

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

Český jazyk a literatura

Hana Vedralová

Poetika města v dílech Miloše Urbana

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bubeníček, Ph.D.

2012

*Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Petru Bubeníčkoví, Ph.D.
za odborné vedení práce, vstřícný přístup, trpělivost, cenné rady a připomínky.

Obsah

| | |
|---|-----------|
| 1. Úvod..... | 6 |
| 2. Kategorie prostoru..... | 9 |
| 2.1 Prostor jako součást chronotopu Michaila Bachtina..... | 9 |
| 2.2 Prostor v pojetí tartuské školy..... | 10 |
| 2.3 Nástin problematiky kategorie prostoru..... | 13 |
| 3. Poetika města..... | 15 |
| 4. Stručná charakteristika tvorby Miloše Urbana..... | 19 |
| 5. Sedmikostelí..... | 21 |
| 5.1 Děj románu..... | 22 |
| 5.2 Prostor Prahy..... | 22 |
| 5.3 Chůze městem..... | 23 |
| 5.4 Město modelované vyprávěním | 24 |
| 5.5 Shrnutí..... | 29 |
| 6. Lord Mord..... | 30 |
| 6.1 Děj románu..... | 31 |
| 6.2 Prostor mizejícího města..... | 31 |
| 6.3 Členitý prostor města..... | 32 |
| 6.3.1 Budovy..... | 32 |
| 6.3.2 Ulice..... | 34 |
| 6.4 Opozice města a venkova..... | 36 |
| 6.5 Shrnutí..... | 38 |
| 7. Stín katedrály..... | 40 |
| 7.1 Děj románu..... | 41 |
| 7.2 Prostor..... | 41 |
| 7.2.1 Město ve dvojí perspektivě..... | 42 |
| 7.2.2 Obraz Prahy..... | 44 |
| 7.2.3 Katedrála – město nad městem..... | 45 |
| 7.3 Shrnutí..... | 49 |
| 8. Michaela..... | 51 |
| 8.1 Děj novely..... | 52 |

| | | |
|------------|---|-----------|
| 8.2 | Prostor kláštera..... | 52 |
| 8.2.1 | Stodola..... | 54 |
| 8.2.2 | Chlív..... | 54 |
| 8.2.3 | Jídlna/refektář a kuchyň..... | 54 |
| 8.2.4 | Lázeň..... | 55 |
| 8.2.5 | Kaple..... | 55 |
| 8.2.6 | Pokoje, schodiště a dveře..... | 56 |
| 8.3 | Venkovní prostory..... | 56 |
| 8.4 | Dvě roviny prostoru, jeho proměny a rozpolcenost..... | 57 |
| 8.5 | Symbolika..... | 58 |
| 8.6 | Shrnutí..... | 59 |
| 9. | Závěr..... | 61 |
| 10. | Seznam literatury..... | 65 |

1. Úvod

*„Prostor uchopený obrazností
nemůže zůstat prostorem lhostejným,
vydaným míře a úvaze geometra.
Je žitý.“¹*

Tématem této práce je poetika města v díle současného českého prozaika Miloše Urbana. Citát Rolanda Bachelarda, kterým jsme ji uvedli, se k poetice města sice nevztahuje přímo, ale dotýká prostoru jako takového, a protože prostor města je jedním z možných prostorů literárního díla, jeho slova poukazují také na vlastnost prostoru městského. Na následujících řádcích vysvětlíme, kudy se bude naše práce ubírat a v čem je pro nás tento výňatek z Bachelardovy *Poetiky prostoru* tak inspirativní.

Prostor je naratologickou kategorií, jež je román od románu, povídka od povídky, ale i báseň od básně naplňována různě a s různou mírou důslednosti. Přesto je přítomna ve všech druzích narativu, a to i v případě, že není explicitně zmíněna². Problematika této literární kategorie, která je často chápána v souvislosti s kategorií času a byla dlouhou dobu právě na jeho úkor upozadována, je velmi široká. Stala se předmětem různých teoretických východisek a neustále nám nabízí široké možnosti uchopení. Právě šířka jejího potenciálu je považována za dosud nedostatečně zpracovanou a vzhledem k řadě přístupů a pohledů může být náročné se na jejím poli zorientovat. Těžištěm naší práce je interpretace vybraných Urbanových děl. Přesto bude nutné vymezit teoretické okruhy, v nichž se budeme pohybovat. Úvodní teoretickou část zahájíme u Michaila Bachtina, který dal kategorii času a prostoru do vzájemné souvislosti. Dále se opřeme o myšlenky Jurije Lotmana a Vladimira Toporova a vycházet budeme rovněž z poznatků Daniely Hodrové, Alice Jedličkové či Zdeňka Hrbaty. V teoretické části nastíníme kontinuitu vývoje poznávání literární kategorie prostoru a představíme mezníky v jejím zkoumání, které se pro současné badatele staly opěrnými body a z nichž budeme v mnohém čerpat i my.

1 Bachelard, Roland. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. s. 24.

2 srov. Ryanová, Marie-Laure. *Narativní prostor*. *Aluze*, 2010, 14(3), s. 28.

Spojitosť medzi priestorom a mestom bychom mohli nejjednoduchšie definovať ako vzťah množiny k prvku. Ďalšími takovými prvkami by mohl byť třeba priestor lesa, venkovské usedlosti, kosmický priestor na vzdialenej planete a nekonečno ďalších. My sme si ale zvolili priestor mestský, a to jednak s ohľadom na autora Miloše Urbana, pretože priestor mesta je pre jeho románovú i povídkovú tvorbu príznačný, a jednak preto, že téma mesta zaujíma v českej literatúre od 90. let 20. storočia špecifické postavenie. Na jeho konštituovanie mal zásadný vliv vývoj českej literatúry po roku 1989, kedy sa literatúra mala núcať vyrovnat s novou situáciou na poli spoločenského, politického i ekonomického³. S týmto stavom súvisí i dominantný jav domácej polistopadovej tvorby, a to rozdelenie prózy do autentického a imaginatívneho proudu. Každý z nich je spôsobom, akým sa tvrdí osobnosť vyrovnáva s vlastnou túžbou po slobode. Zatiaľčo autentická próza vychádza z skutočnosti a snaží sa o bezprostredné vyjadrenie holé existencie, boženie ilúzi a ideálov, imaginatívny prúd je postavený výhradne na fantázii svojho tvrdca⁴. Nie je náhodou, že veľká časť autorov imaginatívneho proudu spojila prostredie svojich diel s priestorom veľkomesta⁵, často konkrétne Prahy, pretože mestský priestor predstavuje široký potenciál k rozvoju imaginácie, umožňuje objavovať nové priestory za reálnymi miestami a konstruovať novodobé mýty – mesto je plné slepých uličiek, tajných zákutí, pasáží, domov z najrozličnejších období a histórie sa tu mieša s modernou kultúrou reklamy, nemluviac o sieti sklepov a chodeb, ktoré sú ľudskému oku skryté⁶. Voľbe prostredia mesta navyše nahrávajú postmodernistické tendencie promítajúce sa do literatúry – môže tu byť naplnené ich smerovanie k zrovnoprávneniu snu a skutočnosti. Mesto je ideálnym miestom pre konfrontáciu absurdity a empirického vysvetlenia (viz Machala, 2001: 52). Fenomén mesta je prvkom progresívne prenikajúcim do súčasnej českej literatúry. Na dielo Miloše Urbana ukážeme, že priestor mesta môže niesť prvky akčnosti a veľkou mierou zasahovať do sémantiky diela⁷.

Budeme sa tu zaoberať analýzou mestského priestoru, a to v štyroch Urbanových dielach. Tu sme vybrali tak, aby mesto bolo v každom z nich zobrazené trochu iným spôsobom. V závere tak budeme môcť shrnúť, či je možné nájsť určité stěžejné body Urbanovej poetiky mesta. Zvolili

3 Kratochvíl, Jiří. Obnovení chaosu v české literatuře. *Literární noviny*, 1992, 3 (47), s. 5.

4 Haman, Aleš. *Prozaické surfování*. Praha: Votobia, 2001. s. 10.

5 Kromě románů a povídek Miloše Urbana můžeme jmenovat například Topolovu *Sestru*, Kratochvílův *Avion*, *Druhé město* Michala Ajvaze, novely Pavla Bryczy *Sloni mlčí* či *Mé ztracené město* a samozřejmě romány Daniely Hodrové.

6 Machala, Lubomír. *Literární bludiště – bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 18-27.

7 Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003. s. 159.

jsme si román *Sedmikostelí*, kde je město zobrazováno v různých časových rovinách (v současné a historické), román *Stín katedrály*, v němž můžeme díky dvojí vypravěčské perspektivě sledovat zobrazení prostoru města ze dvou různých úhlů. Dále pak román *Lord Mord*, který je specifický tím, že je zde zachyceno město v bodě zániku a proti staré tváři města zde vystává nová, moderní zástavba. A nakonec se podrobněji zaměříme na novelu *Michaela*, přestože se zdá na první pohled od výše zmíněného vzorku odlišná. Budeme zde moci ověřit, zda zákonitosti města mohou fungovat i na mnohem menším modelu, jakým je zapomenutý klášter. Naším cílem bude odhalit principy a mechanismy fungování Urbanova města a zjistit, zda je pouze prostředím, do nějž jsou zasazeny postavy rozehrávající příběh, nebo zda se jedná o svébytný prvek narativu. Zda jsou to postavy, čas, vypravěč kdo zasahuje do prostředí města, nebo je tomu v Urbanově případě trochu jinak.

Citát, který jsme umístili do úvodu nám říká, že každý prostor, který je součástí literární komunikace, tedy i prostor města, vstupuje prostřednictvím literárního díla do lidské fantazie a stává se tak unikátním, ožívá. Bachelard toto své tvrzení vystavěl na konkrétních rozborech, které jsou sice podle nás často „nadinterpretované“ a subjektivní, ale poukazují na fakt, že lidská mysl, ať už na straně autora či recipienta, dokáže dávat do pohybu symboly, významy a rozvířovat nové souvislosti. Je tedy nutné k takovému prostoru přistupovat citlivě a kreativně, aby se nám podařilo objevit i to, co se může ukrývat pod jeho základní rovinou. Zvláště u románů Miloše Urbana je to nutné – město jeho románů totiž není pouhou kulisou příběhu nalinkovanou tužkou precizního architekta. Urbanovo město je prostorem žitým.

2. Kategorie prostoru

2.1 Prostor jako součást chronotopu Michaila Bachtina

Kategorii prostoru se systematicky jako jeden z prvních pokusil uchopit Michail Bachtin ve své studii *Čas a chronotop románu*, zařazené do souboru *Román jako dialog*. Bachtin zavedl do literární vědy pojem „chronotop“, jehož českým ekvivalentem (a doslovným překladem) je časoprostor. Přímo tak usouvztažnil kategorii času s kategorií prostoru. Chronotop doslovně definuje jako „souvztah osvojených časových a prostorových relací“⁸, který vyjadřuje „srostitost prostoru a času“ (Tamtéž). Chronotop vnímá jako základní žánrotvorný aspekt a dává ho rovněž do přímé souvislosti se syžetem, motivy a postavami⁹.

Již na začátku své studie připouští, že literatura si tyto jednotlivé aspekty neosvojovala plynule či současně, ale vždy pouze v rozsahu kompetencí žánrů dostupných v jednotlivých obdobích historického vývoje, na což navazuje popisem vývoje a rozbořem základních modelů chronotopu. Na nich ukazuje, jakým způsobem se časoprostor vyvíjel a jaký důsledek to mělo pro výše zmíněné aspekty. Bachtin vychází z předpokladu, že romány jednoho typu jsou si navzájem podobné proto, že jsou složené z totožných prvků, přičemž v jednotlivých případech je rozdílný pouze jejich počet a vzájemná kombinace. Těmito prvky jsou syžet, postava (respektive obraz člověka ve světě) a motivy, které jsou s daným chronotopem spjaty¹⁰. Bachtin vyčleňuje na základě analýzy výše uvedených parametrů základní typy chronotopu¹¹, k nimž uvádí konkrétní příklady a chronotopy také navzájem porovnává, díky čemuž nachází možné souvislosti a vývojová pokračování.

Za důležité považujeme, že Bachtin jako dominantní a řídicí faktor chronotopu vnímá čas, což na několika různých místech zdůrazňuje, ale bohužel blíže nevysvětluje. Toto Bachtinovo rozhodnutí je na jedné straně pochopitelné – čas můžeme přijímat jako aspekt, který je ve svém

8 Bachtin, Michail Michailovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222.

9 Chronotop vnímá Bachtin jako důležitý determinant obrazu člověka v literatuře, což dokazuje během rozboru jednotlivých typů chronotopu.

10 Jako příklad můžeme uvést idylický chronotop, jehož stavebním prvkem je zobrazování motivů základních životních projevů, jako jsou láska, narození, smrt, manželství, práce, jídlo, pití a lidský život v různých jeho etapách (narození, mládí, stáří).

11 Těmi jsou řecký román, dobrodružně-mravoličný román, antická (auto)biografie, rytířský román, pikareskní román (respektive se zabývá postavou pikara, blázna a prostáčka, která vytváří opozici k rytířským hrdinům), rabelaisovský chronotop a idylický chronotop.

přirozeném běhu lineární, všudypřítomný a může tak k sobě připínat aspekty další. Na druhou stranu prostor vstupuje do znakové roviny, kumuluje v sobě symboly, konotace a významy a na základě svého charakteru může formovat děj – jiné události očekáváme, když se hrdina pohybuje v prostředí kostela, a jinak přistupujeme například k prostoru továrny. Samozřejmě zde do hry vstupuje rovněž žánr daného díla, který také výrazně determinuje čtenářovo očekávání. Chceme tím říci, že se s Bachtinovou bezvýhradnou akcentací času zcela neztotožňujeme a domníváme se, že nadřazenost jednoho druhému je v mnoha případech velmi individuální a přísné zobecňování není na místě¹². Názorně se to pokusíme ukázat na konkrétních příkladech z Urbanova díla.

Bachtin sice není zcela jednotný ve svém výkladu chronotopu¹³, z jeho práce je však patrné, že i kategorie prostoru prošla v literatuře určitým vývojem, že i prostor zobrazený v literatuře se proměňoval v závislosti na (literárně)historickém období. Bachtin se v rámci chronotopu primárně zaměřuje na kategorii času, tu považuje za dominantní. Rovněž ale dokazuje, že časoprostor není pouhým součtem jeho dvou složek, tedy času a prostoru, ale má přímou souvislost také s postavami, motivy a syžetem. S touto myšlenkou budeme pracovat i při vlastní interpretaci konkrétních děl – postavy a dění kolem nich spoluutváří svět, ve kterém se pohybují. Naplňují ho činnostmi, aktivitou a událostmi, které se jich týkají. Syžet zase vyžaduje určité žánrové zpracování, a to si opět do určité míry může vynucovat jistý typ prostoru, postav a také motivů. To dokazuje těsnou provázanost těchto kategorií a nutnost komplexního náhledu při interpretaci. V tomto směru jsou pro nás poznatky, které ve své studii Bachtin přináší, inspirativní k naší vlastní analýze prostoru.

2.2 Prostor v pojetí tartuské školy

K literární kategorii prostoru se rovněž vztahovala činnost okruhu badatelů sdružujících se ve druhé polovině 20. století kolem univerzity v estonském Tartu, nazývaného tartuská¹⁴ nebo také tartusko-

12 K tomuto našemu postulátu můžeme najít oporu například u Petra Bílka, který vzájemnou závislost času a prostoru připouští, ale nikoli ve vztahu nadřazenosti (Bílek, 2003: 157).

13 Zvláště v závěrečných poznámkách k Času a chronotopu je pojem chronotopu značně zproblematizován a rozmělněn – jako chronotop jsou označovány i prvky, které byly dříve brány jako motivy - kromě pojmu chronotop narážíme na pojem „menší chronotopy“ - např. chronotop cesty, který byl v prvních kapitolách vnímán jako motiv (srov. Tlustý, Jan. *Prostor v literárním díle*. Brno, 2002. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, s. 21-23).

14 Tartuská škola se konstituovala na Katedře ruské literatury na univerzitě v Tartu. Nešlo o nijak pevně provázané sdružení, spíše se jednalo o badatele volně uskupené kolem katedry ruské literatury, kterému byla ale společná metoda humanitního bádání. Jejím hlavním představitelem a iniciátorem byl Jurij Lotman, jehož *Přednášky o strukturální poeice* se staly jakýmsi programem tartuské školy. Badatelé sdružení kolem tartuské univerzity tvořili jakýsi protipól oficiální sovětské vědě, což bylo možné díky odloučenosti Tartu od oficiálního centra. Jejich cílem

moskevská sémiotická škola.

Problémem uměleckého prostoru jako takového se zabýval Jurij Lotman ve stejnojmenné kapitole své knihy *Umělecká struktura textu*.¹⁵ Dále se pak prostorem zabývá v kapitolách Problém syžetu, Pojem postavy a Hledisko textu. Recepce literárního prostoru zde dává do kontextu s recepcí prostoru ve výtvarném umění, stejně jako to v současné době dělá v rámci studia intermediality například Alice Jedličková. Lotman si na základě tohoto srovnání klade otázku, jak je možné, že slovesné umění je schopné modelovat prostor, stejně jako umění výtvarné. Ukazuje pak, že základním předpokladem, je samotná povaha lidského vnímání, myšlení a chápání - to je samo o sobě ve své primární funkci prostorové a v dalším kroku se tento způsob chápání světa jako prostoru přenáší i do vnímání symbolického.¹⁶ Do vzájemné souvislosti s prostorem pak klade také syžet, jehož pozadí je modelováno právě prostorovými vztahy, které jsou utvářeny zobrazováním věcí, předmětů a konáním postav (Lotman, 1990: 263-264). V těchto východiscích, která považujeme za důležitá, nalézáme styčné body s myšlenkami Michaila Bachtina, o nichž jsme psali v závěru předešlé kapitoly.

Společně s Vladimírem Toporovem se pak Lotman zabýval také samotnou poetikou města. V centru zájmu obou jmenovaných badatelů pak byl především Petrohrad a jeho zobrazení v literatuře. Poprvé se v souvislosti s ním setkáváme s pojmem „text města“, který se stal stěžejním pro práci Daniely Hodrové na toto téma. Termín „petrohradský text“ je v pojetí tartuské školy označením pro soubor všech textů, které kdy byly o městě (Petrohradu) napsány, které se vtiskly do lidského povědomí a zároveň určitým způsobem působí na texty, které teprve napsány budou. Daniela Hodrová pak tento termín vnímá ještě v širším slova smyslu - jako text, který je tvořen městem samotným, způsob, kterým na recipienta prostor města působí a vstupuje tak s ním do určitého typu komunikace.

Lotman, který se orientuje na teorii kultury, na prvním místě vyzdvihuje důležitost města v

bylo dosažení univerzalizmu, metody použitelné napříč obory a platné pro všechny disciplíny, což v důsledku znamenalo neustálé zpochybňování a falzifikaci metodologie, bádání na netradičních půdách a sklon k „exotice“ – snaha probádat i periferie oblastí jejich širokých zájmů (Glanc, Tomáš (ed.). *Exotika tartuské školy*. Brno: Host, 2003. s. 292-293)

15 Lotman, Jurij. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. s. 249-263. (pozn. čerpáme ze slovenského překladu)

16 Takové chápání známe například ze středověké literatury, která proti sobě stavěla do opozice „nahore“ a „dole“ jako symbol božského a hříšného, v případě vnímání lidského těla pak jako vznešeného a nízkého, neušlechtilého.

systému kulturních symbolů, zkoumá jeho místo v kultuře a v úvahu bere i zcela pragmatické faktory, jako jsou přírodní podmínky, klimatické podmínky, geografická poloha či architektonické řešení města¹⁷. Veškeré tyto aspekty neustále vstupují do textu města, zasahují do něj a formují ho, díky čemuž je aktivní a sám se neustále vyvíjí, přetváří v nové souvislosti a formuje nové znaky. Toporov se ve svém přístupu zaměřuje na recepci a účinek, který objekt v recipientovi vyvolává. Podobně jako Lotman vnímá důležitost města v kontextu kultury¹⁸.

Toporov definuje „text města“ a podává důkazy svědčící pro jeho existenci. Na základě jednotlivých způsobů lidského vnímání města¹⁹ a analýzy zásadních podobností mezi nepříbuznými texty, které k Petrohradu referují, dochází k názoru, že ve sféře lidského myšlení existuje jakýsi „nadtext“, z něž jednotlivé texty vycházejí a do něž opět vstupují. Text města tedy chápe jako přetváření materiálních hodnot v duchovní – každé místo (ulice, domy, náměstí atd.) s námi komunikuje – je to v podstatě prostředek, jak město proniká do symbolické sféry. Zároveň se stává jistým omezením svobody autora, protože jeho tvorba textu města podléhá. Z tohoto poznání vychází jeho vymezení tzv. „substrátových prvků“, společných všem prvkům městského textu, utvářejících jeho specifickou²⁰.

Jurij Lotman i Vladimir Toporov jsou důležitým článkem ve vývoji zkoumání poetiky města, především rozvinuli myšlenku, ze které budeme také vycházet, a sice že prostor, nebo chceme-li prostor města, není pouhým úhrnem budov, ulic, cihel, malty či dlažebních kostek – je to složitý komplex tvořený historií, mýty, lidmi, jejich myšlením, vzájemnými vztahy a osudy, v němž záleží i na maličkostech – kam lidé chodí, co se jim líbí nebo co si myslí. Celá tato složitá síť je tím, co spoluutváří prostor – ten který reálně vnímáme, ale také ten literární.

