoby míst.

Přestože je tak opakovaně zdůrazňována Arcova znalost Židovského Města, občas jej ulice města zrazují, když nabývají charakteru nepřehledného bludiště: „Prošel jsem tudy už tisíckrát, ale čas od času se mi stane, že v bývalém ghettu ztratím cestu. Chtěl jsem vyjít ven na severovýchodním konci [...] Ale hned na začátku jsem popletl směr...“²³⁹ Urban tak využívá jinového charakteru starého Josefova, aby z úzkých uliček, průchodů, dvorků a pokřivených budov vytvořil fantaskní prostor labyrintu.²⁴⁰ Znamé ulice se tak pro Arca stávají v jistých momentech iracionálním prostorem, který jako by místy přebíral kontrolu nad jeho pohybem: „Nějakých deset kroků podél zdi ulička končila v průchodu, za nímž se světlaly otevřené dveře. Vešel jsem tam, a když jsem se vynořil na druhé straně, stál jsem v Rabínské ulici, hned u rohu s Josefovskou, kde jsem dneska ráno už jednou byl. Zatočila se mi hlava.“²⁴¹ Záludně se měnící prostor zde koresponduje se živočišnými vlastnostmi, kterých město v textu místy nabývá, a to například, když se „...hejno židovských domků tlačilo kolem kostela svatého Ducha jako slepice kolem kohouta...“²⁴² Podobnou poetiku prostoru Židovského Města jsme mohli sledovat už například v Meyrinkově *Golemovi*: „...prohlížel jsem si nepěkně zbarvené domy, které tu před mýma očima seděly vedle sebe v dešti jako rozmrzelá stará zvířata.“²⁴³

Ačkoli je prostor labyrintu spojen především s motivem bloudění a ztracení se, Joanna Derdowska (a další) upozorňuje také na spojení prostoru s motivem hledání – východu, středu, identity, ženy, pokladu ad.²⁴⁴ Arco, který vstupuje do labyrintu Židovského Města opakovaně, nikoli však úmyslně (netuší, kdy ulice nabydou povahy bludiště), hledá nejprve cestu z města. V průběhu děje se pro něj však charakter labyrintu mění, když se pouští do hledání jeho symbolického středu, v němž pobývá krásná židovská dívka. Tu Arco nachází v ukryté zahradě

²³⁸ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 83.

²³⁹ Tamtéž, s. 41.

²⁴⁰ Analogie Židovského Města jako labyrintu má v pražském literárním kontextu dlouhou tradici, a to především tam, kde je akcentována představa magické Prahy. Sledovat jej tak můžeme například v *Golemovi* Gustava Meyrinka, *Magické Praze* Angela Maria Ripelina a ze současných autorů například v dílech Daniely Hodrové či románu *Mlýn na mumie* Petra Stančíka a mnoha dalších.

²⁴¹ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 42.

²⁴² Tamtéž, s. 20.

²⁴³ MEYRINK, Gustav. *Golem*. Praha: Omega, 2015. s. 20.

²⁴⁴ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 83.

se třemi štíhlými stromy – hrušní, morušovníkem a slívkou, která svou upraveností výrazně kontrastuje se sousedními, krysami a špínou pokrytými dvorky.

Tím však Urbanova aktualizace théseovského mýtu zdaleka nekončí. Arco v ulicích města hledá také doktora Hofmana, prodávajícího „léčivé“ heroinové tablety. Právě jejich užívání jako by se stávalo pro Arca pomyslnou Ariadninou nití: „Smysl pro orientaci v labyrintu Židovského města se nijak neumenšil, naopak jsem cítil, že celý plán Josefova mi vyvstává v mozku jako mapa, kterou mám před očima, a najisto jdu za svým cílem.“²⁴⁵ Avšak labyrint ulic ukrývá také svého Mínotaura, s nímž se Arco musí utkat. V tomto případě má podobu židovského strašidla Masíčka neboli Kleinfleisch²⁴⁶, který v temných koutech města brutálně vraždí ženy lehkých mravů.

Právě přítomností židovského přízraku coby zhmotnění temného, nočního ghetta, nabývají ulice charakteru místa s tajemstvím: „...pak jsem se díval, jak se v černotě průjezdu zhmotňuje postava, kterou jako by právě teď někdo vystříhoval z papíru. Nejdřív klobouk, pak ramena a dlouhý plášť. Přicházela blíž, šoupala podrážkami bot o dlažbu. [...] Postava škrtla sirkou, kterou svíraly prsty v černé rukavici, a osvětlila se. Černý plášť končil vysoko na krku, těsně pod hlavou. Na ní seděl klobouk. Mezi kloboukem a pláštěm nebyl krk ani obličej, byla tam flákota, tvář rudého potřhaného masa, v němž zely tři černé díry: oči a ústa. V nich byla stejná tma jako všude, kam nedosáhl chabý svit sirky...“²⁴⁷

Ačkoli Urban dává Masíčka explicitně do souvislosti se známou židovskou legendou o Golemovi²⁴⁸, čímž navazuje na tradici mýtu magické Prahy, kritika²⁴⁹ opakovaně upozorňuje také na autorovu zřejmou inspiraci v postavě londýnského vraha Jacka Rozparovače,²⁵⁰ které nasvědčuje rovněž podobnost prostředí pražského Josefova v předasanační době a londýnského Whitechapelu na konci 19. století. Inspiraci v anglickém prostředí by nasvědčovalo i racionální vysvětlení přízraku v závěru knihy (srov. např. film *Z pekla* z roku 2001). Masíčko se tak stává

²⁴⁵ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 161.

²⁴⁶ Legenda o židovském strašidlu Masíčku neboli Kleinfleisch, je autorem smyšlená legenda, která je v románu porovnávána s populární židovskou legendou o Golemovi.

²⁴⁷ URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. s. 182.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 149.

²⁴⁹ Na podobnost s Jackem Rozparovačem upozorňuje například Pavel Janoušek, Jiří Kratochvíl, Petr Hrtánek ale i další.

²⁵⁰ Podoba s Jackem rozparovačem zde vyplývá z celé řady znaků – jednak ze samotného vzhledu přízraku, který se vyznačuje vysokým kloboukem, pláštěm a ostrým nožem. Společný je rovněž motiv vraždění prostitutek v nočních ulicích města, ale dokonce také postava pátrajícího detektiva závislého na omamných látkách (viz filmové zpracování *Jack Rozparovač* z roku 1988 nebo *Z pekla* z roku 2001). Nápadná je rovněž podobnost sociálních podmínek pražského Židovského Města a londýnského Whitechapelu, kde Jack Rozparovač ke konci 19. století řádl. Nakonec sám Urban inklinuje k anglickému prostředí, a to zejména k Londýnu, kde rovněž prožil krátkou část svého dětství.

pouhým nástrojem radních, kteří využívají strachu k manipulaci s lidmi, jež odmítají ghetto opustit. Zdánlivě ambivalentní město se tak podobně jako v předchozích autorových románech racionálně vysvětluje a ztrácí na své jinakosti. I přesto však v ulicích zůstává povlak tajemnosti, vyplývající především z povahy Židovského Města coby charakteristické kulisy magické Prahy, která se vepisuje také do Urbanova románu.

Prostor ulic je tak autorem podobně jako v románu *Sedmikostelí* využíván především ke kritice radikálních urbanistických zásahů do podoby města, které jsou zde spíše než projevem pokroku, výsledkem iniciativy zisťných jedinců. Jiří Kratochvíl také upozorňuje, že oproti *Sedmikostelí*, kde byla kritika spíše obecného rázu, zde Urban prostřednictvím skrytých narážek (např. jména radních Bürger a Meister) cílí na konkrétní jedince aktuální politické scény.²⁵¹ I v tomto případě však autor své kritické stanovisko zaobaluje do poutavého příběhu, který čerpá především z magické atmosféry Židovského Města.

5.4.3. KAR

Vedle románů *Sedmikostelí* a *Lord Mord*, má zásadní význam prostor ulic také v doposud posledním Urbanově románu *KAR*²⁵². Oproti předchozím prózám zde není děj vázán na prostředí Prahy, ale autor jej situuje do lázeňského města Karlových Varů, kam je hlavní hrdina Julián Uřídil (Urbanovo stylizované alter ego) povolán, aby jako autor krvavých thrillerů pomohl místní policii s objasněním série záhadných kanibalistických vražd a následných sebevražd, které jako by vypadly ze stránek jeho knih. Hrdina se tak vrací do nenáviděného města svého dětství, aby zjistil, že místo, z něhož před lety zklamaně utekl do Prahy, je nyní ještě žalostnější než kdy dříve.

Stejně jako v případě Prahy vychází také podoba Karlových Varů v Urbanově románu z podoby reálného města. To se opět projevuje především autentickými urbanonymy – ulice, kolonády, vřídla, turistické památky ad., ale také lokací míst, která odpovídá mimoliterární skutečnosti. Patrná je však také autorova stylizace města, a to zdůrazňováním jeho podoby lázeňské metropole, kdysi slavné a navštěvované známými osobnostmi, nyní však beznadějně chátrající: „Chudoba a bída, špína, kam se podíval. Ošklivost, pestrobarevné vývěsní štíty,

²⁵¹ KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví. s. 30.

²⁵² Název románu vychází ze slova *kar*, které je výrazem pro smuteční hostinu. Tento význam Urban akcentuje rovněž v podtitulu knihy, který zní *Pohřební hostina za jedno město*. *KAR* je zároveň zkrácenou podobou názvu města Karlových Varů.

vybledlé polepové reklamy z devadesátek, ohavné jako v zemích třetího světa. Žádný vkus, žádný styl, žádný jednotící princip, jímž by exkluzivní místo vizuálně působilo na návštěvníka, který chce být oslněn. Město českých a ruských nápisů, které se vzájemně překládají do výkřiku: Jsem na kolenou, potřebuju investora, pomoš. Ne že by to v Praze bylo o tolik lepší, ale lepší to je.²⁵³ Pro ulice románů se tak stává charakteristickým znakem především vizuální chaos jako důsledek rozervanectví města, které se během historie otevíralo Němcům, Američanům a po celý čas především Rusům. Tato heterogenost města se projevuje rovněž dvojjazyčnými nápisy, v nichž hrdina spatřuje lacinou zaprodanost lázeňské metropole.

Tu poté Julián přirovnává k Potěmkinově vesnici, a to především v souvislosti se stavem zdejších významných, dnes již historických budov, které tvoří dominanty místních ulic. Těmi jsou například hotel Thermal nebo kdysi slavné Císařské lázně, které mají turistu uchvátit a svou povrchní zdobností zakrýt fakt, že stejně jako celé město podléhají zkáze: „Po Staré louce a kolem Puppů doběhl k majestátní budově nejvelkolepějších lázní v Rakousku-Uhersku a první republice. Kdysi. Balustrády, vysoká klenutá okna, dórské sloupy, pilastry a sochy, všechny ta historizující zdobnost univerzální vídeňské tváře. Esence Karlových Varů v jednom baráku: funkčnost a iluze, zdraví a nemoc, lázně na pojišťovnu i casino royale mezi lesnatými kopci [...] Zepředu nebylo na fasádě nic moc zhoubného vidět, ale když budovu obešel, praštil ho špatný stav zadního zdiva do očí a vlhkost odspoda do nosu. Popraskaný asfalt, uschlý plevel ve spárách, cáry igelitu a jiného plastu, poházené plechovky od piva a prázdné placatky od vodky a rumu, střepy a psí výkaly. Všude vajgly.“²⁵⁴

V souvislosti s opakujícím se tematizováním zašlé slávy města lze hovořit o charakteru ulic a jejich přilehlých míst jako o nositelích paměti. Julián prochází ulicemi města a otevírá jeho působivou historii – upozorňuje na místa spojená se slavnými léty Karlových Varů jako bohaté lázeňské metropole, kterou navštěvoval i sám Goethe.²⁵⁵ Ještě častěji však atmosféru míst dokresluje výjevy z období Juliánova mládí, které jsou neustále konfrontovány s aktuální neúctěnou podobou míst. Stejně jako v předchozích románech, tak i zde představuje historie významnou součást prostoru, a doplňuje tak každou hrdinovu pochůzku městem. „Přešel k poště a vydal se nahoru Masarykovou ulicí, kolem kina Čas, zachráněného každoročním filmovým festivalem (jinak by už neexistovalo), supermarketu, bývalé prodejny ‚Nápoje‘, kam chodíval jak nevlastnímu otci, tak chromému sousedovi pro lahvové pivo, a bývalého Domu

²⁵³ URBAN, Miloš. *KAR*. Praha: Argo, 2019. s. 15.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 312.

²⁵⁵ Jméno hrdiny Julián Urřídil je aluzí na spisovatele Johannese Urzidila, autora knihy *Goethe v Čechách*.

potravin, kde se prodává nějaká móda a kam ještě jako student chodil o sobotních ránech stát frontu na nákupní košíky, aby se pokusil ukořistit půlku chleba, nebo dokonce rohlíky...“²⁵⁶

Stejně jako v románu *Lord Mord* je i zde akcentována především osobní paměť hrdiny, která se projevuje ožíváním míst prostřednictvím vzpomínek na dětství. „Jak procházel Dvořákovými sady, povšiml si na nábřeží odpadkového koše osvětleného lucernou: betonový běs, či snad duch pramenů, s protáhle otevřenou hubou zející jako černá díra do pekla. Jako malé dítě se tohoto kousku lázeňského eráru bál. [...] Když šli s matkou kolem, to ještě nechodil do školy, vždycky to zaonačil tak, aby její tělo bylo mezi nimi, takový kráčeující ochranný val.“²⁵⁷ Urban zde vnáší do všední podoby ulic fantaskní prvky, které zde nevyplývají z ambivalentní povahy města, jako tomu bylo například v *Sedmikostelí*, ale jsou především výsledkem fantazie hrdiny.

Kromě fantastických příběhů se však ulice města pojí rovněž s tragickými událostmi, jejichž pachut' je na daných místech stále přítomna: „Julián se od petropavlovského kostela vrátil k Císařským lázním a dál k prudkým schodištím, po nichž lze vystoupat na Husovo náměstí nebo do Škroupovy a dál pokračovat na Nebozízek a k hotelu Imperial. Z těch schodů na něj šel vždycky strach a až do nějakých čtrnácti let měl od matky zakázáno tam chodit. Když mu bylo sedm, znásilnili tu a ubodali nějakou mladou ženu, pachatelé snad měli být dva, ale nepodařilo se dopadnout ani jednoho. Schody pak byly dlouho zavřené.“²⁵⁸

S prostorem ulic se tak v románu často pojí motiv smrti, ať už prostřednictvím otevírání tragické paměti míst nebo v souvislosti se současnými kanibalistickými vraždami a následnými sebevraždami. Ačkoli hned v úvodu románu vyvstává otázka, proč se krvavé incidenty dějí a kdo je má na svědomí, nenabývá zde město, a tím ani ulice charakteru místa s tajemstvím. Jinak řečeno město se zde oproti Praze v předchozích autorových románech neprojevuje jako jiné, transcendentní a už vůbec ne jako magické. Karlovy Vary tak nejsou místem, kde se dějí zázraky, ale pouze zlé věci.

