

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Denisa Koubová

Tvorba Miloše Urbana z hlediska hlavních vyprávěcích kategorií

The Prose Fiction of Miloš Urban within the Frame of Key Narrative
Categories

Praha 2013

Vedoucí práce: prof. doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Děkuji tímto prof. doc. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za odborné konzultace a čas, který mé práci věnoval. Také děkuji za trpělivost a ochotu, kterou mi při práci velmi pomohl.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16. 5. 2013

.....
Denisa Koubová

Abstrakt (česky):

Tato bakalářská práce se zabývá prozaickou tvorbou Miloše Urbana, kterou analyzuje z hlediska klíčových naratologických kategorií. Práce se drží textové analýzy a ustálených narativních pojmů a kategorií. Postupně se tedy věnuje kategorii děje, postavy, prostoru, času a vypravěče, přičemž každá je nejprve teoreticky vymezena a poté je uplatněna analýzou na konkrétní texty.

Abstract (in English):

The bachelor's diploma thesis deals with the prose fiction of Miloš Urban and aims at a complex interpretation of his work with the help of the key narrative categories. The text of the thesis is based on textual analysis and application of established narrative concepts and categories. Therefore, it covers the categories of the plot, protagonists, space, time and the narrator; each category is first specified in its general terms and then applied to the analysis of specific texts.

Klíčová slova (česky)

vyprávěcí kategorie, vypravěč, postavy, prostor, děj, čas, příběh, Miloš Urban

Keywords (in English):

narrative category, narrator, character, space, plot, time, story, Miloš Urban

Obsah

1. Úvod	9
2. Děj v díle Miloše Urbana.....	11
2.1 Pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové.....	11
2.1.1 Narativní gramatika	11
2.1.2. Povrchová narativní struktura	12
2.2. Pojetí děje v knize Příběh a diskurs	13
2.3. Děj v díle Miloše Urbana.....	15
2.3.1. Díla s potlačeným dějem.....	15
2.3.2. Románové vzorce	16
2.3.3 Funkce jednajících osob v rámci děje.....	19
2.3.4 Chaos a deziluze	20
2.3.5 Příběhovost v povídkách.....	21
3. Postavy v díle Miloše Urbana	23
3.1 Pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové.....	23
3.1.1 Existenciální problém postavy.....	23
3.1.2 Rekonstrukce postavy z textu	24
3.1.3. Klasifikace postav	25
3.2 Postavy v díle Miloše Urbana	26
3.2.1 Hlavní postavy	26
3.2.2. Ženské postavy	28
3.3.4 Monstra	30

3.3.5. Oběti.....	35
3.3.6 Jména postav.....	37
4. Prostory v díle Miloše Urbana.....	41
4.1 Prostor podle Shlomith Rimmon-Kenanové a Seymoura Chatmana.....	41
4.2 Vnímání prostoru v díle Miloše Urbana	43
4.2.1 Způsob popisu.....	44
4.2.2 Vliv prostor na postavy.....	45
4.2.3 Prostory Prahy.....	46
4.2.4 Řeka jako symbol jistoty.....	47
4.2.5 Odlišnosti a kontrasty	48
4.2.6 Pokoj.....	49
4.2.7 Pouti a procházky.....	51
4.2.8 Zasazení a rámce.....	51
4.2.9 Tajné chodby, místnosti a podzemí	53
5. Čas v díle Miloše Urbana	54
5.1 Kategorie času podle Rimmon-Kenanové	54
5.1.1 Čas textu	54
5.1.2 Čas jako fokalizační aspekt vnímání	56
5.2. Pojetí kategorie času Seymourem Chatmanem	57
5.3. Rozbor času v díle Miloše Urbana.....	57
6. Vypravěč v díle Miloše Urbana	61
6.1. Vypravěč podle Seymoura Chatmana.....	61

6.2 Vypravěč v díle Poetika vyprávění	65
6.2.1 Vztahy mezi vyprávěním a příběhem	65
6.2.2 Typologie vypravěčů	66
6.3. Vypravěč v díle Miloše Urbana	68
6.3.1 Moderní narativní text	69
6.3.2 Vyprávění v první osobě	70
6.3.3 Nespolehlivý vypravěč	71
7. Závěr	74
8. Seznam použité literatury	76
Prameny	76
Odborná literatura	76

1. Úvod

Již z názvu této práce (Dílo Miloše Urbana z hlediska hlavních vyprávěcích kategorií) je patrné, že je věnována soudobému českému prozaikovi, známému zejména pro svůj neustále se proměňující přístup k literatuře. Zaměřila jsem se především na rozbor jeho próz prostřednictvím pěti hlavních naratologických kategorií. K výběru tohoto tématu mě vedla obliba Urbanova díla, jeho specifické postavení v českém kontextu a zájem o to, nakolik lze jeho dílo postihnout skrze ustálené naratologické postupy a termíny.

Naratologické koncepty budou čerpány především z publikací *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon Kenanové a *Příběh a diskurs* Seymoura Chatmana. Na základě jejich charakterizace klíčových pojmů a kategorií vznikne repertoár, který se uplatní při rozboru Urbanových próz. Fakt, že jsem primárně čerpala z výše uvedených děl, neznamená, že jsem se nezabývala i dalšími publikacemi věnovanými naratologickým kategoriím. K hlubšímu proniknutí do naratologie a poetiky moderní prózy mi pomohla díla *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* Tomáše Kubíčka, *Narativní způsoby v české literatuře* Lubomíra Doležela a *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století* Daniely Hodrové. Dalšími důležitými díly z pera Daniely Hodrové byla *Místa s tajemstvím* a *Poetika míst*. Využila jsem je zejména při rozboru prostor v knihách Miloše Urbana, což je v kontextu jeho díla významná kategorie.

Má práce je rozčleněna do pěti velkých kapitol podle vyprávěcích kategorií. Každou z nich dále dělím do dvou větších částí – teoretické uvedení problému zpracované na základě primárních monografií a praktická aplikace na samotné dílo. To porovnávám v rámci celého Urbanova kontextu. Zde hledám prvky, které dílo spojují a které nad jeho rámec vyčnívají a jsou něčím neobvyklé. Věnovala jsem se Urbanovu dílu z let 1998 až 2011. Kromě delších próz jsem zpracovala i jeho sbírku povídek *Mrtvý holky*. Poslední knihu *Praga piccola*, která vyšla v září roku 2012, jsem do své práce nepřidala, protože jsem už měla celek práce rozvržený a vzhledem k Urbanovu věku jsem si vědoma, že jeho dílo bude ještě pokračovat a stane se tématem i dalších prací.

V jednotlivých kapitolách se věnuji ději, postavám, prostorám, času a vypravěči. Začínám rozborem děje, zejména výskytem románových vzorců a případných odchylek a výjimek, funkcí jednajících postav, kterou mají v rámci děje, a motivy chaosu a deziluze, které se v různých podobách v knihách pravidelně objevují a jsou pro celé Urbanovo dílo typické.

Pro tvorbu Miloše Urbana jsou důležité čtyři skupiny charakterů – hlavní postavy, ženské postavy, monstra a oběti, přičemž typy nesou určité vlastnosti, které je spojují. Zástupci každé z nich se v díle velmi často objevují. Dochází k vzájemným konfrontacím, na jejichž základě se mezi nimi utvářejí různé vztahy.

Čas není pro Urbanovo dílo tak významný jako prostor, postavy nebo děj. I tak však můžeme narazit na pár zajímavostí, které si zaslouží naši pozornost. Proto je i této malé kategorii věnována samostatná kapitola.

Na závěr jsem se zabývala vypravěčem. Zde pro mě byl důležitý zejména takzvaný nespolehlivý vypravěč. Tuto podobu Urban používá zejména z důvodu znejistění čtenáře, což se mu velmi dobře daří.

2. Děj v díle Miloše Urbana

2.1 Pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové

Příběh je abstrakce vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu, rekonstruovaný svět, fikční realita, ve které žijí postavy příběhu a odehrávají se příběhové události. Příběh je osou časové organizace. Jako abstrakce nebo konstrukt není přímo přístupný čtenáři. Studie Shlomith Rimmon-Kenanové zdůrazňuje strukturovou povahu příběhu. To znamená, že ho utvářejí oddělitelné komponenty, ze kterých vyplývá možnost vytváření sítě vnitřních vztahů. Snaží se odvodit specifickou narativní formu. Jelikož je čtenář schopen příběh převyprávět, rozpoznat varianty stejného příběhu a poznat týž příběh v jiném médiu, je možné izolovat imanentní strukturu příběhu, nazývanou narativita, která je izolovatelná. Příběh na rozdíl od textu, z něhož je abstrahován, můžeme chápat jako přenosný mezi různými médii, jazyky i uvnitř jednoho jazyka.¹

2.1.1 Narativní gramatika

Často je příběh považován za homologický s přirozeným jazykem. V tomto druhu analýzy se pracuje s konstrukcemi narativních gramatik. Jejich součástí jsou koncepty hloubkové a povrchové struktury. Pojem hloubkové a povrchové struktury pochází z transformační generativní gramatiky. Povrchová struktura je abstraktní formulace vyjadřující uspořádání vnímatelných výpovědí. Hloubková struktura je jednodušší, abstraktnější a leží pod povrchovou strukturou. Lze ji zjistit pouze zpětnou projekcí transformačního procesu. Narativní hloubková a povrchová struktura leží pod jazykovou hloubkovou a povrchovou strukturou verbálního narativního textu. Povrchová struktura příběhu je syntagmatická, tedy ovládaná časovými a kauzálními principy. Hloubková je paradigmatická, založená na statistických logických vztazích mezi jednotlivými prvky. Jelikož pro nás hloubková struktura není relevantní, nebudeme se jí dále zabývat.

¹ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 14–16.

2.1.2. Povrchová narativní struktura

Příběh je tedy konstrukt abstrahovaný ze souborů vnímatelných označujících, které vytvářejí text, a je sám o sobě nepostizitelný. Postizitelnost můžeme propůjčit abstraktnímu konstruktu tím, že zapíšeme jeho parafrázi. Ten, kdo příběh analyzuje, pracuje jen s parafrázemi. Pojmenování událostí při čtení nejsou nutně shodná s jazykem textu. Rozdíly v pojmenování mohou záviset na stupni abstrakce, účelu parafráze a zahrnutí dalších informací z textu. Příběh pořádá události podle chronologického principu. V případě uspořádanosti podle jiného principu se nejedná o příběh. To, co odlišuje narativní a nenarativní text, je právě přítomnost a nepřítomnost příběhu.²

Události jsou stavebními jednotkami příběhu a jsou procesem změny jednoho stavu věcí v druhý a mohou být rozloženy na nekonečné množství přechodných stavů. Můžeme je rozdělit na ty, které děj posouvají dopředu prostřednictvím otevírání možných alternativ neboli jader, a na ty, které jádrové události rozlišují, udržují nebo brzdí. Dále můžeme rozeznávat přechodnou jednotku, linii příběhu. Je strukturována stejně jako celý příběh, ale je omezena jen na jednu sadu postav. Pokud se jeden sled událostí, které se týkají stejných postav, projeví jako hlavní prvek příběhu, stane se jeho hlavní linií. Podpůrná linie příběhu je sled událostí, které se týkají jiné sady postav.

Aby z událostí vznikl příběh, je důležitý způsob jejich kombinování. Dvěma hlavními principy kombinace je časová posloupnost a kauzalita. V časové posloupnosti je ideální chronologický pořádek neboli přirozená chronologie. K dodržování této posloupnosti však dochází pouze v příbězích s jedinou dějovou linií nebo jedinou postavou. Pokud je v příběhu více postav, mohou být události simultánní a příběh je pak častěji multilineární. Přísná lineární forma je tedy spíše konvenční formou a pro většinu příběhů není přirozená.

² Tamtéž, s. 21–23.

2.2. Pojetí děje v knize Příběh a diskurs

Události příběhu mění diskurs v tradiční konfiguraci zvanou osnova. Jedná se tedy o diskursivně zpracovaný příběh. Osnova existuje na obecnější rovině než jakákoliv konkrétní objektivizace (film, román ...) Pořadí, ve které události uvádí, nemusí odpovídat logickému sledu událostí v příběhu. Jejím úkolem je zdůraznit nebo upozadit určité události příběhu, předvádět, vyprávět, komentovat nebo přejít myšlením nebo zaostřit na nějaký aspekt události či postavy. Z každého uspořádání vzniká jiná osnova, ale z jednoho příběhu můžeme udělat větší množství osnov.

Události dělíme na jednání neboli akce a dění. Jednání je změnou stavu, kterou uskutečňuje činitel nebo je jí zasažen nějaký trpitel. Postava tak představuje narativní subjekt narativního predikátu. Základními typy činností, které může postava vykonávat, jsou neverbální akce, mluvení, myšlení, emoce, vnímání a počítky.

Pro obecnou teorii vyprávění je důležitá logika příběhu. Události jsou souvztažné, zřetězují se a jedna z druhé vyplývá. Jejich posloupnost je příčinná. Příčinnost může být odkrytá, explicitní nebo skrytá, implicitní. V běžných narativních se události vyskytují v jistých sekvencích. Jedna událost je vždy příčinou a druhá následkem. Tyto následky způsobují další následky. Takto to pokračuje až do posledního, konečného následku.

Osnovu odkrýváme prostřednictvím procesů poklesu či zužování možností. Narativu odpovídá i rozdělení na začátek, střed a konec. Pro reálné jednání se toto nehodí, jelikož v realitě žádný konec není natolik definitivní jako románový nebo filmový. Bez osnovy je narativ logicky nemožný. Nejde však o postrádání osnovy jako takové, ale že příběh nemá podobu složité hádanky.

Pro teorii vyprávění je naprosto zásadní porozumět konvencím jako takovým. Konvence jsou čtenáři chápány a interpretovány prostřednictvím naturalizace. To ovšem neznamená konvenci pouze porozumět, ale i zapomenout na její konvenční ráz. Musíme ji zapojit do procesu dekodování, zajistit její vtělení do interpretační sítě a nevěnovat jí větší pozornost než manifestujícímu

médiu. Tento proces naturalizace je velmi blízký konceptu pravděpodobnosti. Pravděpodobnost se vztahuje k ideálním postavám. Její normy ustavují předchozí texty. Představuje produkt korpusu nebo intertextuality. Pravděpodobnost je tedy formou vysvětlení poukazujícího od následku k příčině. V běžných narativech se můžeme setkat s potřebou explicitního vysvětlení pouze u akcí, které jsou z hlediska převládajících standardů chování nepravděpodobné. Vypravěč tedy prostřednictvím výkladu obecné pravdy zdůvodňuje neobvyklý jev.

Události v narativu se neřídí jen spojovací, ale i hierarchickou logikou. Některé jsou pak významnější než jiné. Existují relevantní události, které nazýváme jádro, to tvoří součást hermeneutického kódu. Jádra představují okamžiky v narativu, jimiž se vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí. Oproti tomu méně významné události nazýváme satelity. Ty nejsou stejně jako jádra. Můžeme je vypustit, aniž bychom narušili dějovou logiku, dojde však k estetickému ochuzení narativu. Satelity nejsou nositeli možností výběru. Jejich účelem je pouhé rozvíjení informací, ke kterým došlo v jádrech.

Dále v narativech dochází k rozlišování mezi napětím a překvapením. Tyto termíny jsou přímo spojeny s dějovými jádry a satelity. Napětí s sebou vždy nese větší či menší míru předznamenávání, tedy rozsévání anticipačních satelitů, obráceně to nutně platit nemusí. V narativu může například dojít k zatažení hrdinovy reakce, ale napětí při tom už nevzniká. Narativy bez napětí samozřejmě existují. Pojmy napětí a překvapení jsou komplementární, ne protikladné. V narativu může dojít i ke spolupráci principů, avšak prostřednictvím složitých způsobů.

2.3. Děj v díle Miloše Urbana

2.3.1. Díla s potlačeným dějem

Knihy Miloše Urbana jsou z velké části hodně dějové s výraznou popisnou stránkou. Příběh jako takový nad popisem však převažuje. Výjimkami je *Poslední tečka za rukopisy*, první část knihy *Hastrman* a některé povídky z knihy *Mrtvý holky*. *Poslední tečka za rukopisy* je autorův pokus o novou literaturu faktu. Příběh je tedy víceméně podřízený bádání a poznání pravdy o rukopisech. I přesto nám autor/hlavní postava může připadat jako český literární Indiana Jones. Aby dosáhl poznání, musí se uchýlit ke lži, lži a dokonce musí spáchat i drobnou krádež v Hankově pozůstalosti. Tato krádež získává akční ráz díky honičce s vrátanou z budovy Ústavu pro českou literaturu. Ironií zde je, že vrátané jsou obyčejně dámy v letech, které jsou rády, když mohou zůstat ve svých kukaních. Představa, jak běží za literárním vědcem, je tedy značně komická. Teď by se mohlo zdát, že *Poslední tečka za rukopisy* dějová je a to hodně. Je zde však popsána jen krátká kapitola a větší část knihy se odehrává „za stolem“. Na dějovosti dílu ubírají i vložené dopisy manželů Němcových, V. Hanky, J. Lindy a M. D. Rettigové a samozřejmě i úvod o rukopisech a představení dvou hlavních postav. Díky těmto částem se v příběhu objevuje více dějových linií, které se postupně spojují. První jsou příběhy postav a jejich další společný vývoj a pátrání. Druhou linií je příběh odehrávající se v období okolo rukopisné aféry, kde se dozvídáme, jak k tomu všemu došlo, a závěrečné propojení osudů všech historických postav.

Stejně tak je děj potlačen i v *Hastrmanovi*. Zde je menší příběhovost v první části knihy na úkor líčení prostor, pohanských rituálů, vesnického života a mentality obyvatel té doby. Hrabě de Caus se účastní všech rituálů a vesnických akcí. Vše je velmi detailně popisováno a rozebíráno. Na pozadí tohoto dění probíhá příběh, ve kterém pozorujeme, jak se hastrman začleňuje do vesnického života a hlavně mezi jeho obyvatele. Na první pohled ho zaujme rychtářova dcera Katynka, do které se zamiloval. Z tohoto důvodu se také účastní většiny vesnických rituálů. Proti tomu stojí ve výrazné opozici druhá část knihy, kde se

více seznamujeme s hastrmanem jako takovým. Líčení zde jde z velké části stranou a upřednostněno je hastrmanovo řádění. S popisy se zde samozřejmě setkáváme také, ale už ne tolik a nejsou ani tak podstatné jako v části první. Hrabě se zde snaží zachránit Vlhošť a celé její okolí před jistou zkázou v podobě těžby. Čtenář se zde setkává i s výrazným napětím, které je z větší části způsobeno odsunutím hastrmana. Je z něj vytvořena nová postava, o které se mluví ve 3. osobě.

2.3.2. Románové vzorce

V ostatních dílech je příběhová povaha jejich podstatným prvkem. Při porovnání jednotlivých příběhů můžeme pozorovat opakovanost. Tu bychom mohli považovat za příběhové vzorce. V základním vzorci máme hrdinu, který je konfrontován nejčastěji s jinou postavou, ale i událostí nebo předmětem. V důsledku toho dochází k zásadnímu zlomu v životě hrdiny. Je postaven před nějakou záhadou či problémem, jež je nutno vyřešit. Hrdina problém neřeší sám, obvykle mu pomáhají jiné postavy nebo se uchyluje ke studiu. V těchto chvílích se často objevuje osudová žena. V průběhu řešení problému se hrdina dostává do slepých uliček či nebezpečných situací, kdy bývá ohrožen jeho život. V závěru dochází k vyřešení problému, záhady. Pokud hrdina i ženská postava přežijí, obvykle nastává pohádkové „žili spolu šťastně až do smrti“. Tento jev je však často oním urbanovským způsobem doveden do zvrácených krajností.

Nejprve se zaměříme na konfrontaci. V dílech je různá, avšak podstata zůstává stejná. O střet s jinou postavou se jedná ve většině děl kromě *Boletu Arcanu* a *Hastrmana*. V *Boletu* dochází ke konfrontaci s předmětem, hřibem. Zpočátku si Gregor samozřejmě význam svého nálezu neuvědomuje. Vše mu začíná postupně docházet po zmizení docenta Smoly a po změnách, které na sobě po požití pozoruje. V knize však není jediný, komu houba zásadně mění život. Její vliv se postupně fatálně rozšiřuje na celé lidstvo.