17 Lotman, Jurij. The symbolism of St. Petersburg. In Lotman, Jurij. *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2001. s. 191-197.

18 viz. Toporov, Vladimir. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury. In Glanc, Tomáš (ed.). *Exotika tartuské školy*, Brno: Host, 2003. s. 7.

19 Toporov hovoří o tom, že prostředí města můžeme přijímat dvojnásobně, a to intuitivně, když na sebe necháme volně působit prostředí, nebo je možné osvojit si město na základě textů, které byly napsané, a znalostí, které jsme získaly ze sekundárních zdrojů.

20 Takové prvky jsou povahy jednak duchovně-kulturní (mýty, prorockví, filozofické, sociální a náboženské ideje), historické (postavy z dějin) či přírodní (poloha, terénní úpravy, zástavba, klimatické podmínky). Tyto prvky nazývá Toporov substrátové, protože pro dané město hrají důležitou roli a promítají se i do jeho vnímání a zobrazení. Poukazuje například na to, jak ve vnímání Petrohradu funguje protiklad města a přírody, případně přírodních podmínek a určitých lidských zájmů. Všechny tyto faktory se podílejí na tom, že petrohradský text je velmi specifický.

2.3 Nástin problematiky kategorie prostoru

Rostoucí zájem o studium poetiky prostoru souvisí s její velkou mírou neprobádanosti a tím, že dosud nebyla zpracována v celé své šíři a ukotvena tak v paradigmatu vědy.²¹ Po dlouhou dobu byl prostor zkoumán v širším rámci jiných kategorií, např. v rámci analýzy vyprávěcí situace nebo vypravěčských hledisek. Dnes už prostor chápeme jako kategorii zaujímající centrální postavení v sémantice díla a mohou od ní být odvozovány další aspekty jako fabule, postavy, čas, literární komunikační situace či ideologie díla (Slawiński, 2002: 117).

Kategorie prostoru byla dlouhou dobu upozadována na úkor času. Postupným přehodnocováním vzájemného vztahu však oblast poetiky prostoru přinesla řadu nových problémů a otázek. Ty se týkají kompozičně-tematického plánu literárního díla, kdy je prostor vysvětlován morfologií díla, dále to je otázka tradice a historie zobrazování prostoru (konvence jednotlivých období, kultur, žánrů), další perspektiva přináší problematiku sémantiky odvozené od kategorie prostoru, jiný pohled se zaměřuje na kulturní vzory a jejich vliv na konstituování prostoru literárního díla. Právě v tomto bodě vidíme návaznost na Jurije Lotmana. Další otázky pak souvisí s akcentací archetypálního aspektu, což je velmi blízké uvažování Rolanda Bachelarda, dále se otevírají otázky související s problematikou prostorových konstelací jednotlivých prvků fikčního světa a nakonec také otázky po vztahu literárního a fyzického prostoru.

Zatímco Michail Bachtin kategorii prostoru zcela podřídil času, Loman či Toporov na ní nahlízejí jako na autonomní aspekt modelovaný řadou literárních i mimoliterárních faktorů, přičemž i zde je patrná, přestože není explicitně zmíněna, nutnost časového ukotvení prostoru. Propojení těchto dvou kategorií se nabízí jako logické, protože v mimoliterární oblasti jsou vnímány jako rovnocenné, společně pokrývají celý rozměr empiricky poznatelné existence²² a společně uspořádávají lidskou zkušenost (Ryanová, 2010: 38). Tato rovnost však neplatí pro jejich literární reprezentaci. V té je prostor oproti času v komplikovaném postavení, a to zejména kvůli rozdílnosti mezi strukturací textu a mimoliterární skutečností. Literární dílo či jakýkoli narativ je vnímán a reprezentován v čase a můžeme tedy mluvit o korelaci literární kategorie času a času reálného světa. Reprezentace prostoru v literárním díle je však založena na transformaci pomocí jazykových

21 viz Slawiński, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, Jiri (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 118.

22 Zoran, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze*, 2009, 13(1), s. 39.

prostředků, nenacházíme zde žádnou korelaci s prostorem fyzického světa. Podle Gabriela Zorana je prostor zobrazován pomocí jazyka, který ho uspořádává do časové linie. Existenci prostoru v narativu pak můžeme chápat nikoli jako závislou na čase, ale na verbální reprezentaci, která ho v čase organizuje, která má přímý dopad na obraz prostoru v narativu (například výběrem jazykových prostředků), ale v níž se také část plnosti prostoru ztrácí (Zoran, 2009: 39-42). Literární prostor je nám tedy vyjevován na základě jazykové reprezentace, právě proto ale pouze ve výsecích, k jejichž doplňování v komplexní obrazy dochází na základě čtenářské zkušenosti při recepci díla.²³

Základním prostředkem jazykové organizace prostoru a důležitým předpokladem narůstání prostorového celku a lokalizace příběhu je popis (srov. Slawiński, 2002: 123-125), a to i přesto, že prostor v narativu není konstruován pouze deskriptivními prostředky.²⁴ O této skutečnosti se přesvědčíme i během naší analýzy konkrétních děl. Popis je základní strategií pro získávání informací o prostoru (Ryanová, 2010: 42). U různých teoretických východisek můžeme pozorovat různou míru akcentace popisu. Například Gabriel Zoran připouští vliv celé řady aspektů vstupujících do literárního prostoru, ale svou pozornost zaměřuje výhradně na výstavbu prostoru samotného a snaží se ji vyabstrahovat v co nejužší pojetí a vytvořit tak základní model prostoru uvnitř fikčního světa (Zoran, 2009). Naproti tomu Janusz Slawiński pojímá prostor velmi komplexně. Podrobně rozebírá i vyšší vrstvy výstavbových procesů, které zahrnují interakci mezi postavami, jejich charakterové vlastnosti, dějové události a „přidané významy“, tedy různé představy a interpretační možnosti (Slawiński, 2002: 123-129). Tento přístup je velmi blízký tomu, jakým způsobem budeme zacházet s prostorem města při naší vlastní interpretaci. Při ní se budeme soustředit na zachycení města jako celku a ukázat, že prostor v Urbanových románech nemá funkci pozadí pro jednání postav, ale sám se stává centrem zájmu (srov. Ryanová, 2010: 43).

23 Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989. s. 47.

24 I věty, v nichž není prostorová složka explicitně obsažena (A oni šli a šli.) v sobě nesou informaci například o pohybu subjektu prostorem (Tamtéž).

3. Poetika města

Zkoumání kategorie prostoru tedy není jednotné a zahrnuje řadu různých pohledů a přístupů, lišících se od sebe mírou abstrakce či zobecnění, zaměřují se na různé otázky nebo na určité konkrétní výseky prostoru. V souvislosti s proměnou literatury po roce 1989, o níž jsme se zmínili v úvodu, proniká významným dílem do české literatury téma městského prostředí a dostává se do centra pozornosti mnoha badatelů. Zmínit můžeme Zdeňka Hrbatu, Marii Kubínovou, Vladimíra Macuru, Alici Jedličkovou a především Danielu Hodrovou, spisovatelku a literární teoretičku, která zkoumá prostor z tematologického hlediska, tedy takového, které pod pojem téma zahrnuje motiv, syžet, topos, postavu a také prostor a čas. Tím poukazuje na znakovou povahu tématu, tedy i prostoru, umožňující jeho vstupování do lidské zkušenosti.²⁵ Úzce se zabývá právě poetikou prostoru, a to nejen na teoretické rovině, ale také jako prozaička.

V jejích myšlenkách můžeme nalézt inspiraci fenomenologickým přístupem Gastona Bachelarda. Přestože sama Hodrová považuje Bachelardovy analýzy, které se zaměřují především na archetypální složku básnického obrazu, za pouhé podloží, základ, na nějž jsou postupně přidávány další, literární vrstvy tvořící tradici pojmání a zobrazování prostoru, aplikuje ve svých analýzách mnohé z myšlenek Bachelardových.²⁶

V oblasti poetiky prostoru zdomácněl termín „městský text“, konkrétně pak užívaný v souvislosti s Prahou jako „pražský text“. Zřejmá je souvislost s již představeným pojmem „petrohradského textu“ v pracích Jurije Lotmana a Vladimíra Toporova. V našem prostředí byl termín „text“ ve smyslu označení literárního ztvárnění Prahy poprvé užit právě Danielou Hodrovou ve studii Praha jako subjekt: Příspěvek k poetice města v českém románu.²⁷ Právě pojmy jako „městský text“ a „text města“ se Hodrová snaží přesně vymezit. Přísně rozlišuje mezi textem města, kterým označuje město žité a reálné, tedy takové, které působí na každého jednotlivce při běžném kontaktu a s městským textem, který v sobě nese téma města, tedy například Urbanovy prózy. Oba se navzájem ovlivňují. Text města se vписuje do městských textů a naopak. Podobný pohled

25 Hodrová, Daniela. Paměť a proměny míst. In: Hodrová, Daniela a kol. *Poetika míst*. H&H: Praha, 1997. s. 5-12.

26 Například u obou se shodně setkáváme s myšlenkou příbytku či jiného prostoru jako obrazu nevědomí. Čtenář (obyvatel, chodec) si své město konstruuje v podstatě sám, na základě vlastních pocitů a stavů, jaké v něm místo vyvolává. Navíc i Hodrová připouští, že kromě literární paměti fungují ve vnímání prostoru také určité archetypální zákonitosti – lidské zkušenosti. (viz Hodrová, 1997: s. 5)

27 viz Hodrová, Daniela. Praha jako subjekt. Příspěvek k poetice města v českém románu. *Česká literatura*, 1988, 26 (4), s. 315-327.

nalezneme i u již dříve zmíněného Jurije Lotmana, který hovořil o vzájemné ovlivnitelnosti města a jeho mýtů či textů, které o něm byly napsány. Hodrová rozvíjí rovněž Lotmanovy úvahy o vztahu prostoru k syžetu a upozorňuje na to, že všechna místa (ve smyslu sémantických polí) fungují jako prostorová struktura v rámci určitého literárního díla a je chybné vztahovat ji přímo ke skutečnému prostoru. Fungování míst a prostoru v literatuře má metaforický charakter, což má za následek, že se jeho vidění může měnit v souvislosti s historickým obdobím, společností, žánrem. Může také docházet k posunům v pojmání určitých míst (Hodrová, 1997: 15).

Takovéto posuny mohou být důsledkem rozvíjení metaforických významů, přesahů literárních míst do mimoliterární skutečnosti nebo se místa mohou také proměňovat na základě přehodnocování atributů (Hodrová, 1997: 16-17). Mnoho příkladů takovýchto proměn souvisejících s metaforizačním a mytologizačním procesem nalezneme právě v románech Miloše Urbana, kde budeme svědky například dehonestace prostoru, a tedy proměny sakrálního místa v místo znesvěcené či hrůzostrašné. Hodrová poukazuje na velkou tvárnost města i v rámci samotného literárního textu. V knize *Místa s tajemstvím* ukazuje, že město může být v literatuře zobrazeno několikerým způsobem, a to jako objekt, prostředí, subjekt nebo může dokonce vystupovat jako postava²⁸.

V abstraktním měřítku je vidění Daniely Hodrové takové, že text města stojí na pomezí textu světa a textu literárního a tvořený je dynamickou sítí vztahů a kanálů, kterými proudí podněty různého druhu a město je díky tomu stále v pohybu – síť se smršťuje, vibruje či rozpíná. Tuto strukturu nazývá Hodrová pole města. To je přítomno v konkrétních literárních textech v podobě sítě určitých míst – pojmenovaných, anonymních, reálných či fiktivních. Dále se pole města vyjevuje stylem, který souvisí s faktem, že městský text nese znaky textu města a jeho mýtu. Konkrétní reprezentace v textu může mít podobu iterativnosti, heterogenosti, mnohostylovosti, různohlasí, intertextovosti, fragmentárnosti, přinášet znaky jako labyrint, zjevu dvojníka, palimpsestového psaní, psaní proudem atd.²⁹

Městský text je pro Danielu Hodrovou takovým, který vstupuje do vzájemných kontaktů

28 Toto rozdělení je pak dále rozebíráno v kapitole Paměť a proměny míst. Zde Hodrová ještě přidává, že na základě metaforického procesu může být místo pojato jako kulisa zobrazující sociální charakter prostředí, hrací plocha nebo metafora, část či model mytologicky pojatého prostoru. S tím souvisí také další faktor, který lze zkoumat, a to je státnost a dynamičnost různých míst.

29 viz Hodrová, Daniela. Text města jako síť a pole. In *Česká literatura*. 2004, 52(4), s. 541-544.

a vztahů s dalšími texty, jeho vnímání i zobrazování jsou ovlivněny řadou literárních³⁰ i mimoliterárních faktorů a jeho podoba také velmi závisí na vnímajícím subjektu, jeho zkušenostech, emocionálním rozpoložení, znalostech. Město chápe jako dominantní motiv literárního díla a domnívá se, že v literárním textu není město nikdy neutrálním pozadím, ale funguje jako obraz vztahů fungujících v lidském společenství (Hodrová, 2006: 25). Do městského textu i textu města se Hodrová noří zejména ve svých esejích souborně vydaných pod názvem *Citlivé město*, kde se věnuje třem základním způsobům poznávání poetiky města. Těmito způsoby je čtení a psaní – a to nejen v primárním významu slova, ale přeneseně i ve smyslu přijímání symboliky města, dále pak chůze městem, přičemž zde si všímá určitých schematických zvyků v souvislosti s touto aktivitou, a dále také typologizuje chodce městem, jejich motivace a cíle. Hodrová v *Citlivém městě* ukazuje, jakým způsobem je přetvářena paměť města a způsoby jeho zobrazování. Všechny tyto aspekty jsou proměňovány osobní pamětí a zkušeností.³¹

Důležitou roli hraje při zobrazování a interpretaci prostoru města mýtus, toho si všímá již Jurij Lotman a upozorňuje na to i Zdeňěk Hrbata.³² Pro něj je mýtus základní kamenem určitých konvencí zobrazení města. Každé město má tak několik svých pověstných emblémů³³, které se postupně zakořeňovaly. Ve zobrazení města se pak odráží neustálé opracovávání takovýchto mýtů a témat, a to jejich významovým posunováním, hrami, které znejistňují denotace nebo například jejich parodizací (Tamtéž: s. 409-416).

Dalším z aspektů, kterých si budeme při analýze Urbanových děl všimát, je perspektiva, tedy to, odkud a jakým způsobem je na prostor nahlíženo. Právě perspektiva v sobě implikuje určité stanovisko a úhel pohledu, které spoluutvářejí sémantiku díla skrze zobrazovaný prostor. Díky perspektivě se nám město vyjevuje ve vztahu k vnímateli a mohou tak do něj vstupovat další významy a subjektivní názory vnímatele.³⁴ Alice Jedličková, která problematiku perspektivy rozpracovává, ji chápe jako významotvorný aspekt, který je přítomen v každé verbální reprezentaci skutečnosti, tedy i prostoru. Již jsme mluvili o přístupech, které věnují pozornost spojení mezi

30 srov. Hodrová, Daniela: *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006, s. 112.

31 srov. Hrbata, Zdeněk. Města uvnitř města. *Tvar*, 2007, 18(8), s. 2.

32 viz Hrbata, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 317-509.

33 Jako konkrétní příklad uvádí, že na přelomu 19. a 20. století se v českém umění ustálila dvě spojení - „zlatá Praha“ a „magická Praha“, a to v souvislosti s proměňující se tváří Prahy v moderní velkoměsto. Tyto emblémy tedy měly s novou podobou města vstupovat do protikladu.

34 Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. s. 135-137.

literárním prostorem města a jeho fyzickým předobrazem, vlivu mýtů, symboliky, historie a kolektivního vědomí na vnímání města a Alice Jedličková toto doplňuje myšlenkou, že významnou roli hraje také perspektiva, ze které je město (nebo jakýkoli jiný prostor) nahlíženo.

4. Stručná charakteristika tvorby Miloše Urbana

Ještě před vlastní analýzou konkrétních textů považujeme za nutné alespoň stručně charakterizovat tvorbu Miloše Urbana a zasadit tak interpretovaná díla do širšího kontextu. Nejčastěji se setkáváme se zařazením Urbanovy tvorby k postmoderní literatuře. Urban sám se necítí být s touto klasifikací příliš spokojen. Poukazuje na velmi široký záběr, který může tato kategorie mít.³⁵ Rovněž Martin Pilař³⁶ vidí v Urbanově tvorbě spíše inspirace jiného druhu, a to konkrétně severskou mytologií.³⁷ My se ale přikláníme k názoru, že prvky postmoderny jsou nezanedbatelným stavebním prvkem Urbanovy literární poetiky, ať už jsou jeho inspirace jakékoliv.

Již jeho prvotina *Poslední tečka za rukopisy* byla mistrnou hrou se čtenářem, mystifikací kdy Urban převlékl fikci do kabátu literatury faktu, přičemž ji ještě vydal pod jménem Josef Urban, což rozvířilo vlnu diskuzí. Poprvé ve svém díle využil fenoménu tzv. „palimpsestového psaní“, které vychází ze snahy napodobit individuální autorský nebo žánrový styl a stává se tak dalším prostředkem pro mystifikaci. Ve svých dalších románech *Sedmikostelí* či *Stín katedrály* se Urban ve stejném duchu pokusil napodobit styl gotického románu.³⁸

Charakteristickým znakem Urbanova stylu je žánrový synkretismus, tedy vzájemné mísení literárních žánrů. V jeho románech velmi často nacházíme detektivní prvky – nejsou zde ojedinělé motivy rituálních či sériových vražd, setkáme se s postavami detektivů a vyšetřovatelů – dále pak používá hororových prvků nebo prvků erotické literatury. Některé pasáže mají charakter odborné nebo populárně naučné literatury, literatury faktu a obširné popisy jsou tu střídány se slohovými postupy blízkými spíše dobrodružnému vyprávění. Urban vytváří vlastní mýty a pověsti a často je představuje pod maskou historického románu.

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

36 viz Pilař, Martin. Román o kráse, jež zastírá rozum. *Host*, 2003, 19(10), s. 10-12.

37 Poukazuje na fakt, že česká literatura 20. století se orientovala na francouzskou modernu, z donucení na socialistický realismus a k severské mytologii, příbuzné s germánskou, se stavěla odmítavě. Sever byl spojován s tmou, smrtí, chladem, tragičností příběhu, absurditou, hrůzou či záhadou. V Urbanově stylu Pilař rozpoznává tyto prvky a opodstatněnost svého tvrzení dokazuje přímou souvislostí mezi Urbanem a kruhem autorů jako Carroll, Tolkien, Lewis, kterou tvoří Urbanovo studium v Oxfordu, kde tito spisovatelé rovněž působili.

38 Gotický román je žánrem, který vnikl v Anglii ve 2. polovině 18. století a vyznačuje se napínavým a tajemným příběhem odehrávajícím se v atmosféře hrůzy. Hlavním tématem je pak zločin, který je nutné pomstít. Častým dějištěm takových románů jsou starobylé či sakrální budovy nebo městské domy. K žánru gotického románu se navrácí řada postmoderních autorů. (Viz Mocná, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. s 219-224).

Dalším znakem spojujícím Urbana s postmodernou je intertextualita – odkazy, aluze a narážky nejen na jiná díla a autory, ale i na sebe samého. Urban tak nad prvním plánem příběhu rozprostírá plán další, který tvoří síť netušených souvislostí a významů. Ilustrovat si to můžeme například na postavě starožitníka Maxe Unterwassera, který nejenže prochází několika Urbanovými díly – kromě románu *Stín katedrály* ho nacházíme například v povídce *Běloruska* – ale zároveň stálo toto jméno na prvním vydání Urbanovy novely *Michaela*.

Zvláště u románů, které budeme rozebírat, je typické, že je v nich do vzájemného vztahu dávána minulost a současnost. Patrné to bude především v románech *Sedmikostelí* a *Stín katedrály*, kde dochází k přímému prolínání těchto dvou časových rovin. Ale i v románu *Lord Mord*, jenž svým časovým určením jednoznačně spadá do minulosti, nacházíme spojení se současností. Tímto spojovníkem je téma, do nějž si může čtenář alespoň trochu znalý českých poměrů jednoduše projektovat současné dění. Navíc některé jízlivé poznámky zcela zjevně odkazují k pražské politické scéně³⁹.

Zejména multižánrovost a intertextovost je to, co nejvíce dělá z Urbana postmoderního autora. Snaží se totiž naplnit základní ideál postmoderní literatury, a sice otevřenost širokému čtenářskému spektru. Nenáročný čtenář bude následovat dobrodružnou linku příběhu, zatímco náročný a vzdělaný čtenář bude mít možnost rozkrývat netušené kulturní souvislosti.