Ulice tak v souvislosti s krvavými případy nabývají především atributů nebezpečí a neustálého napětí. Nikdo nezná příčinu, proč oběti upadají do vražedného transu, ani jaká je mezi případy spojitost. Hrdina tak nikdy s jistotou neví, na koho může v ulicích města narazit: „Byla to žena. Stáli metr od sebe, hleděli, popadali dech. Roztřásla se mu kolena, začal

²⁵⁶ URBAN, Miloš. *KAR*. Praha: Argo, 2019. s. 198.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 232–233.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 77–78.

bezděčně couvat do kopce, protože stařenka, neuvěřitelnou rychlostí před pár vteřinami zdolávající prudkou ulici, měla kolem rozechvělých úst krev. A stejně tak na vrásčitém krku oškubané slepice. A hnědorudé cákance na prsou krémové bundy.“²⁵⁹

Podoba ulic tak na mnoha místech románu vychází z autorovy aktualizace thrilleru coby výchozího žánru, pročež se jedním z nejvýraznějších motivů stávají modré majáčky policejních a sanitních vozů doplněné charakteristickým zvukem sirén. „Uslyšel hvízdání houkačky a odfoukl vzpomínky spolu s cigaretovým kouřem. Dole ve městě uviděl blikat modrý maják. Spatřil policejní vůz, pak druhý a třetí, čtvrtý z druhé strany, nato dvě sanitky. Celé centrum hvízdalo a blikalo, elektrizováno průšvihem. Do toho začalo mžít.“²⁶⁰

Charakter ulic coby míst napětí a nebezpečí vychází rovněž z Juliánovy chůze, která se v mnoha případech mění v běh. Podle Daniely Hodrové je tímto způsobem do chůze vepsán nejenom neklid nitra hrdiny, který před něčím, nebo naopak za něčím utíká (Juliánův běh je často směřován k nebezpečí – na místo činu, nebo za podezřelým), ale především neklid celého města²⁶¹, které zde doslova elektrizuje v napjatém očekávání další vraždy. „Než si pořádně uvědomil, co dělá, utíkal za světly a zvuky jako paparazzo. Aby si nadběhl, nezamířil dolů ke knihovně a bývalému policejnímu ústředí, ale nahoru kolem osamělých náhrobků v Mozartově parku [...] až ke kapli svatého Ondřeje, a teprve tam se pustil stejnojmennou ulicí prudce dolů k Vřidelní. Modlil se, aby na mokru neuklouzl, nevyvrtil si kotník, nerozbil si koleno nebo nezlomil nohu v krčku jako tenkrát babička.“²⁶²

V závěru knihy je podobně jako v románu *Lord Mord* odhalena motivace vražedného řádění coby nástroje k manipulaci s lidmi, a tím i regulace budoucí podoby města. Do místních vřidel je přidávána chemikálie, které má náhodné nešťastníky měnit v hladové kanibaly. Právě série náhodně mířených útoků má za cíl zničení turistického ruchu, a tím i definitivní usmrcení města, které by se z lázeňského letoviska přeměnilo na těžební důl. Plán zničení města je však zmařen nejenom dopadením útočníků, ale také lidskou fascinací krví, která kromě jiného do města naopak přiláká nové turisty, a tím probudí Karlovy Vary z věčné ospalosti.

Stejně jako u předchozích dvou románů využívá Urban také v románu *KAR* toposu ulic k otevírání paměti města, která se následně stává jedním z východisek autorovy kritiky jednak necitlivého zacházení s urbánním prostorem (v předchozích románech šlo především o

²⁵⁹ URBAN, Miloš. *KAR*. Praha: Argo, 2019. s. 51–52.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 50–51.

²⁶¹ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. s. 179.

²⁶² URBAN, Miloš. *KAR*. Praha: Argo, 2019. s. 51.

radikální zásah do podoby města, zde spíše o jeho dlouhodobé zanedbávání), jednak stavu současné společnosti zaslepené k aktuálním problémům.

Urbanův chodec se tak v prostoru ulic stává svědkem úpadku města, kterému i přes veškerou snahu nedokáže zcela zabránit. V takových případech mu nezbyvá nic jiného než hledat útěchu na místech, které jako poslední bašty odolávají moderní metropoli a uchovávají ve svých útrobách zbytky posvátné historie.

5.5. Topos sakrálních staveb

Význačným městským prostorem, kterému je nutno v rámci výzkumu poetiky míst v díle Miloše Urbana věnovat zvýšenou pozornost, je topos sakrálních staveb. Prostředí kostelů, chrámů případně katedrál se stalo pro část Urbanových děl natolik signifikantní, že se o nich v rámci literárně-teoretické a literárně-kritické reflexe začalo hovořit jako o tzv. „kostelních“ románech²⁶³. Na mysli máme trojici próz *Sedmikostelí*, *Stín katedrály* a *Santiniho jazyk*, u nichž je význam sakrálních staveb akcentován již v samotných titulech²⁶⁴. S tematizováním vesměs křesťanských staveb se však setkáme také v dalších autorových dílech, mezi nimiž je nutno zdůraznit zejména novelu *Michaela*.

V rámci urbánní krajiny představuje sakrální stavba místo velmi specifické, a to již pro svůj prostorový charakter. Nápadné je například situování kostela či chrámu do středu města coby symbol univerza. Chrám tak získává dominantní postavení v městské zástavbě, ačkoli s proměnou charakteru moderního města tohoto privilegovaného místa spíše pozbývá. Příznačná je také mimořádnost vzhledu samotné budovy, která se nejčastěji vyznačuje charakteristickou zdobností či akcentováním vertikálního rozměru (v obou případech s ohledem na stavební sloh).

Podle Marie Kubínové, která se topologii sakrálních staveb zabývá ve své studii *Prostory víry a transcendence. Kostel, chrám a boží muka v novodobé české literatuře*²⁶⁵, však specifčnost církevní budovy nespočívá ani tak v jejím mimořádném vzhledu, jako spíše v jejím účelu. Zatímco všední místa bývají zpravidla spojována s konkrétní praktickou funkcí, církevní

²⁶³ Např. HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 90–105.

²⁶⁴ V případě *Sedmikostelí* a *Stínu katedrály* je sakrální stavba v názvu explicitně vyjádřena. V případě románu *Santiniho jazyk* je tematika sakrálních budov obsažena implicitně, a to odkazem na osobnost Jana Blažeje Santini-Aichela – českého barokního architekta.

²⁶⁵ KUBÍNOVÁ, Marie. Prostory víry a transcendence, In: HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 125–176.

stavba je určena k tomu, „aby naopak člověka ze služby praktickým zájmům aspoň na chvíli vytrhovala, aby mu poskytla odstup od nich, dala mu nahlédnout svět jako celek, umožnila zamyslet se nad jeho uspořádáním a smyslem, ale také nad vlastní, osobní odpovědností vůči tomuto smyslu...“²⁶⁶ Stává se tak místem iniciace, transcendence a komunikace s vyšší (často nikoli pouze božskou) mocí.

Dalším specifikem toposu sakrální stavby spočívá v její výrazné symboličnosti, která je dána nejenom primární náboženskou funkcí (komunikace s božstvem probíhá prostřednictvím přesně definovaných rituálů či symbolů) a duchovním rozměrem místa, ale také „...sama církevní stavba je bytostně předurčena být místem symbolickým, plnit symbolickou funkci.“²⁶⁷ Nikoli pouze svou vnější podobou, ale také výtvarnou symbolikou má stavba schopnost promlouvat k návštěvníkům. Chrám se tak stává textem, který je možné číst a interpretovat.

Právě výrazná symboličnost ale také možnost různorodého čtení jsou předpokladem vzniku celé řady konotací, jež sakrální stavba v českém písemnictví získala. Kubínová totiž připomíná: „že zdaleka ne vždy, když se v literatuře třeba i obšírně hovoří o kostele nebo jiném svatostánku, je skutečně aktualizována jeho nábožensky symbolická funkce.“²⁶⁸ Hovoří tak o celé řadě druhotných významů, kterých je hojně využíváno také v moderní literatuře:

- **chrám jako metafora** pro cokoli mimořádně hodnotného – např. „chrám všeho poznání“²⁶⁹,
- **spory mezi vírami**,
- **místo setkání** – pravidelného (při mších) nebo mimořádného (osudového),
- **prázdný chrám** – místo zneklidňující, tajemné až hrůzostrašné (dojem často umocňovaný biblickými výjevy uvnitř kostela a démonickými postavami na vnějším plášti chrámu)²⁷⁰,
- **estetický objekt** či **kulturní památka** – chrám jako objekt obdivu a důkaz řemeslné dovednosti předků – podle Kubínové je tato konotace často spojována s hrdinou, který

²⁶⁶ KUBÍNOVÁ, Marie. Prostory víry a transcendence, In: HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 129.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 130.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 131.

²⁶⁹ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 116.

²⁷⁰ Konotace sakrální stavby jako místa tajemství a nebezpečí je charakteristická už pro anglický gotický román. V českém prostředí jej nalezneme především v romanetech Jakuba Arbese nebo v pozdější tvorbě dekadentů, např. Jiřího Karáska ze Lvovic atd.

vstupuje do chrámu se světským úmyslem, mnohdy eskalujícím v odborný zájem o dějiny umění²⁷¹,

- **symbol historie a svědek dějin** – sakrální stavba jako konstanta městské zástavby předurčená k věčnému trvání (s obměnami v rámci dobového vkusu),
- **zbořený chrám** – zpochybnění věčného trvání chrámu vytvořením kontrastu mezi předurčeností stavby a její pozvolnou či náhlou zkázou ad.²⁷²

Záměrně jsme vybrali příklady konotací, které jsou v různé míře zastoupeny také v díle Miloše Urbana, pro nějž je specifické chápání sakrálních staveb jako míst ambivalentních. Na jednu stranu jsou tak kostely zobrazovány jako esteticky krásné a historicky velmi cenné, neboť jsou nositeli paměti města, a jako takové se stávají objektem hlubokého obdivu postav. Na druhou stranu se však proměňují v místa tajemná, záhadná a znesvěcená násilně prolitou krví. Stávají se místem s tajemstvím. Důležitý význam však mají v Urbanových románech také kostely jako texty, nositelé symbolů a ukrytých poselství.

Abychom však postihli Urbanovu práci s toposem sakrálních staveb co nejkompaktněji, bude třeba věnovat pozornost nejprve každému z „kostelních“ románů zvlášť, než budeme moci vytvořit relevantní závěr. Neomezíme se pouze na tři zmíněné romány, ale pokusíme se obsáhnout také další autorova prozaická díla, abychom mohli sledovat vývoj pojmání sakrálních staveb v rámci Urbanovy poetiky.

Částečně využijeme například již vzniklé studie Petra Hrtánka – *Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana*²⁷³, v níž se autor zaměřoval především na Urbanovu práci s jazykem jako prostředkem pro vyjádření vztahu postavy k sakrálnímu prostoru či intertextuální odkazy v dílčích románech. Z toho důvodu se budeme zmíněnými problémy zabývat spíše okrajově, s odkazem na Hrtánkův text.

5.5.1. Sedmikostelí

Samotný název Urbanova románu nejenomže předestírá význam sakrálních budov, ale především odkazuje na ústřední románový prostor, který je vymezen sedmi gotickými kostely

²⁷¹ Například hrdina Arbesova románu jako obdivovatel obrazu v kostele sv. Mikuláše, Josef K. jako vyvolený průvodce po chrámu, Urbanův kunsthistorik Roman Rops píšící odborné pojednání o svatovítské katedrále ad.

²⁷² KUBÍNOVÁ, Marie. Prostory víry a transcendence, In: HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. s. 131–136.

²⁷³ HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 90–105.

na Novém Městě pražském²⁷⁴ – kostely sv. Apolináře, sv. Štěpána, Zvěstování Panny Marie na Slupi²⁷⁵, sv. Kateřiny, sv. Panny Marie a Karla Velikého (tzv. Karlov), Emauzský kostel na Slovanech (tzv. Emauzy) a již neexistující kaple Božího těla (koncem 18. století rozebrána na stavební materiál).

Podoba sakrálních staveb zde vychází především z Urbanovy aktualizace gotického románu jako výchozího žánru (viz podtitul knihy *Gotický román z Prahy*²⁷⁶). Kostely jsou tak prostřednictvím typických znaků žánru líčeny zejména jako místa s tajemstvím. Nabývají atributů záhadnosti, hrůzostrašnosti a nebezpečí, a to nejenom svou vnější podobou a vnitřní atmosférou, ale také v rovině „vědomí“ místa.

Zlověstnými se kostely stávají již v rámci městské zástavby, kde často pozbývají vertikální dominance, pročež se postavám odkrývají poznenáhlu: „V tu chvíli se nad sloupkem vrat přímo nad její hlavou zjevila statná věž kostela svatého Apolináře, se špičatým krovem. Vypadala jako kapuce zlotřilého mnicha, číhajícího na přespolní poutníky ke kostelu,“²⁷⁷ nebo „[z] šera na konci uličky se nořila masa zušlechtěného kamene a ubíhala do výšky, kde se zužovala v ostnatý klín, černající se proti blednoucímu listopadovému nebi.“²⁷⁸ Přízračnost staveb zde Urban akcentuje v aktu zjevení, charakteristickém spíše pro postavu s tajemstvím. Avšak zneklidňujícím dojmem působí především samotná podoba kostelů, v jednom případě dokonce připomínající „zlotřilého mnicha“ – postavu nikoli náhodou příznačnou pro gotický román.