V *Hastrmanovi* je hlavní postava prvotně konfrontována s jinou postavou, to sice pokračuje po celou dobu příběhu, avšak v druhé části knihy jsou další osudy hrdiny ovlivněny zásadní událostí – těžbou na Vlhošti. Ta ho donutí

radikálně zasáhnout a určuje jeho další cestu. Pokud budeme pátrat po prvotních konfrontacích a vlivech, které postavy přivádějí na jejich cestu, mohli bychom vliv události vidět i v *Poslední tečce za rukopisy*, která zde působila na Marii. Šlo o objevení dalších nesrovnalostí týkajících se rukopisů a s nimi často spojované Lindovy *Záře nad pohanstvem*. Konkrétně zpochybňování pravosti rukopisů z důvodu podobnosti *Rukopisu královédvorského* a již zmíněné *Záře nad pohanstvem*. Linda údajně nemohl mít dost času na úpravu díla podle rukopisu. Musel ho tedy znát ještě před jeho objevením a to proto, že on ho padělal nebo se na tom přinejmenším podílel. Avšak Marie zjistila, že „básník měl celý předchozí podzim na to, aby ho vylepšil podle Rukopisu královédvorského, předlohy, k níž spisovatelé po celá příští desetiletí vzhlíželi jako k modle a toužili se aspoň přiblížit její dokonalosti.“³ Marie pokračovala v pátrání a objevila další neshody, týkající se tentokrát Hankovy ženy Barbory Mádlové, která zemřela dříve než si Hanku údajně vzala. Na základě těchto událostí Marie kontaktovala Josefa a společně začali pátrat.

V ostatních dílech už jsou činiteli ovlivňující další vývoj děje postavy. Směr Martinova (*Santiniho jazyk*) pátrání po univerzální větě určilo střetnutí s dívkou z metra – Viktorií. Ta mu později dává knihu, kde se dočte o Janu Nepomuckém a Janu Blažejí Santinim. V dalším bádání se zaměří právě na Santiniho a zjistí, že po sobě zanechal odkaz v podobě šifer ve svých stavbách. Martin se domnívá, že to bude tolik hledaná univerzální věta.

V *Michaele* je pro pana S. zásadní střetnutí s jeptiškami, které od toho momentu ovládají jeho život. Každý den od nich dostává práci a řídí i to, kdy kterou navštíví, aniž by si to S. uvědomoval. Zároveň mu brání v odchodu z kláštera a po jeho útěku ho zabijí. Ve *Stínu katedrály* dochází ke konfrontaci Kláry Brochové s Romanem Ropsem. Toto setkání má velký vliv na obě postavy a spolu s událostmi okolo katedrály zásadně mění jejich životy.

Na Květoslava (*Sedmikostelí*) nejvíce zapůsobí setkání s Gmündem. Postava však sama přiznává vliv na svůj vývoj i konfrontace s jinými postavami. Vliv na Květoslavův vývoj mají také předchozí učitelé, zejména dějepisaři.

³ Urban, Miloš: *Poslední tečka za rukopisy*, Praha: Argo, 1998, s. 59.

Na hraběte Arca z knihy *Lord Mord* působí postupně více činitelů. Z velké části jimi jsou postavy – nejvíce jeho přítel Soli a prostitutky, se kterými se pravidelně stýká. Gitu si dokonce udržuje v malém bytě. Bratranec Mani ho ovlivňuje zejména ve sféře politické. Důležité je pro Adama i setkání s doktorem Hofmanem, který mu dal zázračný lék na jeho plicní chorobu. To jej ovlivní po zbytek života, jelikož si na drogu (heroin) vypěstoval závislost, které se už nezbaví. Dále na něho výrazně působí i události a okolnosti. Zejména už zmíněná plicní choroba a asanace židovského ghetta. Je jí ovlivněn, protože prostitutky, se kterými se stýká, jsou židovky a jsou kvůli asanaci vražděny. Mimo to do asanačního pásma spadá i dům, který koupil.

Záhada nebo problém má obvykle nějakou souvislost s vraždami nebo záhadnými úmrtími, kterými se knihy jen hemží. Výjimkou je pouze *Poslední tečka za rukopisy*. Zde je problémem určeným k vyřešení již zmiňovaná literární záhada. V *Boletu Arcanu* je řešen problém závislosti na houbě, s tím spojené existenciální problémy a hledání vzácné houby. Pan S. v *Michaele* se snaží zjistit, co nebo koho sestry ukrývají. Martin Urman hledá univerzální větu a snaží se rozluštit Santiniho tajemství. Květoslav se snaží odhalit záhadu okolo hraběte Gmünda a řešit vraždy. Rops se pokouší rozluštit tajemství, která souvisí s katedrálou a vraždy s ní spojené. A samozřejmě i nečekané znovuoživení jeho krásné ženy Sidonie, jež za Ropsem přijela spolu se svým novým snoubencem kvůli rozchodu.

Již jsme se zmínili o způsobu, kterým Urban používá pohádkové závěry. V dílech se objevuje několik modifikací těchto jevů. Občas se šťastné konce vyskytují ve své obvyklé podobě. Toto pozorujeme v *Poslední tečce za rukopisy*. Literární záhada je vyřešena a Josef s Marií spolu spokojeně žijí. Šťastný konec nastává v *Poli a palisádě*. Libuše si vzala Přemysla, založili sídlo na Vyšehradě a čekají potomka.

Modifikaci můžeme vidět v dílech *Santiniho jazyk*, *Lord Mord* a *Boletus Arcanus*. Zde už se jedná o urbanovsky zvrácené úpravy. Autor tím boří konvence, zvyky a společenské normy, zkrátka se snaží šokovat. Martin Urman po vyřešení záhady Santiniho žije spolu s Michaelou, Viktorií a Aurelií. Stejně tak

hrabě Arco sdílí svou domácnost se dvěma ženami. Zde se však nekoná taková idyla kvůli jeho nemoci a závislosti. Urban tímto popírá bigamii rozšířenou v našem kulturním prostředí, a zavádí polygamii běžnou pro arabské státy, ale v našich zemích velmi odsuzovanou.

Zvrácenost v *Boletu Arcanu* se projevuje jiným způsobem. Zde je založena na soužití Gregora a Eliany. Eliana má problémy s identitou. Svého původního vzhledu se vzdala kvůli jednomu muži a od té doby se její tvář stále proměňovala. Všeskončilo, když ji zabila kulka, která patřila Gregorovi. Hřib ji dokázal oživit, už to však nebyla ona. Nic si nepamatovala, nic neuměla, dokonce ani mluvit. S touto loutkou se Gregor rozhodl žít a být šťastný.

Jiné zakončení románu můžeme vidět například ve *Stínu katedrály*. Záhadné vraždy jsou zde vyřešeny, šťastný konec se však v pravém slova smyslu nekoná. Klára je připravena o ruku. Z volného pokračování knihy (*Santiniho jazyk*) se dozvídáme, že trpí psychickou chorobou. Rops tedy zůstává bez další milované ženy, jelikož i Sidonie odešla se svým snoubencem.

2.3.3 Funkce jednajících osob v rámci děje

S románovými vzorci souvisí i další stálé a stabilní prvky Urbanových děl. Těmi jsou funkce jednajících osob, nezávislé na tom, kdo a jak je plní. Tvoří základní součást příběhů. U většiny postav dochází ke shodě v jejich funkcích (něco vyřešit, najít a zachránit) objevujících se v knihách v různých transformacích. V *Poslední teče za rukopisy* je hlavní funkcí Josefa a Marie vyřešit záhadu týkající se rukopisů. Květoslavovou explicitní funkcí je sice dělat doprovod hraběti Gmündovi, ale má ještě jeden důležitý úkol, který není na první pohled tak zřejmý, a to odhalit historii kostelů a vyřešit záhady a vraždy, k nimž v jeho bezprostředním okolí v souvislosti se sedmikostelím dochází. Hrabě de Caus (*Hastrman*) má funkci chránit, nejprve se snaží získat a chránit Katynku a pak zachránit Vlhosť. Funkcí hlavní postavy *Paměti poslance parlamentu* je zjistit „vyřešit“ záhadu okolo Eliany a tak trochu ji i chránit, což se mu nepodaří. Roman Rops (*Stín katedrály*) chce dokončit knihu a zároveň odhalit záhady, které se v okolí katedrály dějí. Vyřešit záhadu spojenou s jeptiškami se samozřejmě snaží

i pan S. (*Michaela*), zde se funkce chránit projevuje jen slabě a to v potřebě chránit mladou týranou jeptišku. Martin v *Santiniho jazyce* hledá univerzální větu a řeší Santiniho hádanku. Chráněn je spíš on sám Aurelií, ale i on se snaží Aurelii a Viktorii ochránit. Funkcí kněžny Libuše (*Pole a palisáda*) je chránit svůj lid a najít sobě vhodného manžela. Hrabě Adam Arco (*Lord Mord*) ochraňuje své „svěřenkyne“ a snaží se přijít na kloub záhadě okolo Masička a tehdejších politických spiknutí. S politikou je značně spojen i *Boletus Arcanus*, kde se Gregor kvůli svému hledačskému nadání dostává do politických a mocenských sporů, kdy ho střídavě unášejí prezidentovi muži a představitelé politických stran.

2.3.4 Chaos a deziluze

Chaos a deziluze často nastává v závěru románu. Obvykle se týká lidstva jako takového a jeho budoucnosti v plném rozsahu. Dochází ke zklamání, rozčarování, zničení většiny hodnot a pevného řádu. Toto jsou prvky, které se v dílech objevují v různém rozsahu a různých podobách. Vyskytují se zejména v románech *Boletus Arcanus*, *Hastrman*, *Sedmikostelí* a *Michaela*. Můžeme je pozorovat i ve starších dílech české literatury. Ke zkáze lidstva dochází i v dramatech Karla Čapka *Bílá nemoc* a *R.U.R.* Karel Čapek ve své době prostřednictvím těchto děl varoval lidstvo před válkou nebo příliš rychlým pokrokem.

Zkáza, kterou můžeme pozorovat v závěru *Arcanu*, je fatální a působí na celé lidstvo. V důsledku rozšíření hříbu jako drogy se hrouťí politický systém země, lidé se proměňují v divoká zvířata ovládaná závislostí na droze. Vraždy jsou na denním pořádku, zákony nikoho nezajímají, zkorumpována je celá vláda a závislost se projevuje i u prezidenta. S touto vidinou čeká celý svět naprostý chaos. Jediný Gregor se snaží začít nový život, pokud možno bez nebezpečné drogy a spolu se znovu „narozenou“ Elinou. Posláním nebo varováním je ukázka zkázy, kterou mohou drogy způsobit a snadno z lidí udělat zvířata.

V *Sedmikostelí* se jedná chaos částečný, avšak rozpínající se. Komunita, kterou hrabě vytvořil je sice relativně malá, ale rychle získává nové členy. Je plně samostatná a oddělená od okolního světa (Prahy). Jakéhokoliv narušitele

bez milostí zabíjejí. Vytvářejí si vlastní pravidla, která nejsou zrovna humánní. Zde vidíme, jaké nebezpečí mohou pro lidstvo znamenat uzavřené sekt s fanatickým vůdcem. Můžeme to chápat i jako varování před rasismem, xenofobií a zpátečnictvím. Gmündova skupina nepřijímá jiné vyznání, než je to jejich. Nepřijímají „moderní“ úpravy staveb a moderní společnost.

Michaela žije spolu s ostatními jeptiškami v uzavřeném klášteře, avšak S. jí neunikne ani když se dostane z dosahu kláštera. Z knihy je patrné, že S. není prvním ani posledním mužem, který ve zdech kláštera najde zkázu. V jeho smrti vidíme příslib smrti budoucí při hledání vhodného muže pro Michaelu. Za zdmi kláštera nejsou dána téměř žádná pravidla, je plně odříznut od okolí a žije si svým vlastním zvráceným životem.

V *Hastrmanovi* se tyto prvky objevují trochu jiným způsobem. Nenacházíme je ani tolik v knize jako ve vlivu na čtenáře. Fakt hastrmanovy nedostižitelnosti policií, jeho moc a síla samy o sobě mohou ve vnitřním světě působit chaoticky. V závěru knihy dochází k vraždě hlavní postavy, aniž by nám byl sdělen důvod. Ze způsobu, jakým je závěr napsán, si čtenář po prvním přečtení ani není jist, zda byl hastrman skutečně zavražděn nebo zda to je jen prelud či sen. To vyvolává deziluzi u čtenáře samotného. Závěrem knihy je naprosto rozhozen, dezorientován, zmaten a šokován, o což se autor ve svých knihách snaží. Jeho cílem je šokovat a překvapit čtenáře. Druhá část knihy nám ukazuje, co může dokázat jedinec, když věří, že věc, za kterou bojuje, je správná. Vidíme zde i kritiku byrokratického aparátu. Hastrman se dostal do bludného kruhu, ve kterém si jej úředníci předávali jako rozžhavený uhl.

2.3.5 Příběhovost v povídkách

Povídky jsou obvykle více příběhové než romány a to z důvodu jejich omezeného rozsahu. Popisná stránka je tedy víceméně upozaděna. I tak však můžeme nalézt povídky, jejichž dějovost je značně potlačena. Vidíme to zejména v povídce *Záznam rozhovoru se ženou středního věku a Běloruska*. V první povídce způsobuje potlačení děje forma dialogu, kterou je celá napsána.

V rozhovoru dochází k výměně informací, jejichž prostřednictvím se může příběh plnohodnotně realizovat.

V *Bělorusce* převažuje zejména stránka popisná, Unterwasser využívá Kolju jako „předmět“, na kterém může vystavovat starožitnosti, například šaty a šperky. Dokonce neváhá šperky zapíchnout do dívčina těla. Povídka se snaží působit jako popis živoucího uměleckého díla. „Osm stejných velkých náušnic, osm světloune zelených smaragdů zasazených ve žlutém zlatě, neviselo Kolje z oušek, ale přímo z krku, pěkně kolem dokola v úrovni ohryzku, kam je už odpoledne zabodly mé dětsky tučné, jemné pařátky znalce skutečného umění. ... Stejně jako krk jsem Kolje propíchl i bledé prsní bradavky, nikoli osmi náušnicemi, ale dvěma brožemi z bílého zlata, tvarovanými do kosočtverce a vykládanými drobnými sivými diamanty.“⁴

Zbylé povídky už jsou na příběhu založeny a ostatní stránky jsou víceméně upozaděny. Kniha *Mrtvý holky* nese podtitul *Deset divných povídek*, což dílka předem charakterizuje a zařazuje. V povídkách se výrazně objevují prvky nadpřirozena. Ty jsou napasovány do současného světa, jenž se od romantického 18. století, které pro tento žánr bylo jako stvořené, velmi liší. Jelikož povídky vznikaly odděleně a v poměrně dlouhém časovém období, je problém najít v nich vzorec jako v románech. Většinou však pojednávají o partnerských vztazích, v nichž však nenalzáme žádnou harmonii. Jeden z partnerů obvykle trpí nějakou úchylnou nebo se pouze setkáváme se vzájemným neporozuměním. Zápletka většiny povídek je slabá a postrádá Urbanovu originalitu a nevšednost. To se však nevztahuje na povídky *Štědrá noc baronky z Erbannu* a *To strašný kouzlo podzimu*. Jejich zápletky jsou o poznání složitější a propracovanější. Nad ostatními vyčnívají i svým rozsahem. Autor se přímo hlásí ke spisovatelům E. A. Poeovi, K. J. Erbenovi a J. Eichendorffovi, jejichž stylu se drží.

⁴ Urban, Miloš: *Běloruska*, In *Mrtvý holky*, Praha: Argo, 2007, s. 25–26.

3. Postavy v díle Miloše Urbana

3.1 Pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové

3.1.1 Existenciální problém postavy

Ve způsobu pojmání existence postavy proti sobě v naratologickém světě stojí dva různé „směry“. Prvním je realistické stanovisko, které postavy vidí jako imitace lidí. Zachází s nimi s větším či menším odstupem, jako by byly našimi sousedy nebo přáteli. Tento přístup často spekuluje o podvědomých motivacích postav a dokonce pro ně konstruuje minulost a budoucnost, která přesahuje hranice toho, co bylo řečeno v textu.

Proti tomu v sémiotických teoriích se postavy rozplývají do textuality. Podle tohoto hlediska postavy existují pouze v okamžicích, kdy jsou součástí obrazů a událostí, které jsou pro ně nosné a hybné.

Dle Shlomith Rimmon-Kenanové můžeme tyto dvě krajní pozice vnímat tak, že se každá z nich vztahuje k různým aspektům narativní fikce. V textu jsou postavy uzly ve slovním uspořádání, naopak v příběhu jsou neverbálními abstrakcemi neboli konstruktem. Přestože tyto konstrukty nejsou lidmi v pravém slova smyslu, jsou zčásti utvořeny podle čtenářovy koncepce lidí. Právě v tomto smyslu jsou postavy lidské.⁵

Dalším problémem, kterým se kniha zabývá, je podřízenost postavy ději nebo její relativní závislost na něm. Aristoteles považoval postavy za nezbytné pouze jako agenty nebo jednající osoby. K tomuto hledisku se přikláněli i formalisté a strukturalisté. Propp podřizuje postavy okruhům jednání, v nichž jejich činnost rozděluje do sedmi obecných rolí. Greimas naznačuje podřízenost postav prostřednictvím názvů *acteur* a *aktant*. Oba jsou zamýšleny jako entity, které plní nějaké aktanty nebo se jim podřizují. Patří sem lidské bytosti (postavy), neživé objekty (např. kouzelný prsten) a abstraktní koncepty (např. osud). Rozdíl mezi nimi je v tom, že aktanty jsou obecné kategorie existující ve všech narativech, zatímco *acteurs* nesou specifické vlastnosti v různých narativech.

⁵ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 39–41.

Tendenci převracet hierarchii mezi dějem a postavou mají mimo tzv. tradičních teoretiků i někteří strukturalisté. I zde existují dvě protichůdné tendence: podřizování postavy ději a snaha o nastolení postavy jako centrálního pojmu stojícího nad dějem. Místo podřizování postavy ději či naopak by se obě kategorie mohly brát jako na sobě nezávislé. Protichůdná podřízení tak mohou být vnímána buď ve vztahu k různým typům narativů, nebo jako absolutní hierarchie. V některých narativech je totiž dominantní postava a v některých naopak děj. Postavy lze podříditi ději tehdy, kdy je středem čtenářovy pozornosti. Děj se však může podříditi postavě, jakmile je k ní přikloněn čtenářův zájem.⁶

3.1.2 Rekonstrukce postavy z textu

Postava jako taková je konstruktem, který si čtenář sestavuje z různých údajů roztroušených v textu. Dle Barthes je sestavování či rekonstrukce postav součástí procesu nominace, který je dle něho synonymním s aktem čtení. J. Garvey mluví o rekonstrukci postavy jako o atributivních propozicích. Ty se podle něho skládají ze jména postavy, predikátu a modalizátoru, který vyjadřuje stupně a určenost. Přejchod od textového prvku k abstrahovanému rysu nebo atributivní pozici je často zprostředkováván různými stupni zobecnění. Na postavu se můžeme dívat jako na stromovou hierarchickou strukturu, v jejímž rámci jsou prvky uspořádané do kategorií s rostoucí integrační silou. Spojení dvou nebo více detailů uvnitř jedné sjednocující kategorie může vytvořit elementární strukturu. Pokud se nám vynoří společný jmenovatel u několika aspektů, může být zobecněn jako povahový rys postavy. Stejným způsobem se pak rysy spojují a vytvářejí postavu. Někdy jsou však explicitně vyjádřeny v textu. Zde může docházet i ke zmatení čtenáře uvedením rysu postavy, který jí není vlastní.

Prvky jsou kombinovány do širších kategorií, které utvoří konstrukt postavy. Základním faktorem soudržnosti je vlastní jméno. Hlavními principy této soudržnosti jsou opakování, podobnost, kontrast a implikace. Jednotnost těchto principů přispívá k soudržnosti různých rysů v okruhu vlastního jména, na němž závisí dojem, který nazýváme postava.

⁶ Tamtéž, s. 41–44.

3.1.3. Klasifikace postav

Takzvaný stupeň plnosti mají postavy abstrahované z daného textu výjimečně stejné. Proto se začaly postavy rozdělovat na „ploché“ a „oblé“. Ploché postavy jsou analogické k typům humorných karikatur. Ty jsou vystavěny kolem jedné myšlenky nebo vlastnosti a mohou být vyjádřeny jednou větou a během děje se nerozvíjejí. Pro čtenáře jsou snadno rozeznatelné a zapamatovatelné. Naopak oblé postavy mají více než jednu vlastnost a v průběhu děje se rozvíjejí. Můžeme však v literatuře najít i postavy, které jsou oblé, ale bez rozvoje a postavy ploché a rozvíjejí se.