39 Například zápornými postavami románu jsou radní Bürger a Meister, což neoddiskutovatelně referuje k bývalému starostovi Prahy I, Janu Bürgermeisterovi, který za své necitelné zásahy do architektonické podoby městské části získal v roce 2003 „cenu“ Bestia Triumphans za likvidaci hmotného kulturního dědictví. Viz Faltýnek, Vilém. Likvidátorem hmotné kultury byl vyhlášen Jan Bürgermeister [online]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/likvidatorem-hmotne-kultury-byl-vyhlasen-jan-buergermeister>

5. Sedmikostelí

Po prvotině *Poslední tečka za rukopisy*, vydané pod pseudonymem Josef Urban, je *Sedmikostelí* druhým Urbanovým románem. Vydán byl roku 1999 v nakladatelství Argo a již na první pohled upoutal svým velmi netradičním výtvarným zpracováním, za nímž stál Pavel Rút, výtvarník a grafik, který se stal dvorním ilustrátorem všech Urbanových děl. Celý román, včetně textů i ilustrací, je tištěn hnědou barvou, každá z ilustrací je navíc opatřena citací z románu a okraj každé stránky je rámem, do něž je zasazen text. Originalita a jednota grafické úpravy je tak vysoká a funkční, že se sama stává samostatnou částí knihy.⁴⁰

Tímto románem Urban vzbudil nejen velký zájem, ale také vlnu očekávání z jeho budoucí tvorby. Uvedl se totiž jako velmi nadějný autor s obrovským vypravěčským potenciálem. To, zda naděje do něj vkládané naplnil či nikoli⁴¹, je spíše otázka recepce díla, která je v případě Miloše Urbana velmi nejednotná, proto se na ni u jednotlivých rozebíraných děl zaměříme jen okrajově. K románu *Sedmikostelí* pouze shrňme, že se setkal, přestože bylo jeho přijetí zatíženo předsudkem vůči mystifikaci, která vzešla z Urbanova pera před tímto románem⁴², s velmi příznivou kritikou.⁴³

Podtitul románu zní „gotický román z Prahy“, čímž je předjímána jeho základní žánrová inspirace. Součástí románu je i samotný návod, jak k tomuto žánru přistupovat.⁴⁴ Hlavní dějová zápleтка je detektivní a nalezneme také některé prvky hororu a erotické literatury – ty však v mnohem menší míře, než jsou potom obsaženy v pozdější Urbanově tvorbě. Zároveň v románu

40 srov. Janoušková, Jana. Kolik příležitostí má *Sedmikostelí*. *Tvar*, 2000, 11(2), s. 13.

41 Například Jiří Ziezler považuje Urbanův vývoj spíše za propad. Zatímco *Sedmikostelí* označuje za knihu, která je „výborně kompozičně skloubená, s přívalem chytrých a nenásilných kulturních a literárních aluzí“, nad *Lordem Mordem* se již vyjadřuje následovně: „Místo originality a invence opanovala jeho romány řemeslná rutina, nedbalost a kliše.“ (Viz Ziezler. Jiří. Bagately o propadu Miloše Urbana, banalitě Josefa Formánka, dobré próze Tomáše Zmeškala a Čapkově pragmatismu. *Souvislosti*, 2009, 20(2), s. 247).

42 Srov. Jandourek, Jan. Urbanův (novo)gotický román. *Souvislosti*, 2009, 20(2), s. 278-279.

43 Například Sylva Ficová napsala, že „*Sedmikostelí* je zkrátka dobře napsaný a vtipný postmoderní román a takových je v současné české literatuře velmi málo.“ (Ficová, Sylva. Román z Prahy. *Tvar*, 2000, 11(2), str. 13). Přímou k Urbanově spisovatelským kvalitám se pak vyjádřil například Pavel Mandys, který Urbana označil za vypravěče, „který umí budovat epický prostor“ (viz Mandys, Pavel. *Sedmikostelí*. *Labyrint revue*, 2000, 2000(7-8), s. 59), dále pak Pavel Janoušek, pro nějž je největší hodnotou románu příběh se spádem, dramatickými zvraty a rozvinutými charaktery, který zároveň odkazuje k realitě (viz Janoušek, Pavel. Třikrát vpředvzdal!. *Tvar*, 2001, 12(20), s. 7) a Pavel Janáček vysoce hodnotil autorův „osobitý výraz určitého individuálního postoje“. (Janáček, Pavel. Josef Urban: *Sedmikostelí*. *Reflex*, 2000, 11(2), s. 12-13).

44 „Nedávno jsem to četl. Jak se ti to líbí?“ „Začátek moc, pak je to čam dál tím bláznivější. Doufám, že se na konci všechny ty záhady vysvětlí.“ „Připrav se na to, že budeš zklamaná. Mně se Otranstský zámek líbí právě pro svoji obrazotvornost, v níž logika není tak důležitá.“ (Sedmikostelí: 182)

nalezneme akční scény, odborné historické výklady a úvahové, až filozofické pasáže.

Román je formálně členěn do dvaceti čtyř nepojmenovaných kapitol, z nichž každá jedna je uvedena citátem, který odkazuje k prostoru města či jeho částem. Autory těchto citátů jsou např. Richard Weiner, Karel Šiktanc, Karel Hynek Mácha, T. S. Eliot, Oldřich Mikulášek a další. Každá z kapitol vždy uzavírá určité časové období, většinou jednoho dne – začátek několika z nich se dokonce odehrává ráno a končí ulehnutím do postele. Není to však pravidlem.

5.1 Děj románu

Hlavním hrdinou a zároveň vypravěčem *Sedmikostelí* je zběhlý student historie a bývalý policista Květoslav Švach, který se za své jméno velice stydí, a proto se ho dozvídáme až v průběhu románu. Nechává si říkat K.⁴⁵ Jde tedy o vyprávění v ich-formě se znatelnou akcentací čtenáře – vypravěčská strategie ho předpokládá a vypravěč se na něj čas od času obrací: „Až půjdete kolem Svatého Apolináře, vzpomeňte si, že sršaté květy za plotem jsou astry.“ (Sedmikostelí: 16) Za záhadných okolností se Květoslav nachomýtně u pokusu o vraždu pražského stavebního inženýra, která je ovšem pouze začátkem série záhadných vražd. Setká se s řadou podivných lidí, z nichž nejpodivnější je Matyáš Gmünd, mecenáš usilující o obnovu gotických památek. Ukáže se ale, že Gmündův zájem leží ještě trochu jinde – touží po obnově středověkého (a jediného správného) pořádku v pražské lokalitě zvané Sedmikostelí, tedy areálu jehož hranici tvoří spojnice mezi šesti stále stojícími a jedním již zbořeným gotickým chrámem.

5.2 Prostor Prahy

Přestože se román odehrává v pražském prostředí, jméno Prahy padne až ve třetí kapitole. To, že se ale jedná o českou metropoli, můžeme předpokládat už ze samého podtitulu, kde je město explicitně zmíněno. V první chvíli je nám prostor představován pouze výčtem pražských ulic a popisem jejich okolí, což má za následek to, že rodilý Pražák se rychle zorientuje a ve čtenáři bez znalosti pražské pouliční sítě vyvolá tento postup dojem, že vypravěč se v prostředí velmi dobře vyzná. Již na prvních stránkách je tedy způsobem, jakým jsou ulice zobrazeny a pevně lokalizovány do

⁴⁵ Označení hlavního hrdiny iniciálou není u Urbana ojedinělým jevem. Jak si ukážeme, i hrdina novely Michaela je označován podobným způsobem. V jeho případě však k poznání celého jména nedospějeme vůbec.

prostředí velkoměsta, vybudována základní struktura vztahu, který zaujímá hlavní hrdina k prostředí města. Očekávání, se kterým může čtenář k prostoru přistupovat, je na začátku románu uvedeno Švachovou promluvou o proměně města: „To bylo loni, pak se vše změnilo. Nadešla doba slitování.“ (Tamtéž: 13). Již v expozici je tedy předznamenán jeho zatím neurčený vývoj.

Veškerá místa, jichž se příběh dotýká, jsou přesně lokalizována do svého reálného předobrazu, tedy Prahy, převážně do Nového Města. Jakýkoli pohyb postav je pečlivě doplněn trasou, kterou postavy procházejí: „[...] procházel jsem se ulicí Na Rybníčku [...]“ (Tamtéž: 162), „Autobusem do Holešovic, metrem k Vyšehradu. Stihl jsem to za čtyřicet minut.“ (Tamtéž: 125) nebo například: „Přešli jsme ústí Krakovské a Ve Smečkách.“ (Tamtéž: 89). Často jsou v rámci popisu zdůrazňovány rovněž významné pražské památky či architektonické zajímavosti (ať už v pozitivním či negativním mínění) a nejvýrazněji z textu vystupují budovy církevní, především pak šestero kostelů, které spolu s již neexistující kaplí Božího těla⁴⁶ tvoří hranice tzv. Sedmikostelí. Základní městská síť je tvořena ulicemi, budovami s historickou hodnotou a novými domy, přičemž zobrazované budovy mají i třetí rozměr – postavy mohou vstupovat dovnitř a pohybovat se v interiérech.

Protože se chceme přesvědčit, že město v Urbanově *Sedmikostelí* se na příběhu podílí více než jako kulisa vyprávění, zaměříme se na to, jakým způsobem je prostor zobrazován, jak je vnímán hlavním hrdinou i dalšími postavami, jak funguje a jaké další aspekty ho utvářejí.

5.3 Chůze městem

Svou analýzu specifčnosti prostoru *Sedmikostelí* započneme u základního pohybu, kterým se Květoslav Švach ve městě přesouvá z jednoho místa na druhé. Tímto pohybem je chůze. V textu jsou sice zmíněny dopravní prostředky typické pro moderní město (autobus, tramvaj, metro, automobil), ale ty pouze dokreslují atmosféru města, jsou příznaky jeho moderní, hektické polohy. Švach je sice využívá, ale průběh cestování vůbec nekomentuje, nástup či výstup bere jako cílový nebo počáteční bod své skutečné cesty: „Vystoupil jsem z tramvaje poblíž ulice Na Bojišti, kde stojí

⁴⁶ Kaple Božího těla byla zděnou gotickou kaplí, která až do konce 18. století, kdy byla zbořena (1789), stála na nynějším Karlově náměstí. Jednalo se o velmi důležitou budovu – roku 1437 zde byla například vyhlášena kompaktata, jejichž text poté pokryl zdi kaple a také zde byli pohřbíváni významní univerzitní profesori. (Bařková, Růžena a kol.: *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*. Praha: Academia, 1998. s. 87-88)

obrovská budova policejního ústředí. Pršelo. Podupával jsem v listopadovém větru a čekal, až mi semafor dovolí přejít na druhou stranu magistrály.“ (Sedmikostelí: 71). Pravý požitek z prostoru města totiž zakouší až bezprostředním kontaktem s ním. V jedné z úvah se sám nad touto svou vášní zamýšlí a rozebírá své pohnutky: „Proč jsem tudy šel teď? Snad ze zvyku, pro radost z procházky po rozbřesku, jenž slibuje vydobýt ze dne víc než cvaknutí vypínače, až na odpoledne padne soumrak. Komu by se chtělo řídit se v kvilící ambulanci Novým Městem a rušit to tiché, výsostné ráno.“ (Tamtéž: 14).

Chůze městem je v tomto románu základním prostředkem, jak k městu přistupovat a pozorovat ho a má velice zvláštní charakter. Švach své procházky odděluje od starostí všedního dne, jakoby ležely zcela mimo realitu.⁴⁷ Přestože na svých cestách prochází stále stejnými místy, je schopen odhalovat stále nové skutečnosti a nořit se do skrytých poloh města. Motiv chůze je zde spojen s velmi hlubokými emocionálními prožitky: „Chodil jsem ulicemi, jimž amputovali paměť.“ (Tamtéž: 69) nebo „[...] procházel jsem se ulicí Na Rybníčku, vychutnával si její klid a nechal na sebe působit přítomnost farního kostela [...]“ (Tamtéž: 162). Chůze je zde dobrovolná a vychutnávaná lidská činnost, již můžeme v podstatě označit jako dovednost: „Co jiného jsem uměl? Bloudit pražskými zbořeníšti.“ (Tamtéž: 74). Způsob prožívání chůze po městě podporuje také obraz Nového Města jako mírumilovné části Prahy, čtvrti, která oplývá zajímavostmi. Je radostí bloudit jejími ulicemi, protože neustále otevírá nová zákoutí. Je to prostředek, kterým je člověku dovoleno pronikat do prostoru města, být jeho pozorovatelem, naučit se mít ho rád a postupně se stát jeho součástí.

5.4 Město modelované vyprávěním

Ústředním médiem, skrze nějž je nám prostor románu představován, je hlavní hrdina Květoslav Švach, který se na mnoha místech přímo i nepřímo přiznává, že k Praze chová hluboký vztah a je jejím velkým znalcem. O tom svědčí i záliba v procházkách Prahou. V jeho promluvách nacházíme několik základních postupů, kterými je utvářen výsledný obraz města. V první řadě jsou to popisy. Ty místy svou věcností připomínají odborný výklad: „Věž vyrůstá přímo z průčelí, portálem na jejím úpatí se do kostela vstupuje. Samý vrchol korunuje královský diadém, na znamení toho, že

⁴⁷ Tématu chůze se v jedné své esejí věnovala Daniela Hodrová, která takto charakterizuje chůzi básníka, člověka, který nikam nespěchá, vychutnává si prostor a přestože již cestu bezpečně zná, je schopen otevírat nové roviny prostoru i času (srov. Hodrová, 2006: 192).

farní chrám dal postavit sám panovník.“ (Tamtéž: 78). V promluvěch se objevují i termíny jako presbyterium, okenní kružba, dórský sloup, regotizace a podobně. V rámci popisných sdělení jsou také specifikovány prostorové vztahy: „Viničná ulice je na tři sta metrů dlouhá a rovná jako šíp, snadno ji přehlédnete z jednoho konce na druhý. Došel jsem asi do poloviny, [...]“ (Tamtéž: 14). Hrdina si také ale všímá prostorových vztahů na základě uvědomování si sebe sama v prostoru: „Menšili jsme se pod titánskou klenbou karlovskeho chrámu, [...]“ (Tamtéž: 231). V poslední citované ukázce vidíme základní charakteristiku městského prostoru, a to jeho spjatost s lidskou existencí. Přes veškerou lásku ke gotické architektuře a snahu o zachování (zakonzervování) prostoru v jeho „pravé“ podobě, představuje město v první řadě jako místo, kde žijí lidé.

Nyní se ale zaměříme na další stavební kámen městského prostoru *Sedmikostelí*, kterým jsou citově zabarvená líčení. Květoslav Švach je neobyčejně bystrým pozorovatelem a jeho láska k Novému Městu mu dovoluje opakovaně si vychutnávat jeho atmosféru. Nechává na sebe působit atmosféru ulic, budov i města jako celku, nechává se jí strhnout, což se promítá i do jeho výpovědí, mimo jiné také citově zabarvených. V jeho očích je město nejen prostředím k životu, ale také organismem, který se po staletí vyvíjel, který reaguje na lidské zásahy a ke kterému je zapotřebí chovat se citlivě a s úctou. Setkáváme se s antropomorfizací města jako celku nebo jeho částí: „Větrov je hora nevlídná, kráska zlomyslná k pošetilcům, kteří v ní našli zalíbení.“ (Tamtéž: 15), a samotná Praha je představována jako žena: „Město je žena, kterou je třeba chránit, a Prahu tehdy nikdo neochraňoval.“ (Tamtéž: 91). Díky založení vypravěče, jeho zájmu o město a fascinaci jím je prostor v románu *Sedmikostelí* téměř všudypřítomný. Každá ze scén je prostorově zasazena, každý pohyb je přesně lokalizován.

Do tohoto subjektivního nazírání spadá také upřednostňování určitého typu detailů před jiným. Již jsme zmínili opozici chůze a jízdy v dopravních prostředcích. Dále je pak větší důraz kladen na zobrazení historických novoměstských interiérů, jako jsou vnitřní prostory sakrálních staveb či hotelový pokoj Matyáše Gmünda, než na interiéry moderních budov. Ve druhém případě je popis omezen pouze na výběrový výčet nábytku, který je pro danou chvíli funkční: „Zlehka se opíral o dubový psací stůl [...]. Bez pláště a klobouku, jež visely na věšáku vedle dveří, byl sice nadále obrovský [...].“ (Tamtéž: 75). Tato ukázka zobrazuje prostor kanceláře na policejním velitelství, ale stejnou tendenci vykazují i další interiéry, jako je Švachův pokoj v panelákovém bytě, Luciin a Netřeskův byt, posluchárny a laboratoř v Hlavově ústavu či nemocniční pokoj.

Podobný kontrast najdeme i v případě exteriérů. Ty, které svou polohou náleží Novému Městu, jsou popisovány živě, s řadou detailů a důrazem na líčení přírodních scenérií, popis klimatických podmínek. Často v nich nalezneme barvy: „Prošel jsem se po Albertově a mhouřil oči před nízkým zlatým sluncem, jež se po dvou týdnech plískanic vyhouplo nad Vyšehrad jako pozdě, ale přece dozrálý delicias.“ (Tamtéž: 130). Naopak exteriér sídliště Jižního Města, kde Švach bydlí, není příliš často komentován. Švach ho spíše vnímá jako dobrovolné vězení a když ho opouští, cítí hlubokou úlevu: „Plechové víko se za ní zavřelo s úpěním, které se rozlehlo zšeřelým sídlištěm jako volání o pomoc. Byl jsem volný.“ (Tamtéž: 200).

Prostor je dějištěm událostí i jejich hybatelem. Mnohdy se ale stává nepřímou charakteristikou postavy – její osobnost je doplněna zmínkou o tom, kde bydlí: „Bydlela ve čtvrtém patře činžovního domu na Pankráci, a podobná dlažba se nikde v okolí nevyskytovala“ (Tamtéž: 47). To, kde postava žije ji totiž předurčuje k jejímu zasazení do složité sítě příběhu, na niž odkazuje zmínka o tajemných dlažebních kostkách.

Město není zcela homogenním prostředím. Vydělují se z něj lokality, které jsou považovány za jádro města, tedy Nové Město, a poté čtvrti, které jednotu tohoto jádra narušují a jsou výsledkem neucty lidské činnosti ke středověkým památkám. Ostrá hranice protikladů leží přímo v samotném prostoru města. Na jedné straně tak máme památky středověku a atmosféru, která na své atraktivitě nabývá již několik století, na straně druhé pak stojí sídliště, funkcionalistické stavby a rušné magistrály. Samotný tento fakt je ale zdrojem dynamiky města. Do úzkého konfliktu se tím totiž dostává hektičnost moderního světa a zvláštní jevy magických míst, dosud žijících historií, kterou je hlavní hrdina schopen vnímat: „Zahlédnout ho na jiném místě, patrně by mou pozornost neupoutal, [...] připomínal oživlý sarkofág egyptské mumie, samozřejmě až na ten klobouk a vycházkovou hůl, jež upomínaly na devatenácté století. Kdovíproč jsem pocítil nutkání se za ním rozběhnout [...], ale zabránil mi v tom hustý provoz na magistrále.“ (Tamtéž: 72). Z ukázky je patrné, že do vnímání prostoru jsou zapojeny kromě zraku i další smysly, především pak tedy sluch, čich a dochází také k vzájemnému propojení těchto kanálů: „Ve chvíli, kdy jsem se vyklonil ven a nabíral do plic pražský vzduch, vonící v porovnání s Trugovou cigaretou jako rajská zahrada, začali na svatoštěpánské věži odbíjet poledne.“ (Tamtéž: 218). Prostor města tedy poskytuje dostatek vjemů pro různé druhy smyslové recepce.

Patrně nejzajímavějším prostředkem, kterým je prostor města v románu *Sedmikostelí* modelován, jsou ale časté Švachovy a občasně Gmündovy historické výklady – popisy událostí dávno minulých, vyprávění pověstí a legend, které se týkají daných míst. Do textu jsou tyto pasáže včleněny zcela přirozeně, nenásilně. Švach plynule přechází od současného k minulosti: „Na špaletě vysokého okna seděl hnědý šváb. Zřejmě se právě probudil a něco ho nepříjemně zaskočilo. Kdysi tu byli jiní obyvatelé. Sloupy podpírající zdivo sloužily jako nosníky stříšek, zbudovaných ze svázaných klacků, a zpod jejich stínu natahovali své strupaté paže nuzáci, žebrajíce almužnu na řemeslnících, úřednících a kšeftářích spěchajících na mši.“ (Tamtéž: 17). Často dává dávnou minulost do vztahu s přítomností, porovnává středověkou atmosféru s duchem současným a konstatuje, že: „Duch místa se tak snadno nezničí.“ (Tamtéž: 17).

Minulost se v *Sedmikostelí* stává v podstatě součástí prostoru města a to tak, že Květoslav Švach o místech a městě vypráví příběhy. Někdy se jedná o pověsti, někdy o historicky doložené události a někdy jsou to příběhy všedního života dob dávno minulých. Díky tomu ale prostor města získává jakýsi další rozměr. Budeme-li se dívat zcela nezávislým pohledem na libovolnou budovu, uvidíme její architektonické řešení, budeme moci vstoupit do jejího interiéru, vymezit její polohu vůči ostatním objektům v prostoru. Budeme-li ji ale vnímat z pohledu Květoslava Švacha, budeme moci okusit ještě jeden rozměr, a tím je příběh místa. Vyprávění příběhů je v románu *Sedmikostelí* prostředkem, jímž je prostor nejen utvářen, ale zároveň ožívován. Přestává být trojrozměrným, ale získává jakýsi čtvrtý rozměr, který je v prostorovém světě neviditelný. Je konstruktem mysli, a tedy prostředkem individuálního vnímání prostoru.