Ani zblízka není podoba kostelů o nic přívětivější. Navzdory prvotnímu určení sakrální stavby jako místa otevřeného každému příchozímu Urbanovy kostely jako by kolemjdoucí spíše zastrašovaly: „Přicházíte-li z této strany, Apolinář vás zdrtí svou robustností a přinutí zrychlit krok, neboť ho vidíte příliš zblízka jako nepřístupnou pevnost, jež se nad vámi sklání a hrozí vás rozdrtit některým ze svých nesčetných, a přece přesně spočítaných kamenných kvádrů.“²⁷⁹

²⁷⁴ Vymezení ústředního románového prostoru je však ještě složitější, než aby jej bylo možno přenést na současnou mapu Prahy. Sedmikostelí není pouze místem šesti doposud existujících a jednoho zaniklého kostela, je také ideou, nositelem historie, a tedy i součinem více časoprostorů.

²⁷⁵ Všechny místní názvy uvádíme důsledně ve shodě s autorem používanými verzemi, ačkoli se mohou v některých případech rozcházet se současnou pravopisnou normou.

²⁷⁶ Gotický román je žánr pocházející z Anglie 2. poloviny 18. století. Typické je zasazování děje do hrůzostrašných prostorů – temných chrámů, odlehlých klášterů, starých sídel, podzemních kobek ad. Vlastní téma nese motivy zločinu, viny a tajemství, často spojených s minulostí míst či postav. V charakteristice postav se poté objevuje především motiv dvojnickví, šílenství či znaky rodového zatížení. (více o gotickém románu viz: MOCNÁ, Dagmar a kol. Encyklopedie literárních žánrů. Praha: Paseka, 2004. s. 219–224.)

²⁷⁷ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 14–15.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 85.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 16.

Zároveň je však zdůrazňována jejich ambivalentnost, a to když Švach upozorňuje na rozdílné vnímání stavby v závislosti na straně, z jaké je pozorována. Zatímco z východu Svatý Apolinář zastrašuje, od jihu, odkud je vidět ve své celistvosti, působí vlídněji, a z jihovýchodu se zdá být dokonce skvostný.²⁸⁰

Také vnitřní prostory kostelů nesou atributy příznačné pro místo s tajemstvím. Charakteristickými prvky jsou přítmi či šero (v popisu kostela sv. Apolináře dokonce stupňované přes tmu až k černotě), které vytváří v členitém chrámovém prostoru neprohlédnutelná zákoutí. Dalším opakujícím se prvkem je ticho navozující dojem prázdného, opuštěného kostela. Švach sám nebo za doprovodu svých nových společníků vstupuje do ztichlých, veřejnosti uzavřených svatostánků, které čekají na své znovuzkříšení. Napjaté ticho poté nechává Urban po vzoru filmových efektů narušit náhlým, pronikavým zvukem (zvonění zvonu, výkřik ženy, zvuk kroků), který se stává předzvěstí dějového zvratu (nalezení Záhira zavěšeného na srdce zvonu, propad do víze minulosti atd.).

Tajemná atmosféra kostelů se však projevuje rovněž v sémantické rovině staveb, a to zpochybňováním primárního náboženského a liturgického významu svatostánku, zejména v aktu znesvěcení. Toho Urban dosahuje jednak otevíráním paměti kostelů a upomínáním na jejich historii coby pohanských míst²⁸¹, jednak spojováním sakrálních staveb s krvavými, často exponovanými násilnými činy: „...vraždy (a jeden pokus) jsou pojímány jako estetický spektakl a dochází k nim v blízkosti novoměstských kostelů či přímo na jejich posvátné půdě.“²⁸² Ačkoli za vraždami tušíme lidské pachatele, Urban čtenáře neustále svádí k myšlence, že skutečnými vrahy mohou být také samotné kostely mstící se moderní společnosti za necitlivé zásahy do podoby města. Sakrální stavby tak podléhají subjektivizaci, při níž se z pouhých kulis stávají svébytnými hybateli děje. Zde se na chvíli zastavme a pokusme se přiblížit způsobu, jakými takového efektu Urban dosahuje.

V první řadě jsou kostely subjektivizovány prostřednictvím četných antropomorfních metafor: „zvonice s přikrčeným tělem, ale zvednutou hlavou“²⁸³ nebo „těžká, vydatně živená tvář chrámu.“²⁸⁴ Rovněž jsou vypravěčem personifikovány: „Kampanila chápavě mlčela k morálním pokleskům smrtelníků, sama v trapné situaci, permanentně in flagranti v objetí

²⁸⁰ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 16.

²⁸¹ Rotunda svatého Longina jako místo, kde se v předkřesťanské době prováděly pohanské rituály, pilíř v kostele Na Slupi, který sloužil jako pohanské obětiště ad.

²⁸² URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 196.

²⁸³ Tamtéž, s. 85.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 251.

Dientzenhoferovy nepovedené zvonice.²⁸⁵ Patrná je zde také kritika palimpsestového prepisování podoby středověkých staveb modernějšími slohovými prvky, která se přičítá nejenom Švachovi, ale především postavě puristicky smýšlejícího Gmünda: „Nic proti stavbám, které baroko stvořilo nově, ale jak si tehdejší architekti mohli dovolit přestavovat skvostnou gotiku?“²⁸⁶ Podobnou kritikou Gmünd nešetří ani ohledně vnitřních prostorů gotických staveb, kde například o rokokovém oltáři hovoří jako o „napuchlém vředu na čisté pokožce chrámu“²⁸⁷. Také Švach přemýšlí o vnitřních prostorech chrámu jako o součásti organického těla, když poukazuje na „živou tkáň prastarého pilíře“²⁸⁸.

K pojmání kostelů (nejen novoměstských) jako živoucích subjektů napomáhá také jejich schopnost komunikovat s hrdinou, a to jednak prostřednictvím architektury a výtvarné symboliky uvnitř chrámu, např. když výjev Posledního soudu v okně katedrály sv. Víta ke Švachovi „promluvil jasným hlasem: zachraň se, dokud je čas.“²⁸⁹ Nebo prostřednictvím Švachovy nadpřirozené schopnosti nahlížet do tragické paměti historických budov a jejich bezprostředního okolí.

Antropomorfizace novoměstských kostelů dosahuje Urban rovněž opakovaným otevíráním jejich mýtické roviny, a to když postavy vyprávějí o konkrétních stavbách legendy, které se k nim váží a v nichž se kostely nebo jejich dílčí části projevují jako lidé – rostou, zabíjejí, mstí se nebo jsou samy trestány. Například vyprávění o gotické zvonici, která o pár loktů povyrostla, nebo legenda o trestajícím svatoštěpánském zvonu, který shodil ze zvonice chlapce²⁹⁰. Současným kostelům jsou poté zejména Gmündem přisuzovány vlastnosti z jejich legend. Například když hovoří o svatoštěpánské věži: „Když tady kolem vyrostly ty hloupé činžáky, opět se zmenšila, ale dnes – opravdu, podívejte se – je zase o něco vyšší.“²⁹¹ Jindy jako by je kladl do souvislosti s novoměstskými násilnými činy: „A možná ho zabil jen z rozmaru, takový zvon je nevyzpytatelný. Vám to nic nepřipomíná? Kostel. Zvonice.

²⁸⁵ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 250.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 93.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 95.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 118.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 52.

²⁹⁰ Legendu o svatoštěpánském zvonu Lochmar, ale i další legendy, které Urbanovy postavy o dílčích místech vyprávějí, lze najít v knize *Pražských pověstí a legend Josefa Svátka*, k jejichž inspiraci se Urban implicitně hlásí výčtem otevřených knih na Švachově psacím stole (URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 165)

²⁹¹ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 86

Člověk.“²⁹² U Gmünda se však jedná především o součást plánu, jak získat Švacha pro své záměry.

Kromě výše zmíněných postupů lze subjektivizaci kostelů sledovat také v rovině lexikální, a to především tam, kde postavy hovoří o sakrálních stavbách prostřednictvím metonymických pojmenování motivovaných příslušným patrociniem – např. „přikrčená silueta Svatého Apolináře“. Zajímavý moment představuje Švachovo vypuštění přívlastku *svatý* u kostela, jehož zeď byla právě zneuctěna graffiti: „Modrobílé znaky křičely do světa svou nesrozumitelnou zlobu, zatímco Štěpán zachovával hrdé mlčení ponižených a uražených.“²⁹³

Nakonec je vypravěčovo podezření vyjádřeno také explicitně: „...o vražedném potenciálu gotických kostelů jsem před policejním náčelníkem mluvit nemohl.“²⁹⁴ Vzápětí se však Švach dozvídá, že skutečnými vrahy jsou členové bratrstva Božího těla, jakýsi Urbanův ekvivalent Svobodných zednářů, jehož členové, mezi něž patří také Gmündova družina, jsou „vázáni povinností ochraňovat stavby vztyčené našimi předky.“²⁹⁵ Zde však nastává paradox, kterého si všímá především Jiří Kratochvíl, a to že se bratrstvo ve jménu ochrany paměti kostelů a jejich středověkých hodnot dopouští přepisování textu města krvavými, často velice brutálními vraždami, které jsou v rozporu s náboženskou etikou.²⁹⁶

Stírání hranic mezi sakrálními stavbami a postavami se projevuje také opačným způsobem, a to když se do charakteristik postav ochránců Sedmikostelí promítají architektonické prvky – ve jménu Matyáše Gmünda je obsažena aluze na gotické stavitele Matyáše z Arrasu a Petra Parlěře z Gmünda²⁹⁷, Prunslíkovy oči jsou „průzračně modré sklička z okenní vitráže“²⁹⁸ a v případě Rozety nejenomže jméno odkazuje na kruhové gotické okno, ale také její příchod je zpravidla doprovázen přílivem světla²⁹⁹. Podle Marka Nekuly, tak ani zde není vyloučena iniciativa kostelů, které jako by si své ochránce a mstitele vytvářely samy.³⁰⁰

²⁹² URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 88.

²⁹³ Tamtéž, s. 152.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 246.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 264.

²⁹⁶ KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví. s. 197.

²⁹⁷ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 210–211.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 70.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 88 nebo 253.

³⁰⁰ NEKULA, Marek. Praha v pražských románech a Sedmikostelí Miloše Urbana. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka (ed.). *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 495.

Tento dojem ještě dokresluje Prunslíkovo vydělení se z chrámové výzdoby: „...tiše povstala jedna ze soch [...]. Byla to socha pátá, která se mezi ně vloudila, aby dobře viděla do lodi a presbyteria. Nyní si oprášila oděv, přelezla zábradlí a před udivenými zraky dřevěných postav – i já jsem byl jednou z nich, se spustila po žíhaném jónském sloupu na dlažbu kostela a stanula vedle Gmünda.“³⁰¹ Zatímco dočasná socha povstává, aby se stala živou bytostí, Švach ve chvíli krajního napětí jako by naopak zaujímal její místo mezi ostatními sochami. Vypravěčovo prolnutí s architekturou jeho milovaných kostelů dosahuje vrcholu v momentě, když se v rámci vize minulosti vtěluje do podoby chrliče na karlovském kostele: „Byl jsem součástí nosného a opěrného systému, měl jsem tu nejdůležitější funkci, odváděl jsem ze střechy vodu. Kdyby mě nebylo, protrhla by krovy a zaplavila kostel.“³⁰² Zároveň je tak dovršena antropomorfizace kostela, který plně nabývá lidského vědomí.

Sakrální stavby tedy pro vypravěče nepředstavují pouze místa tajemná a obávaná, naopak Švachem a bratrstvem jsou kostely chápány rovněž jako místa mimořádně krásná a hodná obdivu, často eskalujícího v posvátnou úctu: „Přede mnou stál v slavnostním majestátu kostel svatých Panny Marie a Karla Velikého na Karlově, šestý chrám pražského Sedmikostelí. Sluneční paprsky dopadaly na tři měděné bání téměř kolmo, lucerny a makovičky plály v té záři jako pochodně na mytickém majáku.“³⁰³ Jejich krása však nespočívá pouze v estetických kvalitách ani nevyplývá z primární náboženské symboliky. Stěžejní je zde význam kostelů coby nositelů paměti a středověkých ideálů, které Švach i Gmünd staví nad žalostný stav současné společnosti. „Měly v sobě vtesánu pokoru středověkého člověka, od kněze a vojáka po dělníka – ale i tvůrce katedrál.“³⁰⁴ Je tak aktualizována podoba sakrálních staveb jako svědků dějin, ale také míst, v nichž je uchován středověký čas: „Den, jenž venku řval, si tady vystačil s šepotem. Čas, co se venku hnál, tu nesměle přešlapoval na místě.“³⁰⁵

V *Sedmikostelí* se tak sakrální, ale i obecně historické stavby, stávají místy výrazné synchronie, jíž dokáže vnímat především postava vypravěče. Ten jednak reflektuje prostory ve své současnosti, jednak dokáže prostřednictvím nadpřirozené schopnosti nahlížet také do jejich vesměs neútesné minulosti. Médiem se mu zde stává historická stavba, respektive stavební kámen, který mu „vždycky řekl více než učebnice.“³⁰⁶ Samotný Švachův „propad“ do vize minulosti bývá pozvolný a postupně je doprovázen obrazovými a zvukovými vjemy, ale také

³⁰¹ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 211–212.

³⁰² Tamtéž, s. 213.

³⁰³ Tamtéž, s. 253.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 52.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 255.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 263.

vjemy hmatovými, ačkoli jeho fyzické tělo neopouští současný časoprostor: „Klesl jsem před sloupem na kolena a opřel si o něj skloněnou hlavu. Pomodlit se, poprosit za odpuštění, k tomu mě nutila tíha okamžiku. [...] Pak se to stalo. [...] V kostele se rozpoutala vřava. Lidé, kteří tu ještě před chvílí nebyli, nyní běhali z kouta do kouta a zdálo se, že se na něco připravují. [...] z oken se s řinčením sypalo sklo, z kleneb padala omítka [...] Muž, na něhož spadla, měl na prsou vyšívaný kalich.“³⁰⁷

Švach se díky své schopnosti stává svědkem řady historických momentů – lamentování matky nad mrtvým synem, kterého usmrtil zvon Lochmar, nebo husitského ostřelování Vyšehradu přímo ze slupského chrámu. Kostely se pro něj stávají knihami, nikoli však náboženskými, ale knihami paměti, jejichž pročítáním Švach rozkrývá tajemství minulosti města, čímž se stává přínosným pro Gmünda v jeho plánu navrátit Praze její středověkou podobu.