Z důvodu udržení jasnosti principu klasifikace byly rozlišeny tři osy: složitost, rozvoj a průnik do vnitřního života. Na konci osy složitosti jsou umístěny postavy založené na jediném rysu nebo na jediném rysu dominantním, ale s několika rysy sekundárními. Jsou jednoduché a statické. Patří sem alegorické postavy, karikatury a typové postavy. Jediným rysem alegorických postav je vlastní jméno. U karikatur je jedna z mnoha vlastností přehnaně až vyhoceně zvýrazněna. V případě typové postavy převládající rys reprezentuje více celou skupinu než čistě individuální vlastnost.

Postavy, které se nerozvíjejí, bývají často postavami vedlejšími. Zpravidla plní určitou funkci, jež je přesahuje. Rozvoj postavy může být v textu plně zachycen nebo naopak je textem pouze implikován a k proměně dochází i přesto, že ji text detailně nesleduje.

Na ose průniku do vnitřního života můžeme přecházet od postav, jejichž vědomí je představeno zevnitř, k postavám, které jsou viděny pouze z vnějšku a jejichž mysl zůstává skryta.⁷

⁷ Tamtéž, s. 48–50.

3.2 Postavy v díle Miloše Urbana

3.2.1 Hlavní postavy

Hlavními postavami v románech Miloše Urbana jsou obvykle muži. Jedná se o muže samostatné, svobodné, většinou bez životního cíle a v situaci, kdy jejich život stagnuje a oni nevědí, jak dál. Jsou inteligentní, vzdělaní, mají práci, která je neuspokojuje a platově není nijak nadprůměrná. O jejich předchozím životě se nejčastěji dozvídáme na začátku knihy, kdy se nám postava stručně představuje a popisuje.

Tito muži se obvykle zajímají o literaturu či architekturu⁸ a to i přesto, že se to k jejich povolání občas moc nehodí. Například Květoslavův zájem o historii a architekturu je pro policistu neobvyklý. O jejich vzhledu a věku se většinou můžeme jen dohadovat. Pokud nejsou popisováni jinou postavou, která na sebe bere roli vypravěče, není jejich vzhled explicitně popsán, i to je však výjimečné. Očekávali bychom to ve *Stínu katedrály*, kde se náš pohled přesouvá do Kláry Brochové, ale ta o Ropsovi pouze řekne, že je „hezkej“ a podrobněji se o jeho vzhledu nezmiňuje. O trochu více se o něm dozvídáme v *Santiniho jazyce*, v němž je popisován Martinem. „Byl o něco vyšší než já, a taky tmavší, a jistě o hodně těžší. Podal mi měkkou suchou ruku. Měl husté vlasy, hranaté oči, široký rovný nos, spíš menší než větší, propadlé tváře se strništěm a ironickou pusou.“ Prostřednictvím tohoto popisu si můžeme alespoň trochu představit, jak Rops a Martin vypadají. (V *Santiniho jazyce* se o nich totiž mluví jako o dvojnících.) Autorův výběr a spojení slov způsobuje jistou neurčitost a každý čtenář si vytvoří svou představu postavy.

Výjimku, která potvrzuje pravidlo, můžeme najít v díle *Poslední tečka za rukopisy*, kde se autor představuje a detailně popisuje i svůj vzhled. „Jsem vysoký, obtloustlý a proplešlý, pod nosem a na bradě si pěstuji vousky, stále ještě černé, na očích mám brýle s obroučkami z umělé hmoty. Nosím volné hnědé kalhoty na šlích a krémové košile.“⁹

⁸ Ač se to nezdá o architekturu se zajímá i hastrman. Zde se o ni však nejedná v obvyklém slova smyslu, jelikož mluvíme o architektuře rybníků. Tomuto povolání se prý věnoval hastrmanův otec, který navrhoval zejména fontány.

⁹ Urban, Miloš: *Poslední tečka za rukopisy*, Praha: Argo, 1998, s. 31.

Podobné to je i s věkem. O tom se můžeme pouze odhadovat, jelikož postava sama nám ho většinou nesdělí. „Neměl jsem žádnou. Nikdy. A to mi bylo pětadvacet. Kdyby to byl tušil, asi by si našel jiného tichého tajemníka.“¹⁰ Toto je zřejmě jediný případ, kdy je věk sdělen explicitně. Podle chování, způsobu života a etapy, ve které se mužské postavy nacházejí, se jejich věk pravděpodobně pohybuje mezi 30 – 40 lety. Tedy kromě hastrmana, jemuž je už několik stovek let.

Všechny tyto postavy jsou oblé, mají více než jednu vlastnost a v průběhu děje dochází k jejich vývoji. Výjimečně se však jedná o vývoj, který spěje k něčemu lepšímu, než tomu bylo na začátku. V knihách se objevuje několik druhů vlivů, jež na postavy působí a jsou hybateli jejich vývoje: jiné postavy, prostory, nové zájmy postav. Tyto vlivy se mohou dále kombinovat. Například v *Boletu Arcanu* má na Gregorův vývoj vliv nalezený hřib, který bychom mohli zařadit do prostor nebo předmětů; houbaření do zájmu, jenž tímto nálezem získává nový rozměr, a vliv postav – skupiny osob mezi, které se dostává. Tyto faktory způsobují náhlý obrat v jeho dosavadním životě a on získává nový životní cíl, který mu doposud chyběl. Na Ropsův vývoj ve *Stínu katedrál* nemají vliv prostory, jak by se dalo očekávat, ale postava Kláry Brochové. Svou roli hraje i kniha, již dostal od Fulcanelliho – *Tajemství katedrál*.

V tvorbě Miloše Urbana můžeme najít i dílo, které se tomuto vzorci vymyká. Hlavní postavou je žena. Touto výjimkou je Libuše v *Poli a palisádě*. Ta se od obvyklého Jiráskova výkladu velmi liší. Libuše, známá z klasické literatury, je silná, samostatná, moudrá, odvážná a rozhodná. Urbanova Libuše je bezbrannější, není tolik rozhodná ani samostatná. V momentech, kdy by se měla rozhodovat rozumem, používá věštecké kůstky. Je velmi samotářská, v jistých ohledech slabá a dětská. Dětskost můžeme vidět zejména na „panenkách“, jež jsou symboly bohů a nesou ochranná kouzla. Popisovány jsou však jako panenky – hračky, se kterými si kněžna hraje. Jelikož si je svých slabostí vědoma, vydá se za Přemyslem. V tento moment se její postava odsouvá trochu do pozadí a je opět upřednostněn muž, jenž se ujímá vlády. Libuše dostává roli manželky a matky.

¹⁰ Urban, Miloš: *Paměti poslance parlamentu*, Praha: Argo, 2002, s. 29.

3.2.2. Ženské postavy

V díle Miloše Urbana mají ženské postavy zvláštní význam a postavení. Na první pohled by se mohlo zdát, že jsou pouze objekty touhy hlavních hrdinů. Jsou zde však důležitými dějovými hybatelkami. Obvykle se jedná o ženy tajemné, záhadné a výjimečné. Ženské postavy jsou na rozdíl od mužských detailně popisovány a jejich vzhled je i hodnocen a jinak komentován. „Nos měla příliš velký, tváře protáhlé, bradu vystouplou, oči nejisté. Za všechno vděčná druhá kategorie.¹¹ „Nemohl jsem od ní odtrhnout zrak. Nebyla ohyzdná, nenesla žádné stopy nemoci ani emocí, ... Vystouplé vlhké oči s šedomodrou duhovkou a zornicí jako střelecký terč. Malý nos, brada jako lískový oříšek, lícní kosti od ouška k oušku. Jen dlouhé, narovno zastřížené vlasy jako by se zapomněly v minulosti s tváří bezmocného dítěte.“¹²

V knihách se obvykle vyskytují dva druhy ženských postav: objekty touhy, které hrdina využívá jen k uspokojení a ženy, o které má větší zájem. O ty však musí bojovat a často soupeřit s jiným mužem. Hastrman se snaží získat Kateřinu, musí proto „bojovat“ s Jakubem, Fideliem a nakonec ji získává Tomáš. Kateřina je, podobně jako jiné ženy v knihách Miloše Urbana, silná. Dokáže muže ovládat a manipulovat s nimi, je sebevědomá, odvážná a provokativní. Proti tomu ženské postavy jako objekty touhy jsou obvykle ploché, bez výrazných povahových či vzhledových rysů. Tyto ženy můžeme nejvíce pozorovat v knize *Lord Mord*, kde je hrabě Arco pravidelným návštěvníkem veřejných domů a využívá služeb místních dam. Stejně tak Gregor zprvu využíval Kristinu a poté Magnafejz. Obě tyto postavy nejsou ploché v pravém slova smyslu, ale v porovnání s ostatními ženskými postavami je mezi ploché řadit budeme. Jediný vývoj, jímž prochází, se týká vzhledu a to prostřednictvím hříbu, který užívají.

S velmi zajímavými ženami se můžeme setkat i v knihách *Santiniho jazyk* a *Michaela*. V *Santiniho jazyce* se v podobě dvojčat Viktorie a Aurelie setkáváme s motivem dvojnictví. Ženy tak stejné a zároveň jiné. Obě dvě mají velký vliv na vývoj hlavního hrdiny a jeho další činy. Aurelie je nezvladatelná, divoká a hlavně nebezpečná. Viktorie se jí snaží chránit a uklízí stopy po každé její

¹¹ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011, s. 45.

¹² Tamtéž, s. 240–242.

vraždě. S motivem dvojnickví se v české literatuře setkáváme například v dílech *Všeobecné spiknutí*¹³ od Egona Hostovského nebo *Pan Theodor Mundstock*¹⁴ od Ladislava Fukse. Viktorie je hodná a velmi inteligentní studentka architektury, Aurelie je psychicky narušená a všechny konflikty řeší vraždami. Spojuje je snaha chránit se navzájem a chránit i Martina. Aureliin způsob obrany je však značně svérázný a na jeho konci jsou mrtví. Proto po ní musí Viktorie neustále zahlazovat stopy a snaží se jí vysvětlit, že jedná špatně.

S dvojnickvím souvisejí i masky a maskování lidé. Právě maskami se chrání vrazi ze *Stínu katedrály*. Masky zde nemají pouze význam zakrytí pachatele, ale jsou i symboly. „Za nima je řídká dřevěná mříž a za ní stříbrná hlava se stříbrným ksichtem i vočima a zlatejma vlasama. Ramena jsou taky zlatý, pod stříbrným krkem se blyští červenej drahokam ... I von má stříbrnej ksicht, pod nosem a na bradě navíc fousy. Na hlavě mu sedí bachratá zlatá koruna.“¹⁵ „Klářin popis odpovídal vzhledu zlatovlasého Víta a korunovaného Václava.“¹⁶ Jedná se o busty uložené v chrámu sv. Víta v kamenné pokladní komoře. Ve výběru podobizen můžeme vidět, že vrazi se považovali za „svaté“. Dle svého názoru chránili dobro a potlačovali zlo.

Zajímavými jsou i neřestné jeptišky v *Michaele*. Motiv sexy jeptišky je velmi oblíbený zejména v pornografickém odvětví. Jedná se o něco nedovoleného, hříšného, a proto lákavého a vzrušujícího. Zpočátku se zdá, že S. místní jeptišky využívá a že je v situaci, kterou by mu mohl kdejaký muž závidět. Avšak později se ukazuje, že naopak jeptišky zneužívají S. a nehodlají ho jen tak pustit. Sestry porušují snad všechna přikázání, mají vůči sobě násilnické sklony. Zejména k sestře Cecilii, kterou často týrají. Vzhledem k tomu, že kniha je pornografická, můžeme zde spatřit chování pro tento druh literatury typický. Charaktery z knihy mezi ostatní postavy z děl Miloše Urbana nezapadají a liší se od nich. Tedy kromě Michaely samotné, na které můžeme autorův rukopis pozorovat.

¹³ Téma dvojnickví českého emigrantského spisovatele Jana Bareše a jeho dávného přítele a soupeře ze studií na gymnáziu v Náchodě Jiřího Becka.

¹⁴ Zde motiv spatřujeme v hovorech Theodora Mundstocka s jeho vnitřním dvojníkem stínem Monem, který se v něm objevil v období ponížení po propuštění z práce.

¹⁵ Urban, Miloš: *Stín katedrály*, Praha: Argo, 2003, s. 133–134.

¹⁶ Tamtéž, s. 143.

3.2.3 Postavy z dopisů

V díle *Poslední tečka za rukopisy* se kromě hlavních postav ze současnosti vyskytují i postavy z dávné minulosti. Poznáváme je prostřednictvím dopisů, které se v díle objevují v plném znění. U nich však nemůžeme sledovat vývoj jako u obyčejných postav dějových. V dopisech se dozvídáme pouze útržky z jejich životů, více se v nich rozebírají osobní pocity. O vlastnostech se už nedozvídáme tolik, tedy kromě dopisu pana Němce, kde mluví o Boženě Němcové a popisuje její vlastnosti. „Nejmíň půl roku se na mě neusměje, pořád že je ušlá a servaná, marodná ustavičně, ... A jestli tady někdo něco nebyl, pak ona nebyla žádná manželka, ani hospodyně ne. Neříkám, že se nestarala o děti, o ně, to jo, jen o mě ne, ale špatně je vychovala a jenom pořád nutila, aby se studeně koupaly, že to nemoc zahání, ... Barča za ní běhala od dětství a dlouho byla po honoraci jako divá, až do svatby, pak jsem jí to mušel z hlavy vytlouct.“¹⁷

Prostřednictvím dopisů můžeme sledovat pocity, slova a činy postav, z hlediska jejich neexistujícího bychom je zařadili mezi postavy ploché. Pokud se naopak podíváme na množství vlastností, které nám jsou většinou explicitně předkládány, mohli bychom je naopak zařadit mezi postavy oblé. Avšak v porovnání s Marií a Josefem vidíme, že oblymi být nemohou, protože u nich postrádáme jakýkoliv vývoj. A nejsou ani postavami v pravém slova smyslu.

3.3.4 Monstra

Slovo monstrum budeme užívat v širším významu než je obvyklé. Monstrum ve všech svých podobách¹⁸ je základní postavou fantastické prózy. Fantastický žánr si v průběhu svého vývoje, jehož počátky můžeme vidět v období preromantismu a rozkvět v období romantismu, vytvořil typické vyprávěcí postupy, syžetové situace, ale hlavně repertoár postav – monster. Zážitek spojený se zjevením monstra pro hrdinu představuje krajní zkušenost analogickou situací smrti, s níž monstrum obvykle bezprostředně souvisí. Monstrum bývá spjata se smrtí a rozpadem individua.¹⁹

¹⁷ Urban Miloš: *Poslední tečka za rukopisy*, Praha: Argo, 2005, s. 155–157.

¹⁸ Příkladem monstra může být přízrak, duch zemřelého, ožívající socha, dvojník a další.

¹⁹ Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, Praha: KLP, 1994, s. 164–166.

V knihách Miloše Urbana se objevuje několik typů monster. Jsou to duchové, přeludy, strašidla založená na pověstech a zmutovaní lidé. S duchy se můžeme setkat v dílech *Santiniho jazyk* a v povídce *Štědrá noc baronky z Erbannu*. V *Santiniho jazyce* se Martin ve svém bytě setkává s duchem zavražděného faráře. Ze setkání je postava vyděšena a dostává se do deprese. Jedná se však o pouhý moment, který není ani zdaleka tak zajímavý jako duchové v povídce. Každému z party mladých lidí se zjeví nějaký duch. Někteří jsou dobří a těm, kterým se zjeví, pomáhají. „Octl se ve vlhké tmě, v níž ho někdo uchopil za ruku. ... Cizí dlaň byla horká, suchá a skoro vlídná. Někdo, kdo se odmítal ukázat, ale podivně páchl – po prachu, ale i po... čistícím prostředku. ... Cizinec ho provedl tmou.“²⁰ Naopak Karlovi se duch snaží vnutit nějaký prášek, který Karel považuje za jed. „Vezmi si,“ zašeptal ten druhý a podal mu lžičku s práškem až ke rtům. Karel se po něm znovu ohnal. Lžička obloukem odletěla stranou. Slyšeli, jak zazvonila o led. Podívali se za ní. A když si znova pohlédli do očí, byla mezi nimi zas a mířila Karlovi na ústa jako nůž.“²¹

Přeludy se vyskytují v dílech *Sedmikostelí* a *Pole a palisáda*. Květoslav vidí několik přeludů v momentě, kdy jej Rozeta svrhne do jámy v kostele. „A tu... ze tmy trychtýře se na mě usmála Luciina tvář, alabastrově bílá jako obličejik porcelánové panenky a stejně tak malá. Na droboučkém čele se rýsovaly tři vrásky. Hrůzný pohled. Jako by lovci lebek hlavu vysušili a zmenšili na hlavičku novorozeněte. ... Opodál seděl na trojnožce kamenný mnich s kapucí přetaženou přes hlavu. Byl příkrčený nad archem papíru či pergamenu, jedním šilhavým okem pozoroval holohlavce, druhým ukřižovaného kreslil. Zpod kapuce mu vystupovala tvář, která nepatřila člověku, ale šelmě.“²² Přeludy způsobují naprostou deziluzi postavy.

V *Poli a palisádě* jsou monstry pohanští bůžci, kteří se zjevují Libuši. K nejvýraznějšímu setkání dochází u studánky během cesty za Přemyslem. „Byla jiná, pačesatá, se zarostlým obličejem, nízkým čelem, úzkými lícemi a sukovitým nosem. Z vody se vynořil muž a v šeru mu zasvítily zuby. Vystoupil na břeh, byl

²⁰ Urban, Miloš: *Mrtvý holky*, Praha: Argo, 2007, s. 148.

²¹ Tamtéž, s. 153.

²² Urban, Miloš: *Sedmikostelí*, Praha: Argo, 2001, s. 289–290.

malý, šlachovitý, kosmatý a nahý, ze silných prstů a dlouhých nehtů mu kapala voda. ... Černý býk minul hadí hůl a vstoupil do jezírka, celý se do něj potopil. Jen se nad ním zavřela voda a kruhy se dotkly břehů, zvedl se před ní vysoký chlap s býčí šjí. Měl ohyzdný obličej a v něm tupý úsměv.²³ Za monstrum bychom mohli považovat i koně Bokase, kterého Libuše oživila. Zpočátku jsou lidé z Bokase na rozpacích a stejně tak i z moci, kterou má Libuše. V knize ale za monstrum považován není. „Theta a Kazi se modlily k bogům, zatímco Libuše se sehnula ke koni a holýma rukama mu vměstnala do břicha stydnoucí vnitřnosti. Pak jehlou z kůstky bahenního kapra zašila rozčísle svaly a kůži. Nakonec ránu potřela rozdrceným jitrocelem. Kůň se zklidnil. Dívka byla krvavá od kolen po bradu, když na ni padl stín. ... Měl zůstat lesním bogům. Snášela se tma, za chvíli pro něj přijdou. Postavila se před zvíře, zatančila před ním, pažemi vyzvala Moranu, ať přijde blíž. ... Když se v korunách stromů rozezvučel vítr, zvolala z plných plic, že tenhle kůň patří jí. Bělbog, černbog, smrt špatného, sova při oblacích a holubice nad hodným!“ Bokas se zvedl na nejistých nohou, zavrával, upadl a znova vstal. Začínala noc a dívka si ho pomaloučku, krůček po krůčku odváděla do hradiště.²⁴

Příkladem strašidla z pověstí je Masíčko. Objevuje se v knize *Lord Mord*. Je židovským strašidlem, kterým se děsí děti. V knize se židovské strašidlo stává skutečností a vraždí prostitutky a mladé ženy. Zde můžeme spatřovat podobnost s Jackem Rozparovačem, který také vraždil prostitutky. U obou se setkáváme se vzorcem i ve způsobu vražd. „V té poslední chvíli, v jediném zákmitu světla, který mu zasáhl hlavu s kloboukem, jsem si povšiml jeho nestvůrného obličje. Kde měl tvář, tam jsem zahlédl hnědorudý, zhrublý a jakoby mokrý povrch, jedno velké mateřské znamení, jemuž se říká ‚oheň‘ a které vypadá jako hovězí roštěná.“²⁵ „Masíčko je bytost obskurní a vně dřívějšího ghetta málo známá. ... Masíčko byl od začátku strašidlo na zlobivý židovský děti. Jeho historie sahá tak do půlky století, kdy bylo Židovský město připojený k Praze, tradiční usedlíci se mohli vystěhovat, a kdo měl prachy, tak to udělal, protože tady bylo k nedejchání, ostatně jako dneska. ... Masíčkem nás strašili, když se báli, abychom nepodlehli

²³ Urban, Miloš: *Pole a palisáda*, Praha: Argo, 2006, s. 73–75.

²⁴ Tamtéž, s. 23–24.

