

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

Recepční příběh textů Miloše Urbana

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Jitka Budílková

2015

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Andrea Králíková, PhD.

Autor práce: **Bc. Jitka Budílková**

Vedoucí práce: **Mgr. Andrea Králíková, PhD.**

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce, Mgr. Andree Králíkové, PhD., za její pomoc a ochotu, se kterou dohlédla na vypracování této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem jen uvedené prameny a literaturu.

Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

Bc. Jitka Budílková

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá autorskou osobností a romány Miloše Urbana. Cílem práce bylo zmapovat jejich dosavadní recepci, a to především s ohledem na vývoj a reflexi autorského stylu a podobu vypravěče. Vzhledem k tomu, že se jedná o autora současného a jeho dílo ještě není reflektováno v samostatné monografii, tvořily materiál práce především recenze, a to jak recenze publikované v literárních časopisech, tak ty uveřejňované v denním tisku. Práce se zaměřila mimo jiné na konfrontaci pohledu recenzentů a mého vlastního kritického čtení autorových románů.

Abstract

The thesis deals with the author's personality and the novels of Miloš Urban. The aim was to map their existing reception, especially with regard to the development and reflection of author's style and appearance of the narrator. With respect that this is the current author and his work is not yet reflected in a separate monographic material consisted the thesis primarily of review works, both published in the literature review journals and those published by the daily press. Work focused on confrontation the perspective of the reviewers and my own critical reading of the author's novels.

Obsah

Úvod.....	9
1. Metodologie	12
1.1 Ingardenova konkretizace	12
1.2 Mukařovského pojmy důležité pro Vodičkovu konkretizaci	14
1.2.1 Estetická funkce	14
1.2.2 Estetická norma	15
1.2.3 Estetická hodnota	15
1.3 Vodičkova konkretizace	16
1.3.1 Konkretizace autora.....	17
1.3.2 Vztah díla a doby.....	18
1.4 Návaznost na Vodičku v této práci	18
2. <i>Poslední tečka za Rukopisy</i> : nová literatura faktu	20
2.1 Mystifikace.....	20
2.1.1 Mystifikace Rukopisů	20
2.1.2 Mystifikace autorem.....	21
2.2 Žánr	22
2.2.1 Nová literatura faktu.....	22
2.3 Emancipační román.....	24
2.4 Spojování Urbana s jinými autory.....	25
2.5 Jak je <i>Poslední tečka za Rukopisy</i> hodnocena kritiky	25
3. <i>Sedmikostelí</i> : gotický román z Prahy.....	27
3.1 Praha a <i>Sedmikostelí</i>	27
3.2 Konec milénia v souvislosti s gotickým románem.....	28
3.2.1 Žánr a inspirační zdroje.....	29
3.3 Jak je <i>Sedmikostelí</i> hodnoceno kritiky	31
4. <i>Hastrman</i> : Zelený román	35

4.1 Dvojakost románu	35
4.1.1 Minulost versus současnost (rok 2001)	36
4.2 Urbanova ‚posedlost‘ minulostí	37
4.2.1 Otázka etiky vražd	38
4.3 Žánr	39
4.4 Jak je <i>Hastrman</i> hodnocen kritikou	41
5. <i>Stín katedrály</i>	45
5.1 <i>Stín katedrály</i> v kontextu Urbanovy dosavadní tvorby	45
5.2 Žánr	47
5.2.1 Podtitul a inspirační zdroje	48
5.2.2 Žánrové vymezení	49
5.3 Jak <i>Stín katedrály</i> hodnotí kritika	50
6. <i>Michaela</i> : Události v klášteře svatého Anděla	53
6.1 Pseudonym podruhé	53
6.2 Žánr	54
6.3 Jak je <i>Michaela</i> hodnocena kritikou	55
6.3.1 Celkové hodnocení novely kritikou	56
7. <i>Santiniho jazyk</i> : román světla	58
7.1 Návaznost na předchozí tvorbu z hlediska recenzí	58
7.2 Motivy v <i>Santiniho jazyce</i>	60
7.2.1 Motiv dvojnickví / podvojnosti	61
7.2.2 Motiv jazyka	61
7.3 Žánr	62
7.4 Urbanův jazyk	63
7.5 Jak je <i>Santiniho jazyk</i> hodnocen kritikou	64
8. <i>Lord Mord</i> : Pražský román	66
8.1 Návaznost na předchozí tvorbu	66

