

JIŘÍ KRATOCHVÍL

NÁSTIN POETIKY PROSTORU ULIC V PRÓZÁCH MILOŠE URBANA

Klíčová slova: Poetika prostoru, topos, město, ulice, motiv revolty, Miloš Urban.
Keywords: Poetics of space, Topos, City, Town, Street, Motif of revolt, Miloš Urban.

“Street” in Miloš Urban’s Prose – Outline of the Poetics of Space

Abstract

The street is one of the dominant city spaces in Miloš Urban’s novels *Sedmikostelí* and *Lord Mord*, and features in a minor way in his other fiction, notably his book of short stories *Mrtvý holky*. All these named works are connected not only with the city of Prague but also with the motif of revolt, through which Urban adopts a critical position regarding contemporary society. In *Sedmikostelí* the streets are characterized as a labyrinth in which the hero undergoes a journey of initiation leading to a revolt against the present chaotic society in order to restore the medieval order of the world. In the collection of short stories *Mrtvý holky* the motif of revolt is presented by characterizing the streets as commercialized space where the mutual anonymity, even apathy of people is growing. The most apparent connection between the motif of revolt and the topos of the street occurs in his novel *Lord Mord*; here the street becomes a place where two different opinions of the redevelopment of Prague are confronted. Urban’s criticism of present society culminates in this novel, in which real-life political figures are openly accused of using dubious practices. In contemporary Czech fiction Urban defines himself as an author with a critical attitude to the development of Czech society since November 1989.

Proměny charakteru ulic v literatuře

Spojovat příběhy s prostorem města Prahy je jedna z tendencí české polistopadové prózy, kterou můžeme sledovat zejména v dílech Daniely Hodrové, Jiřího Kratochvíla, Michala Ajvaze, Jáchyma Topola a dalších (MACHALA 2001: 20–23). Výrazným představitelem této tendence je rovněž Miloš Urban, pro jehož díla je typické spojování příběhu s konkrétním městským prostorem. V románech *Sedmikostelí*, *Stín katedrály*, *Santiniho jazyk* a novele *Michaela* jsou takovým toposem zejména sakrální stavby, kterým se Petr Hrtánek věnoval ve své studii *Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše*

Urbana (HRTÁNEK 2007: 90–105). V tomto textu věnujeme pozornost jinému městskému prostoru, kterým je ulice a jenž zastává výraznou roli v Urbanových románech *Sedmikostelí* a *Lord Mord*. Cílem této studie je zjistit, lze-li v souvislosti s Urbanovými prózami hovořit o jednotné poetice prostoru ulice, zvláště pak používá-li pro charakterizaci tohoto toposu obdobné znaky a spojuje-li je s podobnými motivy.

Než se však budeme zabývat Urbanovými prózami, shrňme několik základních poznatků o prostoru ulice v literární vědě. Z hlediska podoby prostoru ulice sleduje Daniela Hodrová dvě vývojové tendence měst odvíjející se od struktury ulic. Hodrová rozlišuje města na tzv. jangová, vyznačující se rovnými liniemi, a jinová, představující řešení prostoru do kruhu, vlnovky nebo spirály (HODROVÁ 2006: 69). Jangovými městy jsou uměle plánovaná sídla, jako například Hodrovou zmíněný Petrohrad (HODROVÁ 2006: 48), k němuž logicky můžeme již sami přidat i města další, např. New York (zvláště jeho část Manhattan) nebo Los Angeles. Ulice v těchto městech při pohledu z ptáčích perspektivy utvářejí geometricky strukturované mřížky. Naproti tomu jinová města, která Hodrová označuje jako města-rostliny (HODROVÁ 2006: 48), jsou historicky přirozeně vzniklými městy, jejichž střed tvoří zpravidla vládcův palác nebo církevní budova coby představitelé autority v životě lidí. V euroatlantické civilizaci jsou jinovými městy především sídla nacházející se na evropském kontinentu, zvláště ta, jejichž vznik je datován do doby před více jak šesti až sedmi sty lety. V případě Urbanových próz spojených s toposem Prahy však nelze jednoznačně hovořit o jinovém městě, neboť většina jeho příběhů se odehrává na Novém Městě pražském, jež je povahy jangové vzhledem k jeho plánovitému vzniku z příkazu Karla IV. (HRŮZA 1989: 50) V souvislosti s popisem prostoru města Hodrová připomíná trojí způsob vyjádření jeho přítomnosti v textu, a to pojmenováním konkrétního reálného místa, nepřímým popisem skutečné lokace s možným odhalením nebo vytvořením zcela fiktivního toposu. Zejména ale přiznává městu vědomí zahrnující veškeré děje a události (ať současné nebo minulé), které autoři zapojují do výstavby literárního prostoru, v rámci níž daný topos spojují s určitým mýtem (HODROVÁ 2004).

Zaměříme-li se na funkci ulice v literárním díle, zjišťujeme, že slouží nejen jako prostor pro pohyb postav z jednoho místa do druhého, ale že posunují děj nebo v nich příběh vrcholí. Steven Winspur na tuto funkci ulic spojených křížovatkou upozorňuje v souvislosti s takovými klasickými díly, jako jsou Sofoklova tragédie *Král Oidipus*, Cervantesův *Don Quijote* nebo Dostojevského *Zločin a trest*. Na křížovatkce Oidipus zabije svého otce, což ovlivní další jeho osud, tamtéž se Don Quijote rozhoduje o směru svého putování a Raskolnikov se na ní přiznává ke svému zločinu před rozlíceným davem (WINSPUR 1991: 60–62). Wendy Farišová naopak poukazuje na časté labyrintické pojetí ulice ve francouzské literatuře 19. století, kdy se tehdejší autoři s oblibou toulali městem jinového charakteru. To je inspirovalo k zobrazování města a ulic jako nejistých prostorů, v nichž jak postava, tak ani čtenář nemohou předvídat, co bude následovat za nejbližším rohem (WILLIAMS 1985: 34–36). Prezentování ulice jako toposu nejistoty v literárním

díle si je vědoma i Hodrová, když upozorňuje na scénu z *Procesu* Franze Kafky, v níž Josef K. pozoruje ulici, která se mu jeví jako pustá a temná, než spatří, jak po ní kráčí slečna Bürstnerová. Její identita je však vzápětí znejistěna hrdinovým zapochybováním, šlo-li opravdu o tuto ženu (HODROVÁ 2006: 214).

V neposlední řadě ulice a náměstí představují prostory, na nichž někteří autoři demonstrierají sociální nerovnost. Hana Wirth-Nesherová sleduje v románu Theodora Dreisera *Sestřička Carrie*, že se ulice Chicaga a New Yorku stávají místem dvou extrémů – ulice je veřejným prostorem, který si však bohatší vrstva obyvatelstva uzurpuje jako své vlastnictví, například zastřešením vchodů do hotelů, oplocením trávníků apod., z nichž následně chudé lidi vykazuje (WIRTH-NE-SHER 1996: 76–80). V souvislosti s románem Gustava Flauberta *Citová výehova* Robert Alter naopak připomíná funkci ulic a náměstí coby míst revolučního dění a prezentování názorů shromážděných občanů (ALTER 2005: 27–29).