Nejenom Švach, ale především Urban svým románem otevírá vědomí novoměstských kostelů. Neinspiroje se tak pouze specifickou topografií Nového Města pražského, ale reflektuje také jeho mýtickou rovinu, jež je utvářena historickými reáliemi, příběhy i fantastickými legendami, které autor doplňuje příběhy vlastními, v duchu gotického románu vesměs tajemnými a napínavými. Nejenomže se tak Text města vepíše do Urbanova románu, ale také autor přepisuje Text města, v němž připomíná podobu Nového Města jako místa historicky cenného, neboť tato jeho hodnota byla v moderní zástavbě (oproti jiným pražským čtvrtím) dávno zapomenuta. Aktivizuje tak u čtenáře nejenom pozornost, kterou bude novoměstským kostelům věnovat, ale také se v něm pokouší vzbudit uvědomění, že paměť města je třeba chránit, a nikoli ji usmrcovat neustálým pokrokem vpřed.

5.5.2. Stín katedrál

Také ústřední prostor druhého Urbanova „kostelního“ románu je úzce vázán na sakrální stavbu, tentokrát je to stavba jediná, a to katedrála svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. Ačkoli není katedrála zprvu explicitně jmenována, Urban čtenáři její identitu odhaluje prostřednictvím dílčích indicií. Vně katedrály například zaznívá zmínka o průchodu mezi Třetím a Druhým hradním nádvořím, v rámci vnitřních prostor upozorňuje na zadní kapli s ostatky svatých (Ostatková kaple) nebo na kamenný sarkofág Přemysla Otakara II. atd.

³⁰⁷ URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 118–119.

Identita katedrály se tak zdá již natolik samozřejmou, že její první explicitní pojmenování na 18. straně románu probíhá spíše mimo řeč: „Do Víta směj jenom policajti.“³⁰⁸

Přestože se však ústředním románovým prostorem stává nejvýznamnější pražská sakrální stavba a jedna z nejvýraznějších dominant města, chybí zde bližší identifikace s Prahou, od níž se katedrála naopak vyděluje a tvoří střed vlastního, autonomního města Hradu – jakéhosi města nad městem. Zatímco v *Sedmikostelí*, jehož ústřední prostor vymezený sedmi novoměstskými kostely dosahoval rozměru horizontálního, prostor *Stínu katedrály* je spíše vertikální – postavy vzhlíží nahoru ke katedrále, stoupají k ní ulicemi města, aby odtud naopak shlíželi na Prahu. Takové chápání prostoru je navíc umocněno gotickou vertikálou samotné katedrály: „Cesta nahoru mi trvala dvě minuty. Na ochozu v padesátimetrové výšce nad Třetím nádvořím se do mě opřel západní vítr.“³⁰⁹

Ačkoli zde Urban oproti *Sedmikostelí* aktualizuje rovněž prvotní náboženský a liturgický význam katedrály, který je tematizován nejen v rámci symboliky architektury a výzdoby chrámu, ale také dějovými odkazy na konání mší či bohoslužeb, nabývá sakrální stavba také ve *Stínu katedrály* spíše podoby zlověstné a tajemné. Tomu nasvědčuje opět již vnější podoba chrámu, které Rops přisuzuje bizarní přírodní motivy: „...už v dětství mi věžatá loď a chór s houštím opěráků připomínala dřevěnou korunu, obrovskou a temnou; fiály se štětí kolem stavby jako křovisko a věže jsou stromy s osekanými korunami, z nichž kdosi nepozorovaný sleduje, jak z dále přicházíte. [...] ať jsem pohlédl na katedrálu třeba z druhého břehu řeky, chrám mi ten pohled vrátil: támhle stojíš, vím o tobě, nemysli si, neunikneš.“³¹⁰ Podle Joanny Derdowské je takové srovnávání městských prostorů s přírodou založeno na kontrastu, který vyjadřuje dojem nepřístupnosti (houští, křovisko) a nebezpečnosti (osekané stromy) konkrétního místa. Skličující pocit vyvolaný přírodním živlem uzavřeným do chladné architektury³¹¹ je zde navíc umocněn Ropsovým pocitem, že je sledován, a to jednak někým, kdo se ukrývá v temných houštinách katedrály (pater Urban), jednak samotnou stavbou, která má pro své dominantní umístění (dřevěná koruna na hlavě Prahy) přehled nad každým hrdinovým pohybem. Ačkoli zde však dochází k antropomorfizování sakrální stavby, není tento postup rozveden tak důsledně, jako tomu bylo v *Sedmikostelí*, a redukuje se do příležitostných

³⁰⁸ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. 18.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 145.

³¹⁰ Tamtéž, s. 43.

³¹¹ DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. s. 97–98.

přirovnání či personifikujících metafor (např. Rops hovořící o katedrále jako o „belle dame sans merci“³¹² – krásné ženě bez slitování).

Důležitý je zde také motiv lesa, který se nepromítá pouze do vnější podoby sakrální stavby, ale prorůstá také jejími vnitřními prostory³¹³: „Stín katedrály je stínem prvního lesa, utěšuje i znepokojuje, a když slunce pronikalo jihovýchodními okny vysokého chóru jako škvírami mezi stromy a tváře lidí přicházejících na mši vpluly do modře, rudě, zlatě strakaté mlhy, jež jim klouzala po kabátech a po vlasech, přeběhl mi po zádech mráz.“³¹⁴ Urban záměrně aktualizuje archetypální představu lesa coby místa ohrožení a střetu se zlem, která se promítá do charakteru samotné katedrály. Současně však poukazuje na její ambivalenci, neboť stejně jako les se také Urbanova katedrála stává na jednu stranu zdrojem nebezpečí, v mýtickém měřítku dokonce místem ukrývajícím zlé duchy, na druhou stranu však představuje místo klidu a rozjímání – pro hrdiny románu plynoucí především z obdivu k architektuře svatostánku.

Podobná ambivalence katedrály vyplývá také z Urbanovy práce s kontrastem světla a stínu. Zatímco vnitřní prostory se stejně jako v *Sedmikostelí* vyznačují převážně šerem a temnotou, např. „[v]stoupil jsem za ním a ocitl se v hlubokém stínu pod královskou oratoří,“³¹⁵ „[v] příčné lodi bylo neobvyklé šero...“³¹⁶ nebo „[v] temném koutě se nejistě usmíval mnich,“³¹⁷ venkovní prostranství katedrály je zaléváno světlem – přes den slunečním, v noci pak umělou září reflektorů (chápanou spíše jako cosi cizorodého): „V malých tabulkách se odrážela bílá a zelená světelná tříšť z reflektorů namířených na katedrálu. Kolem kostela zářila aura tak silná, že svým svitem znečišťovala noc; co má být černé, ať je černé...“³¹⁸ Atributy světla a stínu zde nejsou pevně odděleny zdmi katedrály, ale neustále jako by se střetávaly a bojovaly o své místo ve svatostánku: „...bílé světlo reflektorů nemělo sílu probít se oparem, který se vznášel, jak se mi zdálo, jen kolem chrámu [...]. Osvětlení katedrály skomíralo. [...] a z věží kostela se jim mordami chrličů posmívala tma.“³¹⁹ Výrazný je stejně jako v předchozím románu také atribut ticha, který v některých případech eskaluje v dokonalou absenci zvuku.

³¹² URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. 223.

³¹³ Opačný proces pronikání architektonických, respektive chrámových prvků do toposu lesa jsme mohli vidět například v Urbanově románu *Hastrman*: „Zvedl jsem oči ke korunám dvousetletých lip: vysoko nad hlavami [...] se spojovaly v průsvitnou, složitým žebrovím propletenou, závratnou rychlostí ubíhající klenbu gotického chrámu.“ (URBAN, Miloš. *Hastrman*. Praha: Argo, 2001. s. 17)

³¹⁴ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. 195–196.

³¹⁵ Tamtéž, s. 259.

³¹⁶ Tamtéž, s. 24.

³¹⁷ Tamtéž, s. 28.

³¹⁸ Tamtéž, s. 83.

³¹⁹ Tamtéž, s. 128–129.

Například Rops: „Nádvoří bylo liduprázdné. Mé kroky na něm vůbec nezazněly.“³²⁰ Ale absenci zvuku reflektuje rovněž Klára: „Nemohla sem pochopit, jak to, že není vůbec nic slyšet. Zašoupala sem keckou o dlažbu, aby se Roman ohlíd, ale neozval se vůbec žádný zvuk, ani když sem si zkusila dupnout.“³²¹

Stejně jako v předchozím románu je zneklidňující dojem sakrální stavby umocňován také opakovaným aktem znesvěcení, opět jednak odkazy na pohanskou minulost místa či stále probíhající pohanské rituály (např. obětování Svantovítovi), jednak krvavými, v některých případech až rituálními vraždami (Kalandra pohřbený jako pohanská modla u cípu bývalé rotundy sv. Víta nebo probodnutý Henryk zavěšený na kříž ke Kristovi).

Nejenže je tak zpochybňován duchovní význam katedrály, ale jako by o ni začaly ještě usilovat d'ábelské síly. Ty se projevují celou řadou zlověstných znamení – zlomené srdce zvonu Zikmund (opět situování zla do zvonice), černá tráva obrůstající chrámové zdi nebo d'ábelské znamení v některých kamenech – „Bylo kulaté, kroužek o průměru asi patnácti centimetrů, z jehož obvodu vybíhaly na dvě strany šikmo vzhůru dvě krátké čáry.“³²²



Kromě dílčích znamení, reflektovaných všemi postavami, se Rops v okolí katedrály setkává také s tajemnými jevy, často doprovázenými atributy temnoty, kouře, červených světél nebo zlověstného šepotu: „V temnotě nade mnou [...] se zažehly dva nejasné, nestálé červené body. Doutnaly. Ze zdi kolem nich začal stoupat kouř, osvětlující spáry mezi kamennými kvádry. Pak rudé body zmizely a opět se vynořily, pomalu, jako by pod nimi zívala neviditelná ústa.“³²³ V některých případech Rops dokonce naráží na přízračné postavy, jež jako by představovaly ztělesnění d'ábelských sil, usilujících o katedrálu – jednou je to přízrak muže rozsévajícího kolem katedrály černý plevel, jindy šlachovitá žena bez úst (Satan a Smrt).

Katedrála tak pozbývá primárního duchovního významu a stává se, jak upozorňuje Petr Hrtánek, především místem souboje a střetávání dvou protichůdných principů – světla a

³²⁰ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. 128.

³²¹ Tamtéž, s. 131–132.

³²² Tamtéž, s. 67.

³²³ Tamtéž, s. 86.

temnoty³²⁴ (vyjádřeného již v titulu románu), tedy Dobra a Zla.³²⁵ Ostatně sám Urban tento význam katedrály předjímá již ve třetím mottu knihy citátem Francesca de Sanctis o Dantově lyrice: „Není to řecký chrám; je to chrám gotický, plný velkých stínů, kde zápasí opačné živly, ne dobře harmonizované.“³²⁶ Kromě mýtického střetu však Hrtánek upozorňuje také na souboj veskrze světský (zajímavé jsou i některé klíčové postavy románu), v němž si na katedrálu dělají nároky hned tři zájmové skupiny: 1) katolická církev chápající chrám coby symbol vlastní víry, 2) nekatolické církve, pro něž je katedrála prostorem ekumenickým a 3) světská moc, která spatřuje v chrámu památník českých dějin, a tedy i národní kulturní památku.³²⁷ V důsledku světského sporu je tak přepisována paměť katedrály, u níž především vlivem majetnických zájmů dochází k znehodnocování duchovního, ale také kulturního významu.³²⁸ Stává se tak místem, kde je láska k Bohu nahrazována řadou sobeckých, často až patologických lásek – Ropsova obsese Sidonií, Klářina touha po Ropsovi či zvrácená láska arcijáhna Urbana k duchovnímu synovi Ropsovi – pročež by podle Kláry chrámu sedělo místo kříže spíše neonové srdce³²⁹.³³⁰ Dehonestaci katedrály reflektuje také postava Fulcanelliho, jednoho z posledních upřímných obdivovatelů chrámu: „Katedrála je malinká, už není z pískovce. Je z postříbřeného plastu. Dá se ohýbat a nejlépe se vyjímá na polici nad televizí.“³³¹

Jako průvodní akt zastrašování v rámci zmíněného světského sporu, ale také dílčího sporu o duši Romana Ropse, poté vysvětluje Urban v závěru knihy krvavé vraždy i celou řadu tajemných jevů kolem katedrály (...). Lze tak říct, že prostřednictvím racionálního vysvětlení zbavuje prostor katedrály tajemství. Avšak není tomu zcela tak. V duchu gotického románu ponechává Urban některé tajemné jevy nevysvětlené. Protože jsou to však vesměs úkazy reflektované skrze vyprávění vnitřně rozervaného Ropse, je možné pokládat je za výplod jeho zmučené mysli. To by však nevysvětlovalo, jak mohla některé průvodní znaky preludů (úplná

³²⁴ Nikoli pouze ve svém primárním významu, který byl rozveden výše, ale především ve významu symbolickém.

³²⁵ HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 91.

³²⁶ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. [7].

³²⁷ HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 92.

³²⁸ Dehonestace svatovítské katedrály je dovršena ve volně navazujícím románu *Santiniho jazyk*, kde hrdina Martin Urmann, jakožto reklamní agent, přemýšlí, jak katedrálu zahrnout do laciné komerce televizní reklamy.

³²⁹ Neonové srdce je jednou z mnoha autorových literárních narážek na dobové společensko-politické dění. V tomto případě odkazuje na rozsvícení Havlova neonového srdce nad Pražským hradem v roce 2002.

³³⁰ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. 277–278.

³³¹ Tamtéž, s. 160.

absence zvuku, setkání s dvojníky...) vnímat také druhá vypravěčka – Klára. Právě pro přetrvávající tajemno tak zůstává katedrála i nadále místem s tajemstvím.³³²

Dalším významným aspektem Urbanovy katedrály je její symboličnost. Stejně jako v předchozím románu pro Švacha se také pro Ropse stává sakrální stavba textem tvořeným množstvím dílčích obrazů a symbolů, které ukrývají různá poselství ale také paměť místa. Proces čtení zde však neprobíhá skrze vize minulosti, ale „citlivým“ pozorováním a interpretací, které mají svá pravidla: „Vždy jsem začínal vpravo, v kaplích svaté Ludmily a Božího hrobu, kde jsem v modročervených vitrážích [...] jen stěží rozeznával lomené kontury jednotlivých postav a jejich příběhy [...] a učil se v nich orientovat jako v komplikovaném, dospělému čtenáři určeném textu.“³³³ Urban zde také explicitně přiznává inspiraci ve Fulcanelliho (stejně se jmenuje také postava italského restaurátora chrámu) knize *Tajemství katedrál*, s jejíž pomocí postavy interpretují esoterický text samotné katedrály.