²⁵ Urban, Miloš: *Lodr Mord*, Praha: Argo, 2008, s. 35.

svodům gójskýho světa. „Když budeš jíst vepřový maso, všecku tu šunčičku, co ti z ní zlomyslněj řezník kousek nabídne zadarmo, přijde na tebe Masíčko a vykostí tě svou kudlou.“²⁶ O strašidlo v pravém slova smyslu se nejedná. S Masíčkem je spojován kvůli ošklivému mateřskému znaménku. Je to však pouhý člověk, kterého si najala tehdejší vláda kvůli asanaci Židovského města. Domnívali se, že pokud se objeví obávané strašidlo a bude vraždit, židé ze strachu utečou a opustí své domovy. Jedná se tedy jen o iluzi.

Tentokrát už skutečným strašidlem je hastrman. Je typickou pohádkovou postavou. Se svým pohádkovým příbuzným moc společného nemá. Hastrman zde má dvě různé podoby. Tou první je obyčejná lidská a druhou je onen hastrman, který je připodobňován k rybě s nohama. „Farář ucukl rukou a někdo se hnusně zachechtal, byl jsem to já, stojící na dva lokty od sebe samého, střízlík s rozšklebenou hubou, dýchající knězi do tváře zápach rybiny, zatímco já, ten druhý, se klepal opodál, šílený strachy, co teď se mnou bude, když mé tajemství je vyzraženo. ... „Ryba s nohama. A s leccíms jiným. Voves viděl, co dělala s Katynkou pod tím sušákem na kůže.“²⁶ I ve své lidské podobě má však potřeby hastrmana. Neustále se snaží udržet své vlasy vlhké, z toho důvodu hodně nosí klobouky nebo paruky. V lidské podobě dokáže chodit po vodě a například v mlze nebo dešti umí všudypřítomné vody využít a plout v ní. Díky tomu je rychlejší než většina lidí. Proměna v hastrmana je popisována jako jistý druh rozdvojení. Lidská podoba zůstává, z té vystupuje hastrman a většinou vraždí. Lidský dvojník hrabě de Caus vše pozoruje z dálky. O hastrmanovi mluví ve 3. osobě, jako by to byl někdo jiný, a přitom je to stále on. Vidíme zde analogii s Jekylem a Hydem. Stejně jako ve Stevensonově románu se jedná o jednu osobu se dvěma tvářemi. Podobné je i rozdělení na hodného hraběte alias doktora Jekyla, kterému se hastrmanovy praktiky a vraždy moc nelíbí, a pana Hyda – hastrmana, jenž naopak hrabětem pohrdá, považuje ho za zbabělce.

Posledním typem monster jsou zmutovaní lidé. Ty lze najít v *Boletu Arcanu* a *Michaele*. Monstry v *Boletu Arcanu* jsou zřejmě všichni lidé, kteří jej užívají. Hřib má výrazný vliv na jejich fyzickou podobu a spoustu z nich

²⁶ Urban, Miloš: *Hastrman*, Argo: Praha, 2001, s. 221.

ovlivňuje i fyzicky. Lidé díky němu mohou střídat své tváře stejně často jako oblečení. To se však postupně projevuje i na jejich povahových rysech. V případě předávkování dokonce dochází k napadení těla jinou houbou a jeho naprostému rozložení. Běžné jsou i příznaky závislosti na droze, která se postupně projevuje u téměř celé populace. Díky změnám podob se zde objevuje už několikrát zmíněný motiv dvojnictví. Stává se to v momentě, kdy se setká falešná Elina Sarkana s tou pravou. Obě jsou z toho zmatené. Více je však zničena dvojnice, protože si uvědomuje, že kvůli hříbu ztratila to nejcennější – svou identitu. „Biblická píseň se rozdvojila do dvou skoro stejných hlasů. Před orchestrem zpívala Sarkana v červené róbě, a druhá Sarkana, v róbě zelené, stála jako kontrapunkt mezi zaskočeným publikem a šla jí zpěvem naproti. ... Emilie stála proti Elině a ani jedna nevěděla, co má dělat. Elina se pořád vlídně usmívala, ale zavrtěla hlavou a něco své dvojnici řekla. Emilie jí neodpovídala, zmateně se usmála a civěla na ni jako na svatý obrázek.“²⁷

Za zmutovaného člověka lze považovat i Michaelu, ačkoli se v knize o ní hovoří jako o andělu. Rozhodně však dobrým andělem není, spíše bychom ji mohli považovat za d'ábelského tvora. Pokud ji muži nedokázali uspokojit, připravila je o jejich pohlavní orgány a zabila. Mezi zmutované lidi ji řadíme kvůli jejímu vzhledu. „Zíral jí na ústa a přišlo mu, že v té nesmírně dlouhé tváři už pro nic jiného nezbyvá místo. Velké oči a drobný nos jako by se v sousedství s olbřímím otvorem zmenšily. Rty jí začínaly hned pod nosními dírkami a táhly se až k bradě, štěpily obličej vedví nikoli v horizontále, nýbrž v tenké dlouhé svislici. Čelist byla modelovaná docela jinak než u lidí. ...Svislé rty natekly a rozestoupily se. Za nimi S. nespátřil zuby, ale druhý pár rtů, připomínajících spíš dásně, kdyby nebyly už od pohledu měkké jako tkáň. I ty se začaly otvírat a on z nich zaslechl slabé mlasknutí. ... Bílé zoubky se zjevily až za vnitřními rty, špičaté, lesklé a mléčné bílé, ve dvou navlas stejných, svislých, do tváři vklenutých řadách.“²⁸

²⁷ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Argo: Praha, 2011, s. 153–153.

²⁸ Urban, Miloš: *Michaela*, Praha: Argo, 2008, s. 137.

3.3.5. Oběti

Samostatnou skupinou postav v díle Miloše Urbana jsou i oběti vražd, jež v románech na denním pořádku. Pokud rozdělíme oběti podle pohlaví, zjistíme, že v knihách jimi jsou nejčastěji muži. Ženy výjimečně. Naopak vrahy jsou ženy poměrně často. Jejich počet se téměř rovná počtu mužských vrahů.

Ženské oběti se vyskytují v románech *Boletus Arcanus* a *Lord Mord*. Smrt v *Boletu Arcanu* je způsobována buď prostřednictvím hříbu, kdy na předávkované osobě dochází k cizopasení housenice, nebo jde o obyčejné vraždy z důvodu konkurence mezi dealery. Oběťmi jsou zde dvě ženy: Emilie, která je omylem zavražděna, protože kulka patřila Gregorovi, a neznámá žena, která se předávkovala hříbem a zabila ji housenice. Emilie se však nedá tak úplně považovat za oběť. Jelikož je pohřbena ještě s jiným tělem, napadla housenice druhé tělo a Emilie se uzdravila a ožila. Už však nebyla jako dřív. Smrt housenicí u druhé ženy byla krutá, pomalá a trvalá. „Museli ji držet, protože kolem sebe zuřivě kopala. Její postava pořád ještě sestávala z trupu, rukou a nohou, ale hlava teď připomínala ošklivý keř. Z uší, nosu a kráteru úst rašily černé šlahouny rozkladu, rostly i z nebohého těla: podpaží, pupku, rozkroku i podkolení, z šedých dlaní a taky z chodidel pořád ještě vězících v lodičkách, které se trhaly a kroutily agresí houby. ... Krvavá ústa teď byla zavřená, ale horší to bylo s očima – zpod víček se draly vzhůru černé klíčky, oční koule ztmavly, zatlačené houbou do důlku.“²⁹

Oběťmi v knize *Lord Mord* jsou převážně prostitutky, jejichž vrahem je židovské strašidlo Masíčko.³⁰ Jak už zde bylo jednou uvedeno, je možné vidět jistou analogii v Masíčkově a Jacku Rozparovači. Jack Rozparovač svým obětem prořízl hrdlo, tělo zohavil a často je také zbavoval pohlavních orgánů.³¹ Naopak Masíčko obětem odděluje hlavu od těla. Hlava se obvykle vyskytuje v blízkosti nějaké petrolejové lampy a tělo je jen tak pohozeno. Jeho oběti jsou čtyři, tři jsou prostitutky. Čtvrté dívce hlava od těla oddělena nebyla, jelikož skočila z balkonu

²⁹ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011, s. 178–179.

³⁰ Viz kapitola Monstra.

³¹ *Modus operandi*. [<http://www.jack-the-ripper.estranky.cz/>] (1. 5. 2013)

dříve, než ji mohl vrah zabít sám. Že je i ona jeho obětí je však pouhá domněnka a v knize to není nijak prokázáno. „Dveře pokojíku byly otevřené, na stole hořela petrolejka a vedle ní seděla lidská hlava. Hlava měla krk, ale neměla ramena, zbytek těla pod stolem.“³² „Muži se před námi rozestoupili a já spatřil na zemi bezhlavé ženské tělo s rozhozenýma rukama a nohama. ... Po temné lucerně stékala voda. Zdálo se, že pootvřené oči v sinavé tváři roní své slzy skrz špinavé sklo.“³³

Mužské oběti, jejichž vrahy byly ženy, můžeme nalézt v knihách *Santiniho jazyk* a *Michaela*. V první knize je vrahem Aurelie. Její oběti mají většinou nějakou spojitost se Santiniho stavbami a především ohrožují buď Martina, nebo Viktorii. Patří mezi ně například zahradník u domova důchodců, farář ve Křtinách a kastelán v Kladrubech. Vražednou zbraní je obvykle luk, často však zapojuje i svou fantazii. Například křtinského faráře umístí do drátěné klece, aby i po smrti zůstal stát. „Kněz byl opředen umně propleteným a zohýbaným drátem; ten tvořil těsnou klec, do které ho zašněrovali, aby se postava nezhroutila. Drátěný krunýř na krku držel hlavu vztyčenou. Nevím, jestli byl drát z jednoho nebo několika kusů, ale dva jeho konce se daly zjistit docela snadno. ... Končil v rozevřených ústech. ... Jak jsem předpokládal, jazyk vrah vyřízl a odnesl s sebou.“³⁴ Kastelán byl zabit důmyslným mechanismem ukrytým mezi stromy. „Z větví visely provazy. Jeden se táhl až k zemi, jeho konec byl vytržen z rozštíplého polena, které tu někdo až po okraj zatloukl do země; vzpomněl jsem si na kluka, který před kolnou v poledním žáru sekal dříví. ... Větve nade mnou byly svázané do nějakého rámu, který měl tvar kosočtverce. Dvě spodní haluze se naštípily, ale když jsem za provaz zatáhl, pružily tak, že se celý mechanismus dal znovu natáhnout. ... Jako pružina v hodinovém stroji tu opisovala tři čtvrtě oblouku dlouhá, zahnutá čepel kosy. ... Když jsem uvěznil v zemi konec provazu, čepel se, vztyčená a připravená, rudá od krve, zastavila uprostřed spleteného kosočtverce...“³⁵

³² Urban, Miloš: *Lord Mord*, Praha: Argo, 2008, s. 184.

³³ Tamtéž, s. 239–241.

³⁴ Urban, Miloš: *Santiniho jazyk*, Praha: Argo: 2005, s. 208.

³⁵ Tamtéž, s. 146–147.

Důvodem Michaeliných vražd je to, že ji muži nedokázali uspokojit nebo se nějak protivilo ostatním sestrám. Obvykle jsou pohřbívání na dvoře „kláštera“. Michaela jim svými podivnými ústy ukusuje vnější pohlavní orgány a nechává je vykrvácet. „Zarážející však bylo něco jiného: tam, kde měly být rty a nos, se svisle táhla zubatá škvíra, v níž se bělala kost čelisti a pěkné zdravé zuby. O kousek nad nimi se žlutá chrupavka propadala do kráteru lebky. ... Takle mrtvola ležela v zemi pár týdnů. Měla na sobě dobře zachovaný hnědý svetr s vyšitým erbem a páchla pronikavěji než ta první. Chyběly jí kalhoty. V klínu sinavého podbřišku, tam, kde měl být penis s varlaty, zela černá rána, protáhlým tvarem a potrhanými okraji podobná té na tváři prvního nebožtíka.“³⁶ S.ovi se podaří z „kláštera“ utéci, Michaela ho však doletí a také zabije. Kdo k sestrám jednou přijde, nikdy neodejde.

3.3.6 Jména postav

V knize *Sedmikostelí* se setkáváme s květinovou symbolikou jmen důležitých postav – Květoslav a Rozeta (do češtiny překládáme jako růžička). Květiny nás provázejí i celým dílem. Květoslav je nachází během svých procházek a čtenáře na ně upozorňuje. Květin je plný i Záhirův nemocniční pokoj, kde se zotavuje z pokusu o vraždu. Nikdo neví od koho květiny pocházejí. Zajímavé je i to, že Květoslav je českou variantou jména Florian a právě páter Florian a profesor Netřesk měli na Květoslavův vývoj největší vliv. Zřejmě by nás nemělo překvapovat, že netřesk je sukulentní rostlina z čeledi tlusticovitých.³⁷ Mužské oběti záhadných vražd se jmenují Záhir, Řehoř a Barnabáš. Záhir je islámské jméno, mnohem zajímavější však je jméno Řehoř, velmi oblíbené mezi papeži. Barnabáš je biblické apoštolské jméno. V případě, že se nad jmény více zamyslíme, prohlubuje se v díle pocit chaosu, jenž je vyvolán vraždami mužů se jmény tak úzce spjatými s vírou v Boha. V podobném duchu se nese i jméno původce všech vražd – Matyáš. Jméno je odvozené od Matěj, Matouš – jednoho z evangelistů.

³⁶ Urban, Miloš: *Michaela*, Praha: Argo, 2008, s. 80–81.

³⁷ Hugles, James: *Velká obrazová všeobecná encyklopedie*, přel. Mgr. Petr Benda a kol., Praha: Václav Svojtka & Co., 1999, s. 99.

Hastrmanovo celé jméno zní Johanes Salmon, baron de Caus. Křestní jméno je v podstatě náš český Honza, Johanes však zní vznešeněji a pro barona se hodí lépe. Salmon v překladu znamená losos. Dát hastrmanovi jméno losos vypadá jako Urbanův osobní vtípek. Jeho druhým vysvětlením by mohla být inspirace u skutečné historické postavy. Francouzským inženýrem Salomonem de Caus, konstruktérem parního stroje.³⁸ I jméno Tomáš Mor, se kterým se setkáváme v druhé knize, je pro nás zajímavé. Mor je v obvyklém výkladu vysoce nakažlivá infekční nemoc. Z románu je zřejmé, že ekologové jsou za nakažlivou nemoc považováni. Explicitně se názor v knize neobjevuje, ale z jiných výroků a chování politiků je očividný.

Obávaný politik v *Pamětech poslance parlamentu* se jmenuje Varan, stejně jako nebezpečný australský ještěr. Jména poslanců Kaliny a Žitného můžeme pro změnu odvozovat od názvů květin – kalina je rod rostlin patřící do čeledi pižmovkovité, žito je druh obilí. Opět se zde tedy setkáváme s názvy z říše rostlin. V literatuře se však můžeme setkat i s dalším Kalinou a Žitným, jimiž jsou postavy z Procházkových *Příběhů majora Zemana*. Mají sice společná pouze příjmení, avšak shoda ve dvou jménech jako náhoda nevypadá.

Roman je v překladu Říman, na příjmení Rops nenacházíme nic zajímavého, snad pouze aliteraci, kterou jména dohromady tvoří. Klára znamená jasný, světlý.³⁹ Světlo a jas také do Romanova života přinesla. Zřejmá Urbanova inspirace pro jméno odborníka na katedrály pana Malera. Spojení se Zdeňkem Mahlerem, který se katedrálou sv. Víta zabýval, je očividné. Ani jméno Kalandra pro nás není neznámé. Jeho nositeli jsou například Závěš Kalandra – oběť vykonstruovaných procesů se skupinou Milady Horákové, a Petr Kalandra – hudebník a kytarista. Ropsova manželka Sidonie evokuje Sidonii Nádhernou, spojenou zejména se zámek Vrchatovy Janovice. Mezi její přátele a obdivovatele patřilo mnoho známých osobností její doby (R. M. Rilke, K. Kraus, M. Švabinský). Stejně tak její knižní jmenovkyně okouzila velké množství mužů.

³⁸ *Salomon de Caus*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Salomon_de_Caus] (1. 5. 2013)

³⁹ Knappová, Miloslava: *Jak se bude jmenovat?*, Praha: Academia, 1985, s. 245.

Vzhledem k autorově časté mystifikaci je překvapivé, že jistý Fulcanelli, autor knihy *Tajemství katedrál*, opravdu existoval a zmíněné dílo i napsal. Dochází zde k jevu, kdy dvě postavy mají totéž jméno, což signalizuje stav ohrožení identity postavy ve smyslu snižujícího zdvojení.⁴⁰ Jelikož autor knihy Fulcanelli není v podstatě postavou a architekt Fulcanelli se o něm jen zmiňuje, dochází k potlačení spisovatelovy identity. K realitě mimo knihu odkazuje i malíř Rut, jehož si můžeme spojit s Pavlem Růtem, věrným ilustrátorem všech Urbanových knih.

Příhodně je pojmenován i Klářin policejní asistent Mravenec. V pátrání je lepší než Klára, protože neobdivuje stále jen Romana, ale věnuje se své práci. Jako k mravenci, kterého může kdykoliv zašlápnout, se k němu Klára chová a jeho postřehy vydává za své. Stejně dobře sedlo jméno i starožitníkovi Unterwasserovi. Zřejmě každý zná větu z filmu *Slunce seno* a pár facek, kdy Helena Růžičková říká, že „oni přece nejsou žádní unterwassermani“, tedy podvodníci. Tento „překlad“ můžeme použít i pro jméno Urbanova starožitníka. Jedná se tedy o další autorův vtípek. Je však i příhodné, že jméno Unterwasser Urban používá jako svůj pseudonym. Prostřednictvím jména přiznává, že se jedná o podvod a že Unterwasser není skutečným autorem.

V *Michaele* se setkáváme se zastoupením jména iniciálou, o níž nevíme, zda se za ní skrývá křestní jméno nebo příjmení. „Patří tedy jednak jako extrémní příklad ke skupině postav se jmény neúplnými, zároveň však patří ke skupině postav anonymních.“⁴¹ Nejznámějším příkladem těchto jmen je K. z Kafkova Zámku. Děsivé je jméno Michaely zejména z důvodu spojitosti s archandělem Michaellem, vůdcem andělů. Michaela je však spíše vůdcem všech démonů a d'áblů.

Martin je válečník, bojovník.⁴² Tereza přináší záštitu, ochranu.⁴³ Martin za ní často chodí kvůli radě, ochranu mu poskytuje v tom smyslu, že se za něho přimlouvá u Kňoura. Přezdívka Martinova vedoucího je příhodná a její původ lze

⁴⁰ Hodrová, Daniela a kol.: ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století., Praha: Torst, 2001, s. 600.

⁴¹ Tamtéž, s. 603.

⁴² Knappová, Miloslava: *Jak se bude jmenovat?*, Praha: Academia, 1985, s. 132.

⁴³ Tamtéž, s.295.

snadno dohledat. Jména dvojčat znamenají vítězství – Viktorie a zlatá – Aurelie.⁴⁴
V románu však moc zlatá není.

Hlavní postava z díla *Lord Mord* se jmenuje Adam Arco. Adam se vykládá jako člověk pozemšťan.⁴⁵ Mohli bychom ho v knize chápat jako zástupce a zastánce lidí, konkrétně obyvatel židovského ghetta. Solomon neboli Soli je hebrejské jméno, které znamená přítel Boha. Doktor Hofman, který Adamovi dal lék – drogu, shoda s doktorem Albertem Hofmannem, objevitelem LSD, jistě není pouhou náhodou. Berenika přináší vítězství⁴⁶, kterým pro Adama její získání bylo.

⁴⁴ Tamtéž, s. 300, 202.

⁴⁵ Tamtéž, s. 64.

⁴⁶ Tamtéž, s. 204.