Výše uvedené znaky uvádí i Zdeněk Hrbata ve své studii *Prostory*, místa a jejich konfigurace v literárním díle (HRBATA 2005: 315–509), v níž se v rámci zájmu o prostor města a vesnice zejména v české literatuře z let 1880–1945 částečně věnuje i ulici a náměstí. Ulici jako místo lidského osudu shledává v románu *Pochod Radeckého* Josepha Rotha; podobně jako Hodrová i Hrbata nachází v Kafkově *Procesu* znaky nejistoty spojené s ulicemi, jimiž hrdina bloudí bez jistoty, bude-li skutečně obviněn či nikoli; v Kunderově *Žertu* si všímá častého zdůrazňování prázdnoty ulic, kterou objevuje i v Hrabalových *Harlekýnových miliónech* jako důsledek desocializace společnosti upřednostňující trávení času u televize. Opakované zobrazování ulic jako nevládných a špinavých míst sleduje v již zmíněném *Procesu* a *Žertu* stejně jako v Mrštíkové *Santa Lucii* a Wolkerově *Hostu do domu*; v témže Wolkerově díle podobně jako v Seifertově *Městě v slzách* nebo Hořejšího *Hudbě na náměstí* shledává ulici prostorem sociální nerovnosti a z ní vyplývajících problémů a touhy lidí po revoluční změně.

Napříč různými díly vzniklými v rozdílných obdobích je prostor ulice nejčastěji spojován s atributy labyrintu, dalšího osudu postavy, nejistoty a reflexe stavu společnosti. Z pohledu polského literárního teoretika Janusze Slawińskiego se jedná zejména o tzv. přídavné významy prostoru, jež jsou generovány zobrazeným toposem a v rámci nichž lze dané místo interpretovat v metaforických a alegorických souvislostech. Přídavné významy jsou jednou z rovín prostoru, které Slawiński zmiňuje. Těmi dalšími jsou totiž rovina popisu sledující způsob úrovně výstavby prostoru (je-li konkrétně deskriptivní nebo je vyjádřen nepřímou, např. pohybem postav) a rovina scénérie analyzující uspořádání prostoru z hlediska jeho vztahu k ostatním prvkům díla (např. postavám, jiným prostředím apod.), jeho role v díle (je-li součástí motivu nebo pouhým pozadím děje apod.) a jeho organizovanosti (jedná-li se o zaplněný prostor omezující možnosti interpretace nebo eliptický nárokující si maximální účast interpreta) – SLAWIŃSKI 2002: 122–129.

V této studii se zaměřujeme zejména na tuto rovinnou přídavných významů, přičemž neopomíjíme ani zbylé dvě roviny. Pokusíme se tedy zjistit, zdali výše zmíněné atributy prostoru ulice v českých i světových dílech přidává tomuto toposu i Miloš Urban v románech *Sedmikostelí* a *Lord Mord*, případně i v dalších prózách.

Sedmikostelí

Kromě sakrálních staveb tvoří v románu *Sedmikostelí* důležitý prostor pražské ulice, kterými se hrdina příběhu Květoslav Švach s oblibou prochází. Konkrétně jde o ulice Nového Města pražského, jež se nacházejí v blízkosti tamějších gotických chrámů. Pro Urbanův rukopis je charakteristická následující ukázka: „Pozvolna a jako na truc ohřívalo mrazivý suchý vzduch vonící listím, pro něž nebylo pod nohama vidět chodník. V Kateřinské to nebylo horší než v jiných letech, ale Viničnou zasypala v celé délce šelestivá duna, pod níž se ztratil asfalt i dlažební kostky. [...] Ubíral jsem se po větrovském hřebeni směrem ke Karlovu, rozrážel nohama žluté moře a uhýbal před sprškami rozvířeného okru, rumělký, sieny a umbry. Ulice se proměnila v říční koryto s kolnými břehy: špitální zeď po levé ruce a budovy přírodovědy po pravé“ (URBAN 2001: 13–14). Urban se nepokouší prostor ulice detailněji popisovat, nýbrž se vždy snaží několika znaky nastínit atmosféru panující v tomto prostoru. Zmínky o vzduchu a žluté barvě šelestivého listí jsou pro čtenáře dostatečné pro získání představy o podzimní atmosféře ulice. Zmínka o šelestu pak nepřímou odhaluje další rysy ulice, kterými jsou ticho a prázdno. Že takto Urban nepřímou charakterizuje ulice, je vzápětí doloženo scénami, v nichž Švach konstatuje, že kromě sebe vidí v ulici jen jakousi stařenu a že zdá se slyšet houkání sanitek (URBAN 2001: 14–15). Obdobným způsobem popisuje Urban ulice i v dalších částech románu, tak například ticho bočních ulic dává do kontrastu s hlučnou Žitnou a Ječnou v důsledku automobilového provozu (URBAN 2001: 93), kvůli němuž vznikla pražská magistrála, která podle Švacha a jeho mecenáše Gmünda narušila dosavadní peší charakter města (URBAN 2001: 87–88).

Uvedené atributy prázdna a ticha však neslouží jen jako popisné prostředky, ale právě jimi Urban přetváří město v labyrint. Výše jsme zmínili jangový původ Nového Města pražského, jehož plánovitost se projevuje zejména přesnou rovnoběžností ulic Žitné a Ječné, které jsou opět takřka rovnoběžně spojeny s Václavským náměstím. Na Žitnou a Ječnou jako hlavní třídy Nového Města pražského jsou samozřejmě napojeny různé klikatící se uličky, které Urban zapojuje do svého příběhu, aby jimi z prostoru původem jangového vytvořil jinový labyrint ulic. Zejména toho dosahuje spojováním toposu ulic se znaky ticha a prázdnoty, jimiž v postavách vyvolává pocit nejistoty v prostoru. Podobně jako pro Kafkova Josefa K. je i pro Urbanova Švacha ulice místem nejistoty: „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. [...] Zazdálo se mi, 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. V ulici pusto a prázdno“ (URBAN 2001: 14–15). Nejistota postavy v ulici se však netýká jen Švacha, ale i stařeny hledající nějaký orientační bod – v tomto případě nápis s názvem ulice (URBAN 2001: 14). Atribut nejistoty je s ulicí spojován i v dalších částech románu. Když Švach doprovází Lucii, manželku svého bývalého učitele, z ulice náhle spatří v okně jednoho z kolem stojí-

cích domů Gmündovu schovanku Rozetu. Švach je tímto výjevem natolik zaujat, že si nejenže nevšimne, že Lucie pokračuje v chůzi dál a ztratí se mu z dohledu, ale že po vstupu do místnosti s oknem nenalezne v ní ani Rozetu, pročez zapochybuje, zdali dívku skutečně viděl, nebo šlo jen o přelud (URBAN 2001: 176–180). Opakovaným znejistňováním prostoru nabývají ulice labyrintického charakteru a Švach se v nich dostává do situací, které si neumí racionálně vysvětlit. Z toho pramení jeho nejistota, co se může stát již za nejbližším rohem, a pocit, že je postavou jakoby vhozenou do tajuplné hry s nejasným koncem. Teprve v závěru románu je vše racionálně vysvětleno Gmündovou potřebou dostávat Švacha do nejistoty, v níž je schopen upadnout do mystického vytržení, během něhož se mu zjevují výjevy ze středověkého života. Právě ty mají Gmündovi pomoci co nejvěrohodněji obnovit středověký život nejprve v jedné části Prahy, aby postupně pohltil i zbytek metropole a posléze i její okolí. Ve výsledku se Švach stává poutníkem bloudícím ulicemi města, domnívaje se, že sleduje vlastní cíle (vyřešení vražd), aby ve skutečnosti byl jen pouhou loutkou v Gmündově předem naplánované hře.