Struktura chrámu jako složitého systému symbolů, který je zároveň polysémantickým, neboť postavy upozorňují na to, že každý ze symbolů lze interpretovat mnoha rozličnými způsoby, se přenáší rovněž na strukturu Urbanova románu, a to jednak v dějové rovině, jednak v rámci intertextových odkazů. Kromě motivů srdce, růže, zrcadla a mnoha dalších má v románu specifický význam symbol kruhu (v esoterické symbolice znamenající nekonečno³³⁴). Ten se kromě d'ábelských znamení v kamenech chrámu projevuje především ve výstavbě děje, kde představuje opakovaný návrat k začátku (Ostatková kaple jako místo prvního krvavého nálezu i závěrečného střetu; Ropsova posedlost Sidonií na konci nahrazená posedlostí Klárou; Kalandrova uťatá ruka v úvodu a Klářina uťatá ruka v závěru atd.). V Urbanově románu jako by se kruh (s rohy) opět uzavíral.

Kromě toho Urban do díla vplétá složitou síť intertextových odkazů, jejichž dešifrováním rozkrývá novou významovou rovinu díla. Román tak explicitně odkazuje na

³³² V tomto bodě se rozcházíme s Danielou Hodrovou, která v *Citlivém městě* hovoří o dvojznačné tváři města, kterou však v Urbanově *Sedmikostelí* a *Stínu katedrály* pokládá pouze za nepravou, což zdůvodňuje rozptýlením tajemné atmosféry místa. Domníváme se však, že ačkoli je stejně jako například v Arbesově *Svatém Xaveriovi* v Urbanových gotických románech většina tajemných úkazů racionálně vysvětlena, nechává Urban oproti Arbesovi řadu nadpřirozených úkazů nevysvětlených (Švachovy vize minulosti, které mu umožňují nahlížet do historie míst, záhadná atmosféra s absencí zvuků kolem katedrály, zjevení dvojníků ad.). Ostatně sám autor poskytuje v *Sedmikostelí* čtenáři klíč ke čtení svých románů: „Vybral bych si něco mezi nimi: příběh s rozumným, logickým vyústěním, jaké uspokojí bytost řídicí se rozumem. Ale musí tam být něco navíc, něco nevysvětlitelného jako doklad mého hlubokého přesvědčení, že ne všechno, co se nám ukazuje, dokážeme pochopit. Svět je neuchopitelný jako gotický román.“ (URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. s. 161). A není to právě Hodrová, pro níž se obyčejné místo mění v místo s tajemstvím například právě v aktu zjevení dvojníka?

³³³ URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. s. 194–195.

³³⁴ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993. s. 18.

zmíněnou Fulcanelliho knihu, ale také Dantovu *Božskou komedii* (viz podtitul knihy *Božská krimikomédie*), jejímiž přímými citacemi a motivickými odkazy je prostoupen celý román.³³⁵ Hrtánek upozorňuje také na celou řadu dalších aluzí, citací či parafrází – na knihy, texty písní atd., mezi nimiž vyzdvihuje především příbuznost s románem Umberta Eca – *Jméno růže*³³⁶, s nímž byl spojován i předchozí Urbanův román.

Podobně jako v *Sedmikostelí* je také ve *Stínu katedrály* výrazný proces prostupování Textu města s Urbanovým románem. Autor se nechává inspirovat reálným prostorem svatovítské katedrály, její historií i symbolikou, a zároveň v díle reflektuje dobové společensko-politické kauzy (spor o vlastnictví katedrály ad.), čímž se pokouší o znovuoživení původního náboženského, ale především kulturního významu katedrály. V neposlední řadě zdánlivě autentický prostor sakrální stavby mytizuje v duchu gotického románu, čímž katedrálu obestírá novými tajemnými příběhy. Dochází tak k prepisování, či spíše doplňování Textu katedrály, pod jejímž vlivem bude čtenářem reflektována také mimoliterární skutečnost.

5.5.3. Santiniho jazyk

Stejně jako u *Sedmikostelí* a *Stínu katedrály* má také v románu *Santiniho jazyk* zásadní význam topos sakrálních staveb. Oproti předchozím románům však není děj vázán výhradně na prostředí Prahy, ale je situován do menších měst a vesnic po Čechách a Moravě, kde se soustředí především na církevní stavby, spojené se jménem barokního architekta Jana Blažeje Santini-Aichela. Hlavní hrdina Martin Urmann (další ze série postav s autorovými iniciálami M. U.) je přesvědčen, že právě Santiniho stavby, které jsou zároveň architektonickou poctou světcům Janu Nepomuckému, by mohly být klíčem k „mediálnímu grálu“, tedy univerzální reklamní větě, kterou se společně se svým průvodcem Romanem Ropsem (postavou, kterou známe již ze *Stínu katedrály*) vydává hledat.

Specifičnost Santiniho staveb zde Urban akcentuje opět již v popisu jejich mimořádného vnějšího vzhledu, který v tomto případě není líčen v duchu gotického románu jako temný a magicky hrůzostrašný, ale především jako bizarní, až nebezpečně zneklidňující. Například popis kladrubského kláštera: „Divná stavba. Nebyla to katedrála, ale zvláštní nápodoba

³³⁵ Například nápis, který se objeví na Zlaté bráně svatovítské katedrály je nápisem, který Dante umístil na bránu pekla. Má tak být akcentována proměna charakteru katedrály, která spíše než místo rozjímání s Bohem představuje místo hříšné a ďábelské.

³³⁶ HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 100–101.

katedrály [...]. Původně šlo o baziliku [...]. Ale baziliku pak někdo sešlapal, zboxoval, zmenšil a nakonec ji zatížil úkolem a významy mnohem větších kostelů.³³⁷ Právě motiv násilí jako by se pro vnější podobu Santiniho kostelů stával v očích postav signifikantním: „Násilí – v Santiniho pracích je ho překvapivě moc. Uměl ten sklon v sobě potlačit, a když už to nedokázal, zkontroloval ho tím, že na něj ve svých dílech poukázal.“³³⁸

Zcela odlišného charakteru nabývají vnitřní prostory Santiniho staveb, které Urban v kontrastu s předchozími romány nevymezuje atributy tmy či temna (nalezi bychom výjimky v případě kostelní krypty či kobek), ale naopak je nechává v duchu barokní architektury i specifik práce samotného stavitele prosyť světlem, které je zde všudypřítomné: „Santiniho médium je světlo [...] Nedělal v budovách okna proto, aby v nich nebyla tma. On přímo pro světlo ty budovy projektoval [...] Navrhoval kostely a paláce proto, aby skrz ně protáhl světlo. Aby ho přes ně modeloval.“³³⁹ Světlo, na které ostatně odkazuje již podtitul knihy (*Román světla*) se tak stává součástí Santiniho kostelů, dokresluje jejich architekturu i vnitřní atmosféru, která má v příchozích navozovat pocit klidu a duchovního povznesení. Zároveň není ničím strnulým, ale naopak oživuje dílčí kontury chrámů: „...stékalo po zdech, tajilo se v rozích, skládalo se v zákrutech a nikách, vznášelo se v prostoru jako baldachýn.“³⁴⁰

Stejně jako v předchozích románech jsou tak i zde sakrální stavby ambivalentní povahy, na jednu stranu děsí a zneklidňují, na druhou se stávají místem osvětlení, duchovního rozjímání a komunikace s Bohem. Podle Ropse však takovou povahu vykazují pouze některé ze Santiniho staveb. „Skutečně významné objekty z jeho dílny jsou na venkově – to jsou ty kostely, co vás znepokojí, a místo aby vás lákaly dovnitř, spíš vás od návštěvy odradí. A vy pak překonáte pocit ohrožení nebo nebezpečí, vstoupíte a teprve uvnitř pochopíte, že jste v nadzemsky osvětleném přístřešku postaveném nad oltářem, u něhož lidé velebí jediného Boha. To ulehčení!“³⁴¹ Navzdory upřednostňování venkovských kostelů před pražskými jako by zde autor vztahoval podobu Santiniho kostelů k pražským sakrálním stavbám z předchozích románů, a to jednak poukázáním na jejich vnější podobou, která kolemjdoucí spíše zastrašuje a znepokojuje, jednak zmínkou o velebení jediného Boha, jíž lze pokládat za ironický odkaz na svatovítskou katedrálu, kde lásku k Bohu nahradily dílčí patologické city hlavních postav.

³³⁷ URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 121.

³³⁸ Tamtéž, s. 272.

³³⁹ Tamtéž, s. 70.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 256.

³⁴¹ Tamtéž, s. 172–173.

Více než v předchozích románech zde také kostely získávají charakter textu, a to hned v několika rovinách. Pomineme-li esoterický výklad sakrální stavby jako takové, vkládá Santini do architektury i umístění svých kostelů celou řadu poselství, ukrytých v obrazech i dílčích symbolech, které odkazují nejenom na křesťanské, ale také kabalistické významy. Symbolika čísel (3, 5, 9, 10, 12...), geometrických tvarů (čtverec, sférické trojúhelníky, hvězda...), planet (suhvězdí) či barev je v Santiniho kostelech všudypřítomná. Žádný detail zde není náhodný, ale naopak je součástí složitější struktury architektova sdělení. „Všude tu najdete trojku jako připomínku Boží Trojjedinosti, všechny ty trojúhelníky oken, třeba – onen střet i střed tří spojených kružnic. A znova se podívejte vzhůru: ze stropu nad pětistou rozetou horního ochozu září symbol zázračného jazyka kolika paprsky?“³⁴² Avšak stejně jako ve *Stínu katedrály* i zde Urban prostřednictvím Ropse upozorňuje na mnohovýznamové čtení takových symbolů. Například trojúhelník představuje symbol Božího oka, ale „s hrotem průsečíku mířícím dolů, je to oko někoho jiného. Oko ďábla. Který význam si vyberete? Je to na vás.“³⁴³

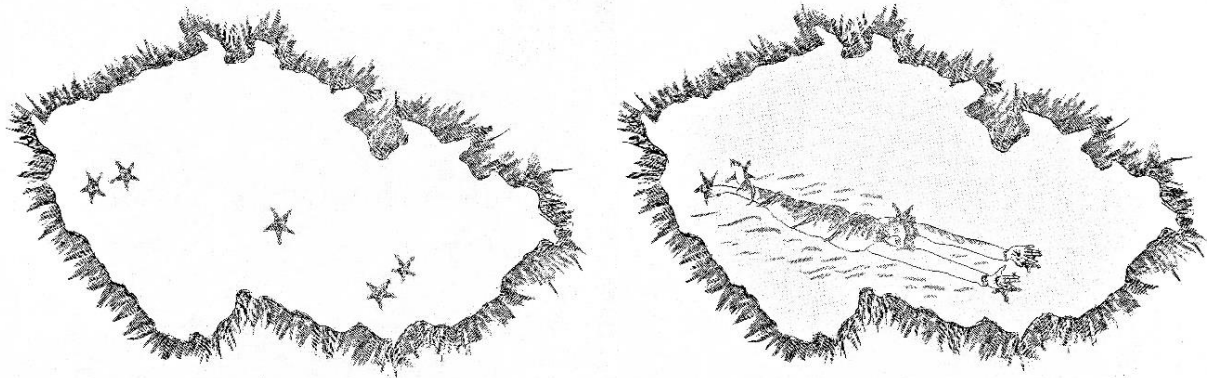
Kromě výše zmíněných poselství se kostely stávají také nositeli Santiniho tajné, šifrované zprávy. Urmann společně s Ropsem postupně odhalují pět barokních staveb (Zelená Hora ve Žďáru nad Sázavou, kostely ve Křtinách, Rajhradu, Plasích a v Kladrubech), kterými Santini nejenom vzdává poctu Janu Nepomuckému, ale do jejichž architektury navíc ukryl kódované číselné řady, jejichž dešifrováním³⁴⁴ hrdinové odhalují nejstřeženější tajemství samotného Santiniho, tedy že „stavitel není, a nebude jeden“.³⁴⁵ Přestože jsou tak dílčí kostely samy o sobě textem, jsou také zároveň součástí textu rozsáhlejšího, který vzniká pospojováním jednotlivých šifrovaných zpráv do jediného Santiniho poselství. To je symbolizováno také v samotném rozmístění kostelů, jejichž propojením na mapě vzniká obraz postavy svázaného Jana Nepomuckého vhozeného podle legendy do Vltavy.

³⁴² URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 100.

³⁴³ Tamtéž, s. 90.

³⁴⁴ Každému písmenu abecedy je zde přiřazeno konkrétní číslo: A = I B = II, C = III... Přičemž v každém z kostelů je řada posunuta o číslo, které v symbolice dané stavby dominuje – v Rajhradu: A = II, B = III, C = IV..., v Kladrubech: A = III, B = IV, C = V..., ve Žďáru: A = V, B = VI, C = VII („XV-VIII-XIX-(kdo)-XIV-IX-XXIII-XXIV-(jest)-XXIV-V-(ta)...“ (URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 375) atd.

³⁴⁵ URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 375.



(Obr.) 5 bodů odpovídajících pěti klíčovým Santiniho stavbám na mapě České republiky (vlevo). Spojení jednotlivých bodů do podoby svázaného Jana Nepomuckého shozeného do Vltavy (vpravo).³⁴⁶

V takovémto pojetí prostoru aplikovaném na mapu České republiky lze výrazněji než v předchozích románech sledovat, jak Urban dosahuje výrazného prostupování „Textu města“ s vlastními literárními texty. Autor zde tematizuje reálné české barokní a barokně-gotické stavby spojené se jménem stavitele Jana Blažeje Santini-Aichela, aby je následně podrobil mytizaci. Jednak z nich vytváří memento významného českého světce, byť ne všechny stavby jsou Janu Nepomuckému zasvěceny (ostatně na to upozorňují samy postavy – např. kostel v Kladruzech zasvěcený Panně Marii), jednak dílčí stavby spojuje s fiktivním životním příběhem samotného stavitele. Právě abnormální množství projektů, které Santini za svůj krátký život stačil uskutečnit poskytuje Urbanovi prostor pro fantastické spekulace, pročež vytváří příběh, v němž stavitel při projektování staveb naslouchal „engelu svatému“, kterým nebyl nikdo jiný než jeho pomatená, avšak geniální sestra.³⁴⁷ Miloš Urban tak přepisuje paměť dílčích míst, aby z nich vytvořil součást Santiniho záměru zanechat budoucímu pokolení důležitá poselství.