4. Prostory v díle Miloše Urbana

4.1 Prostor podle Shlomith Rimmon-Kenanové a Seymoura Chatmana

Před samotným rozbořením prostor v díle Miloše Urbana je potřeba uvést něco o prostorech v literatuře jako takových. Klasický přístup k tomuto narativu můžeme najít v díle *Poetika vyprávění* od Rimmon-Kenanové. Ta prostor pokládá za jeden z aspektů fokalizace. Než se začneme prostorem zabývat, je potřeba se zaměřit na pojem fokalizace. Rimmon-Kenanová tento výraz používá, protože obsahuje jistý stupeň abstraktnosti, který nám dovoluje vyhnout se specificky vizuálním konotacím, jež má například výraz „hledisko“. Výhoda termínu spočívá v zabraňování směšování perspektivy a vyprávění. Postava má mimo jiné schopnost vyprávět, co viděla nebo vidí jiná postava. Tak tedy může, ale nemusí být mluvení a vidění, vyprávění a fokalizace, přisouzeno jednomu a témuž objektu.⁴⁷

Jak již bylo řečeno prostor je fokalizačním aspektem vnímání. Percepce je určena dvěma hlavními souřadnicemi: prostorem a časem. Z prostorového hlediska je vnější a vnitřní pozice fokalizátoru pozicí ptačí perspektivy v protikladu k pozici omezeného pozorovatele. V prvním případě je fokalizátor postaven vysoko nad objekty svého pozorování. Toto je klasická pozice vypravěče-fokalizátora, který nám zprostředkovává buď panoramatický pohled, nebo „simultánní“ fokalizaci toho, co probíhá na různých místech. Takový pohled je však nemožný, je-li fokalizace spojena s jednou z postav nebo nepersonifikovanou vnitřní pozicí v příběhu. Náš pohled je omezen pouze na oči postavy, vidíme tedy jen to, co ona. Prostorová fokalizace se však může proměňovat a díky tomu přecházet od ptačí perspektivy k vnímání omezeného pozorovatele nebo naopak.⁴⁸

Proti Rimmon-Kenanové lze postavit přístup Seymoura Chatmana. Ten se pro rozbor prostorů v díle Miloše Urbana hodí lépe. V knize *Příběh a diskurz* rozlišuje mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu. Tento rozdíl se nejvíce

⁴⁷ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 78-79.

⁴⁸ Tamtéž, s. 84-85.

projevuje ve vizuálních narativech. Explicitním prostorem příběhu ve filmu je výsek světa aktuálně ukázaný na plátně. Implikovaným prostorem je všechno, co my nevidíme, ale co vidí postavy, nebo pouze slyšíme, vyvozujeme z dějových náznaků. Hlavní rozdíl mezi tím, jak vidíme dané objekty ve skutečném životě a ve filmu, spočívá v libovolném vyříznutí, které provádí filmové okénko.

Prostor příběhu se skládá z existentů, což jsou podle Chatmana postavy a prostory. Události nemají prostorový charakter, i když se v něm odehrávají, a prostorové nejsou ani entity, které události uvádějí vchod nebo jsou jimi ovlivňovány. Filmový prostor je doslovný, tím je myšleno, že objekty, rozměry a vztahy jsou v něm analogické k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě. Naopak prostor v narativu verbálním je abstraktním a vyžaduje rekonstrukci ve čtenářově mysli. Je tedy zřejmé, že prostor příběhu je na rozdíl od filmu čtenáři dvojnásobně vzdálen, protože zde schází ona ikoničnost či analogie, kterou mohou poskytnout například snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí. Neexistuje tu „standardní“ obraz existentů, ale každý člověk si vytváří svůj vlastní mentální obraz prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Právě v tomto smyslu se o prostoru verbálního narativu říká, že je abstraktní.⁴⁹ Do jaké míry musíme zapojit svou vlastní fantazii pro dokreslení prostor příběhu, zůstává na autorovi. Rozhoduje, jak moc nebo jak málo nám prostory představí. Ačkoli v díle Miloše Urbana je tato narativní kategorie velmi výrazná, nechává autor naši fantazii pracovat na plné obrátky.

Autor může pracovat se třemi způsoby jak pomocí verbálních narativů vyvolat mentální obraz prostoru příběhu. Prvním způsobem je přímé užití verbálních kvalifikátorů („Na obrovském⁵⁰ bělouši, jehož zval Bokasem ...“⁵¹, „Z lesa nejlepší zvěř, z řeky největší ryby, z kurníků nejkřehčí drůbež, ze mlýna nejbělejší mouka a ze sadu rudá jablka.“⁵²), druhým odkaz na existenty, jejichž parametry jsou a priori „standardizované“, tj. nesou s sebou své vlastní kvalifikátory. („Já jel tím lepším směrem, a i proto jsem si po pár minutách

⁴⁹ Chatman, Seymour: *Příběh a diskurz*, Brno: Host 2008, s. 100-112.

⁵⁰ Zvýraznila Denisa Koubová.

⁵¹ Urban, Miloš: *Pole a palisáda*, Praha: Argo, 2006, s. 22.

⁵² Tamtéž, s 45.

ve zpětném zrcátku všiml černého Volgswagenu Passat⁵³, Představ si, že bych před domem parkoval sportovní mercedes.⁵⁴ „Život na koleji nestál za nic.“⁵⁵) Třetím je srovnání se standardy. („...neboť jeho osmiboká zvonice s vizáží arabského minaretu s hrotem černým jako tuha připomíná ostře ořezanou tužku.“⁵⁶) Toto jsou explicitní způsoby vyvolávání mentálního obrazu prostoru. Obrazy však mohou být evokovány i pomocí jiných obrazů.⁵⁷

4.2 Vnímání prostoru v díle Miloše Urbana

Je velmi důležité, čím vnímání prostoru se popisuje. V díle Miloše Urbana se můžeme setkat se dvěma způsoby tohoto popisu. Prostředí vnímáme buď očima hlavní postavy a to jedné nebo dvou, nebo prostřednictvím vypravěče a stojíme nad dějem. V tomto případě by se dalo mluvit o pohledu z ptačí perspektivy. Náš pohled je však stejně omezený jako v případě pohledu jedné z postav. Není nám totiž předkládáno nic, co by postava neviděla nebo nevnímala. V obou případech se tedy jedná o omezený pohled na vnitřní svět díla. Tato fokalizace způsobuje nemožnost panoramatického či simultánního pohledu⁵⁸, který by nám mohl připomínat způsob zobrazení prostředí ve filmu. Do skupiny s pohledem z ptačí perspektivy, který je méně častý, se řadí *Michaela*, *Pole a palisáda* a většina povídek ze sbírky *Mrtvý holky* (*Vlasy*, *Smrtečka*, *Pražské jezulátko*, *Štědrá noc u baronky z Erbanu*, *Žádný něžnosti*). V ostatních dílech vidíme prostory z větší části prostřednictvím mužské postavy. Výjimku můžeme nalézt ve *Stínu katedrály*, kde se ve vyprávění střídá muž a žena. Také v *Poslední teče za rukopisy* se střídá pohled Josefa Urbana (hlavní hrdina) a Marie jen v momentech, kdy se ujímá vyprávění. „Na břevnovský hřbitov jsem se vypravila před dvěma týdny. ... Areál kláštera byl ještě zavřený, a tak jsem do stráně vysupěla po kočičích hlavách staré cesty.“ Dále nám prostory předkládá vypravěč

⁵³ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011, s. 49.

⁵⁴ Tamtéž, s. 70.

⁵⁵ Urban, Miloš: *Sedmikostelí*, Praha: Argo, 2001, s. 53.

⁵⁶ Tamtéž, s. 131.

⁵⁷ Chatman, Seymour: *Příběh a diskurz*, Brno: Host, 2008, s. 106.

⁵⁸ Rimmon-Kenanová, Slomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 84.

stojící nad dějem v korespondenci Boženy Němcové a jejího manžela. Tyto dva pohledy se prostor dotýkají spíše výjimečně. Je to dáno tím, že Němec popisuje Boženu a její chování. I to však musí zasadit do nějakého prostoru, který je popisován útržkovitě a nesouvisle. V dopise Boženy Němcové není psán v první osobě, je nám předkládán vypravěčem nad dějem. Je to způsobeno tím, že se jedná o představu, jak asi mohl vypadat dopis, jenž psala Jurenkovi a který autor literatury faktu nazval *Bettino všední ráno*. Jedná se výhradně o popis, kde prostory hrají důležitou roli. Vše je popisováno vzletně, velmi barevně, smyslově a pomocí velkého množství adjektiv. „Táhlou úžlabinou ratibořickou, porostlou hebkou travou a polním kvítím, ovíval onoho letního jitra vlahý vánek a čeřil jinak poklidnou hladinu říčky svlažující údolí. ... Teď už je na zámku. Stojí pod schodištěm a nemůže se hnout, uhranutá vůní cizích krajů, přivezenou sem hosty paní kněžny.“⁵⁹

4.2.1 Způsob popisu

Prostory jsou popisovány prostřednictvím výčtů. Při popisu autor obvykle postupuje od detailů k celku. Například v *Michaele* je lucerna vyobrazena od plamene. „...zůstal stát pod světlem. Hořel v něm knot napuštěný petrolejem, plamen se odrážel v šesti oválných sklíčkách, která ho obklopovala. Klec, jež věznila ten násobený žár, viditelně nahlodávala rez.“ Důležité však je, že prostory jsou vždy popisovány tak, jak vstupují do zorného pole postavy. Často jsme upozorňováni na detaily nebo postřehy, které by nás například ve filmu nezaujaly nebo bychom si jich nevšimli. V dílech *Sedmikostelí*, *Stín katedrály* a *Santiniho jazyk* si můžeme všimnout téměř odborného popisu architektonických staveb. Dílo je vždy zaměřeno na nějaký konkrétní styl nebo na určitou budovu. V *Sedmikostelí* to je sedm gotických kostelů v centru Prahy, z nichž jeden je zbořený. Ve *Stínu katedrály* se autor zaměřil zejména na prostory chrámu sv. Víta. V tomto díle můžeme nalézt výrazný protiklad vnímání prostorů, dvou různých postav, různého vzdělání a zaměření. Nazírání světa doktora Ropse, který se zabývá architekturou a zrovna píše knihu o chrámu sv. Víta, je ve všech

⁵⁹ Urban, Miloš: *Poslední tečka za rukopisy*, Praha: Argo, 2005, s. 130-131.

ohledech pohledem odborníka a umělce. Proti němu stojí kriminalistka Klára Brochová, která vše vnímá z pohledu laika a především ženy. „Na tak neútulným hajzlu sem neseseděla ani na nádraží v Chrastavě. ... Je vysokojej, černej, celej z ledovýho mramoru a vypadá jako sokl u pomníku. Fakt katafalk. A prkýnko: hranatej stříbrnej rámeček od obrazu. Když sem lezla dolů, div sem se nepřerazila. Chytla sem se stříbrnýho kroužku v hubě lva a záchod se spláchnul.“⁶⁰ Klára koupelnu popisuje prostě, skrze pocity, které v ní vyvolává a na rozdíl od Ropse mluví nespisovným jazykem a používá více hodnotících adjektiv. Naopak z Ropsových popisů je zřejmý hluboký pohled na věc. „Katedrála je obrazem světa. Po dobudování zůstává otevřeným dílem; interiér a výzdoba oken se dají neustále obměňovat a doplňovat, zvenku se stavba fyzicky otevírá do všech stran kaplemi, věžemi a schodišti, především však paprsky žeber a sloupů, přičemž shora nepřestává připomínat kříž.“⁶¹

K méně výraznému proměňování pohledů dochází i v *Poslední teče za rukopisy*. Zde je místy Josefův pohled nahrazen Mariiným, zejména v jejím vyprávění událostí minulých. Například její cesta na Břevnovský hřbitov, aby zde našla hrob Barbory Mádlové. Nejedná se však o tak výrazný protiklad jako u předchozího díla, protože obě postavy jsou stejného vzdělání a zaměření.

4.2.2 Vliv prostor na postavy

Vliv prostor na vývoj postav můžeme sledovat zejména v dílech *Santiniho jazyk* a *Sedmikostelí*. V *Sedmikostelí* je podmíněn Květoslavým nadáním. Vidí prostřednictvím kamenů jejich minulost a osud, což má vliv na formování jeho osobnosti. Proto vnímá prostory jako něco živoucího. S nadsázkou lze říci, že kostely a katedrály jsou v *Sedmikostelí* více postavami než prostory. Jména kostelů jsou zkracována a postavy jim říkají jmény světců, kterým jsou zasvěceny. Místy se dokonce setkáváme i s jejich personifikací. „Po dostavbě Štěpána...“⁶² „A tu se sloup, po věky neochvějný, znatelně zachvěl.“⁶³ „Znásilněný kostel se

⁶⁰ Urban, Miloš: *Stín katedrály*, Praha: Argo, 2003, s. 61.

⁶¹ Tamtéž, s. 61.

⁶² Urban, Miloš: *Sedmikostelí*, Praha: Argo, 2001, s. 94.

⁶³ Tamtéž, s. 133.

vyděšeně chvěl v základech a přimyká ke svému sloupu.“⁶⁴ „Jistý jsem si byl též Štěpánem a Apolinářem, ty k Sedmikostelí neodmyslitelně patřily, váhal jsem ovšem u Kateřiny... Hodlá snad přibrat ještě Svatého Jindřicha, tázal jsem se sám sebe, anebo to bude spíš Martin? A Petra vynechá?“⁶⁵

V *Santiniho jazyce* se hrdina ve snaze najít univerzální větu stává odborníkem a znalcem Santiniho architektury, jeho symboliky a odkazu. Zde tedy dochází k dalšímu vzdělávání postavy a získávání nového pohledu na svět. Do skupiny děl s odborným pohledem bychom ještě mohli zařadit knihu *Lord Mord*. Nejedná se o natolik odborný nebo znalecký popis budov jako u děl předchozích, není však ani naprosto laický.

4.2.3 Prostory Prahy

Město v literatuře vystupuje trojím způsobem: 1) jako objekt, 2) jako prostředí, 3) jako postava. Tyto způsoby se velmi často kombinují, zřídka se uplatňuje jen jediný.⁶⁶ Pro Miloše Urbana Praha bývá zejména kulisou tajemného děje s atmosférou, což je předstupněm města jako bytosti. Avšak o Prahu jako subjekt v metaforách není nouze. Stává se městem s pamětí.

Kromě *Michaely* a povídky *Štědrý rok baronky z Erbanu* se Praha ve všech knihách objevuje buď jako prostor stěžejní, výchozí, přechodný, nebo cílový. Prahu po celý děj neopustí *Poslední tečka za rukopisy*, *Sedmikostelí*, *Stín katedrály*, *Lord Mord* a *Paměti poslance parlamentu*.

Zejména v knihách *Sedmikostelí*, *Lord Mord* a *Stín katedrály* je výrazný prvek romantického města. Prostor se personifikuje, stává se postavou díla s tajemstvím. Je pochmurná, tajemná, často je jí dáвана podoba labyrintu. Postavy bloudí nebo se procházejí temnými uličkami a často nevědí, kterým směrem se ubírají. Vliv na podobu prostor má i denní doba. Nejčastěji je město zahaleno do teplých slunečních paprsků, šedavé mlhy nebo černí nocí, která je rušena pouze hřejivými odstíny luceren či pouličních lamp. I v těchto popisech si můžeme

⁶⁴ Tamtéž, s. 137.

⁶⁵ Tamtéž, s. 229.

⁶⁶ Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, Praha: KLP, 1994, s. 94.

všimnout snových momentů připomínajících Arbesova romaneta. V knize *Lord Mord* je mimo jiné výrazný i vlastenecký motiv.

Do opozice proti těmto dílům lze postavit *Poslední tečku za rukopisy*, *Stín katedrály* a *Paměti poslance parlamentu*. Tyto knihy nejvíce připomínají Prahu v románech od dvacátých let. V této době město v románu vystupuje převážně jako samozřejmé a zároveň neutrální, citově málo zabarvené dějiště.⁶⁷ V *Pamětech poslance parlamentu* je výrazná i oblast peripetie. Jedná se o jedinou knihu, kde hlavním dějištěm není centrum města. Nejvýraznějším prostorovým prvkem je plynojem, na který se hlavní postava dívá z okna, chodí kolem něj nebo přímo k němu na procházky.

Město je významné i v dílech *Hastrman* a *Pole a palisáda*. V *Hastrmanovi* se v Praze odehrávají důležité „boje“ za záchranu hory Vlhošť. Zde je důležitá proměna prostor přírodních, čistých a dobrých v prostory hrozné, průmyslové. V *Pole a palisádě* je Praha prostředím cílovým, kde Libuše s Přemyslem po její věštbě založí Vyšehrad. Ve věštbě je Praha představována jako něco dobrého. „Vidím velké město Čechů, jehož sláva se vzedme a dotkne se hvězd. Vidím levý břeh a na něm hrad s vysokou černou věží. To bude sídlo knížecí — stolec mého chotě a jediného pána, jeho potomků do konce světa, místo chystání válek a dojednávání klidu zbraní. Současně vidím břeh pravý — můj vlastní dům, bílou věž ze zkamenělých slzí, útulek dětí, které jsou ránem zítřka, a útočiště starců, kteří jsou slavným včerejškem. Řeka, co mezi těmito novými sídly od počátku věků protéká a navždy je dělí, nechť je prahem mezi neslučitelným světem muže a ženy. Podle prahu ať se to město nazývá.“⁶⁸

4.2.4 Řeka jako symbol jistoty

V závěru ukázky z knihy *Pole a palisáda*⁶⁹ se objevuje další symbol, který prostupuje všemi knihami. Je jím řeka, nejčastěji Vltava, jako něco stálého, neměnného, jistota, která přináší klid, dělí a spojuje nebo pomáhá postavám

⁶⁷ Tamtéž, s. 102.

⁶⁸ Urban, Miloš: *Pole a palisáda*, Praha: Argo, 2006, s. 116.

⁶⁹ Viz poznámka ⁶³.

v orientaci v prostoru. Postavy se k ní nebo podél ní často procházejí, scházejí se u ní. V *Hastrmanovi* je voda ještě povýšena, protože hraběti dodává sílu, život a magickou moc. Také dochází k rozšíření prostředí pod vodu, ať už to je obyčejný rybník nebo zatopená vesnice v přehradě. „V korunách se prohánějí slepé, modravě fosforeskující rybky, druh který se tu rozmnožil po zatopení kraje. Ještě dnes vidím známky spěchu, s jakým k tomu došlo. Kromě stojících kmenů, které za tu dobu nestačily uhnít potkávám v rozvířené sedlině rezavé, syrovátkovým plakem potažené zemědělské stroje, už tehdy zastaralé, takže nestálo za to je odvézt.“⁷⁰ Jak je z ukázky patrné, jen těžko bychom bez první věty poznaly, že se hrdina prochází po dně přehrady. Odkazuje to na jistotu, stálost, neměnnost. I přesto, že vesnice je už několik desetiletí zatopená, je stále zachovalá. Trochu škody utrpí po protržení přehrady. V údolí se objeví Holanské rybníky a vesnice je znovu osídlena. Prostory se tedy opět obnovují a vracejí se do stavu, v jakém byly na začátku příběhu.

4.2.5 Odlišnosti a kontrasty

Nejvýraznější prostorové kontrasty se vyskytují v knize *Michaela*. Novela se jako jediná omezuje pouze na prostředí kláštera. Ačkoli vypravěč stojí nad dějem, máme pocit, jako by nám pohled umožňovala hlavní postava. Při popisu je kladen důraz více na detaily než na popis celku jako takového. Výrazným je i protiklad skromného a obyčejného zařízení celého kláštera a skvostného, orientálně zařízeného budoáru *Michaely*. „Byly tu měkké divany a čalouněná křesla s tureckými polštáři, ve zdech žádná okna, ale damaškové závěsy.“⁷¹ Obdobné kontrasty můžeme najít i v jiných dílech Miloše Urbana. V *Sedmikostelí* je to protiklad starých kostelů a moderních budov v jejich okolí. Stejný rozpor pozorujeme i v knihách *Lord Mord*, či *Santiniho jazyk*. Na kontrastu přírody a města jsou založeny knihy *Hastrman* a *Boletus Arcanus*.

⁷⁰ Urban, Miloš: *Hastrman*, Praha: Argo, 2001, s. 289.

⁷¹ Urban, Miloš: *Michaela*, Praha: Argo, 2008, s. 133.