Labyrintický charakter ulic je zdůrazněn i chůzí, kterou Urban prezentuje ulice jako místo s pamětí. Švach, ať už sám nebo s Gmündem, prochází novoměstskými ulicemi, v nichž vnímá nejen jejich ticho a prázdnotu, ale i jejich historický ráz. Při svých procházkách si vybavuje jména historických domů, které v ulicích kdysi stávaly, ale byly nakonec zbourány a nahrazeny novostavbami, což hrdina nazývá *amputací paměti* (URBAN 2001: 69). Při procházce kolem Dobytčího trhu se Švach rozpomene na jména různých osob, které v blízkosti tohoto místa žily ve 14. století (URBAN 2001: 152). Ačkoliv se jedná o drobné upomínky na minulost, Urban jimi zobrazuje topos ulice ve více časových rovinách, a to v té minulé (názvy míst) a v současné (Švachova chůze). Odhaluje tak ono Hodrovou zmiňované vědomí města, přičemž tak činí zcela explicitně pojmenováním míst nebo postav. Autor nechává toto vědomí města promlouvat prostřednictvím chůze, během níž si postava uvědomuje podobu města ve dvou časových rovinách a která v kontextu děje Urbanova románu vytváří z ulice iniciační místo, v němž podobně jako v blízkosti chrámů prochází Švach osobnostní proměnou ústící v připojení se ke Gmündově myšlence obnovení středověkého světa.

Labyrintičnost ulic je zřejmá i z prostého sledování Švachovy chůze, která je buď cyklického charakteru, nebo naznačuje hrdinovo bloudění ulicemi, v nichž hrdina cíl cesty mívá, aby se k němu posléze vrátil. Cyklickým pohybem se vyznačuje například procházka, kterou Švach začíná v ulici Na Slupi, pokračuje na Albertov, odkud se ulicí Votočkovou vydává k ulici Horské, aby se opět vrátil na ulici Na Slupi (URBAN 2001: 130–131). Kruhovitost Švachova pohybu je zřejmá nejen z faktu, že místo začátku jeho cesty je i jeho cílem, ale i z tvaru trasy, pokud bychom ji vyznačili na mapě Prahy. Námitku, jak může jít o labyrintický prostor, jestliže počátek i konec cesty jsou tímž místem, je třeba odmítnout nezbytností chápat Švachův pohyb v kontextu celého příběhu. Uvedli jsme, že během Švachovy chůze je postupně ožívována minulost, ono vědomí ulic a města. Konkrétně ve zmíněné trase Švach projde historickou částí Prahy,

aby se opojen krásou gotických staveb rozhodl dále nečekat na Gmünda a do kostela Zvěstování Panny Marie Na Slupi vstoupil sám. V chrámu upadá do mystického vytržení, během něhož nahlédne do středověké podoby tohoto prostoru. Cílem Švachových cest je vstup do kostela fungujícího jako iniciační místo a brána do minulosti, neboť nejenže nahlíží do historické podoby města se všemi reáliemi, ale těmito vidinami je ovlivněna i jeho osobnost, která čím dál více začíná inklinovat k myšlence připojit se ke Gmündovi. Ulice tedy fungují buď jako samostatná iniciační místa, nebo jako prostory k nim směřující. V uvedeném příkladu se na počátku cesty Švach nachází u kostela, který je v danou chvíli pro něj nicnerikajícím objektem. Když se ale k němu procházkou ulicemi vrátí, stává se pro Švacha kostel iniciační branou do vědomí města. Chůze ulicí tedy nejenže měla cyklický směr příznačný pro labyrint, ale nese i prvek nejistoty formou proměny charakteru kostela.

Tato situace není v románu ojedinělá. Při jiné procházce jde Švach těmito ulicemi: Václavská → Vyšehradská → Albertov → Studničkova → Apolinářská → Viničná → zahrada Kateřinek → Lípová → Ječná → Štěpánská → Žitná → Ke Karlovu → Wenzigova → Horská (URBAN 2001: 280–285). Pokud bychom si trasu opět vyznačili na mapě, zjistíme, že tentokrát není tvaru cyklického, ale vlnitého, přičemž cíl – kostel Nanebevzetí Panny Marie a svatého Karla Velikého, k němuž Švach míří, na své cestě mine. Z Albertova místo k ulici Horské totiž Švach zamíří na sever ulicí Studničkovou, z níž se posléze vrátí zpět ke kostelu, kde tentokrát již opět upadne do mystického vytržení.

Přestože *Sedmikostelí* oslavuje gotickou architekturu vyznačující se geometrickou přesností a jeho příběh se odehrává v plánovitě vzniklé části města, Urban se labyrintickým pojetím ulic této charakteristice vzpírá. Část města jangového původu prezentuje, jako by bylo jinové, což činí opakováním motivu bloudění ulicemi a opětovným znejistňováním prostoru. Současný městský prostor se pro Urbana stává nejistým a tajemným místem, v němž se kloubí realita s iracionalitou. V *Sedmikostelí* tak topos ulice neslouží jen jako komunikace mezi dalšími místy či objekty (např. kostely a domy), ale je i prostorem umožňujícím nahlížet do minulosti, ať formou vzpomínek na historickou podobu ulic, nebo cestami k objektům, v jejichž přítomnosti Švach upadá do mystických vytržení.

Dáme-li uvedené teze do souvislosti s obecnou charakteristikou ulice v úvodu, můžeme v případě románu *Sedmikostelí* hovořit o ulici jako prostoru bloudění, jako tomu bylo v Kafkově *Procesu* (viz podobný motiv nejistoty Josefa K., identifikoval-li dívku na ulici správně, a Švacha, viděl-li v okně skutečně Rozetu). Toto bloudění však vždy směřuje k situaci, v níž Švach upadne do vytržení a nahlédne do minulosti. Urban opětovně oživuje vědomí města, respektive jeho ulic, když jejich podobu představuje v různých časových rovinách a znovu je prezentuje jako nezbytnou součást iniciačního obřadu, během něhož si Švach uvědomí svou roli v Gmündových záměrech obnovit v Novém Městě pražském – a postupně i za jeho hranicemi – středověký život.