Aby čtenář přistoupil na tuto autorovu hru, zapojuje Urban do románu jednak zmínku o francouzských kostelech (Bayeux, Amiens, Remeš ad.), jejichž pospojováním na mapě údajně vzniká souhvězdí Panny. Stejně tak nechává Urmanna cestovat za hranice Čech, a to do Říma po stopách stavitele a Santiniho mentora Francesca Borrominiho, jehož nejslavnější stavby (Sant'Ivo alla Sapienza, San Carlo alle Quattro Fontane atd.) lze na mapě propojit do obrazce

³⁴⁶ Vyobrazení převzato z: URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 355, 359.

³⁴⁷ Urbanova mystifikační hra se čtenářem, v níž zpochybňuje fakta (Santiniho autorství staveb), aby jim dal nový význam se podobá jeho prvnímu románovému počínu *Poslední tečka za Rukopisy*, kde autor zdánlivě odhaluje pravou totožnost Hanky a Lindy – původců *Rukopisů*, kteří ve skutečnosti nebyly muži, ale ženami.

souhvězdí Blíženců, jehož zmenšení a přenesení na mapu Čech je dalším z klíčů k pěti Santiniho kostelům, ukrývajícími tajnou zprávu.

V *Santiniho jazyku* se tak kostely nestávají pouze texty, ale právě pro hlubší poselství, která svým návštěvníkům přinášejí, se stávají rovněž místy iniciace. Nikoli však ve smyslu religiózním. Hlavní hrdina a adept Urmann (a s ním i čtenář) je zasvěcován průvodcem Ropsem do esoterické symboliky chrámové architektury, jejíž čtení jej přivádí až k Santiniho osvětlenému poselství: „Konej, ale neublíž.“³⁴⁸

Hrtánek tak doslova hovoří o Urmannově iniciačním putování: „Na cestě z prostoru světského do prostorů posvátných potkává Urbanův hrdina během hledání *mediálního grálu* všelijak převlečené mytologické postavy – černého doktora (*Roman*), poloslepého starce (*Unterwasser*), antropomorfizované zvíře (*Kňour*), strážce podsvětí, hlídače klíčů – a ocitá se s nimi v mnoha archetypálních situacích (očisťuje se, sestupuje do podzemí, bloudí labyrintem, prochází erotickou iniciací, hledá odpovědi na hádanky, podstupuje souboje).“³⁴⁹

Santiniho jazyk tak můžeme považovat za volné pokračování *Stínu katedrály*³⁵⁰, a to nejenom kvůli epizodním postavám procházejícím napříč díly (Rops, Unterwasser) či přímými dějovými odkazy („Věděl jsem od minule, že si události, co se sebehly v katedrále, krvavě vyčítá.“³⁵¹), ale také pro rozvíjení světelné metaforiky, v níž je temnota konečně přemožena božským světlem. Zároveň tak lze *Santiniho jazyk* pokládat za završení trojice „kostelních“ románů, v nichž je dokončen proces iniciace hrdiny, který dochází osvětleného poznání.

5.5.4. **Michaela**³⁵²

Zcela odlišnou podobu sakrální stavby lze sledovat v Urbanově eroticko-hororové novele *Michaela*³⁵³, kde se ústředním prostorem děje stává tajemný klášter uprostřed blíže

³⁴⁸ URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 379.

³⁴⁹ HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 104.

³⁵⁰ Podtitul knihy *Román světla* jako vymezení se vůči předchozímu románu *Stín katedrály*, v jehož názvu je akcentována naopak temnota.

³⁵¹ URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. s. 169.

³⁵² Ačkoli byla novela *Michaela* vydána v období mezi výše zmíněnými romány *Stín katedrály* a *Santiniho jazyk*, rozhodli jsme se ji pro odlišný přístup k poetice prostoru sakrální stavby umístit až na konec kapitoly, aby tak nebyla narušena kontinuita analýzy „kostelních“ románů jako pomyslného komplexu v rámci autorovy tvorby.

³⁵³ Novelu *Michaela* vydal Miloš Urban poprvé v roce 2004 pod pseudonymem Max Unterwasser, tedy pod jménem jedné ze svých epizodních postav, s níž se čtenář mohl setkat předtím již v románu *Sedmikostelí* a později i v dalších autorových prózách. Kromě samotného jména postavy zanechal Urban i další indicie

nespecifikované krajiny (viz podtitul *Události v klášteře svatého Anděla*). Oproti „kostelním“ románům zde podoba sakrální stavby nevychází z reálného předobrazu, nebo alespoň její identifikace s mimoliterární skutečností není pro nedostatek indicií možná. Děj se rovněž neváže na městský prostor, ačkoli přítomnost města je suplována ve stylu novely i charakteru zvoleného toposu klášteřa.³⁵⁴

Hlavní hrdina (v tomto případě nikoli vypravěč), kafkovsky označovaný pouze iniciálou S.³⁵⁵, již šestým dnem utíká před policií, a když mu uprostřed lesa dochází v autě benzín, je nucený vyhledat přístřeší v odlehlém klášteře s pěti jeptiškami a jednou tajemnou bytostí. Zatímco se okolní lesy i nedaleká vesnice, kde se po S.ovi pátrá, stávají pro hrdinu hrozbou, klášter představuje místo bezpečného útočiště. Brzy se však význam prostoru vně a uvnitř klášterních zdí převrací a sakrální stavba tak nejenom postupně nabývá charakteru místa s tajemstvím, ale dokonce se mění z domnělého božího příbytku na místo smrtelného ohrožení.

Zaměříme-li se na samotnou podobu klášteřa, hrdina jej poprvé spatří za noci jako vzdálené světýlko mezi stromy. Zblízka poté absentuje mimořádnost vnějšího vzhledu³⁵⁶, která je typická pro sakrální stavby v Urbanových „kostelních“ románech, protože hrdina až do poslední chvíle ani netuší, na jaké místo přichází. „S. došel ke stavení a zůstal stát pod světlem. Hořel v něm knot napuštěný petrolejem, plamen se odrážel v šesti oválných sklíčkách, která ho obklopovala. Klec, jež věznila ten násobený žár, viditelně nahlodávala rez. V bílé omítce za svítlnou se klikatily spáry. Sbíhaly se nad světlem, uprostřed prázdného dřevěného kříže, nahrubo ukřížovaného na zdi. Pod lampou se černal vchod. Na obě strany od domu ubíhala zed’.“³⁵⁷ Klášter je tak zprvu líčen neutrálními pojmy jako *stavení* nebo *dům*, přičemž jeho účelu sakrální stavby pouze vzdáleně nasvědčuje prázdný dřevěný kříž. Právě rozpor mezi podobou klášteřa, která postrádá signifikantní znaky sakrální stavby, a jeho významem božího příbytku

k rozkrytí pravého autorství novely, a to jednak uvedením vlastního jména v tiráži či vlastního doporučení na pásce na přebalu knihy.

³⁵⁴ Klášter představuje ohraničený prostor, do něž se vstupuje branou (brankami) a jehož areál je tvořen dílčími budovami se specifickými funkcemi. Rovněž zde bydlí skupina stálých obyvatel, kteří se vlastní prací podílejí na více méně autonomním fungování celého místa.

³⁵⁵ Podobný postup použil Miloš Urban například v románu *Sedmikostelí*, kde si hlavní hrdina Květoslav Švach, který se stydí za své jméno, nechává říkat pouze „K.“. Postava S. oproti tomu vykazuje další prvky kafkovského hrdiny – neznáme jeho původ, ani příčinu útěku před policií (pouze víme, že šlo patrně o krádeže), hrdina také po celý děj usiluje o nalezení odpovědi – jeho úděl v klášteře, identita šesté řádové sestry i tajemství celého klášteřa.

³⁵⁶ Absence mimořádného vzhledu však pramení rovněž ze samotného charakteru toposu klášteřa, který na rozdíl od Urbanem dříve tematizovaných kostelů plní kromě funkce sakrální stavby také funkci příbytku (klauzury).

³⁵⁷ UNTERWASSER, Max. *Michaela*. Praha: Argo, 2004. s. 15–16.

jsou zdrojem neustálých hrdinových pochybností, které neukončí ani příchod jedné z řadových sester. „„Jsem Marciana. Vítej v domě Páně.“ „Jsem tedy v klášteře... Nebyl jsem si jist.““³⁵⁸

Ani samotný areál kláštera, který si S. prohlíží již za denního světla nenavědčuje charakteru sakrální stavby. „Rozhlédl se, nebýt zděné ohrady, připadal by si tu spíš jako na statku než v klášteře.“³⁵⁹ Klauzura je totiž líčena především jako seskupení několika vesměs hospodářských stavení – stodola, chlív, dřevěná kolna atd., kde o charakteru kláštera vypovídá pouze velký dům s dormitářem v prvním patře a lázni v podzemních prostorách, malý dům sloužící coby kuchyň s refektářem a malá kaplička – přístřešek s plechovou stříškou a železným křížkem –, jejíž nenápadnost v prostoru je přirovnávána k venkovnímu záchodu. Dojem statku umocňují také dílčí výjevy na dvorku – hromada hnoje, vidle, pumpa, slepice atd. Celý areál je poté obehnaný zdí, která zdůrazňuje uzavřenost prostoru vůči vnějšímu světu, přestože za zděnými hranicemi konventu k místu přiléhá také ovocnice (jak Urban nazývá ovocný sad) či bramborové pole.

Ačkoli tak klášter zprvu budí dojem neškodného hospodářského stavení, Urban již od začátku novely podsouvá čtenáři řadu varovných signálů. Například S.ova cesta ke klášteru skýtá řadu různorodých mýtických motivů, které lze interpretovat vesměs jako předzvěsti blížícího se hrdinova konce – po výbuchu benzinové pumpy vidí S. ve zpětném zrcátku apokalyptický výjev ze *Zjevení Janova*, v lese slyší houkání sýčka (v lidové slovesnosti předznamenávající odchod na onen svět) a první S.ovo zahlédnutí kláštera v podobě světýlka v dálce připomíná spíše pohádku *O perníkové chaloupce*: „Popošel k suchému stromu, ohmatal kmen, našel větev a vytáhl se na ni. Uvelebil se, opřel se o kmen a zkusil se soustředit. Promnul si oči. Pohlédl do tmy nad horskou plání. Neuměl odhadnout, jak daleko světýlko může být. Houpalo se. Sláblo a sílilo. Ale bylo tam. Možná dvě stě metrů, možná kilometr. Chvělo se a třpytilo jako studená hvězda.“³⁶⁰

Vrátíme-li se k ukázce, v níž S. přichází ke klášteru, můžeme si všimnout, že zdánlivě neutrální vnější vzhled stavení je popisován prostřednictvím pečlivě volených motivů jako plamen, klec, žár, černý vchod, zeď či kříž postrádající Krista ad., které spíše než božímu přibýtku nasvědčují vstupu do pekla. Ďábelské motivy prostupují také celé vyprávění – černý

³⁵⁸ UNTERWASSER, Max. *Michaela*. Praha: Argo, 2004. s. 17.

³⁵⁹ Tamtéž, s. 20.

³⁶⁰ Tamtéž, s. 14–15.

kohout, vidle nebo například vracející se symbolická šestka³⁶¹ (S. je šestý den na útěku, čerpací stanice vybuchla šestkrát, šest oválných sklíček lampy, šestkrát zabubnuje prsty na klášterní dveře, tajemství šesté sestry ad.). Varovný signál se však „rozsvěcí“ také v hlavě samotného hrdiny stojícího na prahu kláštera: „Uměl být výřečný, v tomhle vždy vynikal. Ale nebylo to nutné, sama ho bez ptaní pozvala dál. A jemu se náhle dovnitř nechtělo.“³⁶²

Tajemnost místa jako by narůstala společně s časem, který zde S. tráví. Dílčí prostory, které byly při prvním průzkumu místa líčeny spíše s neutralitou, se v očích hrdiny stávají zlověstnými. Například první S.ův den v klášteře: „Prohlédl si stavení. Z rohů pod břidlicovým krovem čouhaly staré, větrem trochu zešikmené zděné komíny. Na půl cesty mezi nimi, přímo nad vikýřem, trčel šikmo ze střechy tenký černý hromosvod, jediný moderní předmět na starém domě, jenž kdysi mohl být odolnou tvrzí,“³⁶³ a téměř o týden později: „Větrem ošlehané sopouchy neměly ostré hrany, seděly na střeše domu jako rohy na ďábelské hlavě.“³⁶⁴ Zlověstnou atmosféru poté Urban dokresluje opakovaným zdůrazňováním zamračeného nebe, které místy vytváří až nezvyklou podívanou: „Najednou spatřil duhu. Podivnou duhu. Netvořila zahnutý oblouk, nýbrž svislý rovný sloup, zabodnutý doprostřed klášterního dvora.“³⁶⁵ Právě dvůr se poté nejednou proměňuje v divadelní jeviště, na němž je S. neustále sledován. Pumpa poté přebírá charakter pranýře a postupně se rýsuje jako popraviště.

Stejně jako v „kostelních“ románech tak nechává i zde Urban původně boží příbytek znesvětit násilím, v tomto případě doprovázeným také obscénními výjevy – perverzními a sexuchtivými jeptiškami, znetvořenými mrtvolami mužů zakopanými pod ovocnicí a v závěru novely také vražedným řáděním. Klášter, který tak opět nabývá charakteru místa s tajemstvím, vzbuzuje celou řadu otázek: Co je zač ona záhadná šestá jeptiška a proč ji ostatní sestry před S. em ukrývají? Jaké je jejich poslání na tomto místě a jakou roli v tom sehrává S.? Nebo proč jsou pod ovocnicí zakopána zohyzděná lidská těla a kdo, nebo spíše co je zabilo?

Snad ještě zřetelněji než v předchozích románech se Urban nechává inspirovat poetikou gotického románu, která je v tomto případě umocněna samotným výběrem ústředního toposu starého, chátrajícího kláštera izolovaného od zbytku světa. Spíše než Kubínové toposu církevní

³⁶¹ Číslo 666 je podle knihy *Zjevení svatého Jana* považováno za symbol Satana (Antikrista). Jedná se tak o jeden z mnoha Urbanových odkazů na zmíněnou knihu *Nového Zákona*, kterými je novela *Michaela* doslova prosyncena (výjev ve zpětném zrcátku, motiv apokalypsy, jeptiškami citované pasáže z Bible či znovu se objevující motiv hořícího meče atd.).

³⁶² UNTERWASSER, Max. *Michaela*. Praha: Argo, 2004. s. 16.

³⁶³ Tamtéž, s. 21.