4.2.6 Pokoj

Pokoj je jedním ze základních míst lidské existence. Způsob, jakým v něm subjekt „bydlí“, vypovídá o jeho vztahu ke světu. Každý pokoj má svou vlastní auru, která představuje jakousi duchovní informaci tvořenou z pocitů, myšlenek a osudů jeho obyvatel. Pokoje vlastní jsou obvykle idylické, zatímco cizí pokoje se zpravidla jeví jako nebezpečné či přímo fatální.⁷² Tento jev můžeme vidět v ukázce z knihy *Stín katedrály*, v popisu koupelny doktora Ropse, která je níže uvedena. Podle základní charakteristiky je pokoj místo ohraničené čtyřmi stěnami, obsažené v jiném ohraničeném místě. Uzavření představuje interiér vzhledem ke krajině, ve srovnání s místy jako je vězení, je však toto místo otevřené.⁷³

Většina hlavních postav bydlí nebo v mládí bydlela na sídlištích v činžovních domech. V popisu bytů, domů můžeme vidět dvě linie: byt postavy není téměř představen, nebo je domov hrdiny nějak zvláštní, neobvyklý a je popisován důkladně. Zřejmě nejzajímavěji bydlí Roman Rops, Max Unterwasser (oba *Stín katedrály*, *Santiniho jazyk*, Unterwasser ještě *Běloruska v Mrtvých holkách*), hrabě Arco (*Lord Mord*) a hrabě de Caus (*Hastrman*). U Romana Ropse je nejvýraznějším prvkem černá barva, do které je byt laděn, zejména koupelna,⁷⁴ ale i jiné zařízení bytu. „Namísto lustru visel ze stropu černej lampión s obrázkem zlatýho rozchechtanýho slunce. ... V jednom koutě bylo zrcadlo, dole rovný a nahoře oválný, zkombinovaný s dvojitym svícem. ... Obrazy na stěnách chmurný a podzimní, stromy, kterejm vítr rve listí, bílá zřícenina na holým kopci.“⁷⁵ V Ropsově bytě nesou velký význam i závěsy v oknech nebo závěs zakrývající obraz Sidonie. Jsou zde nástrojem zastřenosti a skrytosti, které jsou jedněmi z hlavních principů romantického pokoje. Podobného významu nabývají i obrazy a zrcadlo, což jsou objekty tradičně spjaté s tajemstvím.⁷⁶

Domov Maxe Unterwassera není sám o sobě tak zvláštní. Do této skupiny ho však řadí spojení jeho bytu se starožitnickým krámem. Ten je výjimečným zejména sortimentem a způsobem jeho prezentace. Starožitnické obchody jsou v

⁷² Hodrová, Daniela a kol.: *Poetika místa*, Jinočany: H&H, 1997, s. 217.

⁷³ Tamtéž, s. 219.

⁷⁴ Popis koupelny viz výše v porovnání pohledu Ropse a Brochové, pozn. č. 60.

⁷⁵ Urban, Miloš: *Stín katedrály*, Praha: Argo, 2003, s. 16.

⁷⁶ Hodrová, Daniela a kol.: *Poetika místa*, Jinočany: H&H, 1997, s. 223-227.

Praze, hned po obchodech se suvenýry, jedněmi z nejčastějších. Nejedná se však o takové, jaké jsou popisovány v knihách Miloše Urbana. Mnoho reálií přebírá z běžného světa a upravuje k obrazu svému. Často je vyhrocuje, idealizuje a nebo naopak ještě více shazuje, haní a dovádí do krajností. Podobně i tento starožitnický obchod, kde se nachází mnoho neobvyklých, výjimečných a cenných věcí. „Ve výloze seděla dřevěná panna v krásnejch světlemodrejch šatech s volánama, křehkejch jak japonskej papír a omšelejch jak fáče na mumiích. ... Za sklem byl i starej gramec s plechovou troubou, titěrnej psací stroj Remington, talíře pomalovaný mlejnama a rákosím. ... Panna byla srandovně aranžovaná. V přidrátovejch rukách svírala skládací námořnickej dalekohled, kterýho tlustym koncem si mířila pod našasenou sukni.“⁷⁷

Hastrman si potrpí na vkusné a okázalé zařízení domu stejně jako předchozí postavy, ale zde je výjimečná budova jako taková. Jedná se o starý mlýn, který všemu dodává romantické kouzlo. To však není jediný moment, kdy nám *Hastrman* připomíná romantickou literaturu. Kniha je plná vycházek přírodou a metaforických popisů. Stejně jako v romantické literatuře doby Máchovy je hlavním hrdinou „tvor“ stojící na okraji společnosti. Hastrman si hraje na hraběte, honosí se titulem a jměním. Kdyby se však neskrýval za maskou člověka, byl by opovrhován, považován za zrůdu, což se i v závěru první části stane poté, co dojde k odhalení jeho pravé totožnosti. Podobný, částečně máchovský odkaz, můžeme najít i v jiných dílech. V *Poslední tečce za rukopisy* jsou rodištěm hlavního hrdiny Doksy. Květoslav ze *Sedmikostelí* se narodil v Mladé Boleslavi, ale často s rodiči jezdil na výlety k Máchovu jezeru, na Křivoklát, Bezděz. A návykový *Boletus Arcanus* roste nejvíce v oblasti Křivoklátska, hlavně v roklích pod hradem Houska. Všechna tato místa jsou s Máchou neodmyslitelně spjata.

⁷⁷ Urban, Miloš: *Stín katedrály*, Praha: Argo, 2003, s. 110.

4.2.7 Pouti a procházky

Prostory výrazně vystupují i během procházek, které Urbanovy postavy často podnikají. Nejčastějšími jsou procházky po Praze nebo v přírodě. Při nich se postavy pohybují okolo již zmíněné řeky nebo jiného vodního toku či plochy. Tyto popisy bývají metaforické, založené na řetězení a všech třech způsobech vyvolávání mentálních obrazů, jak je popsál Chatman. „Z oparu též vystoupil půlvěvec skal na straně západní a vedle něj zalesněný severní svah, v němž se perlově leskly prameny a stříbřily se řetízky struh.“⁷⁸ „Mezi trojicí černých, mechem porostlých špičatých skalek, nebo spíš dlouhých, prstům podobných kamenů, rostl v napadaném jehličí hřib.“⁷⁹ „Dal jsem se Josefovskou a Pinkasovou ulicí k řece a u hřbitova uhnul doprava, hlouběji do Josefova. ... Ale hned na začátku jsem popletl směr, a když jsem se dostal do ponuré Břehové ulice, kde jsem napočítal hned sedm žebráků ... Plaňkovou brankou v rohu hřbitova jsem vstoupil do dvora, stály tam vedle sebe cihlami podepřené dvoukoláky s nákladem nádob, jež připomínaly prastaré urny na popel pálených nebožtíků.“⁸⁰ V ukázkách můžeme vidět, že popisy přírodních scénérií jsou více barevné a metaforické. Naproti tomu u pražských prostor se autor omezuje pouze na názvy ulic nebo oblastí, kterými postavy procházejí, a jen sem tam se objeví detailnější popis místa či budovy. Stejným způsobem jsou cesty městem zobrazeny i v *Sedmikostelí*, *Stínu katedrály*, *Santiniho jazyce* a *Pamětech poslance parlamentu*.

4.2.8 Zasazení a rámce

Urbanovo dílo lze dále rozdělit podle zasazení. To je u většiny děl přelom 20. a 21. století, okruh intelektuálů, nižší platová třída, Česká republika – nejčastěji Praha. U děl, která se z tohoto zasazení vymykají, nelze určit jedno obecně platné. Do této skupiny se řadí první část *Hastrmana*. Jejím zasazením je

⁷⁸ Urban, Miloš: *Hastrman*, Praha: Argo, 2001, s. 26.

⁷⁹ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011, s.11.

⁸⁰ Urban, Miloš: *Lord Mord*, Praha: Argo, 2008, s. 40-41.

zřejmě 18. století⁸¹, okruh obyčejných vesničanů uctívajících lidové tradice. Dále *Lord Mord*, který se odehrává v 19. století v židovském prostředí. *Pole a palisáda* by se dala zasadit do Přemyslovského knížecího dvora. Dobu určit nemůžeme, protože se jedná o pověst.

Jak už zde bylo zmíněno vyskytují se v díle prostory, které se opakují. Můžeme je nazvat prostorovými rámci. To jsou bezprostřední okolí skutečných událostí, rozličná místa, která jsou zjevována prostřednictvím narativního diskurzu nebo prostřednictvím obrazu se zasazeními.⁸² Nejčastějšími rámci jsou restaurace a kavárny, Praha, místa s významem náboženským či historickým a podzemí, tajemné chodby, sklepy nebo temné, tajemné místnosti.

V dílech se však vyskytují i rámce jedinečné, vymykající se. V *Santiniho jazyce* je tím rámcem Řím, kam se Martin vydává po stopách Santiniho učitele Borrominiho. Prostory se však odlišují pouze místním zasazením do Říma, jinak se od podobných Santiniho kostelů a chrámů v knize popisovaných příliš neliší. „Mírné přítmí, světelné skvrny na zdech. Klenba tu sahá výš, než bych čekal podle pohledu zvenku, a v samém jejím vrcholu září zlatý sluneční kotouč. Je jenom bílá, ale bohatě štukovaná, plná hvězd a čtyřkřídých cherubínů.“⁸³

Do zahraničí se dostal i Gregor v knize *Boletus Arcanus*. Ten se vydal do Drážďan, kde v kostele Frauenkirche koncertovala Emilie. Z běžných rámcových prostor vybočují i *Paměti poslance parlamentu* a to právě Poslaneckou sněmovnou, která je neobvyklým prostorem pro Urbanovu prózu.⁸⁴ Jedná se o jedinou postavu, která je politikem. Proto se prostředí objevuje jen v tomto díle. Vymyká se také proto, že většina postav pochází spíše z oblasti literární, historické či historicko-architektonické. V těchto zaměřeních se odrážejí i prostory, které postavy vyhledávají.

⁸¹ U děl Miloše Urbana je těžké určit epochu, ve které se odehrávají, z důvodu chybějícího nebo smyšleného historického pozadí.

⁸² Ryanová, Marie-Laurel: Narativní prostor, In *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, Přel. Veronika Čurdová, Číslo 3, 2010.

⁸³ Tamtéž, s. 293.

⁸⁴ Bylo by možné říci, že neexistuje místo, které by pro Miloše Urbana bylo vzhledem k jeho experimentování a nepředvídatelnosti neobvyklé. V této práci se však zabýváme porovnáváním vybraných děl a právě jejich rámci se tyto prostory vymykají.

4.2.9 Tajné chodby, místnosti a podzemí

Tajné chodby a místnosti se v díle Miloše Urbana velmi často opakují. Podobný druh prostor je typický pro romantickou literaturu, zejména pro takzvané gotické romány, jejichž tradici založila Ann Radcliffová a Horac Walpole. To je nejvíce patrné v *Sedmikostelí*, kde můžeme termín gotický román najít i v podtitulu knihy, a v *Santiniho jazyce*. V *Sedmikostelí* Květoslav bloudí záhadnými a spleťnými chodbami v hotelu Bouvines. V chrámu svatých Panny Marie a Karla Velikého na Karlově spadne do záhadného trychtýře a začíná blouznit. V obou případech je velmi výrazný moment naprosté deziluze postavy, snovosti a záhadnosti typické zejména pro romaneta Jakuba Arbese.

Martin ze *Santiniho jazyka* se vydal do labyrintu podzemních chodeb pod chrámem Panny Marie ve Křtinách na Moravě. Martin byl v katakombách zamčen farářem, což způsobilo, že se v těchto prostorách pohyboval déle než měl v plánu. V orientaci ve spleťných chodbách mu pomáhá mapka, takže nedochází k naprostému zmatení postavy. V podzemí se objevují romantické symboly, jimiž jsou rakve, ve kterých jsou pochováni duchovní z kláštera. „Poslední částí křtinské krypty byla ta východní, ambitová. ... Vydal jsem se chodbou vpravo a šlo se mi dobře, rakví tu bylo poskrovnu.“⁸⁵

Dalším typem tajemných prostor je tajné sklepení pod věží. Zde Hastrman po několik století v ledu uchovával Katynku. „Dole doskočím na tvrdé podloží. Je to středověký led z místních rybníků. Stále svírám v dlani koflík, jež se mi podařilo udržet zavřený. ... Natáhnu ruku do tmy. Poslepu hledám její obyvatelku.“ Naproti tomu tajná místnost za spíží, kde je ukrývána Michaela, v sobě už moc romantických prvků neskrývá. Stejně tak romanticky chudý je i „tajný“ pokoj v *Poslední tečce za rukopisy* – zaprášená a neužívaná místnost s Hankovou pozůstalostí v Ústavu české literatury Na Poříčí.

⁸⁵ Urban, Miloš: *Santiniho jazyk*, Praha: Argo, 2005, s. 196.

5. Čas v díle Miloše Urbana

5.1 Kategorie času podle Rimmon-Kenanové

5.1.1 Čas textu

Rimmon-Kenanová v díle *Poetika vyprávění* podrobuje čas zkoumání ve vztahu k příběhu. Uvažuje tedy o čase jako o textovém uspořádání událostních složek příběhu. Čas je konstituujícím faktorem příběhu a textu. V narativní fikci může být definován jako chronologický vztah mezi příběhem a textem. Problém však spočívá v tom, že narativní text neobsahuje jiný čas než ten, který je metonymicky odvozený z procesu čtení. Jelikož jazyk předepisuje lineární postavení znaků, je rozložení prvků v textu nutně jednosměrné a nezvratné. Z tohoto důvodu nemůže odpovídat skutečnému času příběhu. Čas může být obecně viděn ve třech aspektech: pořádek, trvání a frekvence.⁸⁶

V prvním aspektu je důležitý rozpor mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu, který můžeme dále rozdělit na analepse a prolepse.⁸⁷ Analepse je vyprávění určitých událostí, které předcházejí událostem současným. Jedná se tedy o pohled do minulosti. Poskytují informace o minulosti postavy, události či linii příběhu právě zmíněné v textu nebo jiné postavy, události či linie. Tento první typ je nazýván homodiegetická analepse. Druhým typem je heterodiegetická analepse, která se vztahuje k jiné postavě, události nebo linii textu, obvykle se vyskytuje v již rozjetém příběhu. Obě tyto analepse odkazují k minulosti, která předchází výchozímu bodu „prvotního narativu“, jsou tedy „extrémními analepsemi“. Naopak interní analepse může vyvolávat minulost, která proběhla v onom výchozím bodu a buď je analepticky opakována, nebo je poprvé vyprávěna až na pozdějším místě textu. Dochází tak k vyplňování dříve vytvořené mezery. Občas však tato mezera není čitelná, dokud není retrospektivně vyplněna.

⁸⁶ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 51-54.

⁸⁷ Rozpory jsou tradičně známé jako „ohlédnutí nazpět“ a „náhled do budoucna“. Rimmon-Kenanová se však více přiklání k Genettovým termínům analepse a prolepse, které převezmeme i do této práce.

Proti tomu prolepse je vyprávění událostí, které nadcházejí těm současným – pohled do budoucnosti. Dochází tak k nahrazení napětí evokovaného otázkou „Co se stane potom?“, jiným napětím s otázkou „Jak se to stane?“.

Prolepse mohou stejně jako analepse pokrývat období přesahující konec „prvotního narativu“ (externí) nebo období před jeho koncem, které je však z hlediska bodu vyprávění textu budoucí (interní), nebo mohou kombinovat obojí a vznikají tak smíšené prolepse.⁸⁸

Druhým aspektem obecného vidění času je trvání. U tohoto aspektu nastává problém s popisem trvání textu a trvání příběhu, protože neexistuje způsob, kterým by se trvání textu dalo změřit. Jediná skutečná časová míra, kterou máme k dispozici je doba času čtení. Ani tu však nelze považovat za objektivní standard, protože se u jednotlivých čtenářů liší. Z těchto důvodů je těžké nalézt normu, vůči níž by bylo možné popsat změny v trvání. Někdy bývá segment skládající se z čistého dialogu považován za případ přesné shody mezi trváním příběhu a textu, avšak ani to nemůže představovat naprostou shodu. Z tohoto důvodu je dle Rimmon-Kenanové třeba pokusit se definovat vztah mezi oběma trváními jinak a nastolit tak jiný typ normy. Zmíněný vztah existuje mezi trváním příběhu, které je měřitelné na minuty, hodiny, měsíce, roky, a délkou textu, která mu je věnována. Jde tedy o časově-prostorový vztah, který jde obecně měřit jako tempo. Zde se Rimmon-Kenanová drží normy, vůči níž budou zkoumány stupně trvání a stálost tempa. Tu Genett definuje jako neměnný poměr mezi trváním příběhu a délkou textu. Bereme-li stálost tempa jako normu, je možné rozlišit dva druhy modifikace: zrychlení a zpomalení. Ke zrychlení dochází tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé období v příběhu. Ke zpomalení dohází opačným postupem, krátké období je v příběhu naopak zachyceno dlouhým úsekem textu.

Maximální možnou rychlostí je elipsa, ve které nulový prostor v textu odpovídá určitému trvání v příběhu. Proti tomu minimální rychlost se projevuje jako deskriptivní pauza, tedy situace, kdy určitý úsek textu odpovídá nulovému trvání příběhu. Tato tempa jsou konvenčně redukována na shrnutí a scénu. Ve

⁸⁸ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 57.

shrnutí dochází ke zrychlení tempa použitím textové kondenzace nebo komprese daného období příběhu do poměrně krátké zprávy o jeho hlavních rysech. Ve scéně jsou trvání příběhu a trvání textu pokládány za identické, jeho nejčistší formou je dialog. Zrychlení a zpomalení jsou pro čtenáře často indikátory důležitosti informace. Důležité informace jsou obvykle podávány detailně a vyvolávají dojem zpomalení. Zatímco ty méně důležité jsou podány souhrnně, zrychleně. Někteří autoři tyto způsoby proměňují ve snaze šokovat čtenáře nebo vyvolat ironický efekt.⁸⁹

Posledním aspektem je frekvence – vztah mezi počtem opakování události v příběhu a počtem vyprávění o události. Frekvence tedy předpokládá opakování, které je mentálním konstruktem. Žádná událost však není opakovatelná ve všech ohledech a ani opakovaný úsek není vždy stejný, protože nové pozice jej staví do nového kontextu, který má vliv na jeho smysl. Frekvenci lze rozdělit na tři formy a to singulativní, repetitivní a iterativní.

V singulativní formě se to, co se přihodilo, vypráví jen jedenkrát. Jedná se o nejobvyklejší narativní formu. Do této formy patří i méně častý jev – x-krát vyprávění události, která se x-krát přihodila. Zde každé zmínce odpovídá jeden případ příběhu. Repetitivní forma je situace, kdy se událost, která proběhla jen jednou, vypráví vícekrát. Naopak forma iterativní je situace, kdy se opakovaná událost vypráví jen jednou.⁹⁰

5.1.2 Čas jako fokalizační aspekt vnímání

I v rámci času můžeme rozlišit vnitřní a vnější fokalizaci. V případě nepersonifikovaného vypravěče je vnější fokalizace panchronická. V případě postavy, které fokalizuje svou minulost, je retrospektivní. Vnitřní fokalizace je synchronní s informacemi, které jsou regulovány fokalizátorem. Vnější

⁸⁹ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 53-63.

⁹⁰ Tamtéž, s. 64-65.

fokalizátor má tedy k dispozici všechny časové dimenze příběhu, zatímco vnitřní je omezený pouze na přítomnost postav.⁹¹

5.2. Pojetí kategorie času Seymourem Chatmanem

Chatman rozlišuje čas diskursu, což je doba po kterou trvá čtení diskursu, a čas příběhu, to je trvání domnělých věcí narativu. Narativní NYNÍ je nastolení pocitu přítomného okamžiku. U odkrytého narativu existují NYNÍ dvě: NYNÍ v diskursu v přítomném čase, ve kterém se nachází vypravěč, NYNÍ příběhu obvykle v minulém čase, v okamžiku od něhož se začíná odvíjet děj. Pokud je vypravěč zcela nepřítomný nebo skrytý, vynořuje se zřetelně pouze NYNÍ příběhu. Poté je čas vyprávění minulý, až na prézens dialogu a vnějšího a vnitřního monologu. Dále Chatman rozlišuje stejně jako Rimmon-Kenanová aspekty vnímání podle Genetta a porovnává to s filmovým narativem. V pojednání o verbálním narativu se zaměřuje zejména na gramatické vyjadřování času v angličtině.⁹² Jelikož ani jedno není pro tuto práci relevantní, bude se následující rozbor opírat o dílo Rimmon-Kenanové.

5.3. Rozbor času v díle Miloše Urbana

Při rozboru času v dílech budu postupovat podle třech aspektů vnímání. Prvním je pořádek, který zahrnuje analepsi a prolepsi. V díle Miloše Urbana jsou obě analepsy, kterými jsme se zabývali, velmi běžné. Homogenní analepsy užívá téměř v každé knize, kdy na jejím začátku představuje hlavní postavu. „Narodil jsem se za války. Rodiče měli v Doksech v Jezerní ulici nájemní dům a v něm koloniál. Nouzí jsme netrpěli, bohatstvím neoplývali. Na jaře v osmatřicátém ranila otce mrtvice. Nic dramatického, skládal ve sklepě brambory.“⁹³ Dalšími příklady by mohly být krátké popisy historie budov nebo různých míst, na nichž se postava nachází. Pokud však v souvislosti s tímto místem mluví o minulosti místa jiného, jedná se o analepsi heterodiegetickou. Ta je mimo jiné častá i při

⁹¹ Tamtéž, s. 85.

⁹² Chatman, Seymour: Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu, Brno: Host, 2008, s. 64–87.

⁹³ Urban, Miloš: *Poslední tečka za rukopisy*, Praha: Argo, 2005, s. 26.

vyprávění o jiných postavách, které se nám v knihách představují v průběhu celého příběhu.