Iniciační obřad podstupuje však i čtenář, s jehož pozorností si Urban pohrává, stejně jako si Gmünd hraje se Švachem. Tak jako Gmünd nechává Švacha blou-

dit ulicemi a kostely, v nichž se hrdina dostává do různých iracionálně jevících se situací, stejně tak Urban nechává čtenáře bloudit textem románu. V příběhu vyprávěném ich-formou čtenář nejenže bloudí jako Švach, na jehož informace o prostoru, postavách atd. je odkázán, ale navíc je opakovaně zkoušena jeho pozornost při odhalování různých skrytých významů – například Aleš Haman připomíná pravidlo „nomen omen“ v souvislosti se Švachovým příjmením – německy Schwach = slabý, mdlý (HAMAN 2001: 192), Pavel Mandys upozorňuje na panenskou čistotu Švacha inspirovanou hrdinkami Anne Radcliffové, metody vražd reflektují hříchy zavražděného, jako tomu bylo ve filmu *Sedm*,¹ či podobnost v charakterech Gmünda a jeho sluhy Prunslíka s postavami Wolanda a jeho pomocníků z Bulgakovova *Mistra a Markétky* (MANDYS 2000: 59). Podobnosti Urbanových postav s Bulgakovovými si všímá i Jiří Zizler, který navíc shledává u Gmündovy postavy spisovatelovu inspiraci ve jménech stavitelů Svatovítké katedrály – Matyášovi z Arrasu a Petru Parlěfovi ze Švábského Gmündu (ZIZLER 2008: 520–521). Četnost obdobných literárních a mimoliterárních aluzí ve výsledku formuje jako labyrint i samotný text, neboť čtenář k odhalení různých takových nuancí potřebuje jisté znalosti v oblasti literatury a společenských věd. V komplexním pohledu se Urbanovo pojetí prostoru ulic i samotného textu jeví jako nevázaná hra se čtenářem, jehož pozornost testuje různými aluzemi a úpravami reality k obrazu svému. Ze strany autora jde o jistý druh revolty proti současnému světu, který přestože se jeví jako svobodný, je ve skutečnosti pro Urbana svazující bezmocí osob, jež se v něm cítí ztraceny. Proto prezentuje utopickou vizi obnoveného středověkého zřízení jako svobodnější svět, v němž k sobě i svému okolí projevují postavy dostatečný respekt a úctu, přestože ve společenské hierarchii zastávají rozličné postavení.

Uvažování o motivu revolty spojeném s prostory města v Urbanových prózách není ojedinělé. V souvislosti se sakrálními stavbami k obdobné myšlence dospívá ve své studii *Církevní prostor a jeho jazyky ve třech „kostelních“ románech Miloše Urbana i Petr Hrtánek*, který shledává zmíněný topos místem vyvolávajícím v Urbanových postavách myšlenky revolty až rouhačství (HRTÁNEK 2007: 90–105). V případě ulice je tato revolta realizována nejen výše popsanou snahou o obnovení středověkého světa, ale i scénami, v nichž jako by sama ulice bojovala proti těm, kteří poškozují historický ráz Prahy. Když Švach čeká v Resselově ulici na architekta Barnabáše, zaslechne podivné zvuky, které jej dovedou na Masarykovo nábreží. Zde se stane svědkem scény, v níž je Barnabáš utopen v asfaltu silnice a jeho vyčnívající hlava je vzápětí od těla úmyslně utržena kolemjedoucím autem (URBAN 2001: 271–274). Jako nebezpečně revoltující jsou novoměstské ulice – byť v poněkud jiném kontextu – vnímány Gmündovou společností v epilogu románu: „Jen s půdorysem ulic bude potíž: zkušenost minulých časů ukázala, že přímky svádějí pošetlice k rychlé jízdě a přivolávají neštěstí. Naše předhusovské bratrstvo se na rozdíl od zbytku lidstva nechává poučit dějinami a hodlá protkat město osvědčenými úzkými uličkami a lomenými zatáčkami,

¹ Režie David Fincher, 1995.

temnými průjezdy a nečekanými nárožími. Ať jezdec či pěší, každý zvolní tempo v úctě před kamenným městem“ (URBAN 2001: 321). V citátu shledáváme nejen doklad motivu revolty Gmündovy družiny proti současné společnosti, ale i potvrzení výše uvedených myšlenek o Urbanově snaze měnit jangový charakter novoměstských ulic na jinový, respektive pseudojinový. Jak jsme totiž v úvodu uvedli, jangová města se vyznačují plánovitostí, zatímco jinová přirozeným původem. Urban v závěru románu vytváří paradox plánu uměle přetvořit topos jangového charakteru na jinový, tedy přirozeně vzniklý.

Podobně jako Petr Hrtánek shledáváme v *Sedmikostelí* prvky revolty a rouhačství proti aktuálnímu systému ve spojitosti s městským prostorem, v našem případě s ulicemi. Jak si dále ukážeme, tento rys je charakteristický pro další Urbanovy prózy, v souvislosti s prostorem ulice zejména pro román *Lord Mord*.

Stín katedrály, Mrtvý holky a další Urbanovy prózy

Než se budeme zabývat románem *Lord Mord*, shrňme pro úplnost znaky, které Urban přidává prostoru ulic v jeho dalších prózách, ačkoliv tak činí velmi omezeně. Obecně lze říci, že všechny dále zmíněné prózy spojuje uvedený prvek revolty: v *Poslední tečce za Rukopisy* je jím svérázná feminizace původu rukopisů *Zelenohorského* a *Královédvorského*, v *Hastrmanovi* je to boj proti těžebnímu průmyslu narušujícímu životní prostředí, individualismus a jistá heteričnost Romana Ropse ve *Stínu katedrály*, či osobnostní proměna Martina Urmanna v *Santiniho jazyce* z materiálně založeného člověka v rádoby oduševnělého znalce barokní architektury.

Zaměříme-li se v těchto prózách na prostor ulice, zaznamenáváme v *Poslední tečce za Rukopisy* noticku opětovně kladoucí hlučné ulice do kontrastu tichého prostoru badatelný, v níž se hlavní postava nachází: „Jakýsi nadšenec mučí v nedalekém domě trubku a venku na ulici hrkotá život, vesele hučí a mele si svou“ (URBAN 1998: 7). V románu *Hastrman* jsou ústředními toposy románu kostel, dům nebo obytná věž u rybníka, a proto se charakteristiky ulic (případně cest či silnic) omezují na obecné popisy. V jedné scéně je Lazarská ulice v Praze charakterizována jako přeplněná zaparkovanými auty, kvůli čemuž musí hlavní postava přeparkovat vůz (URBAN 2001: 269–270). V jiné scéně jede naopak hrdina po silnici vedoucí okolo řeky Sázavy, což v něm vzbuzuje příjemné pocity do té doby, než je vystřídá znechucení z hlučného předjíždějícího auta mířícího do nedaleké chatové osady (URBAN 2001: 277). Zatímco v prvně jmenované próze jde o pouhý charakter ulice jako hlučného místa, v *Hastrmanovi* i drobné zmínky o prostoru ulice Urban ihned spojuje s negativním vnímáním městského prostoru. Tento postoj logicky pramení z charakteru románu, revoltujícího proti necitlivým zásahům do životního prostředí přírody i měst.