Pomocí příběhů, které jsou do prostoru a jednotlivých jeho objektů vkládány skrze Květoslava Švacha, je prostor ožívován. Stává se plochou, na níž a v níž se mohou rozehrát nové souvislosti, vztahy a symboly. Město v sobě díky tomu konzervuje vše minulé, veškeré události, které se v něm odehrály. Stává se pamětí společenství, které v něm žije a svou zkušenost dokáže reprodukovat těm, kteří se o něj zajímají a jsou ochotni naslouchat. Urban tento význam města ještě více umocňuje myšlenkou o tom, že určité místo, které bylo v minulosti součástí města, v něm zůstává i navzdory svému zániku. Je uchováno například ve jménech ulic: „Začal jsem se pítit po všem, co zbylo po kamenných obyvatelích města, rozbitých na stavební materiál. Zůstala po nich jen jména. U Rychlebů, U Vokáčů, Česká koruna. [...] Tam všude se bydlelo, tam všude se žily

životy, na které nesmíme zapomenout.“ (Tamtéž: 69).

Pozice Květoslava Švacha jako zprostředkovatele pohledu na prostor města je ještě o to významnější, že je obdařen určitým typem jasnozřivosti. V přítomnosti historických památek nebo letitých budov neočekávaně upadá do hypnotického stavu, v němž je schopen vidět prostor v minulosti: „Klesl jsem před sloupem na kolena a opřel si o něj skloněnou hlavu. Pomodlit se, poprosit za odpuštění, k tomu mě nutila tíha okamžiku. [...] 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 kleneb padala omítka. [...] Muž, na něhož spadla, měl na prsou vyšitý kalich.“ (Tamtéž: 134). Švach tedy nejenže o událostech dávno minulých vypráví, dokonce je prožívá. Tyto stavy přicházejí bez varování, jejich jedinou předzvěstí bývá pouze sluchový podnět, v daném prostředí zcela nepatřičný – klapání vodního mlýna na ulici uprostřed města 21. století, tajemné kroky ve zcela prázdném kostele atd.

Švachovy stavy dosahují až té míry, že on sám se stává součástí prostoru, proměňuje se v chrič, sleduje dění a vnitřně prožívá prostor samotný. Již dříve zmíněná antropomorfizace tak dosahuje nejvyššího možného bodu, kdy neživý element prostoru je v podstatě živou vnímající bytostí⁴⁸: „Byl jsem součástí nosného a opěrného systému, měl jsem tu nejdůležitější funkci, odváděl jsem ze střechy vodu. [...] Vtékala do mě vzadu, prýštila vpředu. Takto podivně mnou proudila a já byl na to hrdý.“ (Tamtéž: 134). Tento moment je naprostým vyvrcholením myšlenky, že člověk je součástí prostoru, sám je jeho strůjcem a může s prostorem komunikovat.

Tyto vize jsou jakýmsi logickým pokračováním přístupu k městu jako k prostoru s příběhem a minulostí. Švach do těchto příběhů vstupuje. Přímo interaguje s městem, které si v podstatě sám pro sebe stvořil, městem, které je pro něj přirozeným prostředím k životu, je jeho přítelem a prostorem, jehož součástí se cítí být: „Opět jsem se potuloval po milovaných zákoutích města a město mne přijímalo do své náruče, předvádělo mi málo známé skryše a prozrazovalo tajnosti svých slavných dějin, kdykoli jsem si vzpomněl měkce v nich spočinout.“ (Tamtéž: 226).

48 srov. Kratochvíl, Jiří. *Chronotop města v české próze 90. let 20. století*. Brno, 2005. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. s. 25.

5.5 Shrnutí

Prostředím, kde se Urbanův román *Sedmikostelí* odehrává, je hlavní město Praha. Vyznačuje se naprosto přesnou lokalizací všech ulic i dílčích památek či jiných budov, která odpovídá svému reálnému předobrazu. Můžeme konstatovat, že román *Sedmikostelí* je prostorem zcela nasycen, což je způsobeno nejen tím, že se postavy pohybují po přesně zachycených trasách, ale především individualitou hlavního hrdiny a vypravěče Květoslava Švacha. Hlavním způsobem, jakým do prostředí města proniká, je chůze. Sám si chůzi užívá a přestože přiznává, že po některých lokalitách chodí velmi často, tudíž je výborně zná, stále objevuje nová tajemství, která mu město odhaluje.

Základními prostředky, s jejichž pomocí je městský prostor konstruován jsou naprosto detailní popisy interiérů a exteriérů, které často sklouzávají do emocionálně zabarveného líčení atmosféry města, klimatických podmínek, úhlu dopadu světla a podobně. Plastičnost ale město získává především díky Švachově vyprávění příběhů, historických událostí, pověstí či objasňování souvislostí, které má za následek to, že město získává další rozměr. Pro chvátajícího chodce zcela nepostřehnutelný, ale pro jedince, který má zájem vstoupit s městem do intimnějšího vztahu, je to rozměr, kterým se město začleňuje do jeho života a zároveň ho činí součástí života svého. Unikátnost Švachova přístupu k městu souvisí také s jeho jedinečnou vlastností, díky níž se může do tohoto nehmatatelného rozměru fyzicky přesunout a spatřit věci, které jsou již dávnou minulostí.

V kontextu celého díla je pak město subjektem, který dokáže komunikovat, ale je nutné k němu přistupovat velmi individuálně a citlivě, protože cítí, vnímá a brání se necitlivým lidským zásahům, jako jsou výstavby sídlišť či boření přirozených dominant prostoru. Celé dílo by mohlo být považováno za varování před neuváženými přestavbami, my se ale na základě rozboru díla domníváme, že spíše než varováním by *Sedmikostelí* mělo být inspirací, jak nazírat na město, otevírat jeho skryté polohy a poznávat skrze něj sám sebe a svůj vztah k místu, které zde bylo ještě před námi.

6. Lord Mord

Zatím předposlední Urbanův román *Lord Mord* byl vydán v roce 2008 a svým tématem přesně spadá do sféry našeho zájmu. Tento román totiž můžeme nejlépe charakterizovat jako román „pražský“. Tímto označením je navíc uveden samotným autorem již v podtitulu. Urban se v tomto románu opět noří do prostředí Prahy, jeho pozornost ulpívá na nejjemnějších detailech architektonických prvků, nechává do ponurého prostředí rozeznít magii a symboliku a pomocí dobových reálií dotváří jedinečnou atmosféru města. Recenze knihy se shodují na tom, že se jedná o příběh, který je pro čtenáře velmi lákavý.⁴⁹

Topos města je v tomto románu dominantním aspektem. Zřetelně vidět je to na syžetu, kdy rozvinutí zápletky předchází dlouhá expozice tvořená důkladným vykreslením prostředí (srov. Janoušek, 2008), a to nejen deskriptivními prostředky, ale nepřímo je charakterizováno celé prostředí Prahy konce 19. století, dobové nálady a specifická atmosféra. V tomto Urbanově románu je prostor do velké míry určen časem, ve kterém se nachází a který městský prostor rovněž charakterizuje. Román je zasazen do zcela konkrétního historického období.⁵⁰ Už samotný výběr doby a ukotvení příběhu v ní zajistil Urbanovi ojedinělou atmosféru románových událostí. Zobrazuje zde nejistou přítomnost zanikajícího města, kde budovy den ze dne mizí, proměňují se v prázdné jámy, místa, která k sobě přitahují zoufalé lidské existence. Celý tento prostor navozuje pocit, že prach bourané zástavby proniká hluboko do lidských útrob a rozežírá je zevnitř. Před očima se ztrácí veškerá magičnost města. Čas s prostorem je zde velmi úzce svázán a jedna kategorie v tomto případě determinuje druhou.

Román v sobě snoubí několik žánrů. V nejobecnějším měřítku se jedná o román historický, najdeme odkazy na skutečné historické události i postavy (František Křižík, Antonín Dvořák, Vilém Mrštík). Dále pak nacházíme prvky detektivky, hororu, dobrodružné literatury a jak je pro Urbana příznačné, nevyhýbá se ani inspiraci literaturou erotickou.

49 viz např. Janoušek, Pavel. Miloš Urban: *Lord Mord*. Tvar. 2008, 19(21), s. 3., dále pak Haman, Aleš. Čtvrť, kde vládne Bürger a Meister. *Lidové noviny*, 2008, 21(284), s. 16., Kouba, Karel: Sex, drogy & asanace. *A2*, 2008, 5(2), s. 7. nebo Hečková, Michaela. Praha magická, morbidní a recyklovaná. *Literární noviny*, 2008, 20 (4), s. 10.

50 Na mnoha místech dokonce nalézáme odkaz na zcela konkrétní časové údaje, jako je např. rok narození hlavního hrdiny: „Narodil jsem se roku 1867, hlásím se ke všem svým předkům bez rozdílu, jejich viny se mě netýkají.“ (Lord Mord: 53)

Formálně je román rozčleněn do dvaceti jedna kapitol, kterým předchází dva prology a uzavírá je epilog. Jednotlivé kapitoly jsou tematicky vymezeny názvem. Ten stručně popisuje události, které se v jednotlivých kapitolách budou odehrávat. Za zmínku jistě stojí výtvarné zpracování knihy, opět z dílny Pavla Růta. Je tentokrát laděno do dekadentní polohy, kde dominantní barevnou kombinací tvoří černá a červená.

6.1 Děj románu

Román je vyprávěn v ich-formě a hlavním hrdinou je zchudlý hrabě Arco, který vyměnil pohodlí rodinného venkovského sídla za ruch pražských ulic. Ve svém životě i životních postojích je vcelku pohodlný, přesto se připlete k mnoha důležitým politickým událostem a stane se jedním z jejich ústředních aktérů. V centru všech Arcových problémů leží asanace Prahy, tedy živelné bourání staré zástavby a nahrazování letitých budov bankovními paláci a moderními činžovními domy, s nímž bytostně nesouhlasí.

Prostřednictvím těchto reálií proniká Urban do žánru historického románu. Asanace, jak se dramatická přestavba Josefova a části Starého Města nazývala, skutečně v Praze na přelomu 19. a 20. století proběhla. Urban však neprobouzí pouze stará, důkazy podložená fakta, ale také symboly a příznaky dávno zapomenutých zákoutí židovského ghetta. V ulicích polorozbořeného zanikajícího města se totiž objevuje židovské strašidlo Masíčko neboli Kleinfleisch, které po vzoru Jacka Rozparovače vraždí občany Josefova – povětšinou prostitutky. Hrabě Arco se zapojuje jednak do záhady přízračného Masíčka, jednak se v zájmu záchrany barokní architektury stane majitelem barokního domu V Pavlači. Přestože tajemství strašidla je nakonec vyřešeno zcela racionálně, Praha navždy ztrácí v prachu přestavby svou předasanační podobu.

6.2 Prostor mizejícího města

V tomto Urbanově románu je prostor je do velké míry určen časem, ve kterém se nachází a který městský prostor charakterizuje. Román je zasazen do zcela konkrétního historického období. Už samotný výběr doby a ukotvení příběhu v ní zajistil Urbanovi ojedinělou atmosféru románových událostí. Zobrazuje zde nejistou přítomnost zanikajícího města, kde budovy den ze dne mizí, proměňují se v prázdné jámy, které k sobě přitahují zoufalé lidské existence, kde prach bourané

zástavby proniká hluboko do lidských útrob a rozežírání je zevnitř. Před očima se zde ztrácí veškerá magičnost města. Čas s prostorem je zde velmi úzce svázán a jedna kategorie v tomto případě determinuje druhou.

Celé dílo je rámcově tematizováno dobovým pamfletem *Bestia triumphans*, kterým v roce 1897 reagoval Vilém Mrštík na tzv. asanaci Prahy, tedy nahrazování staré zástavby novou, a to především v zájmu hygieny a také modernizace původně středověkých čtvrtí. Praha je v tomto románu reprezentována starým Židovským městem, které se nachází na prahu demolice. Právě na něj se soustředí pohled hraběte Arca, který nám prostor zprostředkovává. Stejně jako v románu *Sedmikostelí* zasahuje do zobrazení prostoru citový vztah hlavního hrdiny k domovské čtvrti a sklon k antropomorfizaci prostoru: „A Praha se těmi železnými bestii nechala ochotně ohryzat, dokonce je nechala proniknout do starého živoucího srdce a těšila se, že dostane orgán nový, že jenom tak může přežít a obstát v Evropě dvacátého věku. Bylo nás nemnoho, co viděli jinak a jiné věci že Židovské město nikdy tak netrpělo a nikdy nepřijímalo zánik s takovým klidem a pokorou, zcela smířeno a zajedno s představou, kterou mu radní a podnikatelé malovali.“ (Lord Mord: 21-22).

Na jedné straně románu spatřujeme město rychle a dravě expandující, ale na straně druhé nám perspektiva hlavního hrdiny otevírá pohled do „zákulisí“ tohoto rozrůstání. Ukazuje Prahu „zevnitř“, kde se město chová jako živý organismus fungující na základě svých vlastních pravidel a mechanismů. S těmi, kteří chtějí poslouchat komunikuje, umí se vzepřít, dokáže se bránit.

6.3 Členitý prostor města

V románu *Lord Mord* si můžeme povšimnout výrazně strukturovaného prostoru, v němž jsou dobře rozpoznatelné jeho stavební prvky. Těmito segmenty jsou významné domy a ulice. Tato členitost je způsobena tím, že příběh románu je tvořen mnoha různými událostmi, které si vyžadují odlišné prostorové umístění. Dalším důvodem je přísná hranice mezi novou zástavbou a starou částí města – ta je pak považována za samostatný celek a v pohledu hlavního hrdiny dále strukturována.

6.3.1 Budovy

Na budovy je stejně jako na celek města nahlíženo jako na živé subjekty: „Ba ne, pane Adi. Ty

kočky jsou duše těch zabitých domů a žijou ve strašném zmatku.“ (Tamtéž: 346). Nejvýrazněji z prostoru vystupuje dům nazvaný V Pavlači, který se hrabě Arco rozhodne koupit, ušetřit ho tím asanace a který se stane jeho domovem. Vlastnictvím tohoto domu manifestuje svůj postoj k radnici. Je pro něj jakýmsi symbolem staré Prahy, z níž se alespoň část takto snaží zachránit před asanací.

Dům V Pavlači je třetí zastávkou Hraběte Arca při hledání nového bydliště. Je zde tedy využita magie čísel, jak ji známe zejména z lidové slovesnosti, která napovídá, že v tomto případě se po dvou neúspěších bude jednat o dům výjimečný. Nejprve je tento prostor charakterizován informacemi o původních obyvatelích: „Oba byli malíři pokojů, ale na dvorku měli rozestavěné vedle štaflí i dva stojany s napnutými plátny v rámech.“ (Tamtéž: 67). Do dosud nekonkrétních představ o prostoru je vnesen motiv osobnosti svérázných majitelů. Samotná deskripce přichází na řadu až poté a je vcelku podrobná a obsáhlá. Celý popis, jakkoli se snaží vzbudit dojem objektivitu a autenticity, směřuje k jednomu konkrétnímu cíli – hromaděním vizuálně zajímavých detailů graduje k odhalení osudové jedinečnosti domu: „Zůstal jsem pod těmi oblouky v ochromení očí. Byl jsem zavalen a pohlcen obrazem ošklivé krásy, až se mi z toho sevřely průdušnice. Ještě jsem neviděl vnitřek toho stavení, a už jsem věděl, kde chci odted' bydlet.“ (Tamtéž: 68). Hlavní hrdina je zcela pohlcen architekturou, která ho k sobě přitahuje. Dům se pro Arca stane ztělesněním jeho touhy a revolty proti celé modernizaci města.

V průběhu románu se symbolika tohoto domu posune, a to tehdy, když se Arco stane jeho legitimním majitelem. Od té chvíle je Pavlač domovem, úkrytem a útočištěm. Stává se klidnou oázou uprostřed asanační války: „V Židovském městě zuřila asanace, na Starém Městě se chystala její částečná obdoba a my se v tichu pod barokní pavlačí uzavřeli před světem, jeho policajty a úředníky a bouracími rypadly, a dá se říci i před samotným časem, který k nám pronikal jen škvírou mezi dveřmi v bráně [...]“ (Tamtéž: 231). Zatímco předtím vzbuzoval vášně, touhu po revoltě, nyní evokuje pocit jistoty.

Zmínku o domě V Pavlači nacházíme i v epilogu, což dokládá hluboký citový vztah hlavního hrdiny k tomuto prostoru: „Hledal jsem dům V Pavlači, jehož jsem se musel před časem vzdát. Tušil jsem, že tam, kde stál, najdu jen jámu, anebo pěkně umetený, špagátem ohraničený pozemek. Nenašel jsem nic, ani svou ulici, ani sousedství, které jsem znal a kudy jsem chodil

a nosíval na prodej své bílé zboží.“ (Tamtéž: 347). Po celou dobu byla budova demonstrativním symbolem starého židovského ghetta a poslední nadějí, že alespoň něco z něj zůstane zachováno, v epilogu nám však ztělesňuje definitivní zkázu městské části Josefov.

Kromě domu V Pavlači, který je jakousi vlajkovou lodí zanikajícího Josefova, je prostor města utvářen i dalšími významnými budovami, které vykazují podstatný společný rys. Vystupují z obrazu Starého Města jako autonomní jednotky, protože mají přímou spojitost s postavou hlavního hrdiny. Jsou součástí jeho života, důvěrně je zná, všechny spoluutvářejí jeho svět a poskytují mu pocit bezpečí. Těmito místy je obchod přítele Soliho, kavárna pana Karpelesa, lékárna a dům U Zlatnice. Od ostatních budov, které tvoří pouze jakousi kulisu, se liší tím, že hrabě Arco není jejich pouhý pozorovatel, ale jejich návštěvník. Skrze tyto budovy proniká do srdce Starého města.

Proti obrazu starého Židovského města pak stojí idea nové zástavby, převážně zatím v oblasti představ, vyjevovaných během veřejných debat občanů s radními, ale náznaky hmotné architektury „nové“ můžeme nalézt v popisech některých novopražských staveb: „Vysoká hranatá budova stála v místech, kde jsem pamatoval starobylé malostranské domky.“ (Tamtéž: 299). Do přímé konfrontace se tím dostávají vzpomínky na původní vzhled budov a realita jejich nové podoby. Výsledným pocitem, jímž město promlouvá je tak vykořeněnost, zmatek a nejistota vlastní existence v prostoru.

6.3.2 Ulice

Významné postavení mají v románu *Lord Mord* také ulice a uličky, tedy prostor, který je často spojován s osudem postavy, nejistotou a reflexí stavu společnosti.⁵¹ V *Lordu Mordovi* se často setkáváme s motivem chůze po ulici, proplétání se uličkami a podobně. Ulice je navíc strategicky výhodným bodem pro pozorování městského dění, čehož hlavní hrdina využívá. Ulice tohoto románu již ve fyzickém světě neexistují, jsou součástí dávno zmizelé pražské čtvrti. Přesto jsou, stejně jako zbytek města, přesně pojmenovány a lokalizovány. To pramení z perspektivy hlavního hrdiny, který Prahu dobře zná.

⁵¹ viz Kratochvíl, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. *Bohemica litteraria*, Brno: Filozofická fakulta MU, 2011, 14(1), s. 43.

Jako je dům symbolem bezpečí, uzavřenosti a intimity, ulice je naopak částečně otevřeným prostorem, kde se ve staré Praze odehrává veřejný a společenský život nižších vrstev měšťanů, a to ve dvou různých podobách. Ve dne zde potkáváme obchodníky se stánky vyloženými do ulice, konají se tu shromáždění, setkávají lidé. Se soumrakem se však mění ve zločineckou čtvrť, kde je vše dovoleno, kde kvete prostituce, překupnictví a obchod s omamnými látkami. To je veřejným tajemstvím a denní a noční život je zde přísně rozdělován: „Ve dne teda, jestli si rozumíme, se s ní neukazujte, hrabě. Musíte počkat, až se setmí. V noci si v Praze koupíte malýho kominička, vymetete mu komín a s pěti grošema ho pošlete domů, jeho máma bude šťastná jak blecha. Tak se to dělá. Ale ve dne se producírovat se školačkou, to se Praze nevidí rádo, to je jasný.“ (Lord Mord: 199). Tento způsob života je vnímán jako pro Židovské město normální a jediný správný. Ulice, které se zdají být po setmění nebezpečné, takové v podstatě nejsou – mají svá pravidla a řád, je to jejich přirozená součást. Nebezpečí se v nich začíná šířit až s příchodem židovského přízraku, vraždícího Masíčka.

Důležitým prvkem, který se spolupodílí na výstavbě prostoru ulice, jsou asociace a náhle se objevující vzpomínky. I prosté bloumání ulicemi Starého Města je vyvolává: „Za prvním domem byla zídka, tu jsem si pamatoval, tudy jsme tenkrát prchali před hroudami bláta, které nám létaly kolem hlavy. Ale zatímco tehdy jsem přes zeď neviděl, teď to bylo snadné.“ (Tamtéž: 42) nebo „Cestou jsme si ukazovali místa, kde sedávali před svými příbytky provazníci a košíkáři, kde jsme jako kluci potkávali dráteníky [...].“ (Tamtéž: 83). Vzpomínky jsou nedílnou součástí utvářející prostor města románu *Lord Mord*. Silně pak také působí rozpomínání se na podobu ulic a domů a odhadování jejich minulé polohy poté, co byly zbourány.