8.2 Motivy	67
8.2.1 Motivy místa a doby v románu <i>Lord Mord</i>	68
8.2.2 Navození atmosféry doby pomocí jazyka	69
8.2.3 Motiv angažovanosti	69
8.3 Žánr	70
8.4 Jak je <i>Lord Mord</i> hodnocen kritikou	71
Závěr	74
Seznam literatury	77
Primární literatura	77
Sekundární literatura	77
Metodologie	77
Poslední tečka za Rukopisy	78
Sedmikostelí	78
Hastrman	79
Stín katedrály.....	80
Michaela	80
Santiniho jazyk	80
Lord Mord	81

Úvod

Téma diplomové práce *Recepční příběh textů Miloše Urbana* jsem si zvolila, protože tematika současné české literatury mě dlouhodobě zajímá a domnívám se, že není dosud dostatečně zpracována. Miloš Urban je velmi specifickým autorem v současném českém prostředí (má podle kritiky mnoho soudobých zahraničních protějšků, jejichž knihy jsou bestsellery) především tématy svých románů, ale také jejich žánrovým ukotvením a autorským osobitým stylem.

Nebylo proto lehké specifikovat téma ani takto ohraničené. Avšak recenzní dění okolo Urbanových děl se mi zdálo natolik rušné a živé, že jsem se nakonec rozhodla věnovat se právě kritickému přijetí Urbanových děl.

Diplomová práce je rozdělena do osmi kapitol. První z nich se zabývá Vodičkovou teorií konkretizace a návazností této práce na ni. Ze zbývajících sedmi kapitol je každá věnována právě jednomu Urbanovu dílu. Struktura dílčích kapitol vychází z témat, kterými se zabývají jednotlivé recenze, tedy ze styčných bodů, které se v nich opakují. Právě na základě společných rysů recenzí, jsou jednotlivé kapitoly strukturovány.

Jednou z metodologických opor mé práce je Vodičkova teorie konkretizace, která se mi zdá dostatečně široká na to, aby postihla současné recenzní dění. Nezahrnuje totiž pouze vztah čtenář a dílo, ale také vztah mezi autorem dílem a mezi kritikou a dílem. Ingardenova teorie konkretizace vymezuje pouze vztah čtenář dílo, proto jsem s touto teorií nepracovala.

Téma recepce současného autora je velmi aktuální, protože postihuje v podstatě soudobé recenzní a literární dění. Je jakýmsi jeho odrazem. Práce pokrývá deset let Urbanovy autorské tvorby od roku 1998 do roku 2008, spolu s recenzemi, které s jednotlivými díly souvisí. Vzhledem k tomu, že se jedná o autora soudobého a jeho dílo ještě není reflektováno v samostatné ucelené monografii, budou materiál práce tvořit především recenze, a to jak recenze publikované v literárních časopisech, tak ty uveřejňované v denním tisku. Z mého pohledu se nezdálo jako vhodné omezit se pouze na jeden zdroj, protože obraz recepce by nebyl tak komplexní.

Výběr recenzí jsem ohraničila s ohledem na Vodičkovy teze místem, kde vychází, a časem. Vybírala jsem tedy pouze recenze české (jednu slovenskou, protože Slovensko stále chápu jako kulturně velmi blízké) a jen ty, které vyšly nejpozději rok po vydání díla. Učinila

jsem tak proto, aby recenze spojovalo jednotné kulturní prostředí, které vyžaduje určité estetické normy a také proto, aby recenze reagovaly bezprostředně.

Hlavním měřítkem výběru mi byl „Urbanův mysticismus“. Jde o typ mystiky, který je pro Miloše Urbana typický a propojuje některá jeho díla. Tato Urbanova díla jsou specifická již svým žánrem – jedná se o hororové příběhy s detektivní zápletkou. Tyto příběhy jsou vždy vázány na nějakého mystické místo, kde se odehrávají zpočátku nevysvětlitelné děje – většinou rituální vraždy. Celý příběh má temné ladění, rozpolceného hlavního hrdinu a především jsou založeny na „nevysvětlitelné“ záhadě.

Do tohoto rámce z vybraných děl nezapadá *Poslední tečka za Rukopisy* (1998), které je dílem spíše mystifikačním než mystickým. Do výběru jsem ho ovšem zařadila, protože se jedná o první román Miloše Urbana. Právě toto dílo otevírá recepční příběh, který budu konstruovat.