V dalším románu *Stín katedrály* je stejně jako v *Sedmikostelí* ústředním toposem sakrální stavba – svatovítská katedrála. Urbanův zájem o ulici se tak zužuje jen na scénu, v níž jedna z ústředních postav románu Roman Rops schází z Praž-

ského hradu do kavárny Samsa: Pražský hrad → Zámecké schody → Klárov → Mánesův most → Kaprova → Staroměstské náměstí → Václavské náměstí → pasáž Lucerna na Vodičkově ulici → dům U Nováků → Cafébar Samsa (URBAN 2003: 77–78). Tentokrát však Urban ulici s motivem bloudění nespojuje, ani ji nijak detailně nepopisuje, a tak jedinou zvláštností je hovorové pojmenovávání některých míst na uvedené trase, což souvisí s atypickou formou narativu *Stínu katedrály*. Na rozdíl od ostatních Urbanových próz je příběh střídavě vyprávěn dvěma vypravěči, již zmíněným Ropsem a dále mladou kriminalistkou Klárou vyšetřující vraždy ve svatovítském chrámu. Právě hovorové pojmenování ulic a náměstí souvisí s osobnostním charakterem Kláry, která své myšlenky i city vyjadřuje zcela spontánně (PILÁŘ 2003) jadrnou mluvou zahrnující prvky slangu, argotu a hovorové češtiny a jež při řešení problémů namísto složitých dedukcí preferuje užití „selského rozumu“ (BARTOŇOVÁ 2004). Nejvýstižněji postavu Kláry charakterizuje Jiří Hlinka, podle něhož „ztělesňuje živel, temperament, hovoří jadrným stylem ‚čtvrté cenové‘ skupiny a popisuje události ‚zdola‘“ (HLINKA 2003). V důsledku toho jsou názvy ulic a náměstí vyjádřeny hovorově (Mánesův most → Mánesák, Kaprova → Kaprovka, Staroměstské náměstí → Staromák, Václavské náměstí → Václavák), čímž ale jakýkoliv zájem o prostor ulice nejen u této postavy, ale v celém románu končí.

V *Santiniho jazyce*, románu volně navazujícím na *Stín katedrály*, jsou ústředními prostory opět sakrální stavby, které se však nacházejí mimo město, pročež je prostoru ulice v próze věnováno minimum místa, vyjma několika scén odehrávajících se v Praze. Tehdy Urban spojuje ulice pouze se znakem nejistoty, který pramení z podezření hrdiny románu Martina Urmanna, že jej někdo v bílém sleduje a jestli tuto osobu náhodou nezahlédl: „Stál jsem na tramvajové zastávce na nábřeží, když se mi v koutku pravého oka zjevilo známé znepokojivé třepotání. Podíval jsem se přes silnici, kde jsem bílý pohyb na okamžik zahlédl, ale přímému pohledu se už neukázalo nic neobvyklého; nikdo na chodníku ani za oknem restaurace si mě nevíšal“ (URBAN 2005: 51).

V podstatě nulové užití prostoru ulice ve výše uvedených prózách souvisí s jejich hlavním dějem. Lokalizace příběhu do přírody a mimo město v *Hastrmanovi* a *Santiniho jazyce* de facto a priori vylučuje zasazování nějaké části děje do ulic. Nejinak je tomu i ve *Stínu katedrály*, kde je ústředním prostorem svatovítská katedrála, kolem níž se odehrává vše podstatné. V *Poslední teče za Rukopisy* pak užití prostoru vylučuje téma prózy, kterým je literární badatelství, od něhož se odvíjí umístění scén zejména do interiérů (pokoj, knihovna, archiv aj.).

Urbanův zájem o prostor ulice se alespoň v menší míře znovu projevuje v souboru povídek *Mrtvý holky*, jmenovitě v povídkách Pražské Jezulátko a Běloruska. Na začátku povídky Pražské Jezulátko sedí v restauraci dívka se svým oblíbeným spisovatelem a diskutuje s ním, zdali je Praha stále magickým místem. Zatímco dívka hájí magickou atmosféru historického centra Prahy, spisovatel jí oponuje tím, že je v současnosti česká metropole zkomercializovaným prostorem, který je plný cizinců vyhledávajících především levné služby, jídlem počínaje a prostitucí konče. Diskuse vyústí v roztržku, po níž se dívka vydává na cestu domů, během

kteří mají hlučné podnapilé cizince a vyhýbá se pražským kapsářům, až nakonec vstoupí do chrámu Panny Marie Vítězné. Z něj zamíří do ztichlé uličky, ve které objeví oběšenou dívku, jíž vezme kabát, a odebere se na zastávku tramvaje, aby se rozjela do spisovatelova bytu (URBAN 2007: 105–116). Navzdory jednoduchosti příběhu daří se Urbanovi na malém prostoru textu povídky vystihnout základní charakteristiku současných ulic v centru Prahy.

Základními znaky ulic jsou kontrasty ticha a prázdnoty malé uličky u kostela s hlučností a přeplněností ulice plné cizinců. Přeplněnost je vyjádřena vyjmenováním národností některých turistů a sdělením, že se hrdinka musí prodírat davem. Dále zatímco přeplněné ulice jsou zobrazeny v sychravém odpolední, boční malá ulička spoluutvářející magický ráz Prahy se již nachází v příšeří až tmě. Její magický charakter je vyjádřen nejasností jejího prostoru, který skrze mřížovanou branku ústí do některého z domovních dvorů. To zprvu dívce nahání strach, který ale nakonec překoná a vstoupí do uličky, v níž nalezne oběšenou dívku. V tomto momentě rozehrává Urban svou hru barevných kontrastů: v uličce osvětlené mihotavým světlem si hrdinka všimá modré barvy kabátu a očí zemřelé, která kontrastuje s mrtvolně bělavým obličejem, do něhož jí spadají blondřaté vlasy, s bílou obuví (lodičkami) a zaschlými bělavými slinami v koutcích jejích úst. Magičnost bizarního výjevu podtrhují zdroje mihotavého světla v uličce, kterými jsou pod nohama zesnulé dvě svíčky, jejichž vosk hrdinka použije k přilepení lodiček na chodidla oběšené. Tento čin se pro Urbana stává prostředkem k projevení jisté nelibosti s neustálými pragmatickými snahami profitovat z prostoru Prahy (např. polistopadová proměna Karlova mostu v tržiště). Podobně se chová i hrdinka příběhu, která střevíce, jež musely v důsledku zemské přitažlivosti sklouznout oběšenkyni z nohou, přilepí mrtvé na nohy, čímž vytvoří iracionální úkaz jen proto, aby přesvědčila milovaného spisovatele, že se v Praze stále odehrávají nevysvětlitelné děje utvářející magickou atmosféru legendami a mýty opředené Prahy.

Urbanův kritický pohled na pragmatické využívání prostoru Prahy není však ve sborníku povídek ojedinělý a lze jej nalézt i v povídce Běloruska, konkrétně ve scéně, v níž se starožitník Max Unterwasser prochází ulicemi, máje na vodítku dívku obtěžkanou šperky připnutými na jejích šatech i kůži (URBAN 2007: 20–21). Extravagantní výjev, který by v minulosti neušel pozornosti kolemjdoucích a nyní jimi zůstává nepovšimnut, je pro Urbana další z možností poukázat na negativa života ve městě, kterým je rostoucí anonymita města ústící v apatii tamějších obyvatel. A jsou to právě tyto atributy, jež přidává Urban v této povídce prostoru ulic a jimiž navazuje na leitmotiv své tvorby – kritický pohled na současnou společnost.

Jak si vzápětí ukážeme, zatímco v předchozích prózách – ať už šlo o kritiku organizace společnosti a necitlivých zásahů do architektury v *Sedmikostelí*, drastického narušení až likvidace přírody v *Hastrmanovi* a komercializaci Prahy v *Mrtvých holkách* – byl Urban vždy obecný, románem *Lord Mord* tuto pozici opouští a při obvinění z nekompetentních urbanistických změn v Praze je zcela konkrétní.