Již jsme zmínili, že město je zobrazováno z pohledu hraběte Arca, často procházejícího josefovskými ulicemi. Jeho pochůzky mají dvojí charakter – buď ulicemi směřuje k určitému cíli (jde do nevěstince, na radnici, prodávat drogy apod.) nebo pouze bloumá a vnímá nejrůznější drobné děje, detaily budov, symboly, které k němu město vysílá, užívá si jeho atmosféru⁵² a rád se nechává zmást spletností uliček, kterou označuje za labyrint: „Smysl pro orientaci v labyrintu Židovského města se nijak neumenšil, [...]“ (Lord Mord: 161). Přestože svou čtvrť dobře zná, ulice

52 Velmi podrobně rozpracovává téma chůze po městě Daniela Hodrová v eseji *Chůze a město* ze sbírky *Citlivé město*. Nejprve zde vymezuje jednotlivé účely lidského pohybu v městském prostředí, zejména pak zdůrazňuje chůzi, která nesleduje praktický cíl a dává tak prostor ke čtení a vykládání symbolů a znamení, které město nabízí. Dále se pak zabývá otázkou vzájemné podobnosti (souvislosti) mezi mandalou (obrazem cesty) a reálnou podobou města. (Hodrová, 2006: s. 179-189).

Josefova ho občas zradí a promění se v opravdové bludiště, které svede jeho kroky do zcela jiných míst, než kam zamýšlel: „[...] ale pak jsem se zamotal v chudší části ghetta, nikde nebyla živá duše [...]. Rozhlédl jsem se, snažil se rozpoznat domy kolem, hádal jsem na starou Maiselovu uličku, ale tady většina domů ještě stála.“ (Tamtéž: 180).

Tyto proměny ulic v bludiště můžeme pozorovat zejména v době po setmění a také bychom je mohli dát do souvislosti s užíváním heroického prášku. Citované pasáži totiž o několik odstavců dříve předchází jasné sdělení: „Spolkl jsem pilulku a uvědomil si, že si život bez léku už nedokážu představit.“ (Tamtéž: 180). Získáváme tedy zdánlivě zcela racionální vysvětlení nevyzpytatelnosti josefovských ulic. Nelze ale pominout souvislost se zjevováním přízraku Masíčka. Každému jeho objevení, stejně jako bloudění v ulicích Starého Města, předchází zmínka o tom, že si Arco vzal drogu. Čtenář tak nutně musí nabýt dojmu, že tyto dvě události spolu nějak souvisí. Až v závěru románu se ukáže, že tomu tak nebylo a „strašidlo“ bylo opravdové. Tato skutečnost tak může zpětně podrýt naše přesvědčení o vlivu heroinu na prostorovou orientaci hlavního hrdiny. Na pozadí tohoto vysvětlení se naše racionální domněnky problematizují a znovu vrhají na uličky staré Prahy cosi magického. Zpochybnění racionality je tedy jedním z prostředků, jakým Urban formuje svou románovou Prahu. Utváří tak představu spleti uliček, která nechá svého chodce zabloudit výhradně tehdy, má-li to nějaký účel.

Nejen budovy, ale i ulice jsou tedy považovány za určitý druh živého organismu. Vychází z nich veškerý ruch a odehrává se v nich řada společenských událostí. Jsou žilami, v nichž proudí lidé, jimiž město ožívá. Tato představa se nejvýrazněji ukazuje v kontrastu s myšlenkou nahrazení stávající pouliční sítě širokými bulváry při plánované výstavbě nového města: „Mezi jednotlivými domy tu byly úzký uličky. Byly i mezi shluky domů. Teď ale uličky mizej, a kde není ulička, tam není život.“ (Tamtéž: 290). Na jedné straně tedy máme malebné uličky Starého Města, na straně druhé v sobě ale již implikují zánik a strach, že spolu s nimi se z města vytratí duch staré Prahy. Zmizí způsob života, který byl do té doby obvyklý, protože se už nebude mít kde se odehrávat.

6.4 Opozice města a venkova

K prostoru Prahy konce 19. století tvoří v tomto románu důležitou opozici venkovské prostředí. To sice není zobrazováno příliš často, ale nacházíme ho v mnoha poznámkách, drobných epizodách

vedlejších dějových liniích (nejčastěji retrospektivních) a nejvíce pozornosti je mu věnováno v pasáži Arcova návratu domů, na venkovské sídlo na Stránově.

Hlavním hrdinou je město adorováno během celého románu, je pro něj vášní, milovaným a dobrovolně zvoleným místem k životu. Venkov je oproti tomu z počátku nahlížen jako nudný. Reprezentován je především venkovským sídlem na Stránově, kam se hlavní hrdina vrací za rodiči. Tyto návraty do prostředí dětství v něm vyvolávají úzkostné vzpomínky na nepříliš šťastné období jeho života: „Přemluvil jsem Soliho, aby jel s námi. Pomůže mi zahnat úzkost z rodinného sídla a jeho obyvatel. Kromě rodičů, našich sousedů a několika sloužících znám na Stránově už málokoho, přesto se vždycky najdou lidé, s kterými se nechci setkat, a přece na ně někde za humny natrefím“ (Tamtéž: 100). Následuje výčet osob, s nimiž má hlavní hrdina místo spojené – učitel, paní starostová, farář či vlastní matka, přičemž ke každé z nich je připojena citlivá vzpomínka, např.: „Nechtěl jsem potkat ani paní starostovou, která se, když jí bylo kolem čtyřiceti let a mně sotva začaly růst vousy, při jedné své návštěvě nechala zavést do knihovny, měl jsem jí vybrat něco od Schillera. Když jsme osaměli, klekla si přede mnou na podlahu a lezla po čtyřech, vystrkovala zadnici a hledala onen svazek pouze v nejspodnějším regálu.“ (Tamtéž). Stránov je tedy (na rozdíl od milované Prahy) zatížen řadou frustrujících zážitků.

S tímto místem jsou kromě vzpomínek spojeny i další vjemy. O vizuálním jsme se již okrajově zmínili – Urban nechává skrze Arcův mimořádně vnímavý zrak promlouvat jednotlivé objekty prostoru. Navíc pracuje se smyslem čichovým: „Ucítili jsme pach dobytka a pohnojených polí. Zkusil jsem zadržet dech, ale rozkašlal jsem se a nemohl to zastavit. Nebylo zbytí, sáhl jsem do kapsy a vytáhl lahvičku, kterou mi bratránek věnoval.“ (Tamtéž: 107). Každý jedinečný prostor je tedy charakterizován pachem. Venkov reprezentovaný stránovským sídlem rovněž odráží proměnu dobových poměrů a změny úlohy šlechty ve společnosti. Na základě popisovaného dění zjišťujeme, že Stránov pozvolna ztrácí svůj lesk a prestiž a ze šlechtického sídla se proměňuje v řadový statek.

S postupnou přestavbou města se venkov proměňuje v místo, kam je možné se uchýlit, když ve městě z nejrůznějších důvodů přestane být bezpečno. K zajímavému obratu v pojetí venkova dochází na konci románu, ve chvíli, kdy jsou všechna tajemství odhalena, kdy je zásadní proměna tváře města s definitivní platností zpečetěna a kdy je hraběti Arcovi zničeno jeho vytoužené místo

k životu. Tehdy se vrací se na rodný Stránov, aby zde zastával úlohu hospodáře.

Proti městu se venkov v tomto románu obecně vymezuje jako místo úniku před nepříjemnostmi všedního života. Stává se úkrytem poskytujícím jistotu. Je návratem ke kořenům, když se lidská duše cítí v ohrožení novým světem velkoměsta. Je svým způsobem izolován od městského dění, ale expanze městského prostředí do venkovské krajiny je nevyhnutelná: „Uběhlo čtrnáct dní a v lesíku za nádražím došlo k ohavné vraždě. [...] Tělo leželo ve škarpě, chyběla mu hlava. Ta byla nalezena až druhý den. V Praze, v bývalém Židovském městě, vysoko na bílé fasádě nového, bohatým štukem zdobeného činžovního domu.“ (Tamtéž: 346). Z této krátké zmínky lze vytušit, že Urbanovo město přelomu 19. a 20. století pomalu ale jistě získává převahu nad venkovským prostorem, vkrádá se do něj a přebírá ho do svého vlivu. Je naznačeno, že i další lidské hodnoty a jistoty se ztrácí. Urbanovo město a vesnice tak nestojí ve zcela přímém kontrastu. Prolíná se jimi paralela zániku, která je přítomná v obojím. Stará tvář města na prahu nového století umírá vytlačena dravou moderní kulturou. Stejně tak se ztrácí signifikantní charakteristiky vesnice, do níž stále více pronikají vlivy města.

6.5 Shrnutí

V románu *Lord Mord* je prostor města zobrazen ve specifickém bodě svého vývoje, a sice ve chvíli, kdy je v důsledku lidské touhy po prestiži ničena jeho stará podoba a nahrazována novou. Urban tak zobrazuje onen kratičký čas proměny, kdy staré mizí a nové ještě neexistuje. Přesto je staré a nové dáváno do kontrastu, a to přímo ve smyslu pozitivní versus negativní. S mizejícím městem přicházejí pocity vykořeněnosti, vzteku a bezmoci. Zanikající město s sebou přináší bolestivé otázky lidské existence. Celé vyznění románu vychází ze subjektivní perspektivy hlavního hrdiny, který se považuje za součást města. Město je ve středu jeho zájmu, a tedy i ve středu samotného románu. Je nejen prostředím, ale i velkým tématem. Upíná se k němu řada úvah, ale i veřejných diskuzí s velmi vyhroceným průběhem.

Obraz města je v tomto románu tvořen sítí ulic, které jsou jakýmsi tepnami vlévajícími do města život, a v ní zasazených domů a míst, k nimž má hlavní hrdina osobní vztah. Ulice jsou dále strategickým místem pro pozorování devastace města, v podobě jam a provázky obehnaných stavení, na nich můžeme pozorovat transformaci města.

Dalším výrazným rysem poetiky města tohoto románu je tendence zobrazování prostoru jako dekadentního prostředí. Tato poloha města ale není souzena či hodnocena, je přijímána jako autentický způsob života, díky němuž dostává obraz města velmi specifickou atmosféru. Tu dále podporuje unikátní vlastnost prostoru Josefova, a sice ta, že dokáže měnit svou podobu – je jiný ve dne a v noci, je odlišný ve střízlivém stavu a mění se pod vlivem drog.

Za nejdůležitější ale považujeme to, že skrze město, ale také polaritu městského a venkovského prostředí, je v podstatě reflektován stav společnosti. Lidé jsou k městu schopni upínat veškeré své naděje, chovají k němu city, město v nich probouzí vášně, ale nedokáží ho ochránit před zástupci z vlastních řad. Město je hlavním tématem románu, je motivem a spolu s hrabětem Arcem téměř i hlavní postavou. Přesto ale na pozadí kritiky asanace města cítíme ještě kritiku další, mnohem palčivější, a sice kritiku krize společnosti.

7. Stín katedrály

Urbanův román *Stín katedrály* byl vydán v roce 2003 a svým zaměřením a tematikou částečně navazuje na román *Sedmikostelí*. Oba romány jsou si v mnoha rysech velmi podobné – ústřední hrdinové mají řadu shodných charakteristických vlastností a výchozím prostorem *Stínu katedrály* je gotický chrám – svou formou i obsahovou stránkou se opět přibližuje konceptu gotického románu a ve vysoké koncentraci je také prosycen typicky urbanovskou postmoderní manýrou. Řada recenzentů dokonce shledává mnoho styčných bodů s Ecoovým *Jménem růže*.⁵³ Přestože román byl kritikou přijat kladně, stále častěji se v recenzích objevují poznámky o Urbanově neobvyklé produktivitě⁵⁴ a také o možné souvislosti oblíbenosti Urbanových románů s „módností“ četby tohoto autora.⁵⁵ Například Erik Gilk ve svém článku *Sedmero zákonů urbanizace* dokonce specifikuje základní stereotypy Urbanovy poetiky.⁵⁶

Žánrově bychom mohli dílo vztáhnout ke gotickému románu, je ale také obohacen detektivním námětem, hororovými a erotickými prvky (i když v menší míře než v jiných analyzovaných románech), najdeme zde milostný trojúhelník a rovněž postupy výkladu.

Stín katedrály je rozdělen do různě dlouhých kapitol, přičemž každá z nich patří do promluvového pásma jednoho ze dvou hlavních hrdinů. Vyprávění je výhradně v ich-formě⁵⁷ – první kapitola nám otevírá pohled kunsthistorika Romana Ropse, druhá vyšetřovatelky Kláry Brochové. Dále se pak tyto jednotlivé perspektivy bez výjimky střídají. Z těchto střípků výpovědí, které někdy reflektují stejnou událost, někdy na sebe navazují nebo naopak rozkrývají niterné pohnutky konkrétního mluvčího, je postupně skládáno celé dílo. Tato stylistická mozaika pak vstupuje do vztahu s motivem mozaiky vitrážových oken zobrazovaných v románu.

Urban se pokouší poskytnout čtenáři dvojí pohled na stejnou věc. Pokud bychom chtěli

53 Viz např. Hlinka, Jiří. *Stín Urbanovy katedrály neskýtá bezpečí ani klid*. *Hospodářské noviny*, 2003, 47(212), s. 12.

54 Haman, Aleš. *Urbanova "barokní" vize*. *Tvar*, 2003, 14(21), s. 8.

55 Burda, Alois. *Miloš Urban: Stín katedrály*. *Tvar*, 2003, 14(18), s. 3.

56 Gilk, Erik. *Sedmero zákonů urbanizace*. *Tvar*, 2003, 14(21), s. 8.

57 Výjimku tvoří jediná kapitola, kde je ve dvou odstavcích počínání Romana Ropse komentováno ve třetí osobě: „Bývá to tak: Vejde domů a nerozsvítí, přejde k oknu a natáhne mechanickou růži [...]. Ráno se probudí na parketách pod obrazem, s rozkvetlým železem u hlavy. Takhle to bylo mnohokrát. Dnes ne. Nešel jsem domů.“ (*Stín katedrály*: 83). Je tedy otázkou, zda se stále jedná o pohled Romana Ropse, který se na svůj život snaží nahlédnout nezúčastněným pohledem, nebo zda nám do textu vstupuje extradiegetický vypravěč.

hledat základní rozdíly mezi těmito dvěma perspektivami, vyvstala by před námi několikanásobná polarita: žena/muž, odborný/laický pohled na věc, kultivovanost/živelnost vyjadřování nebo také romantická/pragmatická poloha. Na to, jak tyto dvě perspektivy reflektují prostor města, se zaměříme později.

Za zmínku stojí opět výtvarné zpracování díla. Desky knihy mají fialovou barvu, tedy důstojnou barvu církve, předjímající téma románu. Dále je kniha opatřena šestnácti dvouvrstvými ilustracemi tvořenými černobílým obrázkem a před ním umístěnou ilustrací fialové barvy na průhledném papíře. Je tudíž možné dívat se na ilustraci z několika perspektiv – jako na samostatnou fialovou kresbu, na černobílý obraz nebo nám ilustrátor díky průhlednému papíru dává možnost zkombinovat jedno s druhým. To můžeme chápat jako náznak vícevrstevnatosti románu.

7.1 Děj románu

Základní příběh románu vychází ze současnosti a je opět provázán sérií tajemných vražd na církevní půdě, přičemž dějištěm je tentokrát chrám sv. Víta na Pražském hradě. Vraždu vyšetřuje policejní jednotka, jejíž členkou je hlavní hrdinka Klára Brochová, která se během vzájemné spolupráce postupně zamiluje do druhého hlavního hrdiny, Romana Ropse, kunsthistorika zkoumajícího katedrálu, který je za záhadných okolností do mordýrských událostí zapleten.

Na počátku příběhu stojí vražda – za záhadných okolností je nalezena nejprve uťatá ruka a poté celý páter Kalandra, jemuž ruka patřila – od níž se začnou táhnout spletené nitky vyšetřování k dalším záhadným událostem a otevírají tak bohatou symboliku církevní stavby a kulturních spojitostí.

7.2 Prostor

Již jsme zmínili, že ústřední budovou, kolem které se splétají osudy románových hrdinů, je katedrála svatého Víta. Jedná se tedy opět o prostor ryze pražský. Zajímavě se zde ale dostává do vztahu město a jeho část – tedy katedrála. Ukážeme si, že každému z těchto míst, ač jsou jedno částí druhého, náleží jistá autonomie a chrám, ač ho považujeme do velké míry za budovu spoluutvářející charakter města, dokáže žít svým samostatným životem.

Jako u jiných Urbanových městských próz i zde nacházíme zcela konkrétní lokalizaci míst – románoví hrdinové se pohybují po ulicích, které mají svůj předobraz v reálném světě. Protože zde máme ale městský prostor zobrazený ve dvou různých perspektivách, z pohledu dvou vypravěčů, podíváme se nejprve na to, jakým způsobem je prostor města reflektován u každého z nich.

7.2.1 *Město ve dvoji perspektivě*

Vzhledem ke kompozici románu, která se skládá z mozaiky vypravěčských pásem, se nám nabízí otázka, zda se tato skutečnost nějakým způsobem promítá do obrazu města. První z úhlů pohledu patří Romanu Ropsovi, podivuhodné postavě dekadentního ražení, jehož eminentním zájmem je Svatovítský chrám, o němž sepisuje monografii. Již z této krátké charakterizace postavy lze odtušit základní vlastnosti jeho pohledu na město.

Na první pohled zřetelným znakem jeho vypravěčského pásma je užívání spisovného jazyka, což vstupuje do přímého kontrastu s promluvami druhé vypravěčky, Kláry Brochové, která se vyjadřuje nespisovně, často zabrousí do roviny profesního lexika a užívá expresivních až vulgárních výrazů. Tento rozdíl můžeme porovnat na krátkých ukázkách, přičemž první z nich bude promluvou Romana Ropse a druhá Klárinou: „Nebyl jsem si jist, zda pro mne nadále platí zákaz opustit město, ale i kdybych chtěl před něčím utíkat, nedokázal bych to.“ (Stín katedrály: 117) „Kurva. Ten pohřeb sem skoro prošvihla. Vtrhla jsem na břevnosvskej hřbitov, zrovna když dávali Kalandru do země.“ (Tamtéž: 117).

Na základě uvedených ukázek bychom mohli předpokládat, že prostor města bude více a detailněji reflektován Ropsem, ale ukážeme si, že tomu tak není. Promluvy Kláry Brochové jsou sice ozvláštněny výše uvedenými jazykovými prostředky, čímž strhávají pozornost zejména na formu, ale co do koncentrace zobrazení prostoru jsou s promluvami Romana Ropse srovnatelné a jedinou odlišností mezi nimi je v tomto směru rozdílný charakter postav, tedy estetické cítění, vzdělání a zájmy. To si můžeme ukázat například na způsobu, jak je vnímán prostor Ropsovy koupelny. Klářin pohled vypadá takto: „Na tak neútulnym hajzlu sem neseseděla ani na nádraží v Chrastavě. [...] Je vysokej, černej, celej z ledovýho mramoru a vypadá jak sokl pomníku. [...] Přešla jsem k umyvadlu. Nebylo o moc lepší. Černej hranol vraženej do zdi, uprostřed d'ůlek s dirkou. Stříbrný kohoutky, u vany to samý. Ta byla ze všeho nejlepší. [...] Napouštěcí rakev.“

(Tamtéž: 61) Z pohledu Romana Ropse je koupelna zobrazena následovně: „Potom jsem ucítil svou nemytou kůži a neprané šaty, svlékl se a vykoupal se ve své mramorové vaně, řetízek kolem zápěstí jako růženec, [...]. V bílé páře stoupající z černé vany se černaly litery v jasných konturách, [...]. Zapnul jsem diktafon ležící na polici pod zrcadlem.“ (Tamtéž: 151).

Klára si v neznámém prostoru přirozeně všímá detailů a také hodnotí pocit, který z tohoto nového prostoru má, zatímco Roman Rops nemá v případě své koupelny potřebu složitě popisovat detaily a soustředí se spíše na pro něj důležité věci (diktafon pod zrcadlem). Zároveň zmiňuje okolnosti, které prostor koupelny v daném okamžiku odlišují od normálního stavu (stoupající pára). Lze tedy vysledovat jednak vliv postavy na zobrazování prostoru, ale i určitý ohled na čtenáře, který se s prostorem seznámil již dříve, tudíž není nutné mu ho do podrobností popisovat znovu.

Naprostu konkrétně jsou v Ropsových promluvách jmenovány budovy i ulice Prahy a do nejmenších detailů je sledován pohyb v prostoru: „Prošel jsem Jižními zahradami a vstoupil do areálu hradu východní bránou. Jiřskou ulici příjemně stínil Lobkovický palác a Ústav šlechtičen.“ (Tamtéž: 43). Z ukázky je zřejmé, že vypravěč komentuje nejen trasu, po níž se pohybuje, ale všímá si také důležitých míst, a to způsobem, jaký bychom očekávali u průvodce po památkách.

I pohled Kláry zobrazuje velmi konkrétní podobu města, zcela přesně lokalizuje jednotlivá pražská místa, dokonce si všímá mnohých detailů: „Lítala sem za nim do půlky Václaváku, kde zahrnul do pasáže Lucerny, prošel do pasáže paláce U Nováků a tam zaplul co Cafébaru SAMSA, kde se kromě chlastu taky prodávaly knížky a kde kolem malinkejch hranatejch mozajkovéjch stolků seděli samí anarchisti, nebo tak aspoň vypadali.“ (Tamtéž: 78).

Nyní se zaměříme na atmosféru města. Oba z vypravěčů si všímají klimatických podmínek, zvláštností a proměn prostředí oproti všednímu stavu. V obou případech je také součástí reflexe prostoru popis emocí a dojmů, které v nich vyvolává, např.: (Klára) „Ale vzduch byl zamřelej jako před bouřkou a bouřky do Prahy v říjnu nechoděj. Na Malý Straně fičelo, tady nahoře bylo dusno. Člověk si připadal strašně těžkej.“ (Tamtéž: 131), (Roman) „Svítilo slunce. Scházel jsem od Strahovského kláštera vinutou stezkou k sadům. Panorama Prahy mě neuchvátilo, mou pozornost zcela poutal strom stojící ve svahu pode mnou.“ (Tamtéž: 141).