³⁶⁴ Tamtéž, s. 101.

³⁶⁵ Tamtéž, s. 41.

stavby, kterou jsme vymezili v úvodu kapitoly, tak prostor odpovídá spíše Hodrovou definovanému toposu *kláštera hrůzy a neřesti*, jež se vyznačuje uzavřeností vnitřního prostoru, a tím i povahou kláštera-vězení, v němž je jediným únikem smrt.³⁶⁶ Zdrojem S.ova uvěznění však nejsou zdi kláštera ani zamčené dveře (ačkoli tento motiv se v novele objevuje opakovaně), jako spíše hrdinova obava z dopadení, kterou v něm sestry stále přiživují. Aby se tak S. dostal pryč, musí buď získat klíčky od auta, které mu byly v klášteře odcizeny, nebo projít v iniciační zkoušce, která spočívá v setkání se záhadnou Michaelou ukrytou v útrobách kláštera.

Onou iniciační komnatou³⁶⁷, kde se má setkání odehrát, se v novele stává skrytý budoár, do něž vedou tajné dveře z kuchyně. Právě budoár představuje nejzajímavější vnitřní prostor kláštera. „...byly tu měkké divany a čalouněná křesla s tureckými polštáři, ve zdech žádná okna, ale damaškové závěsy, tkané gobelíny a perské koberce. Za vyřezávanými stolky a čalouněnými taburety stály obrovské čínské a japonské vázy s motivy ryb a ptáků, ze stolanů v rozích místnosti mu žehnaly gotické madony, napůl utopené ve tmě.“³⁶⁸ Budoár se tak oproti ostatním stroze popisovaným místnostem vyznačuje bohatým přepychem, ale také kulturní pestrostí, která z fiktivního místa kláštera činí spíše univerzální model světa. Uprostřed toho všeho pak S. objevuje tajemného anděla – Michaelu (či spíše archanděla Michaela?), v níž jako by objevil dávno zapomenutou sestru. Čtenář si tak může pouze domýšlet, zda písmeno S., kterým Urban označuje hlavní postavu, neskrývá totožnost samotného Satana, a zda se za erotickým hororem neukrývá promyšlená alegorie střetu dobra se zlem. Takovému pojetí by ostatně odpovídala nejenom anotace knihy, ale také autorova předmluva, v níž označuje novelu za polemiku s Baudrillardovým *Dokonalým zločinem*.

³⁶⁶ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993.

³⁶⁷ Podle Daniely Hodrové je motiv iniciační komnaty typický zejména pro topos *zámku hrůzy*. Vyznačuje se jednak tím, že se do ní soustředí veškeré tajemné jevy a síly místa, jednak vlastní skrytostí místa, do níž se dá dostat pouze tajnými dveřmi (HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993. s. 76)

³⁶⁸ UNTERWASSER, Max. *Michaela*. Praha: Argo, 2004. s. 105.

Závěr

Cílem této práce byla analýza poetiky míst v díle současného českého prozaika Miloše Urbana, a to s důrazem na prostor města, zejména Prahy, která je pro autorovu tvorbu signifikantní. Abychom takového cíle dosáhli, bylo třeba, abychom společně s Urbanovými hrdiny sestoupili do labyrintu městských ulic a stejně jako oni absolvovali vlastní cestu iniciace, při níž jsme byli krok po kroku, dílo po díle zasvěcováni do sémantiky dílčích míst autorova narativního světa. Nyní je na čase zrekapitulovat a zhodnotit výsledky naší analýzy.

Svou cestu jsme započali obsáhlým teoretickým pojednáním, které nám posloužilo ke stanovení dílčích metodologických východisek pro výzkum literárního prostoru, ale také konkrétně pro uchopení problematiky toposu města. Využili jsme především (nikoli výhradně) studií Daniely Hodrové, která se danou problematikou zabývá v českém literárněvědném prostředí patrně nejobsáhleji, zároveň se její chápání městského prostoru ukázalo jako příbuzné poetice prostoru v díle Miloše Urbana, a to především akcentováním mýtické roviny města a implicitní přítomností historie. Na základě autorčiných prací jsme tak explikovali dílčí přístupy – sémiotický, topologický a mytopoetický, které se staly našimi klíči k uchopení poetiky prostoru v díle Miloše Urbana. Aplikování těchto dílčích přístupů nám umožnilo nahlížet na autorovo město hned z několika odlišných perspektiv, což nás přiblížilo komplexnímu uchopení zkoumané problematiky. Jednotlivá místa jsme tak mohli vnímat jako místa s tajemstvím, místa s pamětí, ale zároveň jsme mohli ozřejmit samotný proces vzájemného ovlivňování textu města a městského textu.

Ačkoli primárním cílem našeho výzkumu byla analýza poetiky prostoru v autorově díle, hned na počátku před námi vytanula zásadní otázka, kterou bylo třeba zodpovědět. A to kým je vlastně v Urbanových dílech prostor čtenáři zprostředkován. Zjistili jsme, že odpověď na tuto otázku je pro naše chápání poetiky prostoru díla velmi důležitá, neboť Urban ve svých románech³⁶⁹ využívá především subjektivního hlediska vyprávění, při němž je fikční prostor nahlížen perspektivou hlavního hrdiny (v různé míře autorova alter ega), jehož vlastnosti, znalosti ale také vzpomínky se přirozeně promítají do charakteru dílčích prostorů. Subjektivní hledisko má za následek rovněž selekci popisovaných jevů, a tím i fragmentárnost výsledného prostoru města. Románový prostor je tak redukován na konkrétní čtvrti či jinak specifikovaná místa, k nimž hrdina zaujímá osobitý vztah. V Urbanově díle se tak ústředním prostorem stává například Nové Město pražské, Hradčany, Židovské Město ale i další.

³⁶⁹ V případě novel a značné části povídkové tvorby se přístup liší.

Významným se pro nás stalo také Urbanovo stylizování vypravěče jako chodce, kterého jsme na základě tezí Daniely Hodrové definovali jako tzv. chodce citlivého, pro nějž prostor města přestává být pouhou kulisou každodenního bytí, a stává se místem bytostně prožívaným, což se projevuje zejména v aktu otevírání vědomí a paměti dílčích míst. Zároveň jsme si na vybraných dílech Miloše Urbana demonstrovali, jakým způsobem může právě stylizace vypravěče, ale také jeho vztah k městu ovlivnit výslednou podobu prostoru. Chodce jsme poté pojali za pomyslného průvodce analytickou částí práce, neboť právě on je pojátkem mezi dílčími místy Urbanova města.

První problematikou, kterou jsme se v rámci naší analýzy prostoru podrobněji zabývali, bylo Urbanovo pojetí Prahy jako ženského subjektu, v němž jsme sledovali autorovu ironickou polemiku s tradicí českého deziluzivního románu přelomu 19. a 20. století. Urbanova aktualizace daného jevu spočívá především ve vypuštění onoho vlasteneckého tónu, a představení Prahy nikoli jako národního symbolu, ale jako nositelky slavné historie. Takový postup je nejvýraznější v autorových románech *Sedmikostelí* a *Lord Mord*, v nichž je význam Prahy akcentován již v podtitulu knih. Zároveň jsme se pozastavili nad absencí obdobného přístupu u příbuzného pražského románu *Stín katedrály*, kde procesu subjektivizace podléhá pouze katedrála svatého Víta (jako ústřední prostor románu), avšak i zde nikoli v podobě národního symbolu.

Při bližší analýze jsme zjistili, že je v autorových románech Praha pojímána jako ženský subjekt především v souvislosti s pražskou asanací, tedy v momentě, kdy je zásadním způsobem ohrožena podoba, a tím i paměť města. Subjektivizace Prahy navíc vchází v platnost současně s ochrannou rolí mužské postavy, v prvním případě Matyáše Gmünda (nikoli vypravěče Květoslava Švacha), ve druhém případě hraběte Arca. Tento aspekt nás přivedl k dalšímu autorovu dílu, v němž lze sledovat obdobnou práci se subjektivizací prostoru, a to k románu *Hastrman*, kde se však nepromítá do městského prostředí, ale hrdinou je jako žena vnímána posvátná hora Vlhošť. Všechny tři romány tak pojí postava ochránce, pocházejícího z vnějších hranic subjektivizovaného prostoru, protože město (hora) není chápáno v archaickém smyslu jako žena-matka, ale jako žena-milenka či žena-nevěstka. V neposlední řadě jsme si v souvislosti s pojímáním města jako svébytné postavy všimli rovněž motivů nemoci, užívaného především k vyjádření upadajícího stavu města, nebo motivu molocha, kterým Urban označuje lidské nástroje k ničení paměti míst.

Ze zmíněného postupu je patrné autorovo citlivé vnímání radikálních zásahů do původní podoby míst, a to zejména v podobě pražské asanace, proti níž se ve svých románech vyhrazuje.

Můžeme tak nalézat návaznost na Mrštíkův spisek *Bestia triumphans*, jež Urban použil jako rámcové dílo románu *Lord Mord*.

Protože jsme začali reflektováním celku města, zcela logicky se pro nás dalším krokem v analýze Urbanova narativního prostoru staly ulice, neboť právě ty se stávají pro chodce médiem, skrze které může město bezprostředně zakoušet. Obecně je lze chápat jako místa veřejného dění a bujícího městského života, pročež jsou příhodným prostorem pro otevření problematiky společenských poměrů a akcentování dobových problémů.

Také v rámci Urbanova díla můžeme hovořit o jednotné poetice toposu ulic, která spočívá jednak v užívání příbuzných atributů (prázdnost, napětí, tma, špína ad.), ale především v jejich obdobné stylizaci. Ulice tak v autorově díle fungují především jako místa s pamětí, která je otevírána prostřednictvím hrdinovy chůze městem. Zatímco v *Sedmikostelí* je tato paměť zastoupena historickou podobou míst, tedy pamětí kolektivní, v románech *Lord Mord* a *KAR* je akcentována především osobní paměť hrdiny, která se projevuje formou vzpomínek na dětská léta. Ve všech případech však lze hovořit o minulosti jako součásti románového prostoru. Urban tak využívá toposu ulic především k bilancování historické a „současné“ podoby města, na kterém zakládá svůj idealizovaný pohled „dříve bylo lépe“. Současně tak prostřednictvím prostoru městských ulic vytváří kritiku soudobého stavu moderní metropole, ale také netečného přístupu společnosti, kterou se svými romány snaží aktivizovat.

S tím souvisí také spojování prostoru ulic s motivem revolty, na které upozorňuje ve své studii již Jiří Kratochvíl.³⁷⁰ Ulice se tak stávají místem vzdoru hrdinů vůči soudobému dění. Švach otevírá paměť města, aby umožnil v závěru románu návrat Nového Města do jeho středověké podoby. Arco se stává odpůrcem asanování města, a právě v prostředí ulic nachází příhodný prostor ke svému vyjádření. Revoltujícím můžeme nazvat i Juliána Uřídila, hrdinu románu *KAR*, který odhaluje pravou tvář města, schovanou pod luxusními fasádami domů. Kromě revolty tak ulice zároveň představují prostor střetu obránců města a těch, kteří usilují o přepisování jeho vědomí v duchu modernizačních snah.

Výrazné je také Urbanovo stylizování ulic jako míst napětí a nejistoty, které lze připodobnit Kafkovým románům. Také Urbanovi hrdinové bloudí ulicemi a hledají smysl nejenom současné doby a neustále se měnícího světa, ale také vlastní existence. Nalezení vlastní

³⁷⁰ KRATOCHVÍL, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. In: *Bohemica Litteraria*. 2011, roč. 14, č. 1. s. 47–48.

identity je poté úzce vázáno na samotné město, jehož ulice se tak stávají prostorem hrdinovy iniciace.

V některých případech je tak Urbanem aktualizováno v pražském kontextu hojně využívané pojetí městských ulic coby labyrintu. Ačkoli jeho náznaky lze sledovat už v románu *Sedmikostelí*, plně jej Urban rozvíjí teprve v románu *Lord Mord*, kde je analogie bludiště v duchu tradice mýtu magické Prahy aplikována na prostor Židovského Města, čímž se Urban přibližuje poetice autorů jako Gustav Meyrink nebo Angelo Maria Ripellino ad. Urbanovo pojetí města jako labyrintu však nezůstává pouze v rovině explicitních vyjádření („labyrint Židovského Města“) či motivu bloudění hrdiny, ale autor zde rozvíjí thésosvský mýtus důsledně, a to vytvořením středu bludiště, do nějž ukrývá židovskou princeznu, či ekvivalentem nebezpečného Mínotaura, kterým je autorem smyšlená postava židovského strašidla Masíčka, vraždícího místní prostitutky.

S prostorem ulic se tak ve všech zkoumaných prózách pojí také motiv smrti. Ať už v podobě zavražděných ničitelů paměti města, prostitutek coby kořistí židovského přízraku nebo obětí kanibalistických útoků. Ulice bychom však s motivem smrti mohli spojovat také v románu *Stín katedrály*, kde se Rops setkává s přízračným ztělesněním Smrti, či děsivě krásnou oběšenou dívkou v povídce *Pražské Jezulátko*.

Zatímco v případě Prahy vytváří Urban prostřednictvím atmosféry ulic charakter magického města, Karlovy Vary v posledním autorově románu takové povahy nikdy nenabývají. To může pramenit jednak ze samotného charakteru reálněmodelového města, jednak z autorova negativního vztahu, který k němu chová. Zajímavé je rovněž hledisko vypravěče, které zde oproti předchozím prózám nesplyvá s hlediskem hlavní postavy.

Svébytným prostorem Urbanova městského prostoru jsou také budovy, které jednak dokreslují podobu ulic, jednak se samy stávají pomyslným „zesilovačem“ charakteru města. V *Sedmikostelí* tak sledujeme kontrast budov historických, k hrdinovi promlouvajících, a němých „byznyscenter“ či panelových domů, které odrážejí dvě tváře města. V románu *Lord Mord* se v domech, které se proměňují v prach, zrcadlí mizející paměť bývalého ghetta. V románu *KAR* se zase pod povrchním puncem významných metropolitních budov ukrývají prohnilé základy umírajícího města.

Mezi budovami jsme poté v rámci Urbanovy tvorby kladli důraz především na sakrální stavby. Ačkoli poslední z „kostelních“ románů – *Santiniho jazyk*, vyšel v roce 2005, dodnes lze považovat topos kostela či chrámu v rámci autorovy tvorby za signifikantní. Dáno je to

především autorovou mimořádnou prací se zmíněným prostorem, jehož podoba vychází z důkladné rešerše chrámové architektury mísící se s Urbanovou autorskou schopností fabulovat. Sakrální stavby rovněž představují bohatě sémantizovaný prostor.