Lord Mord

Ze všech dosavadních Urbanových próz lze o románu *Lord Mord* hovořit jako o ryzím *románu ulice*, neboť je tento prostor dominantním toposem této prózy. Její děj se odehrává na sklonku 19. století v židovské čtvrti Josefov, který podobně jako tomu bylo ve skutečnosti prochází i v románu zásadní urbanistickou proměnou, jež – jak připomíná Aleš Haman – se týkala celé Prahy rozvíjející se „z provinční metropole v moderní velkoměsto žijící v rytmu přicházející epochy“ (HAMAN 2008). Karel Kouba toto tvrzení navíc doplňuje upozorněním, že v Urbanově příběhu se tyto proměny Prahy dějí „díky mocenským zájmům pražských radních [...] ve jménu zdraví a hygieny“ (KOUBA 2009). Rozvoj Prahy a korupční jednání tamějších radních jsou v Urbanově próze ústředním tématem, od něhož se odvíjí příběh hrdiny románu, hraběte Arca. V jeho osobě se snoubí rozpolcená osobnost zhýralého prostopášníka i muže pevných zásad, který neváhá vstoupit do boje o zachování historické podoby Josefova. Tento boj však není jen v rovině střetu názorů mezi obhájci asanace a zastánci zachování původní podoby Josefova, ale i v zastrašování obyvatel Josefova sérií vražd tamějších prostitutek tajemnou postavou zvanou Masíčko (popř. i německy Kleinfleisch), známou z místních židovských pověstí. Na zjevnou Urbanovu inspiraci příběhem o Jacku Rozparovači spolu s citovanými recenzenty upozorňuje také Pavel Janoušek, který ji shledává jako nosný motiv utvářející z Josefova „místo temné a magické, prostoupené mnoha legendami“ (JANOUŠEK 2008).

Podobně jako v *Sedmikostelí* i v *Lordu Mordu* klade Urban důraz na navození atmosféry ulice formou kontrastu. Děje se tak již v úvodu románu, v němž Urban vytváří idylické panorama Prahy s tradičním flašinetářem a moderní dobu symbolizovanou kameramanem v ulicích nedaleko Vltavy, po níž za křiku kachen, racků a labutí pluje parník obklopený rybářskými loďkami. Romantická scenérie je však vzápětí vystřídána obrazem velkých stavebních strojů vířících do výše prach ze sutin starých domů a vyhloubené zeminy pro základy nových budov (URBAN 2008: 19–21). Zdánlivě prostý výjev obsahuje mnohé znaky, kterými Urban v *Lordu Mordu* charakterizuje ulice Prahy. Ty jsou prostřednictvím hraběte Arca opakovaně popisovány jako velmi prašné a páchnoucí místo: „Pražský prach umí bolestivě zbrousit útroby zaživačích traktu a dýchacího ústrojí. [...] Letná mě dusila, v průduškách rachotilo jako ve starém kotli a z lojovitého vzduchu se tenčilo myšlení, kývl jsem podruhé a spěchal parkem k silnici zastavit drožku, dal si pozor, aby mě nepraštil přes nos pach koně, a rychle se vrátil do té části města, kde mi bylo dobře – jen několik kroků od míst, kde se s odfukováním páry, olejovým zápachem a verneovským zápalem činila obrovská černá bouradla, řízená titěrně malinkatými muži“ (URBAN 2008: 22–23). V uvedené ukázce můžeme kromě prašného a páchnoucího charakteru ulic sledovat zárodek motivu revolty. V tomto případě jde závěr citátu, v němž Urban spojením „verneovským zápalem“ a zmínkou o „obrovských bouradlech a malinkatých mužích“ ironicky glosuje nekontrolovaný vývoj technologií. Navíc citovaná scéna kontrastuje s idylickým panoramatem Prahy v úvodu románu.

Že je prašnost základním znakem prostoru ulic, je v románu opakovaně dokládáno v řadě scén. V jedné z nich sedí Arco v kavárně a znechuceně sleduje vysoko zdvižený prach, jehož „olověná mastnota [...] zakalovala zrak, pomalila krok a dusila dech, a svou smrtící mázdrou potahovala vše mrtvé i živé – kabáty a domy a psy a sochy a drůbež a kandelábry; holubi se pod jeho tíhou už ani nenamáhali vzlétnout“ (URBAN 2008: 200). V jiné scéně podoba ulic zhoršuje Arcův zdravotní stav: „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“ (URBAN 2008: 256). Prašnost jako základní znak prostoru ulice nabývá takřka charakter zabijáka, který už nepokrývá a neskrývá jen podobu města, ale začíná ničit lidské životy. Protože je prašnost problémem měst i v současnosti, Urbanem uvedený znak postačuje čtenáři, aby nabyl dostatečné představy o podobě prostoru. Zároveň Urban potvrzuje kontinualitu svých próz spojených s motivem kritiky urbanistických změn a jakýchkoliv jiných nešvarů poškozujících environmentální charakter města a okolní krajiny (*Sedmikostelí a Hastrman*).

Co se týče prostoru ulice, je Urban narozdíl od zmíněných próz v *Lordu Mordu* detailnější a spojuje tento topos s dalšími znaky, jimiž hájí stávající podobu města před její asanací. Prvním je zápach, který Urban sděluje buď jen lakonickým vyjádřením: „Ulice páchla“ (URBAN 2008: 25), nebo prostřednictvím postavy Arca: „Kráčel jsem Masařskou a užíval si ticha před svítáním, ale pak jsem se zamotal v chudší části ghetta, nikde nebyla živá duše, do ulic se vkrádala vlhká a mazlavá, řekou a odpadky čpící mlha [...] Zhluboka jsem se nadechl mokvajícího vzduchu a cítil, že tohle město mám přese všechno rád“ (URBAN 2008: 180). Ačkoliv zápach je právě jeden z důvodů, proč chtějí pražští úředníci Josefov asanovat, pro Urbana je osobitým charakteristickým prvkem tamějších ulic, který je pro něj přednější. Příčinu zápalu dává Urban nepřímou do souvislosti s dalším znakem ulic, kterým je stísněnost prostoru jako důsledek historického vývoje Josefova, jehož „dvorky a parcely vzaly během let za své, obyvatelé je zastavěli roztočivými 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“ (URBAN 2008: 41–42). Znaky zápalu a stísněnosti zdůrazňuje Urban nevlídnou atmosférou Josefova, který zároveň charakterizuje jako labyrint. Dokládá to jak Arcovo ztracení se v ghettu, tak i popis navzájem na sebe postavených domů, které se pro postavu v ulici stávají vysokou zdí. Ta znesnadňuje orientaci v ulici, neboť je v ní pro procházejícího zúžen výhled jen před a za něj. Labyrintický charakter Josefova je v románu opakovaně dokládán – v jedné scéně Arco přiznává, že v ghettu občas zabloudí (URBAN 2008: 41), nebo sám autor označuje Josefov jako labyrint (URBAN 2008: 161).