Otázkou tedy stále zůstává, čím se od sebe dvě perspektivy, jejichž pomocí je prostor města románu *Stín katedrály* zobrazován, liší. S přihlédnutím k ukázkám, které nám každý z pohledů ilustrovaly, je zřejmé, že jediným rozlišujícím faktorem mezi Ropsovým a Klářiným úhlem pohledu je stylistická rovina, částečně vycházející z charakteristiky jednotlivých postav. V obou případech nalzáme popis detailů, přesnou lokalizaci pražských ulic, která odpovídá reálnému předobrazu Prahy, oba dva se zaměřují na reflexi pocitů, které v nich prostor vyvolává a také citlivě odhalují atmosféru místa.

Prostor je v obou perspektivách zastoupen stejným dílem, dva různé pohledy spolu navzájem nevstupují do rozporu, ale doplňují se. Tvoří ucelený obraz města bez ohledu na to, že je tento obraz konstruován skrze dvě různé perspektivy, protože způsob nahlížení na prostor města je v obou případech stejný. Jediným rozdílem je to, že zatímco Roman Rops se jako postava vyžívá v odborných výkladech, Klára Brochová neskrývá svůj svérázný pohled na věc. V podstatě ale oba pohledy ukazují to samé.

7.2.2 *Obraz Prahy*

Praha románu *Stín katedrály* má svůj předobraz v reálném prostoru hlavního města. Zcela konkrétně jsou zde zmiňovány ulice či jednotlivé budovy a časově bychom příběh umístili do současnosti, což nám připomínají četné narážky na soudobé reálie – zejména tedy z úst Kláry, která žije realitou více než Rops, uvězněný v podivném mezičase, ignorující mnohé moderní. Prostor města se nám tedy otvírá ve dvou různých polohách – jedné, kterou známe z vlastní žité zkušenosti, připomínající se nám zmínkami o výdobytcích moderní doby: „Já si sedla naproti v Džejeffej, vlastně Kejejsí, dala si čipsy s kečupem a oranžádu, bylo to teda slizký, ale aspoň mě přešla chuť na El a Em.“ (Tamtéž: 78) nebo „Na tvoji památku ať rozsvítěj neonový srdce nad chrámem, sedne věži dobře namísto kříže“ (Tamtéž: 177-178), a druhé, jakési nadčasové poloze, která čerpá z historické povahy města, jeho paměti a mýtů: „Určil jsem vnější pilíř s dvěma podpůrnými půloblouky, kritické místo, kam se dle mistrových slov přenáší lak klenby vysokého chóru. Našel jsem i ten starobylý podpis, jeden z mnoha, jež tak pečlivě ochraňují Fulcanelliho dělníci. Ale hledal jsem něco jiného, jiný podpis; hledala ho má intuice a také ho našla.“ (Tamtéž: 84).

Většina děje se vztahuje k prostranství Svatovítské katedrály, tomuto prostoru je věnována většina pozornosti. Zbytek městského prostoru je v románu formován reáliemi typickými pro

současné městské prostředí, samotným zmiňováním jména Prahy, řadou odkazů k ulicím či podnikům a zobrazováním významných pražských budov a památek. Dalšími výraznějšími prostory, které modelují obraz Prahy jsou například budova nemocnice, v níž je po záhadném souboji v katedrále Klára hospitalizována, Ropsův byt a ulice, v níž se nachází,⁵⁸ penzion na kraji Prahy, nevěstinec, stanice Hlavního nádraží a svérázný starožitnický krámk antikváře Unterwassera: „Zastavili sme se před starožitnictvím v Křižovnický. Na štítě oprejskával nápis UNTERWASSER. Ve výloze seděla dřevěná panna v krásnejch světlemodrejch šatech s volánama, [...]. V přidrátovejch rukách svírala skládací námořnickej dalekohled, kterýho tlustym koncem si mířila pod našasenu sukni.“ (Tamtéž: 110).

Všetchna tato místa spoluutváří obraz Prahy, ale zamysleme se, jakou úlohu hraje Praha v tomto konkrétním románu. Dokážeme si představit, že by se děj odehrával ve zcela jiném městě? Na tuto otázku si můžeme odpovědět pouze jediným způsobem – ne, protože žádné jiné město nemá katedrálu sv. Víta. Jakou roli má tedy ale ve *Stínu katedrály* město jako celek? V tomto směru využijeme poznatky Daniele Hodrové, která vymezila funkci místa.⁵⁹ Město jako takové tvoří v románu *Stín katedrály* pouze jakousi kulisu. Jednotlivé její části nevstupují hlouběji do symboliky příběhu, jsou pouze prostory, kudy se postavy pohybují, kde se setkávají a přebývají, ale na vývoj příběhu nemají větší vliv. Ten v románu zcela přebírá konkrétní prostor, a to prostor Svatovítské katedrály, který si k sobě přitáhne veškeré dění a v podstatě můžeme říci, že spoluutváří příběh. Je sice součástí většího celku města, ale svou vlastní vnitřní silou se od něj odděluje a stává se „městem ve městě“, nebo ještě lépe „městem nad městem“.

7.2.3 Katedrála – město nad městem

Z celého obrazu města, který je nám v románu *Stín katedrály* předkládán, výrazně vystupuje jediná budova, a to katedrála sv. Víta. Stává se středobodem celého příběhu, dějištěm všech důležitých událostí, vstupuje do vzájemných vztahů s hlavními hrdiny a také v sobě nese řadu symbolů a metafor, na jejichž základě se rozvíjí celý příběh románu. Již první setkání s tímto prostorem, které je příznačně v samém úvodu knihy, nám evokuje monumentálnost a osudovost stavby: „Ve stínu katedrály se rvali dva starci. U paty severozápadní věže, v tichém šeru noci, zvolna unikající

58 Je zajímavé, že prostoru Ropsova bytu je věnována mnohem větší pozornost než bytu Kláry. O něm se dozvídáme pouze to, že je vybaven schránkou na dopisy a postelí. (srov. *Stín katedrály*: 196)

59 Daniela Hodrová rozděluje funkci místa trojím způsobem: a) se jedná pouze o místo či prostor jako kulisu příběhu, b) je prostor součástí příběhu, dynamicky do něj vstupuje a Hodrová ho nazývá místo jako „hrací plocha“ či „políčko ve hře“ a za c) je možné, že místo je metaforou nějaké vyšší skutečnosti. (Hodrová 1997: 15).

průchodem z Třetího na Druhé hradní nádvoří a dál s východním větrem, bojovali ti dva jako o život, řezali se po hlavě a po zádech tvrdými nezvetšelymi pěstmi, neochabujícíma nohama si vzájemně podráželi nohy. Jupiter a Saturn pod pětulistou růží průčelí chrámové rozety.“ (Tamtéž: 9). Abychom uvedli ukázkou do kontextu, jedná se o večerní návštěvu Romana Ropse v katedrále, ke které ho vybídl tajemný dopis, jenž obdržel uprostřed noci.

Katedrála je zobrazována v nejrůznějších svých polohách a podobách. Srovnáme-li její zobrazení s tradicí zobrazování církevních staveb v literatuře 19. a první poloviny 20. století⁶⁰, zjistíme, že se od ní v podstatě nijak zvlášť neodchyluje. Nacházíme katedrálu, která má mimořádný vzhled, což bychom mohli doložit řadou zcela detailních popisů architektonicky bohatého interiéru i exteriéru, je dějištěm obřadů, místem setkávání lidí, estetickou hodnotou, kulturní památkou a také připomínkou historie. Všechny tyto podoby v Urbanově katedrále najdeme, zároveň jsou ale narušovány a proměňovány.

Prostor chrámu charakterizuje nejvýrazněji temno. Se zmínkou o tom, že je v katedrále šero či nedostatečné osvětlení, se setkáváme hned několikrát, např: „V šeru se válela na podlaze zmačkaná deka [...]“ (Stín katedrály: 24), „Vstoupil jsem za ním a ocitl se v hlubokém stínu pod královskou oratoří.“ (Tamtéž: 259), „Z temnoty za nimi se vyvalil kouř.“ (Tamtéž: 178). Venkovní prostranství je oproti tomu přes den zahaleno do denního světla a v noci osvětleno reflektory, což je v textu rovněž na několika místech zdůrazněno: „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, [...]“ (Tamtéž: 83). Umělé světlo v noci upřené na katedrálu je vnímáno jako něco nepatřičného, ubírajícího na magičnosti. Přesto ale toto moderní osvětlení nepronikne všude a nejen v katedrále, ale na jejím zevnějšku se nachází řada temných zákoutí, která čekají na odhalení: „Avšak v rozích transeptu, [...] kam nemíří běžný pohled ani reflektor, přes všechnu moc elektřiny přece jen zůstává stín“ (Tamtéž: 84). To podporuje tajemnou atmosféru katedrály a zároveň charakterizuje další její vlastnost, a sice že ukazuje pouze to, co má být spatřeno. Ostatní tajemství prozradí až v pravý čas.

Základním smyslem, jímž je prostor katedrály vnímán, je zrakový. Roman Rops nám podává

60 Blíže viz Kubínová, Marie. Prostory víry a transcendence. In: Hodrová, Daniela a kol. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997. str. 127-174.

obširné výklady o nejjemnějších detailech stavby. Důležitou úlohu zde hraje světlo, ale do hry vstupují kromě zraku i smysly další, které ještě více umocňují atmosféru prostoru. Velmi důležitý je sluch. Často je ho využíváno ve chvílích, kdy je vizuální podnět oslaben: „V tu chvíli vypadl proud. Okolí katedrály se zřítilo do tmy a současně do ticha, v němž tichoučce šuměla páska mikrokazety.“ (Tamtéž: 85), a ve vypjaté chvíli je to dokonce úplná absence sluchového vjemu – tedy očekávání zvukového podnětu, které ale není naplněno: „Nádvoří bylo liduprázdné. Mé kroky na něm vůbec nezazněly.“ (Tamtéž: 128). Tento jev je znásoben druhou perspektivou, která je ve stejné situaci shodná: „Nemohla sem pochopit, jak to, že není vůbec nic slyšet. Zašoupala sem keckou o dlažbu, aby se Roman ohlídl, ale neozval se vůbec žádný zvuk, ani když sem si zkusila dupnout.“ (Tamtéž: 131-132). Katedrála kolem sebe dokáže vytvořit zvláštní druh mikroprostoru. Umí být hlučná (například když v ní probíhá bohoslužba doprovázená chrámovým sborem), ale zároveň dokáže potlačit veškeré ruchy a tím zamezit setkání těch, kteří se z vlastní vůle setkat chtějí.

Kromě toho řada popisů velmi členitého prostoru evokuje pocit rozlehlosti, Urban hromadí slovesa pohybu při chůzi katedrálou, čímž tento pocit podporuje. Častý je také motiv stoupaní po schodech, pohybu po ochozech nad zemí. Můžeme říci, že prostor města je co do možností pohybu spíše horizontální, pohyb katedrálou je pak vertikální.

Dalším smyslem který do vnímání prostoru zasahuje, je hmat: „Sklonil jsem se a přešel prsty po dlažbě. Ve spárách, vlasově tenkých, něco rašilo.“ (Tamtéž: 128), a společně s vnímáním teploty se spolupodílí na utváření další charakteristické vlastnosti katedrály, a to je pocit chladu: „V kostele byla příšerná zima.“ (Tamtéž: 180). Tedy příznak, který bychom mohli očekávat v církevních stavbách tohoto typu. Ty ale Urbanova katedrála dalece přesahuje. Je vnímána nikoli pouze jako kamenná stavba, výtvar architektury a lidských rukou, ale jako magické místo se svou vlastní vnitřní silou. Je součástí města a zároveň se od něj vzdaluje. Tento pohled nám zprostředkovávají postavy románu. Nejen Rops, ale i další, kteří katedrálou žijí a věří v její magii. Asi nejvýrazněji to můžeme ilustrovat pasáží, kdy Rops o katedrále rozmlouvá s řemeslníkem spolupracujícím na její opravě: „„Ještě se nevrátil z Prahy, ale můžete na něj počkat,“ odpověděl mladík. [...] „Proč neřeknete z města? Copak nejsme v Praze?“ [...] A jako v Praze si tady nahoře opravdu nepřipadám. Dole za řekou je to zlý.“ „Jak to?“ „Nebýt našeho huťmistra, ještě přespávám na nádraží [...]. Ale tady jsem nad Prahou, v úplně jiném městě. Nikdo sem na mě nemůže.““ (Tamtéž: 47). Celý prostor Hradu je zobrazován jako autonomní jednotka, která je sice součástí většího celku, ale zároveň se

z něj vyděluje: „Vyšel jsem z dílny a zamířil k portálku kapitulní knihovny. 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. [...] Unikl jsem na triforium a rázem jsem byl sám.“ (Tamtéž: 47)

Naproti zobrazování katedrály jako úctyhodné stavby ale stojí až provokativní střet světské a církevní tematiky. Urban jako by byl fascinován myšlenkou znesvěcení posvátného prostoru. Dochází zde k tomu, že katedrála, paměť města, nejvýznamnější církevní památka země se dostává do konfrontace s moderní dobou a stává se dějištěm násilných činů. Místo, které bylo vždy vnímáno jako příbytek Boha, určeno k tichému rozjímání a pokání, se stává cílem čilého turistického ruchu: „Jestliže na začátku jsem napočítal ke dvěma stům padesáti přihlížejících, na konci jich nebyla ani třetina a už během obřadu se turisté procházeli po chrámu v hloučcích a ve dvojicích, fotografovali a natáčeli na video, dokud nezjistili, že když obejdou pěvecký sbor, dostanou se do chórového ochozu, kde nikdo nehlídá a nevybírání vstupné.“ (Tamtéž: 246). V tomto případě vidíme dehonestaci prostoru davy anonymních turistů. Celý tento fenomén a proměnu prostoru v závislosti na návštěvnících shrnuje výrok Itala Fulcanelliho, vedoucího rekonstrukčních oprav katedrály: „Katedrála je malinká, už není z pískovce. Je z postříbřeného plastu. Dá se ohýbat a nejlépe se vyjímá na polici nad televizí.“ (Tamtéž: 160).

Další znesvěcování církevního prostoru vychází ze symboliky katedrály, souvisí s ní. Jsou to tajemství, která mají svá řešení právě v symbolech, jimiž chrám oplývá. Již samotná první vražda je provázena znameními, která (ač jsou v závěru vysvětlena lidským zásahem) jsou v nejužším možném vztahu s katedrálou a nemohla by být provedena nikde jinde. Ústřední úlohu zde má puklé srdce zvonu a pak především nález mrtvého pátera v cípu původní rotundy svatého Víta, tedy propojení současného dění s minulostí.

Přestože zločiny odehrávající se v katedrále a jejím okolí jsou výlučně lidským dílem, budova jako by na nich spolupracovala – charakterem prostoru, svou symbolikou a evokovaným pocitem nevyřčeného tajemství. Můžeme spekulovat, zda v případě prostoru Urbanovy katedrály je to lidská fantazie, která zajistí podporu v symbolice, nebo skutečná invence prostoru hluboce zasaženého vlnou neúcty civilizace nového milénia. Jisté je, že symbolika prostoru a jeho architektonických prvků vstupuje do příběhu, podílí se na řešení záhad, působí četné a nečekané

zvraty a v podstatě tak vlastně příběh utváří. Oplývá zvláštní mocí, kterou si dokáže přitáhnout pozornost člověka v pravou chvíli: „Nešel jsem domů, táhlo mě to ke katedrále, k její severní, odvrácené straně plné otázek.“ (Tamtéž: 83). Katedrála také dokáže navázat vztah s člověkem, dokáže ho doslova uhranout: „Pohled do oken v přední části katedrály patří k prvním vzpomínkám v mém životě. Jako dítě jsem chodil na Hradčany jen kvůli nim.“ (Tamtéž: 194). Katedrála je zde prostorem, který dokáže komunikovat s lidmi a přesvědčit je, že má moc pohybovat lidskými osudy: „A stavitel pochopil, že do katedrály se teď nesmí vrátit, jinak ho katedrála zahubí.“ (Tamtéž: 258).

Přestože veškeré znesvěcování „božího příbytku“, páchaní zločinů se děje z lidské vůle a je v závěru racionálně vysvětleno, majestátnost katedrály silou své symboliky, pocitu temna, chladu a rozlehlosti umocňuje tajemství do nejvyšší možné míry. Navíc vstupuje do příběhu řadou zcela nečekaných náhod, jako je například vzájemná podobnost některých postav se sochami v chrámu, a posouvá ho tak dál.

7.3 Shrnutí

V románu *Stín katedrály* se setkáváme s jevem, kdy je prostor města zastoupen svou vlastní částí, tedy katedrálou sv. Víta, která je vnímána jako „město nad městem“. Praha jako taková je v díle zobrazena také, ale má spíše charakter kulisy. Tvořena je některými konkrétními budovami či jejich částmi, jako je Ropsův byt, nevěstinec, kavárna a nejvýrazněji pak Unterwasserovo starožitnictví, a dále pak sítě zcela přesně lokalizovaných ulic, které odpovídají svému reálnému předobrazu. V tomto prostoru, se postavy pohybují pouze minimálně, protože veškeré dění se odehrává okolo Svatovítské katedrály. Ta má co do pohybu postav spíše vertikální charakter – postavy se k ní dostávají tak, že stoupají vzhůru a také při pohybu uvnitř se často dostávají pomocí schodišť nad úroveň země. Touto zvláštností vstupuje charakter katedrály do kontrastu se zbytkem města, které v tomto románu vnímáme spíše ploše a horizontálně.

Prostor samotné katedrály je utvářen na základě různých typů smyslového vnímání (zrakové, sluchové či hmatové podněty) a velmi často nacházíme případy, kdy si s nimi chrám zahrává a klame je – ukáže dříve neviděné nebo působí sluchové iluze. Charakterizovat bychom ho mohli především jako chladný, temný a záhadný, čemuž nahrává i symbolika uměleckých

a architektonických prvků v interiéru katedrály. Interpretací symboliky těchto prvků je v podstatě tvořen příběh a rozkrývány záhadné události. Katedrála zde tedy vystupuje jako kniha, kterou je nutné správně číst, abychom pochopili vzájemné souvislosti.

Původní obava z rozpolcenosti vidění prostoru na základě jeho zobrazení skrze dvě různé perspektivy se ukázala jako neopodstatněná. Je sice pravdou, že jednotlivá vypravěčská pásma se od sebe odlišují, ale rozdílnost vykazují pouze ve stylistické rovině. Významová a obsahová rovina je u obou promluv téměř totožná – v obou z nich jsou zastoupeny detailní popisy či konkrétní lokalizace a přestože se jedná o dva na první pohled zdánlivě diametrálně odlišné pohledy, reflektují prostor města i katedrály velmi podobným způsobem.

8. Michaela

Novelu *Michaela* vydal Miloš Urban v roce 2004 pod pseudonymem Max Unterwasser, tedy pod jménem jedné ze svých románových postav. Dovolil jí tak vystoupit z románu a stát se alespoň na chvíli „skutečným“ autorem. K autorství se nicméně později přiznal – druhé vydání je již opatřeno Urbanovým jménem – avšak ani v případě vydání prvního někteří literární kritici nepochybovali, kdo za tímto rozporuplným dílem stojí.⁶¹

Jedná se o velmi kontroverzní eroticko-hororovou novelu která balancuje na hranici pokleslých žánrů a erotika zde zobrazená mnohdy sklouzává k pornografii. Kromě erotických a hororových prvků zde Urban pracuje i s prvky detektivního žánru – počínání hlavního hrdiny mnohdy připomíná velmi tajemné detektivní pátrání – thrilleru a pohádky. Zvláště na začátku novely máme pocit, jako bychom měli na dosah nikoli zvrhlý klášter, ale perníkovou chaloupku: „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 lání. Neuměl odhadnout, jak daleko světýlko může být. Houpalo se. Sláblo a sílilo. Ale bylo tam.“ (*Michaela*: 18). Mimo to zde nalezneme řadu odkazů k textu Bible, konkrétně tedy k apokalyptickému Janovu zjevení, dále pak řadu lidových znamení (sýček) a legendárních motivů, které rovněž odkazují k Urbanově inspiraci křesťanským náboženstvím.⁶²

Formálně není novela nijak výrazně členěna, nenajdeme zde kapitoly, pouze oddíly volně uspořádané podle jednotlivých fází děje. Z hlediska kategorizace české postmoderní prózy, jak ji nacházíme např. u Hamana (Haman, 2001) a Machaly (Machala, 2001), spadá tato novela do linie prózy imaginativní, tedy založené na vnitřním, autorském úhlu pohledu.

V novele *Michaela* město jako takové nenajdeme, přesto ji do našeho tématu zařazujeme, protože vlastní prostor města je v tomto díle reprezentován klášterem, prostorem, který má stejně jako město své pevné ohraničení, ukotvení v krajině, budovy sloužící různým účelům, stále obyvatele a stejně jako prostor města funguje jako autonomní soběstačná jednotka.

61 viz např. Nagy, Ladislav: Koho ještě zajímá vagina dentata? *Literární noviny*, 2004, 12 (39), s. 8.

62 srov. Hrtánek, Petr: ... buď svatý rád, když není bit! *Tvar*, 2007, 17(9), s. 8-9.