V jistých momentech Urbanovy kostely netvoří pouze kulisy dění, ale vstupují do syžetu jako aktivní hybatelé děje, a to především v autorově románu *Sedmikostelí*, kde nabývají charakteru svébytných postav díla. Jakým způsobem takového efektu autor dosahuje jsme se pokusili podrobněji explikovat. Kromě personifikujících metafor jsme tak upozornili například na aktualizaci místních legend či projev subjektivizace v lingvistické rovině, kde jsou kostely nazývány podle příslušného patrocinia.

V rámci toposu sakrálních staveb tak lze ještě výrazněji, než tomu bylo v případě ulic, hovořit o jejich jednotné poetice, která je opět založena na užívání charakteristických motivů (ticho, kontrast světla a tmy, napětí, násilí), ale také obdobné stylizaci míst. Příznačné je Urbanovo chápání městských kostelů jako míst ambivalentních. Na jednu stranu se tak sakrální stavby stávají pro hrdiny architektonickými skvosty, ale především významnými nositeli paměti města a skrytých poselství svých stavitelů. Na druhou stranu jsou v duchu žánru gotického románu líčeny jako místa tajemná, záhadná a často také nebezpečná, což se mimo jiné promítá již do vnějšího, zneklidňujícího vzhledu budov.

V rámci české literární tradice se tak Urbanovo pojetí toposu sakrálních staveb blíží svou stylizací jako místa s tajemstvím především romanetům Jakuba Arbese, nebo akcentováním významu chrámu jako nositele historie dekadentním románům Jiřího Karáska ze Lvovic. Také Urbanovo tematizování katedrály svatého Víta, která figuruje v různé míře ve všech třech autorových „kostelních“ románech³⁷¹, řadí autora do kontextu českého písemnictví 20. století, v němž katedrála nabývá charakteru osudového místa. Takovou tendenci jsme mohli sledovat například v Karáskově *Románu Manfreda Macmillena*, Meyrinkově *Golemovi* nebo v Kafkově *Procesu*³⁷² atd.).

Značně pozměněnou podobu sakrální stavby lze poté sledovat v Urbanově novele *Michaela*. I zde jsme však svědky aktualizaci žánru gotického románu, který má za následek

³⁷¹ V *Sedmikostelí* zde Švach objevuje svou lásku ke gotické architektuře, ve *Stínu katedrály* se svatovítský chrám stává nejenom ústředním prostorem, ale také svébytnou postavou a v *Santiniho jazyce* se katedrála nachází na začátku řetězce indicií, které hrdinu dovedou až k Santiniho poselství.

³⁷² Ačkoli zde katedrála není stejně jako celé město nikdy jmenována, na základě konkrétních znaků je zde identifikace s Prahou, a tím i katedrálou svatého Víta možná.

dehonestaci sakrální stavby prostřednictvím motivu brutálního násilí (zde dokonce umocněné dalším autorovým charakteristickým motivem zvrácené sexuality) a smrti.

Dílní povahy sakrálních staveb poté eskalují do jejich funkce iniciačních míst. Švach je v kostelech zasvěcován do tajemství historie města, Rops rozkrývá esoterickou symboliku chrámové architektury, S. podstupuje zkoušku na život a na smrt a Urmann dešifruje Santiniho zprávu, aby nakonec dosáhl osvětleného poznání.

Na základě analyzovaných urbánních míst ve vybraných Urbanových dílech tak můžeme vymezit několik základních tézí ohledně autorovy práce s poetikou prostoru města. V rámci Urbanovy tvorby lze hovořit o silné tendenci vepisování textu města do autorových románů. Jinými slovy autor vychází z podoby reálných měst a míst, které lze identifikovat na základě příslušných toponym (názvy ulic, náměstí, budov atd.), ale i jiných znaků. Autor však neusiluje o jejich autentické zobrazení, naopak na jejich základě vytváří metaforický či mytopoetický charakter prostoru. Za známými místy hledá místa nová, fantaskní, s bizarními postavami a tajemnými jevy, čímž se řadí do imaginativního proudu české literatury, který se začal formovat začátkem 90. let, po bok Michala Ajvaze, Daniely Hodrové, Jáchyma Topola a mnoha dalších.

Pro autorův rukopis je také charakteristické bilancování historické a současné podoby míst, které se stává východiskem pro idealizaci minulosti a kritiku současnosti. Urbanovy romány lze tak do jisté míry považovat za tendenční, a to především tam, kde se autor snaží prostřednictvím postav a děje upozorňovat na soudobé společenské problémy, a aktivizovat tak čtenáře.

Ačkoli jsme také několikrát upozornili na autorovu inspiraci v anglickém literárním prostředí, blíže jsme se touto problematikou nezabývali, neboť zahraniční vlivy v díle Miloše Urbana by vystačily na samostatné obsáhlé téma. Proto jsme sledovali výslovně český, především pražský kontext, který lze v autorově díle vyčíst z řady konkrétních momentů. Ústřední dějiště Urbanových próz tvoří především Praha, která je v duchu pražského mýtu líčena jako město magické, tajemné a historické. V autorově díle je rovněž explicitně odkazováno na pražské legendy a nejznámější městské příběhy, které jsou předznamenáním autorovy snahy se do tohoto kontextu záměrně začlenit. Rovněž lze v autorově díle sledovat celou řadu aluzí a odkazů na pražské texty, ale také citace pražských básníků. Významnou roli hraje také průběžně zmiňovaná poetická příbuznost s typickými představiteli pražského

kontextu jako je Jakub Arbes, Gustav Meyrink, Franz Kafka, Jiří Karásek ze Lvovic a další. Tematické kořeny Urbanovy poetiky míst tak lze spatřovat především v kontextu české, respektive pražské literatury, jejímž výrazným přispěvatelem se autor stal.

Právě opakované tematizování konkrétních prostorů jako je již zmíněná Praha nebo podrobně analyzované sakrální stavby (ale i další prostory, motivy, typy postav atd.) označuje literární kritika pejorativně jako pouhé autorovo recyklování vlastních nápadů.³⁷³ My tento jev považujeme především za projev autorovy specifické poetiky. Sám autor se před lety k tomuto tématu vyjádřil následovně: „...nebojím [se] toho vytvořit si nějaký svůj svět, takový Urbanland, do kterého budou chodit čtenáři na návštěvu a budou vědět, co tam najdou.“³⁷⁴ Sám autor však v několika rozhovorech přiznal, že by román *KAR* mohl být jeho posledním dílem. Toto autorovo vypořádání se s vlastní tvorbou vyplývá kromě jiného ze samotného tematizování dílčích měst jeho života. Románem *KAR* se autor stejně jako hlavní hrdina Julián Uřídil vrátil do rodných Karlových Varů, aby se s nimi jednou pro vždy vypořádal. Urbanův kruh se tak pomyslně uzavřel. A je pouze otázkou, zda je toto rozhodnutí definitivní.

To však již nic nezmění na tom, že Nové Město pražské a zdejší gotické kostely budou ještě dlouho vnímány očima Květoslava Švacha. Do pláště katedrály svatého Víta se budou promítat ďábelské rudé oči, zatímco zdi bude obrůstat černý plevel. Ti, kdo se budou procházet ulicemi Karlových Varů si budou ukazovat místa nestvůrných činů... Neboť stejně jako se Praha a jiná města otiskla do Urbanových románů, tak se taky autorovy příběhy zapsaly do paměti dílčích míst.

³⁷³ HEČKOVÁ, Michaela. Praha magická, morbidní a recyklovaná. In: *Literární noviny*. 2009, roč. 20, č. 4, s. 10.

³⁷⁴ PLATZOVÁ, Magdaléna. Možná mě objeví v Japonsku: rozhovor se spisovatelem Milošem Urbanem. *Literární noviny*, 2003, 14(48), s. 15.

Bibliografie

Prameny

MEYRINK, Gustav. *Golem*. Praha: Omega, 2015. 978-80-7390-292-6

URBAN, Miloš. *Sedmikostelí*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2014. ISBN 80-257-1163-7.³⁷⁵

URBAN, Miloš. *Hastrman*. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-347-6.

URBAN, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-508-8.

UNTERWASSER, Max. *Michaela*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-569-x.

URBAN, Miloš. *Santiniho jazyk*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-718-8.

URBAN, Miloš. *Mrtvý holky*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-870-1.

URBAN, Miloš. *Lord Mord*. Praha: Argo, 2008. ISBN 978-80-257-0087-7.

URBAN, Miloš. *Praga Piccola*. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0737-1.

URBAN, Miloš. *Urbo Kune*. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1571-0.

URBAN, Miloš. *KAR*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-2768-3.

Prameny - periodika

BEČKOVÁ, Michaela. A zase ten Urban! In: *Tvar*. 2015, roč. 26, č. 21, s. 21. ISSN 0862-657X.

HEČKOVÁ, Michaela. Praha magická, morbidní a recyklovaná. In: *Literární noviny*. 2009, roč. 20, č. 4, s. 10.

³⁷⁵ První vydání bylo publikováno v roce 1999.

HRTÁNEK, Petr. Chytře smyšlená historie o boji se zlem. In: *Host*. 2009, roč. 25, č. 2, s. 65–67. ISSN 1211-9938.

JANOŠEK, Pavel. Miloš Urban: Lord Mord. Pražský román. In: *Tvar*. 2008, roč. 19, č. 21, s. 3. ISSN 0862-657 X.

PLATZOVÁ, Magdaléna. Možná mě objeví v Japonsku: rozhovor se spisovatelem Milošem Urbanem. *Literární noviny*, 2003, 14(48), s. 15.

Literatura

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.

BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Překlad Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Aleksandr Jevgen'jevič. Proměny pražského textu v české literatuře 20. století. In: FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28.6.-3.7.2005*. Svazek 1, Otázky českého kánonu. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. s. 549-561. ISBN 80-85778-51-3.

CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-86138-07-0

DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011. ISBN 978-80-87053-57-7.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. V Praze: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. ISBN 80-86903-31-1.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994. ISBN 80-85917-03-3.
- HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.
- HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Město v české kultuře 19. století: sborník symposia*. Praha: Národní galerie, 1983. s. 168–177.
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993. ISBN 80-85787-34-2.
- HODROVÁ, Daniela. Text města jako síť a pole. *Česká literatura*. 2004, roč. 52, č. 4, s. 540–544.
- HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. s. 316–509. ISBN 80-7215-244-0.
- HRTÁNEK, Petr. Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana. In: *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. s. 90–105. ISBN 978-80-7294-228-2.
- HRUŠKA, Petr – MACHALA, Lubomír et al. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.
- LOTMAN, Jurij. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- KRATOCHVÍL, Jiří. *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví.
- KRATOCHVÍL, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. In: *Bohemica Litteraria*. 2011, roč. 14, č. 1. s. 41–57. ISSN: 2336-4394.

- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-74-1.
- MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.). *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-848-2.
- MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2.
- NEKULA, Marek. Praha v pražských románech a Sedmikostelí Miloše Urbana. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka (ed.). *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 489–500. ISBN 978-80-85778-71-7.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- SENNETT, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western*. New York: WW Norton & Co, 1994. s. 257. ISBN: 978-03-9303-684-8.
- SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 116–129.
- TOPOROV, Vladimir Nikolajevič. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury: (Úvod do tématu). In: GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika: výběr z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003. s. 7–35. ISBN 80-86055-99-X.
- USPENSKIJ, Boris Andrejevič. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-268-8
- ZMĚLÍK, R.: Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (Hastrman). In: FEDROVÁ, S. (ed.): *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné*

bohemistiky: Jiná česká literatura (?)). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 323–332. ISBN 978-80-87481-02-8

Další zdroje

Rozhovory s Milošem Urbanem:

DOMBROVSKÁ SLÍVOVÁ, Lenka. *Bez iluzí se neobejdu*. [online]. Literární novinky, 1. 11. 2005 [cit. 4.9.2020]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1257.html>

VÝBORNÁ, Lucie. *Knihy vám nikdo nevezme. Člověka ano, říká populární spisovatel Miloš Urban, kterému vyšla nová kniha* [online]. Český rozhlas, 23.5.2019 [cit.12.8.2020]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/knihy-vam-nikdo-nevezme-cloveka-ano-rika-popularni-spisovatel-milos-urban-7950196>.

Více o projektu Membránového Města – Urbo Kune:

Dostupné z: <http://www.membranecity.eu/>

Summary

The aim of this thesis was to analyze poetics of places in the work of the contemporary Czech novelist Miloš Urban, with emphasis on the space of a city, especially Prague, which is significant for the author's work.

In the theoretical part of the work, we used the work of Daniela Hodrová, who deals with the issue of literary space, namely the space of a city. Based on her work, we explained the semiotic, topological and mythopoetic approaches, which became key to our research.

The question of the narrator's point of view has also become important to us, since Urban mainly uses the subjective point of view of the narrative, in which the fictional space is viewed from the perspective of the protagonist. The stylization of the narrator as a pedestrian is significant as well. The pedestrian perceives the city more sensitively, observing the consciousness and memory of places.

The analytical part of the thesis dealt with Urban's conception of the city (Prague) as a woman. Urban continues the tradition of the disillusioned novel at the turn of the 20th century. In the novels *Sedmikostelí* and *Lord Mord*, Urban's heroes perceive the city as a woman-mistress or a female prostitute. Similar concept of space could be found in the novel *Hastrman*.

We also pursued research into streets. We can talk about unified poetics of the topos (space) of streets within Urban's work. These take the form of a place with memory, a place of tension and uncertainty. They are associated with the motif of revolt, the motif of death, and the motif of the labyrinth. It is particularly the motif of the labyrinth that reflects the influence of the myth of magical Prague.

Another important space in the work of Miloš Urban is sacral buildings, which are considered significant. Sacral buildings are not used just as a backdrop. They become almost characters of the story. Urban achieves this in a number of ways. Sacral buildings have a unified poetics in the author's work. They have an ambivalent nature. That is why the author presents them as architecturally beautiful and historically significant places, but at the same time also as dark, scary and dangerous through renewal of the Gothic novel.

Inspiration in real places is important for Urban's poetics of the city. The author does not portray them authentically, but stylizes them, creating a metaphorical and mythopoetic space. He pictures real places as fantastic and mysterious.

In spite of evident influence of English literature in Miloš Urban's work, the primary focus of author's poetics of places can be seen mainly in the context of Czech and Prague literature.