Ulice jako labyrint jsou charakterizovány i motivem Arcova hledání tajemné židovské princezny. Jde o dívku ukryvanou v Josefově, kterou se Arco rozhodne pro sebe získat, což ale v labyrintu josefovských uliček – jak přiznává i sám Arco

po nalezení domu tajemné Židovky – není jednoduché: „Ale z ulice se to nedá poznat. Do dvora vedou nějaké průchody, ale domek a zahrádku by tady nikdo netušil“ (URBAN 2008: 163). V kontextu celého příběhu jsou uvedené zmínky o labyrintu střípky mozaiky, v níž je Josefov prezentován jako jedno velké bludiště, kterým Arco musí projít a podstoupit různé nástrahy a úkoly – vraždami prostitutek a odhalením Masíčkovy totožnosti počínaje, přes hledání židovské krásky a zejména udržení si její přízně a pozornosti a boj proti městským úředníkům prosazujícím asanaci.

Scénami s Masíčkem přidává Urban prostoru ulic další znaky, kterými jsou strach a nebezpečí formující až hororovou atmosféru. Autor je spojuje především s vraždami prostitutek nebo Arcovými tulkami nočním Josefovem: „... slabě svítila pouliční lucerna a právě k ní jsem se liduprázdnou uličkou vydal. [...] Bylo to tady cítit čerstvou porážkou, mlha byla žlutavá až oranžová: pára, kouř a cihelný prach. [...] Podél zdí byla tma jako na vesnici. Začichal jsem v těžkém vzduchu, páchl po spáleném uhlí, rybině, koňském hnoji a něčem, co nejvíc ze všeho připomínalo kvasnice. [...] Za provázkem, patrně na samém okraji výkopu, stál muž v klobouku. Pod krepkou nebylo vidět do tváře, ale byl jsem si jist, že mě pozoruje. Nebylo vidět ani ruce, plášť splýval až na zem, postava budila dojem korpulence. Dívali jsme se jeden na druhého, já ve svitu lucerny, on ve stínu, kde se nedala rozeznat žádná podrobnost. [...] Kde měl tvář, tam jsem zahlédl hnědorudý, zhrublý a jakoby mokrý povrch, jedno velké mateřské znamení, jemuž se říká ‚oheň‘ a které vypadá jako hovězí roštěná“ (URBAN 2008: 33–35). Kombinací popisů prašnosti, zvláště její barvy, s pachy ulic se autor snaží o vytvoření téměř filmového obrazu ulice plné žlutooranžového světla a prachu, v nichž se tváře postav ztrácejí a jsou rozeznatelné, až když se přiblíží. Zasazením příběhu do chudinské čtvrti v nočních hodinách, kdy jsou ulice temné a prázdné, a vyjmenováním rozličných pachů (uhlí, hnůj a rybina) se navíc Urban zjevně snaží o vytvoření děsivé atmosféry opuštěných uliček, která graduje setkáním Arca s tajemným mužem skrývajícím svou tvář. Zde již nelze pochybovat o Urbanově zjevné inspiraci příběhy o Jacku Rozparovači.² Pro úplnost dodejme, že zevrubným popisem Masíčkovy tváře upomíná Urban na svůj román *Stín katedrály*, jmenovitě scénu z potměšlého svatovítského chrámu, v níž se zažehne rudé světlo z očí znetvořené podobizny kameníka a ozve se hlas šeptající „Maso ti sládně“ (URBAN 2003: 86–87). Prach, zápach a temnota v ulicích jsou tedy prostředky, kterými Urban velmi jednoduše navozuje nevlídnost určitého prostoru. Výše popsané znaky jsou s prostorem ulice spojovány v celém románu, v jehož druhé polovině Urban čím dál více spojuje topos ulice s atributem revolučnosti.

Ve zmíněném úvodu s idylickou Prahou nastiňuje Urban historii Josefova, zvláště jak do něj v důsledku zrušení nevolnictví migrovala část českého venkova, která se však dostala do sociální pasti ústící v rostoucí kriminalitu a prostituci

² S podobnými scénami se můžeme setkat například v dvoudílném britském filmu *Jack Rozparovač* režiséra Davida Wickese z roku 1988, v němž se prostitutky setkávají v nočních hodinách na pusté ulici se svým vrahem, který je zahalen od hlavy až k patě v černém kabátě s šálou přes obličej, z níž jsou vidět jen oči.

(URBAN 2008: 24). Když Urban doslovně píše, že „Praha vzdychala, sténala a nařikala, kvil pářících se savců se nejsilněji ozýval z uliček a dvorků Židovského Města a radnice si zacpávala uši“ (URBAN 2008: 24–25), navazuje na deziluzivní tradici autorů konce 19. století zobrazovat Prahu – jak bez skrupulí píše Daniela Hodrová – jako děvku (HODROVÁ 1994: 97). V tomto případě Urban dotváří úplný obraz Josefova, který se nejen svou podobou, ale i obyvatelstvem stává trnem v oku pražským radním. Ti mají v úmyslu asanací Josefova nejen nahradit staré domy novou zástavbou, ale především z něj vytěsnit sociálně slabé vrstvy obyvatelstva, které se proti těmto záměrům logicky bouří.

V úvodu jsme vzpomenuli několik děl české i světové literatury, v nichž je prostor ulice spojován se sociální problematikou a vyjadřováním politicko-sociálních názorů. V *Lordu Mordu* je realizována právě bojem obyvatel Josefova proti radním, konkrétně formou vášnivé diskuse o asanačních změnách mezi Arcem a radními Bürgerem a Meisterem. Zatímco prvně jmenovaný nesdílí šlechticův názor zachovat stávající podobu Prahy a naopak preferuje její radikální proměnu (URBAN 2008: 217–219), druhý zmíněný v návaznosti na plánovanou asanaci vyvíjí nátlak na Arca, aby se vystěhoval ze svého josefovského domu (URBAN 2008: 228–231). Obě scény jsou vyvrcholením předchozích náznaků o sociálních bouřích v českých zemích na konci 19. století. V první polovině románu dochází například na Staroměstském náměstí k přímému střetu českých a německých obyvatel kvůli povinnosti Němců jednat na úřadech i v češtině (URBAN 2008: 92–95). Těsně před diskusí s Bürgerem se Arco dočítá v *Národních listech* o sociálních nepokojích v ulicích Vídně (URBAN 2008: 202–203). Jestliže jsme v první části této studie v souvislosti se *Sedmikostelím* hovořili o prostředcích, kterými Urban kritizuje urbanistická řešení v současné Praze, musíme román *Lord Mord* označit za přímý útok na konkrétní politiky současné Prahy. Přestože se příběh *Lorda Morda* odehrává na sklonku 19. století, Urban jím reaguje i na aktuální dění v české metropoli, která prochází urbanistickým vývojem vyvolávajícím řadu pochybností o smysluplnosti některých stavebních rozhodnutí. Ne náhodou i Aleš Haman v již citované recenzi Urbanova románu připomíná zjevnou autorovu aluzi na problematickou stavební politiku pražského magistrátu (HAMAN 2008). Příjmení zastánců asanace v *Lordu Mordu*, Bürgera a Meistera, bezpochyby upomíná na příjmení bývalého pražského radního Bürgermeistersa, který se stal pro antiasanační uskupení představitelem necitlivých stavebních zásahů do historické podoby Prahy (FALTÝNEK 2003). Dalším dokladem Urbanovy změny od nepřímé kritiky ke konkrétní je i scéna, v níž postava radního Richtera odmítá kritiku asanace: „Jak bychom se my, elita vlasteneckých Pražanů, těch nejpravějších Čechů, mohli nechat ve svém rozhodování ovlivnit tak zvanými umělci?“ (URBAN 2008: 285) Výrokem Urban kriticky upomíná na jednání Milana Richtera, bývalého pražského radního pro oblast kultury, památkové péče a cestovního ruchu, při přerozdělování dotací pro pražská divadla (VESELOVSKÝ 2008). Přestože scéna s postavou Richtera se již neodehrává na ulici, je zjevným dokladem vývoje Urbana jako autora, jemuž město a jeho jednotlivé prostory již neslouží jen k metaforické, ale naopak ke konkrétní reflexi současnosti.