8.1 Děj novely

Hlavním hrdinou této novely je S. – mužská postava, o které nevíme víc, než že je zločincem na útěku. Stane se totiž aktérem „nehody“ – výbuchu čerpací stanice. Při útěku z místa činu mu však náhle dojde benzín, zahlédne v dálce světýlko a jeho sledováním se tak dostane do kláštera stojícího daleko od civilizace, kde není vše úplně tak, jak by v klášteře mělo být. Bez vlastního přičinění se stane zajatcem pěti řádových sester a zároveň se zoufale snaží najít sestru šestou, tajemnou Michaelu. Postupně odhaluje mnohé skutečnosti, které mu měly být utajeny a začíná si uvědomovat děsivé tajemství, které klášter ukrývá. Celý příběh vrcholí apokalyptickou scénou plnou obětí a zmatků.

8.2 Prostor kláštera

Město v pravém slova smyslu v této novele zastoupeno není. Jeho funkci plní prostor kláštera. Proti němu se vymezuje jen zběžně popsaná vesnice, odkud S. utíká, symbol pro hrozící nebezpečí – čekají zde policisté připraveni ho neprodleně zatknout. Klášter je naopak úkrytem, místem klidu, alespoň zpočátku. Role těchto institucí se totiž v průběhu děje rychle obrátí a vesnice, ze které hrozí S.ovi nebezpečí zatčení, se stane Mekkou vysvobození.

Hlavním prostorem veškerého dění je klášter. Je zobrazen jednak z vnějšku – jak se jeví kolemjdoucímu, a jednak zevnitř – tedy vnitřní prostory, a také vše, co se za klášterními zdmi odehrává. Navíc zde tušíme jakousi rovinu třetí – magickou, která pracuje sama, bez závislosti na vnějším nebo vnitřním pohledu. Již z prvního setkání hlavního hrdiny s tímto objektem (viz předchozí ukázka) je zřejmé, že budova oplývá jakousi vnitřní, neviditelnou silou, mohli bychom říci duchem stavby, který si hlavního hrdinu sám přitáhne k sobě a zároveň zajistí, že se S. nepokusí uprchnout, i když má touhu a několikrát dokonce i možnost v podobě otevřených dveří.

První dojmy S. z kláštera jsou rozporuplné, nikoli však negativní. Budova na první ohledání – jak vnitřní, tak vnější – nepůsobí jako sakrální stavba, ale jako hospodářské stavení: „Rozhlédl se. Nebýt zděné ohrady, připadal by si tu spíš jako na statku než v klášteře.“ (Tamtéž: 25). Jediným nejasným náznakem jejího účelu je kříž umístěný na vnější zdi kláštera. „S. došel ke stavení a zůstal stát pod světlem. Hořel v něm knot napuštěný petrolejem, plamen se odrazil 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.“ (Tamtéž: 19). Ani po seznámení se s vnitřkem kláštera za denního světla si S. není zcela jist, kde se vlastně ocitl. Klášter v něm svou civilností vyvolává pocit určitého zmatku: „Jsem Marciana. Vítej v domě Páně.' Jsem tedy v klášteře... Nebyl jsem si jist.' ,Přiveden s Boží pomocí, kde jinde bys měl být?‘“ (Tamtéž: 21)

Při prvním setkání s prostorem zaregistrujeme rovněž určitou záhadnost – hrdina do kláštera přijde v noci a je tak na první pohled zřejmé to, co mu brzy jedna z jeptišek potvrdí, že v klášteře není elektřina. Je osvětlen pouze loučemi, svícemi a petrolejovými lampami. Tento druh osvětlení podporuje pocit tajemství, strachu a potřeby být ostražitý. Zobrazení kláštera svou odlišností od zažitých konvencí tak přesouvá děj z prostoru moderního světa automobilů a čerpacích stanic do úplně jiné, blíže neurčitelné doby. Tento posun v časoprostoru je ještě podpořen motivem rozbitých hodinek: „Podíval se na hodinky a teprve teď spatřil to, čeho si dosud nevšiml, že sklíčko je rozbité a hodinová ani minutová ručička neleží nad stříbřitým ciferníkem, ale trčí vzhůru, obě jakoby strnulé hrůzou včerejšího dne.“ (Tamtéž: 23-24). Dosavadní časové plynutí jakoby tím bylo zrušeno, hrdina se dostal do zcela jiného prostoru a ten ožil ve svém vlastním čase, podle svých vlastních zákonů, odtrhl se od veškerého dění. Čas okolního světa se k S.ovi později vrací prostřednictvím aktuálních novin: „[...] našel tu na židli rozsvícenou svíčku. U ní ležely noviny. [...] Titulek hlásal: ‚Nebezpečný zločinec vyhodil do povětří benzínovou pumpu.‘“ (Tamtéž: 65).

Areál kláštera je popisován velmi věcně a detailně, je mu věnována obsáhlá dvoustránková pasáž, každé jednotlivé budově či věci na klášterním dvoře je vymezeno přesné místo. „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, [...]“ (Tamtéž: 26). Tento popis zahrnuje všechny budovy i nejbližší okolí kláštera. Klášter je komplexem budov, jejichž součástí je řada zajímavých interiérů. Ty jsou vykreslovány zejména v pasážích v první části knihy, čím hlouběji do díla pronikáme, tím více jich ubývá.

Jak jsme již zmínili, klášter je v podstatě seskupením několika různých budov. Jsou to stodola, chlév, kuchyně, jídelna nebo refektář, lázeň, kaple a také celý řádových sester a hlavního hrdiny. Ty nejsou ale z hlediska svého popisu a funkce příliš zajímavé. Ostatní prostory ale vykazují

neobvyklé vlastnosti – proměňují svou podobu – na první pohled se zdají zcela jiné než na ten druhý. Podíváme se na ně proto jednotlivě, abychom lépe ukázali, na jakých principech celý prostor kláštera funguje.

8.2.1 *Stodola*

Stodola je prostorem, do kterého se S. dostane jako první. Je zde po svém příchodu uložen ke spánku jednou ze sester. Pro tuto budovu je velmi důležitá charakteristika pomocí čichového vjemu, sluchu a vnímání sebe sama v prostoru. To souvisí s nočním příchodem S. Je tma, jeho schopnost vnímat pomocí zraku je výrazně oslabena a on se tak musí spoléhat na smysly ostatní, tedy čich, hmat a sluch. „Klesl na podlahu, nahmatal suchou slámu a natáhl se na ni. Na spánek nečekal ani minutu. S rukama pod hlavou, s nohama nataženýma se těšil z prostoru. Uvědomil si, že cítí plesnivinu. [...] Probudil ho plechový zvuk, snad třesknutí o kámen.“ (Tamtéž: 22)

8.2.2 *Chlív*

I zde je nejdůležitější čichový vjem, v tomto prostoru tedy konkrétně vůně benzínu, který se S.ovi stane brzy ztělesněním naděje na útěk. Chlív je zároveň místem uskladnění automobilů a pneumatik, reálií, které do tohoto místa svou „civilizační“ povahou nezapadají a probouzejí tak tušení něčeho tajemného, nepatřičného, nekorespondujícího ani s představou kláštera, ani s předpokládaným účelem chlíva: „Přístřeší nesloužilo kravám, ale řadě automobilů. Dávno nebyly nové a podle toho, jak hluboko vězely změkklými koly v pilinách, už dlouho z chlíva nevyjely; až na modrý terénní vůz naproti vratům. Ten měl pneumatiky plné a špinavé od zaschlého bláta. Všechny karoserie byly pečlivě vyčištěné.“ (Tamtéž: 25)

8.2.3 *Jídelna/refektář a kuchyň*

Jídelna a kuchyň jsou prostory společných setkání S. s jeptiškami. Jsou přesně určeny v areálu kláštera a rovněž jsou podrobně vykresleny. Čtenář tak má představu o jejich podobě. Refektář však v sobě nese unikátní vlastnost – promítají se do něj pocity hlavního hrdiny a nálada v klášteře. Když totiž S. do kláštera přijde a je nadšený z toho, že našel alespoň krátkodobý úkryt před rukou zákona, v jídelně je uctěn velmi bohatou večeří: „Slepičí vývar snědl horký a opařil si jazyk. S chutí se pustil do pečeného selete s fazolovými lusky a brambory omaštěnými rozpuštěným máslem. [...] Když mu Bonifácie dolévala víno z velké konvice, prohodil, že si tu sestry nežijí špatně.“ (Tamtéž: 39). S. se ale brzy přestane v klášteře cítit dobře, situace i vztahy se začnou nebezpečně vyostřovat,

S. pochopí, že klášter se proměnil ve vězení a v této chvíli se mění i prostor refektáře: „Večeři v nevytopeném refektáři podávala Cecílie. [...] Jídlo bylo skromné a zvláštní: jedna pšeničná placka, jedna nakládaná okurka a sklenice jablečného moštu na osobu. Navíc jen voda v bílých konvích, jinak nic.“ (Tamtéž: 62). Najednou začne být (skrže podávané jídlo a atmosféru jídelny) vnímán jako nehostinný a nepřátelský stejně jako řádové sestry. Důležitým smyslem, skrže který je tento prostor reflektován, je chuť.

8.2.4 Lázeň

Podobnou vlastnost jako klášterní jídelna má i lázeň. Ta je bezprostředně po S.ově příchodu uzdravující: „Voda byla kalná, na povrchu plula vrstva oleje páchnoucího po olivách. Uvědomil si, že ho téměř okamžitě přestaly bolet svaly.“ (Tamtéž: 46). Změna se ale stejně jako v případě refektáře dostaví spolu s vyhrocenou situací: „Došla si pro něho Marciana a odvedla ho do lázně, kde ho svlékla, studenou vodou ho omyla a nahého, jen s řeholním rouchem přehozeným přes ramena, ho odvedla do své cely.“ (Tamtéž: 95). Lázeň, prve léčivá, se proměňuje v místo, kde je S. trestán koupelí ve studené vodě a ani následující koupele nejsou příjemným zážitkem. Hrdinovo rozpoložení a nálada řádových sester se i zde odráží na vnímání prostoru – dříve uklidňujícího, nyní chladného a neosobního.

Podobně jako ve stodole, i zde S. vnímá spíše vůni a zároveň pociťuje teplo a vlhkost místnosti. Vizuální vjem je zde poznamenán množstvím páry, pohled je zamlžený a rozostřený. Lázeň má svou jedinečnou atmosféru a je těžké rozhodnout, zda je příjemná či ne (viz první z uvedených ukázek). Místnost je navíc opatřena pozorovacími otvory, čímž je narušeno hrdinovo soukromí.

8.2.5 Kaple

Prostor klášterní kaple utvářejí především vizuální vjemy, rovněž poznamenané špatnou viditelností – temnota, šero, tmavá barva: „V kapli bylo šero. [...] Na stěně nad ním visel tmavý obraz. Nebylo jasné, co výjev představuje. V horní části rozeznal dvě světlá křídla, rozpjatá z jednoho rohu rozpraskaného nebe do druhého.“ (Tamtéž: 59)

Kaple na rozdíl od ostatních prostorů kláštera překvapivě slouží pouze ke svému primárnímu účelu. Není ničím jiným než kaplí určenou k modlení, neodhaluje žádné další tajemství.

Přesto je posvátnost tohoto prostoru v závěru knihy dehonestována pohlavním aktem S. s jednou z řádových sester.

8.2.6 Pokoje, schodiště a dveře

Pokoj hlavního hrdiny ani sester nejsou vykresleny příliš detailně, působí tedy jako chladné, na vybavení chudé cely, v případě S. pak téměř v primárním významu slova. Pokoj, o němž víme, že je v něm pouze okno a postel a který by měl skýtat bezpečí a zajistit soukromí, je však neustále narušován neočekávanými a neohlášenými návštěvami sester, přes noc se tu objevuje oblečení či toaletní potřeby a S. má navíc pocit, že je sledován.

Do svého pokoje i do pokoje sester se S. dostává výhradně po schodech. Po nich stoupá vždy, když chce se sestrami mluvit o něčem důležitém. Schody tak plní funkci jakési jednosměrné komunikační cesty. Sestry s S. na rozdíl od něj totiž o svých záležitostech mohou mluvit kdykoli chtějí a do jeho pokoje často vstupují bez pozvání.

V textu také nalézáme častý motiv dveří – otevřených či zavřených – nebo proces jejich otevírání a zavírání. Jen pro ilustraci uvádíme několik z mnoha příkladů: „Opřel se do dveří lázně, ale byly zevnitř zamčené.“ (Tamtéž: 63), „Seběhl do přízemí, odemkl dvířka v hlavních dveřích a vyšel před klášter.“ (Tamtéž: 57), „Otočil se k ní, ale v tu chvíli vše pohltila tma. Závora venku zapadla do vidlice“ (Tamtéž: 23). Tím je stále udržováno napětí a tušení jakéhosi tajemství, které se může v prostoru za dveřmi skrývat. Navíc nás Urban přesvědčuje, že za jedněmi zavřenými dveřmi můžeme najít pokaždé něco jiného. Dveře jsou nejen prostředkem vstupu do daného prostoru, ale často se za nimi skrývá něco, co dokáže změnit i běh událostí.

8.3 Venkovní prostory

K prostorům, které vymezují areál kláštera, ale nejsou pevnými budovami, patří sad a pole. Ty jsou v prvním plánu představeny jako místa zemědělské činnosti, ničím neobvyklé a spíše idylického ladění. I tento prostor se však mění, což si ukážeme níže. S. na poli pracuje a řádové sestry češou v sadu jablka. Ale jak jsme již naznačili, když v novele *Michaela* otevřeme dvakrát stejné (pomyslné) dveře, můžeme pokaždé najít něco úplně jiného, zpravidla diametrálně odlišného od toho, co jsme tam našli prve, a co očekáváme. A tak je tomu i v případě výše zmíněných

zemědělských prostranství.

8.4 Dvě roviny prostoru, jeho proměny a rozpolcenost

V rámci zachování posloupnosti se ale nejprve znovu podívejme na chlév, v němž se S.ovi na první pohled trochu nezdál pouze větší počet zaparkovaných vozů. Při druhé návštěvě však přistihne jednu z jeptišek při praktikách neslučitelných s klášterním životem: „Měla zavřené oči. S vykasaným hábitem a zakrytými vlasy dřepěla obkročmo na řadicí páce a třela se o ni, rejčila na ní, věznila ji v sobě a klečíc každým kolenem na jednom z předních sedadel klouzala s ní v sobě nahoru a dolů.“ (Tamtéž: 74-75). I prostor lázně se při další návštěvě promění z vcelku nevinného místa určeného k očiště v místo orgií žen, které svůj život zasvětily Bohu a zdrženlivosti.

Sad, který byl poprvé vyličen jako idylické místo určené bohulibé práci: „Po chvíli uslyšel zpěv. Sad byl malý a nechránil ho žádný plot. Na stromech, téměř zbavených listů, se červenala jablka a černali podivní ptáci. Marciana stála na žebříku, Šebestiána s Cecílií vyšplhaly do korun samy.“ (Tamtéž: 57), se zčistajasna promění v děsivé místo plné nezodpovězených otázek: „S. pracoval v sadě vně kláštera dvě hodiny. [...] Rozhlédl se, vyměnil motyku za rýč a začal odhazovat hlínu. Když byla jáma asi půl metru hluboká, nabral na rýč ohnutý bílý klacík, snad jen kratičký úlomek kořínku. Jenomže tady žádné rostliny s takovými kořeny nerostly. Vzal klacík do ruky a přiblížil si ho k očím. Ucítit to. A poznal, co to je. Odhodil to daleko za sebe, ale na prstech mu ulpěla lepkavá mázdra a kousíček jakési slídy. Anebo šupina. Jenomže pach nebyl rybí ani vzdáleně. Ani nemohl být. To, co se mu přilíplo mezi prostředník a ukazovák, byl zažloutlý lidský nehet.“ (Tamtéž: 79). Starý sad tak vydá své tajemství v podobě několika pohřbených znetvořených mužských těl. Prostor zcela změní svou povahu a svým dílem přispěje k přehodnocení pohledu na celý klášterní komplex, uvádí do pohybu řetězec dalších událostí a obrací tak děj k neočekávaným koncům.

Další takovouto rozpolcenost najdeme na poli, prostoru určenému k práci – sbírání brambor. Toto prostranství se ale v druhé části příběhu promění v místo pokusu o umučení, kdy jedna ze sester trestá druhou vláčením za traktorem.

Vrcholem prostoru odhalujícího tajemství je pak kuchyně, dosud nepříliš nápadná, užívaná

pouze k přípravě jídla, která až na druhý pohled zjeví to, co mělo být S.ovi skryto a co po celý svůj týdenní pobyt hledal – tajný pokoj, v němž je ukryta šestá sestra, Michaela. „Opřel se do regálu a odtlačil ho. Vrátil se k dvířkům, ale ta se už začala otvírat. Rozvírala se pomalu směrem do kuchyně.“ (Tamtéž: 132). Znovu se tu setkáváme s motivem dveří, které cosi skrývají před lidským zrakem. Za nimi S. objeví tajnou místnost, ve které je schovaná zrůdná Michaela. Tento tajný pokoj je navzdory předchozím, velmi pečlivým popisům málo specifikovaný – podobně jako pokoj S. a sester. Jde o stručný výčet věcí, které v pokoji najdeme, podle něž si spíše utvoříme představu o stylu a charakteru pokoje. „Očekával komoru, a našel budoár: byly tu měkké divany a čalouněná křesla s tureckými polštáři, ve zdech žádná okna, ale damaškové závěsy, tkané gobelíny a perské koberce.“ (Tamtéž: 133). Pokoj je nepřehledný, chaotický, absence okna navíc podněcuje pocit nejistoty a strachu.

Prostory kláštera v tomto díle tak nejsou jednoznačné, jednotlivé části podléhají proměnám, čímž se postupně mění i celek. To dovede děj až k závěrečnému vyvrcholení – scéně, kdy se z poklidného útočiště skrytého v lesích stane bojiště a dějiště hrůzných činů. Jednotlivé prostory tak vstupují do kontrastu samy se sebou – před proměnou a po ní. Na první pohled se vždy jedná o nevinné, v některých případech snad jen trochu podivné místo, při další návštěvě ale dramaticky mění svou tvář odhalením svého tajemství. Tyto proměny se přímo podílejí na posunování dějové linky a stojí na počátku zhroucení celého obrazu kláštera, včetně jeho obyvatel.

8.5 Symbolika

Na vnímání prostoru jako magického místa s tajemstvím se velkou měrou podílí rovněž bohatá symbolika. Jedním z klíčů k rozšifrování těchto symbolů jsou biblické texty. Jako příklad takového biblického odkazu uveďme alespoň lehce interpretovatelné jméno jedné ze sester – Šebestiány, která je v závěru novely zabita stejným způsobem, jako její jmenovec sv. Šebestián, tedy šípy, a přímo tak odkazuje k biblické předloze, nebo číslo sedm, které je obecně považováno za magické číslo, ale nápadně často ho najdeme i ve zjevení sv. Jana, ze kterého Urban čerpá.

Kromě toho se v textu často objevuje i číslovka šest – tedy číslo připisované spíše na stranu ďáblu, nebo ji alespoň můžeme interpretovat jako oproti Bibli uznávané sedmičce – klouby prstů šestkrát zabubnovaly po desce, plamen se odrážel v šesti oválných sklíčkách, je nás tu všehovšudy

šest, šest kohoutích per atd. Zastupuje zde špatné znamení vážící se ke klášterním budovám.

Dále jen v krátkosti vyjmenujme několik dalších magických až démonických prvků. Jsou to například sýček, vlk, kočka či temný měsíc. Všechny tyto prostředky, ač zdánlivě s prostorem přímo nesouvisí, přispívají k jeho utváření a napomáhají jeho vnímání jako místa s tajemstvím. Jsou totiž spjaty výhradně s prostředím kláštera, nikoli s prostředím vesnickým, které jsme proti němu v úvodu vymezili.

8.6 Shrnutí

Prostor města je v novele Michaela zastoupen komplexem kláštera, který má své stálé obyvatele a je pevně vymezen hranicemi – klášterními zdmi. Celek kláštera se skládá z několika samostatných budov. Tyto jednotlivé prostory se od sebe navzájem odlišují převažujícím typem vjemu, který je charakterizuje. Vjem zrakový nám blíže určuje prostor kaple či jídelny, stodolu, lázeň a chlév máme naopak zprostředkovány na základě vjemů čichových, v případě stodoly pak ještě navíc sluchových. Vnímání jednotlivých prostorů je rovněž poznamenáno recepčními překážkami, které v momentu vnímání vyvstaly – tma, pára v lázni. Tento způsob reflexe jednotlivých prostorů dělá z každého z nich prostor jedinečný a nezaměnitelný. Tajemnost některých z nich je navíc umocněna osvětlením svíčkami, pochodněmi či petrolejkami.

Některé z prostorů se ale v průběhu děje mění. Většina z nich vyjeví hlavnímu hrdinovi S. určitý druh tajemství, které způsobí, že se promění celý náhled na tento prostor. Z lázně, která byla původně prostorem odpočinku a uvolnění, se stává místo nespoutaných erotických her, stejně je tomu v případě chléva, který ale z počátku svou příznačnou vůní benzínu od podobných aktivit spíše odrazoval. Pole, prostředek obživy, se mění na obětiště, sad, dříve plný radosti a červených jablek, se ukáže být pohřebištěm zohavených mužů a v kuchyni se z ničeho nic objeví ukrytý vchod vedoucí do tajného pokoje.