V díle se vyskytuje jeden zvláštní a zajímavý typ homodiegetické analapse. Je to v *Sedmikostelí* v momentech, kdy Květoslav prostřednictvím kamenů hledí do minulosti. „A na čem to stojím? Dlažba zmizela, kolem se prostírá zelený pažit. Tráva v kostele...? žasl jsem a nevěřil očím. Zvedl jsem hlavu: nikde žádná okna, nikde žádný strop. Bílá vysoká oblaka a mezi nimi blankytné nebe, jehož modř zraňovala oči, očekávající šero křížové klenby. Dívám se kolem sebe a vidím, že stojím na šeredném palouku, je porostlý železnými a kamennými květy.“⁹⁴ Květoslav vždy vidí nějaký úsek z historie daného kostela, sloupu či přímo kamene, jako tomu bylo při výletu na Bezděz. Tyto náhledy do minulosti jsou zcela náhodné a nečekané. Postava dlouho neví, co se děje a domnívá se, že se jedná o nějaké sny. Z gramatického hlediska se pro popis scén z větší části užívá minulého času, občas se zde však objevuje i čas přítomný. To je pro postavu vypravěče neobvyklé. V knihách Miloše Urbana je vše popisováno prostřednictvím minulého času a nezáleží na tom, zda je vypravěč nad dějem nebo jím je některá z postav. Přítomný čas se zde samozřejmě objevuje a to v dialozích.

V díle lze najít i prolepsy, ale jedná se o jev výjimečný, proto zde uvedeme jen jeden příklad. Pochází z knihy *Santiniho jazyk*, hlavní hrdina se zde snaží prodat své staré auto a koupit nové. V jednom autobazaru nachází malý model auta, které se snaží prodat. Model je však pomačkaný, nejvíce v oblasti řidičovy hlavy. „Když jsme se vrátili, stálo na stolku něco, co tam předtím nebylo. Autíčko o něco větší než dlaň, smontované z černého ohýbaného drátu. Byl to stejný Peugeot, jaký jsem se právě pokoušel prodat. Vydařený model, ale nějaký nabouraný. Celá levá strana byla promáčklá, jako by na něj ve vzteku někdo dupnul; a tam, kde by měl řidič hlavu, se propadal do kabiny drátěný důlek.“⁹⁵ O dvě stě stran dále se dozvídáme, že nový majitel vozu Peugeot měl nehodu. „Vstoupil jsem do velké nízké garáže se servisním propadlištěm, přes které vedly dvě ocelové kolejnice s pohyblivým rozchodem. Stálo na nich krásné a lesklé,

⁹⁴ Urban, Miloš: *Sedmikostelí*, Praha: Argo, 2001, s. 101.

⁹⁵ Urban, Miloš: *Stín katedrály*, Praha: Argo, 2005, s. 80.

elegantně pochroumané auto. Mělo zohýbaný levý přední blatník, vyražené světlo, utržený nárazník a nahrbené víko motoru. Jinak mu nic nebylo. Skoro nic. Mělo ještě promáčklou střechu, a to na nešťastném místě: nad hlavou řidiče. Byl to můj vyhandlovaný modrý Peugeot.“⁹⁶

Výrazně se v díle projevuje i aspekt trvání. Urban čtenáře s oblibou vyvádí z míry, šokuje je a snaží se je zmást. Proto není nic neobvyklého, že místy méně důležité pasáže popisuje na několika stranách a naopak momenty důležité shrne v několika málo větách. Nejvíce to je znát v *Hastrmanovi*, kde jsou pohanské zvyky a procházky přírodou popisovány velmi detailně a obsírně. Naopak moment, kdy je hastrman zavražděn, je v knize popsán jen jakoby mimochodem. „Procházím mokřinou nad pramenem, do botek mi proniká voda a příjemně chladí nohy. Můj krok je lehký a pružný, chvátám, divže ten prudký svah neberu ztečí. Na jeden zátah to ale nepůjde – co zvládnou nohy, to nestihnou plíce a žábry jim za pěkného jarního dne nepomůžou.“⁹⁷ „Teď – teď bych se potřeboval rozdvojit. Ale už to nejde. Katynka zdvihá kostěný srp nad hlavu a skrze slzy nevidí na oči. Ale rána je vedena přesně. S rozhodností, jež je jí vlastní, přesekne světlo dne. Viklan se zbarví mnou krví. Byl jenom voda, kdo příběh vyprávěl. Jak z vody povstal, tak jí byl navrácen.“⁹⁸

Toto jsou okamžiky, kdy se tempo textu a příběhu neshoduje. U Urbana však můžeme nalézt i příklad shody a to v povídce *Záznam rozhovoru se ženou středního věku* ze sbírky *Mrtvý holky*. Jak je patrné už z názvu, je celá povídka psána formou dialogu, takže by mohla připomínat drama. Naprosto postrádá vypravěče a neobjevují se zde ani popisy prostředí nebo pocitů postav.

Z hlediska frekvence je u Miloše Urbana nejčastější forma singulativní. Vyskytují se zde však i situace, které jsou popisovány vícekrát, jedná se tedy o formu repetitivní. Nikdy se však nejedná o úplně stejný popis. Můžeme to vidět například v *Santiniho jazyce*, kdy Martin Ropsovi tlumočí své zážitky z návštěv Santiniho staveb. K podobnému opakování dochází i v *Hastrmanovi*. Ten několikrát opakuje své požadavky týkající se Vlhoště. První je hastrmanova

⁹⁶ Tamtéž, s. 219.

⁹⁷ Urban, Miloš: *Hastrman*, Praha: Argo, 2001, s. 397.

⁹⁸ Tamtéž, s. 399.

návštěva u Otrly. „Zástavu těžby a slib, že Titania vyhlásí platební neschopnost a půjde do konkursu. Vy se ho zúčastníte, zvítězíte a pak zrušíte sami sebe. Řekněme do konce roku Chci, abyste na Vlhošti přestali těžit. Hned.“⁹⁹ Následuje návštěva u Brianovové. „Nechte mě hádat, proč jste tady. Přišel jste mi pohrozit represáliemi, jestli nenechám zastavit těžbu na Vlhošti.“¹⁰⁰ Návštěva Kostryby: „Mluvil jsem s nimi, byli tu za mnou. Mám nechat zastavit těžbu na Vlhošti – tohle jste přece žádal v Titanii.“¹⁰¹

A samozřejmě i v *Sedmikostelí* Květoslavovo tlumočení svých vizí. My nejprve čteme průběh vize jako takové a poté čteme, jak je o ní vyprávěno. Ve všech případech je nám předkládána jedna informace, různými způsoby.

⁹⁹ Urban, Miloš: *Hastrman*, Praha: Argo, 2001, s. 248.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 259.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 273.

6. Vypravěč v díle Miloše Urbana

6.1. Vypravěč podle Seymoura Chatmana

Zprostředkované vyprávění předpokládá, že dochází ke komunikaci mezi vypravěčem a posluchačem/čtenářem. Můžeme jej chápat jako rozlišení mezi mimésis a diegésis neboli mezi předváděním a vyprávěním. V případě, že existuje vyprávění, musí zákonitě existovat i vypravěč nebo nějaký vyprávěcí hlas. Podle Chatmana je nejlepší chápat vypravěče jako spektrum možností, které sahají od vypravěčů nejméně slyšitelných k těm, kteří jsou slyšitelní nejvíce.¹⁰²

Při interpretaci je důležité nezaměňovat autora s vypravěčem. Reálný autor v narativu vytváří obraz sebe samého, implikuje se v něm. Jeho verze implikovaného autora se však liší od implikovaných autorů, se kterými se setkáváme v dílech jiných spisovatelů. Tento implikovaný autor je čtenářem rekonstruovaný z narativu. Nejedná se zde o vypravěče, ale spíše o princip, který vytvořil vypravěče a vše ostatní, co se v narativu nachází a odehrává. Hlavním rozdílem mezi vypravěčem a implikovaným autorem je ten, že implikovaný autor nemůže v díle vůbec nic říct. Nemá žádný hlas ani jiný prostředek sloužící ke komunikaci.

Protějškem tohoto autora je implikovaný čtenář, což je publikum vytvořené samotným narativem. Stejně tak jako autor je i implikovaný čtenář v narativu vždy přítomen. Dále je důležité rozlišovat mezi narativním adresátem, implikovaným čtenářem a reálnými čtenáři. Podobně i mezi vypravěčem, implikovaným autorem a reálným autorem. Pro vypravěče a čtenáře platí, že v narativu nemusí být spojenci implikovaného autora a adresáta. Narativní adresát se stejně jako vypravěč pohybuje od plně charakterizovaných jednotlivců po opačný pól, kde chybí nebo není vyznačený.¹⁰³ Implikovaný autor a čtenář jsou narativu vlastní, kdežto vypravěč a adresát jsou potenciální.

Pro porozumění konceptu narativního hlasu je nutné odlišit jej od hlediska. Problémem tohoto termínu je jeho víceznačnost. Můžeme jej dále dělit na

¹⁰² Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*, přel. Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 153.

¹⁰³ Tamtéž, s. 157.

percepční, konceptuální a zájmové hledisko. V rámci percepčního v narativu máme popsáno něco, co postava skutečně vidí. Konceptuálním hlediskem se neodkazuje ke skutečné fyzické situaci postavy v reálném světě, ale k postojům postavy či k jejímu pojmovému aparátu, ke způsobu myšlení a tomu, jak jsou skrze něj zprostředkována fakta a dojmy. V posledním zájmovém hledisku postava nic „nevidí“. Nevíme nic o myšlení postavy ani o percepčních či konceptuálních schopnostech. Hledisko tak může označovat nějaký druh jednání nebo pasivní stav.¹⁰⁴

Postavy, vypravěči či implikovaní autoři a čtenáři mohou zaujmout jeden nebo více typů hlediska. Buď může postava objekty nebo události vnímat, nebo tyto objekty a události mohou být prezentovány z hlediska jejího konceptuálního systému. V souvislosti s nimi mohou být evokovány její zájmy. Můžeme rozlišit několik rozdílů mezi hlediskem a narativním hlasem. „Hledisko je fyzické místo, ideologická situace nebo praktická životní orientace, k níž jsou v určitém vztahu narativní události. Naproti tomu hlas označuje řeč nebo jiný explicitní prostředek, jímž jsou publiku oznamovány události a existenty. Hledisko *neznamená* vyprávění; znamená toliko perspektivu, z níž se vyprávění realizuje. *Perspektiva a hlas nemusí být umístěny ve stejné osobě.*“¹⁰⁵

Události a existenty mohou být vnímány vypravěčem, který o nich vypravuje prostřednictvím první osoby. Hledisko však nemusí mít pouze vypravěč, může být přiděleno i postavě, jež není vypravěčem. Událost nám může být předložena i tak, že nepoznáme, jestli ji vůbec někdo vnímal. Pokud dochází k aktu mluvení, probíhá přesun od hlediska k narativnímu hlasu, který vnímání, chápání a vše ostatní tlumočí. Hledisko je tedy vždy uvnitř příběhu, kdežto hlas se nachází v diskursu. Vypravěčovo předkládání příběhu je druhořadé neboli heterodiegetické, naproti tomu hrdinovo vyprávění je primární uvnitř příběhu. Může docházet k rozcházení hlediska postavy a vypravěčovy formulace hlediska. Vypravěč může verbalizovat to, co postava z důvodu mládí, nezkušenosti či neznalosti nedokáže vyjádřit. Pokud prostřednictvím hlediska vyjadřujeme něčí zájmy, je odtažité, neboť se nedá mluvit o vidění nebo přenesení významu. K

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 159.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 160.

určení zájmového hlediska je nutné určit specifikaci hrdinova percepčního a konceptuálního hlediska. Tento koncept však není možné aplikovat na externího vypravěče. Jeho jediným zájmem je vyprávění příběhu. Pouze v případě propojení s nějakou postavou se může vyskytnout zájem jiný. Poté může prostřednictvím narativu něco ospravedlnit, odčinit, vysvětlit, zdůvodnit či odsoudit.

Narativ, který je nezprostředkovaný nebo minimálně zprostředkovaný, zaznamenává pouze řeči postav nebo jejich verbalizované myšlenky. Holý popis fyzického jednání postav považujeme za nezprostředkovaný, postrádající explicitní tematickou interpretaci. Čtenář musí téma odvodit z jednoduchého popisu vnějšího chování postav. Nezprostředkované může být i zobrazení hrdinova vědomí. U postav dokážeme rozlišit dvě duševní činnosti. Buď verbalizaci vyžaduje, nebo ne. To bychom mohli charakterizovat jako rozdíl mezi poznáním a vnímáním. Přenos poznání do verbálního narativu je snadný a bezprostřední, jelikož je tvořeno slovy nebo ho na ně můžeme zredukovat. Pro sdělení vjemu je nutná transformace do jazyka. Nejlepší způsob jak pracovat s myšlenkami postav je zacházet s nimi jako s nevyslovenou řečí, což znamená, že je umístíme do uvozovek, které jsou často doprovázeny uvozovacími větami. V západní próze je také velmi běžné uvozovky vynechávat. Později došlo i k eliminaci uvozovací věty. Výsledkem pak je neuvozené přímé myšlení. Jde tedy o formu nezprostředkované prezentace, která se v širší formě nazývá vnitřní monolog.

Pro vznik a podobu vnitřního monologu můžeme rozlišit několik kritériálních vlastností. Pokud chce postava odkázat sama na sebe, používá k tomu první osobu. Aktuální okamžik diskursu je stejný jako okamžik příběhu. Jazyk by měl rozpoznatelně patřit postavě. Odkazy na předchozí hrdinovy zkušenosti nejsou vysvětlovány více, než jak by se to dělo v jeho vlastním myšlení. Nepředpokládáme výskyt jiného publika než je myslící postava, proto nebere žádný ohled na adresátovu neznalost a potřebu vysvětlení.¹⁰⁶ Vnitřní monolog od jiných forem zobrazených vědomí naprosto odlišuje vyloučení přímých vypravěčových oznámení o hrdinově vnímání nebo myšlení.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 190–192.

Proud vědomí je nahodilé řazení myšlenek a dojmů. Na rozdíl od vnitřního monologu se neomezuje na syntax. Principu volných asociací se podřizuje i uspořádání sémantických prvků. Spisovatelé snadno kombinují volný asociativní princip s epickým préteritem a uvozovacími větami. V proudu vědomí platí, že u něj neexistuje externě motivovaná organizace hrdinových myšlenek a neexistuje ani vypravěč, který by z nich vybíral.

Vypravěč může v narativu přecházet z vědomí jedné postavy do jiné a přesto může zůstat relativně skrytý. „Pohyblivý omezený“ přístup do vědomí znamená něco jiného než trvalá vševědoucnost, nikoli však kvůli kratší době trvání jednotlivých vstupů nebo rozdílu mezi předváděním a vyprávěním, detailem a shrnutím, pouhou prezentací a vysvětlením nebo zprávou a interpretací.“¹⁰⁷ Přechod jednoho vědomí do druhého se uskutečňuje za nějakým účelem, což je hlavní rozlišující kritérium. Přítomnost všeznalého vypravěče nás ujišťuje o tom, že duše postav dokonale zapadají do hlavní osnovy. Vypravěčovu přítomnost nám prozrazuje explicitní popis, neboli přímá informace týkající se prostředí, které adresát potřebuje znát. Objekty, které jsou popsány verbálně, vstupují do čtenářovy mysli pomaleji. Nedokážeme vnímat všechny jejich vlastnosti najednou, proto nám musí být sdělovány postupně. Čím je popis podrobnější, tím déle trvá. K doplnění většího počtu detailů potřebujeme více slov.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 227.

6.2 Vypravěč v díle Poetika vyprávění

6.2.1 Vztahy mezi vyprávěním a příběhem

Ve vyprávění můžeme udržovat různé časové vztahy s událostmi příběhu. Tyto události můžeme rozdělit do čtyř kategorií. V první kategorii mohou události být vyprávěny až poté, co k nim došlo. Odstup, ke kterému tak mezi vyprávěním a událostí dochází, je v textech různý. Druhý typ je méně častý, jedná se o vyprávění, které událostem předchází. Lze na něj pohlížet jako na předpovědní vyprávění, ve kterém se obvykle používá budoucí čas. Objevuje se uvnitř narativů v podobě proroctví, kleteb nebo snů postav. Třetí kategorií je vyprávění, které probíhá současně s událostí. S tím se můžeme setkat v reportážích nebo v deníkových zápiscích. V tomto vyprávění se zdá, že vypravěč své činy verbalizuje ve stejné chvíli, kdy je vykonává. Poslední kategorie nastává, když vyprávění a události neprobíhají současně, ale střídají se mezi sebou. Jedná se o takzvané vkládané vyprávění.¹⁰⁸

V narativu se často můžeme setkat s vyprávěním v příběhu. Postava, o které narativ vypráví, může sama začít vyprávět příběh. Jedná se o hypodiegetické vyprávění. To je vždy podřízeno narativu, do kterého je zasazeno. Narativ můžeme rozdělit do několika rovin. Musíme si však uvědomit, že vyprávění se vždy nachází na vyšší rovině než je příběh, který vypráví. Ve vztahu k narativům, do nichž jsou tato hypodiegetická vyprávění zasazena, mohou mít roviny různé funkce. Ty mohou v narativu vystupovat odděleně nebo mohou být kombinovány. První je funkce akční. Tím, že jsou hypodiegetické příběhy vyprávěny, narativ udržují v chodu nebo posunují vpřed a to bez ohledu na jejich obsah. V rámci roviny explikativní funkce je vyprávěný příběh důležitější než samotný akt vyprávění. Tematická funkce spočívá ve vztahu ustaveném mezi hypodiegetickou a diegetickou rovinou. Jde tedy o vztah analogie, podobnosti a kontrastu.

V narativu přechod mezi rovinami probíhá díky vyprávění. Čtenář je tak upozorněn na posun. Občas se však stává, že přechod není nijak označen a dochází k porušení samostatnosti rovin. Moderní texty si s narativními rovinami

¹⁰⁸ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, s. 96–98.

často pohrávají. Dochází k znejistění hranice mezi skutečností a fikcí nebo naznačují, že neexistuje jiná skutečnost, než je jejich vyprávění.

6.2.2 Typologie vypravěčů

Vypravěč, který se nachází nad příběhem a je příběhu nadřazen, se nazývá extradiegetický. Pokud je vypravěč také diegetickou postavou v primárním narativu, jenž je vyprávěn extradiegetickým vypravěčem, je poté vypravěčem druhého stupně neboli intradiegetickým vypravěčem. Oba typy vypravěčů mohou být v příběhu, který vyprávějí, přítomni i nepřítomni. Vypravěče, který není součástí příběhu, nazýváme heterodiegetickým. Naopak vypravěč, který je součástí příběhu, je homodiegetický. Extradiegetičtí vypravěči se příběhu v žádném smyslu neúčastní. Tato nepřítomnost a vyšší vypravěčská autorita způsobuje vlastnost, které říkáme vševědoucnost. Můžeme ji charakterizovat jako „obeznámenost s nejnvtirnějšími myšlenkami a pocity postavy; znalost minulosti, přítomnosti i budoucnosti; přítomnost na místech, kde postavy mají být samotné; znalost toho, co se děje na několika místech najednou v tentýž okamžik.“¹⁰⁹

Můžeme rozlišit několik druhů vypravěčů podle spolehlivosti. Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění má čtenář považovat za autoritativní. Naopak nespolehlivý vypravěč je ten, o jehož vyprávění má čtenář důvod pochybovat. Mezi těmito póly jsou různé stupně spolehlivosti. Její znaky je však těžší specifikovat, proto se zaměříme naopak na znaky nespolehlivosti. Hlavními zdroji nespolehlivosti jsou vypravěčovy omezené vědomosti, osobní angažovanost a problematické schéma hodnot. K tomu dochází v momentě, kdy se vypravěčovy morální hodnoty liší od hodnot implikovaného autora, pokud je však sdílí, je vypravěč spolehlivý. Problémem je však obtížnost rozpoznání hodnot implikovaného autora. Kontrasty a nesrovnalosti ve vypravěčově jazyce čtenáře upozorňují na možnou nespolehlivost jeho hodnocení. Pokud se extradiegetický vypravěč stane odkrytější, zmenší se jeho šance být plně spolehlivý. Jeho interpretace, soudy a zobecnění nebývají v souladu s hodnotami implikovaného autora. Homodiegetičtí intradiegetičtí vypravěči chybují mnohem více než ti

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 102.

extradiegetičtí. Je to způsobeno tím, že jsou současně postavami ve fikčním světě. Jejich vědomosti jsou proto omezené, projevuje se u nich výrazná osobní angažovanost a problematická hodnotová měřítko. To vše ve čtenáři vzbuzuje pocit nespolehlivosti.¹¹⁰

Existuje několik typů vyjádření řeči vypravěče. Jedná se o vzestupnou řadu od vyjádření diegetického až po mimetické. Prvním je diegetické shrnutí, což je holá zpráva o řečovém aktu bez upřesnění toho, co bylo řečeno a jak. Druhým je shrnutí méně čistě diegetické, to řečovou událost nejen zmiňuje, ale i do jisté míry zobrazuje řečovou událost tak, že pojmenovává téma konverzace. Třetí je nepřímá parafráze obsahu neboli nepřímá řeč. Jedná se o parafrázování řečové události, jež ignoruje styl a formu předpokládané původní výpovědi. Čtvrtá nepřímá řeč je do jisté míry mimetická. Jedná se o podobu nepřímé řeči, která vytváří iluzi zachování či reprodukce aspektů stylu výpovědi. Díky tomu přestává být pouhou zprávou o jejím obsahu. Pátým typem je *free indirect discourse*, pro tento typ není v díle *Poetika vyprávění* uveden český ekvivalent. Z gramatického a mimetického hlediska se jedná o mezistupeň mezi nepřímou a přímou řečí. Tento typ je stylisticky složitý a v širokém smyslu zobrazení se jedná o miniaturní obraz mimese a literárnosti. Šestým typem je přímá řeč, tedy citace monologu nebo dialogu. Vytváří tak iluzi čisté mimese v různých stylizacích. Posledním typem je *free direct discourse*, rovněž bez českého ekvivalentu, což je přímá řeč bez konvenčních pravopisných znaků. Je to typická forma vnitřního monologu v první osobě.¹¹¹

¹¹⁰ Tamtéž, s. 107–110.