V *Lordu Mordu* se v prostoru ulic snoubí obraz mizejícího starého světa a vize toho nového, v němž dochází k výrazné proměně tradičních lidských hodnot. Co do popisných znaků přidanych prostoru ulice postupuje Urban obdobně jako v *Sedmikostelí*, tj. v kafkovském duchu nechává svého hrdinu tápat v prostoru ulice, která je stejně jako u Flauberta nebo trojice v úvodu vzpomenutých českých básníků místem revolty proti stávajícímu systému.

Závěr

Vzhledem k opakovanému spojování prostoru ulice se znaky nejistoty, prázdnoty, sociálních jevů a popisných prvků, jako jsou tma, prašnost, zápach aj. v románech *Sedmikostelí* a *Lord Mord* a okrajově i v ostatních prózách, lze hovořit o Urbanově jednotné poetice tohoto toposu. V důsledku užívání těchto znaků se ulice jeví jako cesty labyrintem města, což je ve jmenovaných románech navíc zdůrazněno paradoxem lokalizace Urbanových příběhů do ulic v plánovitě vzniklých částech Prahy (Nové Město pražské), nebo těch, jejichž změna podoby je plánována (Josefov). Tento jev souvisí s Urbanovou snahou opakovaně se svými romány vyhraňovat vůči současnému fungování společnosti, protože je s prostorem ulice vždy spojen určitý motiv revolty. Švachova chůze ulicemi Nového Města pražského aktivizuje vědomí města a oživuje jeho minulost, díky čemuž je v závěru *Sedmikostelí* realizováno obnovení středověkého řádu světa. V *Lordu Mordu* se Arco naopak vzpírá asanačním změnám a není jediný, komu prostor ulice skýtá místo, kde lze nejadresněji vyjádřit názor. Zachovat podobu, respektive atmosféru ulic a města Prahy touží i dívka z povídky v souboru *Mrtvý holky*, přestože – jak částečně dokládá scéna s dívkou na obojku – je to velmi problematické. To však nic nemění na tom, že v souvislosti s Urbanovými prózami a toposem ulice lze hovořit o jednotné poetice založené na užívání opakujících se charakteristik prostoru a motivů.

Považujme tento závěr za skromný příspěvek k diskusi, zdali i další čeští prozaici spojující v současnosti své prózy s chronotopem města charakterizují prostor ulice obdobným nebo odlišným způsobem a případně jej rovněž spojují s reflexí současné společnosti. V případě Miloše Urbana shledáváme, že se opakovaně profiluje jako autor pohlízející kriticky na vývoj současné české společnosti v rozporu s idejemi listopadové revoluce v roce 1989.

Prameny

URBAN, Miloš

1998 *Poslední tečka za Rukopisy : (nová literatura faktu)* (Praha: Argo)

2001 *Sedmikostelí : gotický román z Prahy* (Praha: Argo)

2001 *Hastrman : zelený román* (Praha: Argo)

2003 *Stín katedrály : božská krimikomedie* (Praha: Argo)

2005 *Santiniho jazyk : román světla* (Praha: Argo)

- 2007 *Mrtvý holky* (Praha: Argo)
 2008 *Lord Mord : pražský román* (Praha: Argo)

Literatura

- ALTER, Robert
 2005 *Imagined cities : urban experience and the language of the novel* (New Haven: Yale University Press)
- BARTOŇOVÁ, Lucie
 2004 „Literatura ve stínu“, *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 30, s. 76–78
- FALTÝNEK, Vilém
 2003 „*Likvidátorem hmotné kultury byl vyhlášen Jan Bürgermeister* [online]“, [cit. 14. června 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/38519>>
- HAMAN, Aleš
 2001 *Prozaické surfování* (Olomouc: Votobia)
 2008 „Čtvrť, kde vládne Bürger a Meister“, *Lidové noviny* [online], roč. 21, č. 284 [cit. 6. června 2010], s. 16. Dostupné na Internetu: <http://www.lidovky.cz/ctvrt-kde-vladne-burger-a-meister-dqp-/ln_kultura.asp?c=A081204_104033_ln_kultura_tma>
- HLINKA, Jiří
 2003 „Stín Urbanovy katedrály neskýtá bezpečí ani klid“, *Hospodářské noviny*, roč. 47, č. 212, s. 12
- HODROVÁ, Daniela
 1994 *Místa s tajemstvím : (kapitoly z literární topologie)* (Praha: KLP)
 2004 „Text města jako síť a pole“, *Česká literatura*, roč. 52, č. 4, s. 540–544
 2006 *Citlivé město : (eseje z mytopoetiky)* (Praha: Filip Tomáš)
- HRBATA, Zdeněk
 2005 „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in M. Červenka et al. *Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 315–509
- HRTÁNEK, Petr
 2007 *Kacíři, rouhači, ironikové : (v současné české próze)* (Brno: Host)
- HRŮZA, Jiří
 1989 *Město Praha* (Praha : Odeon)
- JANOUSEK, Pavel.
 2008 „Lord Mord“, *Tvar*, roč. 19, č. 21, s. 3
- KOUBA, Karel
 2009 „Sex, drogy & asanace : nad rudým románem Miloše Urbana“, *A2* [online], č. 2 [cit. 6. června 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/2/sex-drogy-asanace>>
- MACHALA, Lubomír
 2001 *Literární bludiště : balance polistopadové prózy* (Praha: Brána)

MANDYS, Pavel

2000 „Sedmikostelí“, *Labyrint revue*, č. 7–8, s. 59

PILÁŘ, Martin

2003 „Román o kráse, jež zastírá rozum“, *Host*, č. 10, s. 10–12

SLAWIŃSKI, Janusz

2002 „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“, in *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*, ed. J. Trávníček (Brno: Host), s. 116–129

VESELOVSKÝ, Martin

2008 „Milan Richter; pražský radní pro kulturu – o protestu proti grantovému systému pro pražská divadla, dotacích na vstupenku i o nejdražším představení v Arše [online]“, [cit. 2. srpna 2010]. Dostupné na Internetu: <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/publicistika/_zprava/448513>

WILLIAMS, Raymond

1985 *The country and the city* (London: Hogarth Press)

WINSPUR, Steven

1991 „On city streets and narrative logic“, in *City images : perspectives from literature, philosophy and film*, ed. M. A. Caws (USA: Gordon and Breach), s. 60–70

WIRTH-NESHER, Hana

1996 *City codes : reading the modern urban novel* (Cambridge: Cambridge University Press)

ZIZLER, Jiří

2008 „Miloš Urban: Sedmikostelí (gotický román)“, in *V souřadnicích volnosti : česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, edd. P. Hruška, L. Machala, L. Vodička et al. (Praha: Academia), s. 520–525