Vyvstávají tak před námi jakési obecné rysy většiny prostorů zobrazených v novele *Michaela*. Tyto prostory jsou variabilní, podléhají nečekaným změnám. Jejich obraz se proměňuje zapříčiněním dějů, které se v nich odehrávají nebo v minulosti odehrály a nyní jsou odhalovány. Každý prostor nám tak vystupuje ve dvou naprosto odlišných rovinách – na jedné z nich se vždy

jedná o běžný prostor, který může zaujmout některými svými zvláštnostmi, který je často zároveň poznamenaný svíravým pocitem tajně pozorovaného, v druhém plánu se pak ale proměňují v místa plná utrpení, děsivých tajemství, která měla zůstat před lidským okem ukryta, a nebo místa hodná opovržení. Právě tento vývoj prostoru přelívá celý původní příběh o zbloudilém kriminálníkovi do zcela jiné roviny – do roviny afektu, kýče, šílenství a realizace zvrhlých fantazií.

Radikální změna pohledu na jednotlivé prostory a odhalení skrytých skutečností se velkou měrou podílí na posouvání děje směrem k apokalyptickému závěru. Původní obraz jednotlivých prostorů je postupně rozbíjen a přeryt v základech, až nakonec je zničen i celý obraz klášterního komplexu.

9. Závěr

Miloš Urban je jednou z výrazných postav současné české postmoderní prózy. I když existují hlasy, které vyvracejí jeho zařazení k postmoderním autorům, s přihlédnutím k velké míře intertextuality, aluzí, hříček, hádanek, tendencí k mystifikaci či multižánrovosti, které užívá, ho za postmoderního považujeme. Počátky jeho tvorby nalezneme už v 90. let minulého století, kdy nejprve vzbudil senzaci románem plným mystifikace *Poslední tečka za rukopisy*, poté nadchl kritiku druhým románem *Sedmikostelí* a stal se tak velkou nadějí české prózy.⁶³ Od roku 2001 si pak téměř každý rok připsal autorství jedné u nás vydané knihy, ať už románu nebo povídkové sbírky, čímž se stal jedním z našich nejproduktivnějších současných autorů. Otázku, zda Urban naplnil očekávání, která do něj byla na začátku jeho umělecké dráhy vkládána, nebo zda se kouzlo jeho poetiky rozpustilo v nebyvalé nadprodukci ale ponechme stranou.

Cílem této práce bylo analyzovat prostor města Urbanových próz a odhalit charakteristické rysy, které jednotlivá díla spojují. Dali jsme si za úkol zjistit, zda můžeme Urbanovu poetiku města nějakým způsobem zobecnit. Zvolili jsme si díla, ve kterých je město zastoupeno nejvíce. Jsou to romány *Sedmikostelí*, *Lord Mord*, *Stín katedrály* a novela *Michaela*. Zajisté jsme mohli sáhnout i k některým Urbanovým povídkám, které si s prostorem města rovněž pohrávají (Běloruska, Pražské Jezulátko), ale rozhodli jsme se zůstat u delších útvarů, které jsou pro Urbana, s přihlédnutím k poměru povídkové a románové tvorby, typičtější. Své analýzy prostoru jsme zaměřili různým směrem, vždy s ohledem na konkrétní dílo, abychom mohli vyzdvihnout nejvýznamnější rysy poetiky prostoru v jednotlivých románech (novele). V románu *Sedmikostelí* jsme akcentovali dvě různé polohy města – město s příběhem a město bez příběhu, v *Lordu Mordovi* jsme naopak upozornili na existenciální polohu města ve spojení s jeho obyvateli, ve *Stínu katedrály* jsme se zaměřili na sakrální stavbu tvořící jádro města a sama se stává autonomním „městem ve městě“. U novely *Michaela* jsme ukázali, že Urban je schopen prostor města zastoupit i jediným objektem, byť rozsáhlým a členitým, který je ale na rozdíl od Svatovítské katedrály zcela mimo hranice civilizace, a přesto ho nechat fungovat podle vlastních pravidel a prostor města tím plnohodnotně simulovat.

⁶³ viz Ziezler, Jiří. Bagately o propadu Miloše Urbana, banalitě Josefa Formánka, dobré próze Tomáše Zmeškala a Čapkově pragmatismu. *Souvislosti*, 2009, 20(2) (2009), s. 247-251.

V rámci teoretické části jsme poukázali na to, že prostor byl dlouhou dobu analyzován jako součást jiných literárněvědných kategorií a jako samostatný aspekt dosud nebyl zpracován v celé své šíři. Přináší tak s sebou řadu otázek a problémů a zahrnuje pod sebe různé pohledy a přístupy. Nejprve jsme krátce představili myšlenky Michaila Bachtina a tartuské školy. Díky tomu jsme dále mohli sledovat jejich vývoj a ukázat nosné myšlenky, o které se literární teorie opírá dodnes. Proti Bachtinově bezvýhradnému propojení času a prostoru jsme se vymezili, protože podle nás není možné prostor času jednoznačně podřídít. Naopak je nutné přistupovat k jejich vzájemnému vztahu velmi citlivě. Toto tvrzení jsme opřeli o studie Gabriela Zorana a Marie-Laure Ryanové a dále uplatnili ve vlastní analýze.

Jurije Lotmana a Vladimira Toporovova jsme znovu zmínili přímo ve vztahu k poetice města, protože se zasadili o zavedení pojmu „městský text“. Na základě studia petrohradského textu se snažili dokázat, že prostor města není pouhým úhrnem ulic a budov, ale zároveň získává určitou přidanou hodnotu založenou na poloze, historii a kultuře, a to nejen ve své materiální podobě, ale také v literární. Jejich poetikou města se inspirovala například Daniela Hodrová a návaznost nalezneme i u Janusze Slawińského, který ve své studii o výstavbových procesech klade, podobně jako Lotman, důraz zejména na „přídavné významy“, které prostor modelují. Další inspirací našeho rozboru pak byla Daniela Hodrová, Alice Jedličková a Zdeněk Hrbata, na jejichž práce nás provedly po nejdůležitějších aspektech, kterých je nutné si při vlastní interpretaci prostoru města všimnout.

Domníváme se, že způsob, jakým Miloš Urban zobrazuje město a jak s ním v textu zachází, je pro jeho prózu charakteristické. Město se v analyzovaných dílech stává ústředním tématem. Toto téma není ale v české polistopadové próze ojedinělé. Zasadíme-li Urbanovo dílo do kontextu, zjistíme, že téma města se po uvolnění poměrů v Českoslovenku po sametové revoluci stalo významným fenoménem. Souvisí to především s rozdělením prózy na proud autenticitní a imaginativní. Pro autory druhé větve, k nimž řadíme i Urbana, pak město představuje ideální prostředí k rozvoji fantazie, rozehrání metafor a symboliky.⁶⁴

Jaké jsou tedy charakteristické prvky Urbanovy poetiky města? V první řadě musíme konstatovat, že téma města, konkrétně Prahy, výrazně vystupuje mezi ostatními aspekty vyprávění

⁶⁴ Město není výrazným prostředím pouze imaginativního proudu. Nalezneme ho například i u autorů prózy autenticitní, jako jsou například Jaroslav Rudiš či Kateřina Tučková.

a podílí se na jeho uspořádání. V podstatě můžeme říci, že město stojí v jeho středu a stává se jakýmsi organizačním principem, kolem nějž se vyprávění obtáčí. V žádném z prostorů, které jsme analyzovali nebylo město pouhou kulisou příběhu,⁶⁵ ale aktivně do něj vstupovalo a zasahovalo. Důležitou roli pak hraje postava hlavního hrdiny a bez výjimky současně vypravěče, z jehož perspektivy je město nahlíženo. Hlavní hrdina vždy k městu zaujímá citový vztah. V analyzovaných románech je to vztah velmi hluboký, uctivý a obdivný, v novele *Michaela* se vztah ke klášteru naopak proměňuje. Přesto jsou si hlavní hrdinové podobní ve svém úhlu pohledu, který akcentuje detaily a při vnímání prostoru využívá všech smyslů, což je nejvíce zřetelné právě v novele *Michaela*. Tam se setkáváme s prostorem velmi členitým, přičemž jednotlivé jeho části můžeme charakterizovat určitým typem smyslu.

Dalším společným rysem spojující města v Urbanových prózách je jejich zobrazení jako zneuctěného prostoru, v *Sedmikostelí* v podobě nepatřičných stavebních úprav, za něž se město dokonce mstí prostřednictvím svých obdivovatelů, v *Lordu Mordovi* město trpí pod tíhou necitelné asanace a lidské bezohlednosti. Půvabné židovské domky nenávratně mizí do asanačních jam. Ve *Stínu katedrály* je pak motiv zneuctění ještě markantnější v tom, že objektem dehonestace je přímo sakrální budova. V jedné rovině se na tomto procesu podílejí davy turistů a v plánu druhém se tak děje prostřednictvím brutálních vražd. Stejný případ pak nacházíme v *Michaele*, kde je zobrazen klášter znesvěcený nejen krví obětí, ale i dalšími hříšnými činy. Takto znesvěcované město, ať už lidskou lhostejností nebo ve smyslu náboženském skutečnými proviněními proti desateru, nám dává prostor k zamyšlení nad vývojem lidské společnosti a jejího vztahu k časem prověřeným hodnotám. Prostor města je v Urbanových prózách čímsi posvátným, proto je obraz jeho častého a různorodého znesvěcování velmi silným tématem. Dokonce můžeme říci, že je jakousi hnací silou syžetu.⁶⁶ Město dostává prostor k samostatnému jednání.

Významným znakem Urbanovy poetiky města je pak specifická atmosféra prostoru. Ve většině případů je tvořena střetem historického a moderního. Historické, často sakrální budovy opředené tajemstvím a oplývající řadou skrytých zákoutí vstupují do protikladu s prostorem zcela moderním, vnímaným jako nežádoucí. V případě *Lorda Morda* pak prostor zanikajícího města,

65 Ve *Stínu katedrály* jsme si méně zobrazované okrajové části města takto vymezili, v tomto románu ale výrazně vystupuje prostor katedrály, který veškerou funkci města přebírá a proti periférii se tak vymezuje.

66 srov. rov. Bobrakov-Timoškin, Alexander. Proměny pražského textu v české literatuře 20. století. In Fedorová, Stanislava (ed.). *Otázky českého kánonu*. Praha, 2005. s. 550

kteřé v jedné chvíli je i není, vstupuje do kontrastu jednak s moderní výstavbo, a pak také s tradičním zobrazením venkova a venkovského sídla. Sakrální prostory, jako jsou kostely a chrámy, navíc umocňují tajemnou atmosféru řadou symbolů, které jsou s nimi spjaty. V nových situacích, pro tento prostor zcela nezvyklých, tak dochází ke vzniku velkého množství nečekaných významů. Důležitým prvkem tvořícím atmosféru města a míst je pak světlo – úhel dopadu slunce, svit svíček, loučí či umělé osvětlení.

Pravděpodobně nejtypičtějším znakem Urbanova města jsou dvě různé roviny prostoru sledované z jedné perspektivy. Nelze říci, že bychom byli svědky existence dvou měst v rámci jednoho. Naopak se zdá, že se Urbanův prostor chová jako mince se dvěma stranami. Má schopnost se proměňovat. V *Sedmikostelí* do jiného světa proniká hlavní hrdina prostřednictvím vizionářských snů a vstupuje tak do města, které si sám utváří na základě jeho obalování historickými fakty, legendami a příběhy. V *Lordu Mordovi* se stáváme svědky dvou fyzických podob města, které v jednu chvíli vznikají a zanikají, nacházejí se ve vzácném okamžiku, kdy může existovat jedna s druhou, protože v budoucnu už tomu tak nikdy nebude. *Stín katedrály* nám nabízí druhou polohu města v podobě budovy katedrály, která se sama stává jakýmsi „městem ve městě“ a v *Michaele* dochází k proměně prostoru na základě odhalování tajemství. Všechny tyto proměny jsou reflektovány hlavním hrdinou, dochází k nim v podstatě před jeho očima a všechny se podílejí na vývoji dějové linie.

Prostor města v analyzovaných dílech neustále mění svou tvář, je dennodenně zneuct'ován svými obyvateli, rozrýván v samotných základech, stává se chaotickým prostorem, v němž lidská duše hledá řád. V Urbanových prózách je velmi důležitá svázanost člověka a místa, jeho příslušnost k městu. Město je v nich partnerem toho, kdo mu dokáže porozumět. Prostřednictvím vztahu člověka k městu Urban útočí na společenská provinění proti základním lidským hodnotám, neúctě k práci předků, ztrátě estetických hodnot a sklonu k povrchnosti. Jako protiváha k této kritice se ale otevírá Urbanovo město v mnoha polohách. V každém z analyzovaných děl najdeme několik různých, které se však navzájem v určitých rysech shodují a tvoří tak nezaměnitelný rukopis Urbanovy poetiky města.

10. Seznam literatury

Primární literatura

- URBAN, Miloš. *Lord Mord: pražský román*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2008. 348 s. ISBN 978-80-257-0087-7.
- URBAN, Miloš. *Michaela: události v klášteře svatého Anděla*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2008. 157 s. ISBN 978-80-7203-980-7.
- URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2001. 327 s. ISBN 80-7203-350-6.
- URBAN, Miloš. *Stín katedrály: božská krimikomedie*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2003. 277 s. ISBN 80-7203-508-8.

Sekundární literatura

- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. 245 s. ISBN 978-80-86702-61-2.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980. 479 s. Ars: literárněvědná řada.
- BAŤKOVÁ, Růžena, ed. a kol. *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha I)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998. 839 s. ISBN 80-200-0627-3.
- BÍLEK, Petr A. a ČERVENKA, Miroslav, ed. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. 360 s. Teoretická knihovna; sv. 8. ISBN 80-7294-080-5.
- ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2005. 1051 s. ISBN 80-7215-244-0.

- GLANC, Tomáš, ed. *Exotika: výběr z prací tartuské školy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. 318 s. Strukturalistická knihovna; 11. ISBN 80-86055-99-X.
- HAMAN, Aleš. *Prozaické surfování*. V Olomouci: Votobia, 2001. 289 s. ISBN 80-7198-493-0.
- HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. [Jinočany]: H & H, 1992. 191 s. ISBN 80-85467-00-3.
- HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997. 249 s. ISBN 80-86022-04-8.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-31-1.
- HRTÁNEK, Petr. *Kacíři, rouhači, ironikové: (v současné české próze)*. Vyd. 1. Brno: Host ve spolupráci s Ostravskou univerzitou v Ostravě, 2007. 143 s. Studium; sv. 21. ISBN 978-80-7294-228-2.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989. 419 s. Ars. Literárněvědná řada. ISBN 80-207-0104-4.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 271 s. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8.
- KRATOCHVIL, Jiří. *Chronotop města v české próze 90. let 20. století*. Brno, 2005. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1990. 372 s. Okno; Zv. 66.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. xiii, 288 s. ISBN 0-253-33608-2.

- MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Vyd. 1. Praha: Brána, 2001. 241, VI s. ISBN 80-7243-139-0.
- MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 176 s. Strukturalistická knihovna; sv. 7. ISBN 80-7294-004-X.
- TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 322 s. Strukturalistická knihovna; sv. 13. ISBN 80-7294-072-4.
- URBAN, Miloš. *Mrtvý holky: [10 divných povídek]*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Argo, 2007. 206 s. ISBN 978-80-7203-870-1.

Články z novin, časopisů a sborníků

- BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Aleksandr Jevgen'jevič. Proměny pražského textu v české literatuře 20. století. *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.
- BURDA, Alois. [Miloš Urban: Stín katedrály]. *Tvar*, 2003, 14(18), s. 3. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar/2003>>. ISSN 0862-657X.
- FICOVÁ, Sylva. Dvakrát Miloš Urban: Sedmikostelí: Román z Prahy. *Tvar*, 2000, 11(2), s. 13. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar/2000>>. ISSN 0862-657X.
- GILK, Erik. Sedmero zákonů urbanizace. *Tvar*, 2003, 14(21), s. 8. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar/2003>>. ISSN 0862-657X.

- HAMAN, Aleš. Čtvrť, kde vládne Bürger a Meister. *Lidové noviny*, 2008, 21(284), s. 16. ISSN 0862-5921.
- HAMAN, Aleš. Urbanova "barokní" vize. *Tvar*, 2003, 14(21), s. 8. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar/2003>>. ISSN 0862-657X.
- HEČKOVÁ, Michaela. Praha magická, morbidní a recyklovaná. *Literární noviny*, 2009, 20(4), s. 10. ISSN 1210-0021.
- HODROVÁ, Daniela. Praha jako subjekt. Příspěvek k poetice města v českém románu. *Česká literatura*, 1988, 1988(4), s. 315-327.
- Hodrová, Daniela. Text města jako síť a pole. *Česká literatura*, 2004, 52(4), s. 541-544.
- HRBATA, Zdeněk. Města uvnitř města. *Tvar*, 2007, 18(8), s. 2. ISSN 0862-657X.
- HRTÁNEK, Petr. --bud' svatý rád, když není bit!: legendární motivy v několika průsvitech současné české prózy. *Tvar*, 2006, 17(9), s. 8-9. ISSN 0862-657X.
- JANÁČEK, Pavel. Josef Urban: Sedmikostelí. *Reflex*, 2000, 11(7), s. 53. ISSN 0862-6634.
- JANDOUREK, Jan. Urbanův (novo)gotický román. *Souvislosti*, 1999, 10(3/4), s. 278-279. Dostupné také z: <<http://www.souvislosti.cz/3499/jandourek.html>>. ISSN 0862-6928.
- JANOUSŤEK, Pavel. [Lord Mord]. *Tvar*, 2008, 19(21), s. 3. ISSN 0862-657X.
- JANOUSŤEK, Pavel. Třikrát vpředvzad!: (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury). *Tvar*, 2001, 12(20), s. 6-7. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar/2001>>. ISSN 0862-657X.

- JANOŠKOVÁ, Jana. Dvakrát Miloš Urban: Sedmikostelí: Kolik příležitostí má Sedmikostelí. *Tvar*, 2000, 11(2), s. 12-13. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar/2000>>. ISSN 0862-657X.
- KOUBA, Karel. Sex, drogy & asanace. *A2*, 2009, 5(2), s. 7. Dostupné také z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/2>>. ISSN 1801-4542.
- KRATOCHVÍL, Jiří. Nástin poetiky prostoru ulic v prózách Miloše Urbana. *Bohemica litteraria*, Brno, Filozofická fakulta MU. ISSN 1213. -2144, 2011, vol. 14, no. 1, s. 39-57.
- KRATOCHVIL, Jiří. Obnovení chaosu v české literatuře. *Literární noviny*, 1992, 3(47), s. 5. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=LitNIII/3.1992/47>>.ISSN 1210-0021.
- MANDYS, Pavel. Sedmikostelí. *Labyrinth revue*, 2000, 2000(7-8), s. 59. ISSN 1210-6887.
- NAGY, Ladislav. Koho ještě zajímá vagina dentata?. *Literární noviny*, 2004, 15(39), s. 8. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/15.2004/39>>.ISSN 1210-0021.
- PILAŘ, Martin. Román o kráse, jež zastírá rozum. *Host*, 2003, 19(10), s. 10-12. ISSN 1211-9938.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze*, 2010, 14(3), s. 38-46. Dostupné také z: <http://www.aluze.cz/2010_03/06_studie_ryanova.php >
- URBAN, Miloš. Možná mě objeví v Japonsku: rozhovor se spisovatelem Milošem Urbanem. *Literární noviny*, 2003, 14(48), s. 15. Dostupné také z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/-14.2003/48>>. ISSN 1210-0021.

- ZIZLER, Jiří. Bagately o propadu Miloše Urbana, banalitě Josefa Formánka, dobré próze Tomáše Zmeškala a Čapkově pragmatismu. *Souvislosti*, 2009, 20(2), s. 247-251. ISSN 0862-6928.
- ZORAN, Gabriel: K teorii narativního prostoru. *Aluze*, 2009, č. 1, s. 39-55. Dostupné také z: <http://www.aluze.cz/2009_01/revue.php >

Internetové stránky

- FALTÝNEK, Vilém. Likvidátorem hmotné kultury byl vyhlášen Jan Bürgermeister [online]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/likvidatorem-hmotne-kultury-byl-vyhlasen-jan-buergermeister>
- KLÍČNÍK, Richard: Urban, Miloš: Stín katedrály [online]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14537/urban-milos-stin-katedraly>

Resumé

Tato práce se zabývá poetikou prostoru vybraných děl Miloše Urbana. V úvodu představuje důležitá východiska pro přístup k poetice prostoru. Primárním úkolem je však analýza čtyř Urbanových děl, která zobrazují prostor města. V rámci interpretace jsou zpracovávány romány *Sedmikostelí*, *Lord Mord*, *Stín katedrály* a novela *Michaela*. Jednotlivé interpretace se zaměřují na individuální prostorové aspekty. Cílem práce je jejich srovnání a nalezení společných prvků poetiky města Miloše Urbana.

Abstract

The thesis deals with a presentment of poetics of urban space in selected literary output of Miloš Urban. There are introduced important basis for an approach to the spatial forms. The main task of thesis is a literary analysis of four books which are interesting with their accent to the urban space. For that analysis we choosed novels „Sedmikostelí“, „Lord Mord“, „Stín katedrály“ and a novella „Michaela“. All of the interpretations are focused on individual spatial elements of each novel and the goal of this work is to find common components of Miloš Urban's poetics of urban space.