¹¹¹ Tamtéž, s. 113–117.

6.3. Vypravěč v díle Miloše Urbana

V díle Miloše Urbana převládá homodiegetický vypravěč, kterým je nejčastěji mužská hlavní postava. S vypravěčkou se můžeme setkat pouze ve *Stínu katedrály*, kde se střídají dva vypravěči – Klára a Roman. A v povídce *To strašný kouzlo podzimu* opět dochází ke střídání vypravěčů. Vypravěč, který je součástí děje, se objevuje ve většině románů a můžeme se s ním setkat i v povídkách. Naopak ten, který stojí nad dějem – tedy heterodiegetický, se vyskytuje pouze v románu/novele *Michaela* a v pěti povídkách ze sbírky *Mrtvý holky* (*Vlasy, Smrtečka, Pražské jezulátko, Štědrá noc baronky z Erbanu, Žádný něžnosti*). V tvorbě Miloše Urbana lze nalézt i jednu výjimku, kde vypravěč není úplně zřetelný: v povídce *Záznam rozhovoru se ženou středního věku*. Jak už bylo dříve řečeno, je celá povídka psána formou dialogu, jedná se tak o nezprostředkované vyprávění. Vzhledem k formě povídky pro vypravěče jako takového nezbyvá žádný prostor. Dějový posun je v ní téměř nulový. V rámci jednotlivých dialogů však k vyprávění dochází, proto lze jednotlivé účastníky rozhovoru za vypravěče považovat.

Častým jevem je i takzvané vyprávění ve vyprávění. Nejčastěji k tomu dochází tak, že hlavní postavě, která má funkci vypravěče, jiná postava začne něco vyprávět. Nebo postava, o které je vyprávěno, sama vypráví jiný příběh. Toto vyprávění se zpravidla odehrává v přímé řeči a je ohraničeno uvozovkami. V díle si můžeme všimnout autorovy pečlivosti v grafickém ohraničování řeči jednotlivých postav. Vyprávění v příběhu se v dílech objevuje v různém rozsahu. Obvykle je kratší a jeho funkcí je vysvětlit nebo upřesnit něco, co se odehrává ve vyšší rovině příběhu a často také posouvá děj vpřed. „Unterwasser se posadil do vyplétané židle. Podrbal se na hlavě, upravil si na nose brýle, jedním douškem vypil kávu a spustil. „Nemám pro vás nic konkrétního. Jak už jsem předeslal, Viktorie není moje dcera, naštěstí, říkáte si možná, a já s vámi souhlasím. Vzali jsme si ji do opatrování před pětadvaceti... anebo už sedmadvaceti lety, plete se mi to, s prominutím...“¹¹²

¹¹² Urban, Miloš: *Santiniho jazyk*, Praha: Argo, 2005, s. 57.

Vložené vyprávění, však může být i delší než hlavní příběh. V povídce *To strašný kouzlo podzimu* nese vyprávění bělovlasého chlapce hlavní příběhovou linii a co se týká rozsahu, je větší než u nadřazeného příběhu. Toto vyprávění je samostatné a může fungovat i bez hlavního příběhu, do kterého je zasazeno a vnitřní příběh pouze uvádí, uzavírá a vysvětluje. „Mám podzim pořád rád. Taky lesy, ty nejhlubší, zdánlivě nekonečný, co jima prochází severní zemská hranice, ale ony se táhnou dál a na nějaký lidma smyšlený hranice kašlou. Vystoupíte v Bludově. O jednom pěkným podzimním dni. A jdete za nosem mezi první stromy, za kterejma se začíná zvedat stráž. To kouzlo jde s váma.“ Kluk s bílou hlavou dovyprávěl. Někdo byl mírně vyděšený, někdo jen pokrčil rameny.¹¹³

6.3.1 Moderní narativní text

Narativní texty lze rozdělit na klasický narativní text a moderní narativní text. Doležel při srovnání těchto dvou typů textu říká, že: „Zatímco klasický text byl spolehlivým a téměř mechanickým prostředkem konstrukce fikčního světa, moderní text činí z této konstrukce riskantní dobrodružství s nepředvídatelnými následky.“¹¹⁴ I přesto, že narativy Miloše Urbana patří mezi ty moderní, nedochází v nich k neutralizaci distinktivních rysů v takové míře, v jaké bychom to čekali. Miloš Urban se snaží navázat na tradici romantických a realistických románů, ani v této koncepci se však prvkům moderního narativu neubrání. Můžeme se tedy v díle setkat s neznačenou přímou řečí, kdy dochází k odstranění grafických distinktivních rysů. V případě zrušení distinktivních znaků gramatických vzniká polopřímá řeč a nakonec řeč smíšená. Zde se distinktivní rysy výpovědní, sémantické a slohové proměňují ve volně kombinovatelné signály.¹¹⁵

Neznačená přímá řeč: „Tázal jsem se, zda Hospodin může být můj pastýř, když ji předepsanou rychlostí vezu do lesů pod Houskou a v sobě mám sice smutek, ale taky podivný chladný klid, jako bych věřil, že tohle není konec,

¹¹³ Urban, Miloš: *Mrtvý holky*, Praha: Argo, 2007, s. 201.

¹¹⁴ Lubomír Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 20.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 21.

nemůže být. Ale co když byl mým pastýřem někdo zcela jiný?¹¹⁶ (Uvozovky se vyskytují jen v této práci z důvodu označení citátu. V díle v těchto místech nejsou.)

Polopřímá řeč: „Opět jsme se posadili, plukovník nabídl Bělské židli a vysvětlil jí úkol. Trochu zastřeným hlasem ho ubezpečila, že to pochopila a že nemá žádné další otázky.“¹¹⁷

Smíšená řeč: „Tak jako minule, když jsem tu byla s nima, stopovala je od nádraží, kradla se za nima lesem a kolem skály, šmírovala je u altánku, letěla za nima při tom Renčině pitomým úprku a nakonec je vypátrala v tý chatě. Měl ji víc hlídat. Což by jistě udělal, kdyby ji miloval, ne? Shodit sochu nestačí. Nemohl ji milovat, byla mu úplně volná.“¹¹⁸ „Ustříhl asi desetimentrový pruh a zalepil Editě pusou. Byl nejvyšší čas, protože kašlala slova s kořalkou a znělo to přílišně.“¹¹⁹

6.3.2 Vyprávění v první osobě

Vyprávění v první osobě neboli Ich-forma se u Miloše Urbana objevuje nejčastěji. Dochází k tomu, že promluva některé postavy na sebe přebírá primární vypravěčské funkce. Také vypravěč může být činitelem událostí a může soudit fikční svět, který vytváří.¹²⁰ Ich-formový vypravěč může mít čtyři funkce: konstrukční, kontrolní, akční a interpretační. Podle těchto funkcí můžeme vydělit tři druhy Ich-formy: objektivní, rétorickou a osobní. V objektivní formě je vyžadováno potlačení funkce akční a interpretační, což způsobuje vypravěčovu desubjektivizaci, proto je tento typ velmi vzácný. V rétorické formě vypravěč postrádá pouze akční funkci. Tu můžeme pozorovat u Miloše Urbana v příbězích, kde vypravěč není přímým účastníkem děje a stojí nad ním. Popsaná situace nastává v novele *Michaela* a všech povídkách vypsanych u heterodiegetického vypravěče výše. „S. se napřáhl a dal jí facku. Umlkla. Skrz přivřená víčka jí

¹¹⁶ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011, s. 172.

¹¹⁷ Urban, Miloš: *Sedmikostelí*, Praha: Argo, 2001, s. 84–85.

¹¹⁸ Urban: Miloš, *To strašný kouzlo podzimu*, In *Mrtvý holky*, Praha: Argo, 2007, s. 203–204.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 171.

¹²⁰ Lubomír Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Československý spisovatel, 1993, s.47.

vtryskly slzy. V levém koutku úst, kde měkkou tkáň natrhly zuby, se rozpila tmavá skvrna. V řídkém pramínku z ní vytekla krev.“¹²¹

Poslední typ osobní formy se v díle uplatňuje nejvíce. Vypravěč nese všechny čtyři funkce, čehož může dosáhnout v případě naprostého ztotožnění s postavou. Tato forma se překrývá s kategorií homodiegetických vypravěčů, kterou jsme se už zabývali.

6.3.3 Nespolehlivý vypravěč

„Nespolehlivost označujeme jako funkční *vědomé, účelové a záměrné* překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách.“¹²² Nespolehlivost vypravěčů v díle Miloše Urbana spočívá zejména v jejich omezeném pohledu a v omezeném podávání informací čtenáři. Z velké části to je způsobeno tím, že se vypravěči přímo účastní děje jako postavy. Zpočátku se nám zdá, že vypravěč sděluje vše a velmi podrobně. Dochází k velmi detailnímu popisu prostor, ve kterých se děj odehrává. Při bližším pohledu však zjistíme, že mnoho informací o příběhu samotném tají a pečlivě vybírá, co nám sdělí.

Jedním z faktorů nespolehlivosti, se kterým se v díle setkáváme, je multiperspektivní vyprávění. V našem případě se jedná o vyprávění, ve kterém jednotliví vypravěči pokračují v plynulém vyprávění stejného příběhu. Dochází tedy k takzvanému předávání vypravěčské „štafety“. Schopností tohoto vyprávění je znejistění identity fikčního světa tím, že se poukáže na jeho platnost.¹²³ Ukázkovým příkladem multiperspektivního vyprávění v tvorbě Miloše Urbana je *Stín katedrály*. Už několikrát jsme zde zmínili, že v románu dochází ke střídání vypravěčů. Ve vyprávěních Kláry Brochové si můžeme dokonce všimnout zpochybňování jednání druhého vypravěče. Tímto jednáním je v nás vyvoláván pocit nespolehlivosti obou vypravěčů. Ropsovo vyprávění zpochybňuje Klára a to Klářino je méně spolehlivé už z toho důvodu, že se snaží „shodit“ druhého vypravěče. Takzvaný „žalobník“ v nás vyvolává pocit nedůvěry. Klářino

¹²¹ Urban, Miloš: *Michaela*, Praha: Argo, 2008, s. 60–61.

¹²² Kubiček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno: Host, 2007, s. 172.

¹²³ Tamtéž, s. 136.

vyprávění je méně věrohodné i z důvodu menší profesionality. Už fakt, že se zamilovala do podezřelého, snižuje její spolehlivost. Romana, jak už jsme řekli, „shazuje“ Klára. Na spolehlivosti mu však mimo jiné ubírá i fakt, že nám dlouhou dobu tají všechny informace týkající se jeho manželky Sidonie. „Řek, že teda bude doma, ale přesvědčivě to neznělo“¹²⁴ „Nesnáším odmítnutí. Černej krasavec mě to mlhavý ráno bral na vědomí asi jako včelu, co mu bzučí kolem hlavy, a já se mu bzučením vnucovala a nemohla přestat, otevřená hra a vysvětlování, aspoň že sem si to pak obhájila sama před sebou, i když sotva.“¹²⁵

Spolehlivost vypravěče Josefa Urbana v *Poslední teče za rukopisy* je značně nahnutá už díky samotnému kontextu celého díla. V rámci gotických románů, kriminálek a tajemných a děsivých příběhů je samotná literatura faktu považována za science-fiction, které nevěříme ani nos mezi očima.

Vyprávění hraběte Arca (*Lord Mord*) znejistuje jeho závislost na omamných látkách, které užívá z důvodu plicní choroby. Od rádooby běžných léků se však dopracuje až k zázračné medicíně – heroinu. Kromě toho velmi holduje alkoholu, který snižuje jeho úsudek. S téměř stejnou příčinou nespolehlivosti se můžeme setkat i v románu *Boletus Arcanus*. I zde se vyskytuje droga, která má na své uživatele velký vliv. „Když jsem to rozžvýkal a spolkl, zapochyboval jsem, jestli to je opravdu tak světoborné pochutnání, ale to je i moje chyba – moc o všem pochybuju. Pak byly všechny příjemné pocity pryč, měl jsem těžké nohy, olověné ruce a asi stokilovou hlavu. Opřel jsem se o něčí předloktí a zjistil, že patří mně, pak ležela na stole, všem a všemu napospas. Skutálela se po desce tak, že viděla na hodiny, ukazovaly půl deváté ráno, byt byl plný slunce a lampa nad kuchyňským stolem chabě nasvěcovala den.“¹²⁶

Sedmikostelí, *Santiniho jazyk* a *Hastrman* mají společnou vysokou míru pasáží, kde je popisováno prostředí. Díky tomu se čtenář více zaměří na místa, na nichž se příběh odehrává. Posouvající se děj lačně hltá, nad spolehlivostí vypravěče neuvažuje a slepě mu věří. Toho také vypravěči všech tří románů využívají. V *Sedmikostelí* a *Santiniho jazyce* jsou hodně výrazné snové pasáže. Z

¹²⁴ Urban, Miloš: *Stín katedrály*, Praha: Argo, 2003, s. 20.

¹²⁵ Tamtéž, s. 34.

¹²⁶ Urban, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011, s. 58.

vyprávění však je zřejmé, že se stejnou nejistotou bojuje i samotný vypravěč. Kromě toho v závěru *Sedmikostelí* dochází k razantní změně Květoslavových názorů, jenž se přestává řídit svými zásadami. Hastrmanovo jednání a spolupráce na vraždách z něho dělá masového vraha, ať už je jeho záměr sebelepší. To co dělá, se rozchází s morálními zásadami, lidskostí i se zákonem. Kdo z nás by věřil vyprávění masového vraha? Stejně tak závěr knihy, kdy je hastrman zavražděn, aniž by k tomu měla vražedkyně nějaký motiv, umocňuje pocit nespolehlivosti.

V opozici k románovým vypravěčům stojí vypravěči povídkoví. Jejich spolehlivost je ve většině případů větší než u všech románů dohromady. Pokud je však zařadíme do kontextu celého díla Miloše Urbana a pečlivě se na ně podíváme, je spolehlivost velmi potlačena. Už jejich samotné fantaskní příběhy v nás vyvolávají značnou míru nedůvěry.

7. Závěr

Cílem mé práce bylo pomocí klíčových narativních kategorií rozebrat prozaickou tvorbu Miloše Urbana. Na základě této analýzy jsem chtěla ukázat výjimečnost Urbanovy tvorby v českém kontextu. Specifičnost Urbanovy tvorby spočívá v jeho originálním pohrávání si s klasickými literárními žánry a útvary, ve snaze šokovat a občas i pobouřit čtenáře. Zajímavé je rovněž propojení minulosti a současnosti, které se uplatňuje ve většině jeho děl.

V rámci rozboru děje knih jsem objevila románové vzorce, do kterých lze dílo Miloše Urbana „napasovat“. Zaměřila jsem se na funkce jednajících postav a na motiv Chaos a deziluze – prvek pro autora typický. Ve většině jeho děl dochází ke zklamání, rozčarování, zničení většiny hodnot a pevného řádu a to v různém rozsahu. Nejvýrazněji se to projevuje v románech *Boletus Arcanus*, *Hastrman*, *Sedmikostelí*, *Michaela* a *Lord Mord*.

Zvláštní postavení v díle mají zejména ženy, které jsou důležitými hybatelkami děje. Jsou obvykle inteligentní, výjimečné a hlavně obestřené nějakou záhadou, tajemstvím. Krom toho jsou i objekty zvrhlé a zvrácené podoby lásky, s níž se v díle můžeme setkat v různých podobách. Významnými jsou i takzvaná monstra a oběti, kterých jsou knihy plné. Monster se zde vyskytuje několik druhů, například duchové, přeludy, strašidla z pověstí či zmutovaní lidé. Oběťmi jsou obvykle muži, časté jsou v knihách rituální vraždy, při nichž dochází k zohavení těl.

Prostory Urbanových románů nám nápadně připomínají prostředí, ve kterých se odehrávají romány Zeyerovy, Arbesova romaneta nebo Poeovy povídky. Jedná se tedy o tajemná, záhadná místa s bohatou historií. Častými jsou i snové momenty plné hrůzy a děsu. Nejčastějším dějištěm románů je Praha, ať už historická či současná, a její temné, úzké uličky, velká náměstí, vltavské nábřeží a prastaré chrámy a kostely.

Kategorie času pro nás není tak významná. Jedná se totiž o prvek, se kterým si Miloš Urban tolik nepohrává a nevěnuje mu takovou pozornost jako třeba prostorám, ději nebo postavám. Nejdůležitějšími jsou zde návraty do

minulosti, jejichž prostřednictvím můžeme lépe pochopit přítomnost, nebo občasné momenty s věšteckými prvky, kdy se dozvídáme, co se teprve stane.

Vypravěči jsou obvykle hlavní postavy, které jsou součástí příběhu. S těmi, co stojí nad dějem, se setkáváme v *Michaele*, *Poli a palisádě* a v některých povídkách ze sbírky *Mrtvý holky*. Velmi běžným je v knihách takzvané vyprávění ve vyprávění. Nejčastěji k tomu dochází tak, že hlavní postavě, která má funkci vypravěče, začne jiná postava něco vyprávět. Urbanovy vypravěče můžeme bez zábran označit za nespolehlivé. Je to způsobeno autorovou snahou šokovat nebo zařazením knih do kontextu díla. Pokud máme nějakou čtenářskou zkušenost s Milošem Urbanem, víme, že mu nemůžeme věřit ani slovo. Pro větší prožitek z děl je však nutné alespoň na chvíli přistoupit na autorovu hru na skutečnost. Pouze v případě, že alespoň na chvíli vypravěči důvěřujeme, můžeme jeho dílo plně ocenit.

8. Seznam použité literatury

Prameny

URBAN, Miloš: *Poslední tečka za rukopisy*, Praha: Argo, 1998.

URBAN, Miloš: *Sedmikostelí*, Praha: Argo, 2001.

URBAN, Miloš: *Hastrman*, Praha: Argo, 2001.

URBAN, Miloš: *Paměti poslance parlamentu*, Praha: Argo, 2002.

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

URBAN, Miloš: *Michaela*, Praha: Argo, 2004.

URBAN, Miloš: *Santiniho jazyk*, Praha: Argo 2005.

URBAN, Miloš: *Pole a palisáda*, Praha: Argo 2006.

URBAN: Miloš, *Mrtvý holky*, Praha: Argo, 2007.

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

URBAN, Miloš: *Boletus Arcanus*, Praha: Argo, 2011.

Odborná literatura

DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel 1993.

HODROVÁ, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst 2001.

HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*, Praha: KLP, 1994.

HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika místa*, Jinočany: H&H, 1997

HUGLES, James: *Velká obrazová všeobecná encyklopedie*, přel. Mgr. Petr Benda a kol., Praha: Václav Svojtka & Co., 1999.

CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host 2008.

KNAPPOVÁ, Miloslava: *Jak se bude jmenovat?*, Praha: Academia, 1985.

KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*, Brno: Host 2007.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*, Brno: Host 2001.

RYANOVÁ, Marie-Laurel: Narativní prostor, In *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, Přel. Veronika Čurdová, Číslo 3, 2010.

<http://www.jack-the-ripper.estranky.cz/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Salomon_de_Caus