Ostatní vybraná díla pak již měřítko mystiky splňují. Jedná se o *Sedmikostelí* (1998), *Hastrman* (2001), *Stín katedrály* (2003), *Michaela* (2004), *Santiniho jazyk* (2005) a *Lord Mord* (2008).

Paměti poslance parlamentu (2002) jsem z výběru vyřadila, protože jde spíše o politický než o mystický román. *Nože a růže aneb topless party – Větrné mlýny* (2005) jsem vyřadila z toho důvodu, že jde o divadelní hru. Novela *Pole a palisáda* (2006) je napsána jako český příspěvek do mezinárodního projektu Mýty iniciovaném britským nakladatelstvím Canongate, je tedy psán na zakázku vrámci soutěže, proto jej do práce nezahrnuji. Sbírkou povídek *Mrtvý holky* (2007) byla vyřazena právě proto, že se jedná o povídky, které neodpovídají rozsahem výše zmíněným dílům. *Boletus Arcanus* (2011) sice určité rysy „Urbanovy mystiky“ má, ale jde spíše o detektivku než o hororový příběh. Román *Praga Picola* (2012) je úplným odvratem od Urbanova specifického stylu a je v rovině vyprávění spíše jakýmsi pábením na způsob Bohumila Hrabala. Detektivní román *Přišla z moře* (2014) postrádá jakékoli prvky mystiky či hororu.

Domnívám se, že právě takto vybraná díla jsou dostatečným vzorkem pro to, aby v návaznosti na své recenze ukázala, jak recepce ke specifickým Urbanovy tvorby přistupuje.

Cílem práce je zmapovat dosavadní recepci vybraných Urbanových děl, a to především s ohledem na vývoj a reflexi autorského stylu. Práce se zaměřuje mimo jiné na konfrontaci pohledu recenzentů a vlastního kritického čtení autorových románů. Práce chce

ukázat rozdíl mezi tím, jaký je Urban jako autor v mém čtení a jak se jako spisovatel jeví kritice.

1. Metodologie

V diplomové práci se zabývám recenzním přijetím děl Miloše Urbana. Jako východisko pro jeho studium a analýzu jsem zvolila teorii konkretizace Felixe Vodičky. Ta se ukázala jako nosná, protože v sobě zahrnuje celou šíři problematiky recenzního přijetí.

Předtím než se začnu věnovat přímo Vodičkovu pojetí konkretizace, považuji za nutné udělat krátký exkurz k Ingardenovi, který užíval termínu konkretizace již před Vodičkou. Osvětlit alespoň stručně důvody, proč nepracuji právě s jeho teorií.

Následně pak učiním krátkou odbočku k estetickým teoriím Jana Mukařovského. Mukařovský sice s termínem konkretizace nepracuje, ale ve svých úvahách se k němu blíží. Navíc jeho myšlenky o estetice sloužily jako základ pro ustanovení Vodičkovy konkretizace. Vodička si od Mukařovského vypůjčuje pojmy, na kterých svou metodu konkretizace staví. Je proto dle mého názoru více než užitečné si tyto pojmy stručně osvětlit.

1.1 Ingardenova konkretizace

Konkretizací Ingarden „chápe literární dílo jako „schematický výtvar“, jehož neurčitá (nedourčená) místa potřebují doplnění čtenářem...“ (TÁBORSKÁ 2006).

Ingarden o konkretizaci mluví jako o místech nedořečenosti, která si čtenář doplňuje. Toto doplňování je podle něj opřeno o soudobý kontext a celkový smysl díla, právě proto není podle Ingardena konkretizace libovůlí subjektivního porozumění. Takové striktní vymezení ovšem nezahrnuje celou pestrou škálu jevů, které se v konkretizacích objevují a s nimiž souvisí. Ingarden vymaňuje dílo ze světa. To Vodička naopak odmítá, protože konkretizace literárního díla podle něj vypovídá také o epoše, v níž k ní dochází. V praxi se právě toto ukazuje jako fakt – konkretizace jsou podmíněny dobou svého vzniku.

U konkretizací Miloše Urbana je to více než zjevné. Opírají se o soudobý kontext a s ohledem na něj pak Urbanovo dílo vymezují. Urban ve svých dílech tyto výklady živí např. odkazy k politické situaci nebo odkazy k literatuře přelomu 18. a 19. století, ve chvíli, kdy sám vydává dílo na přelomu století 20. a 21. Proto ve shodě s Vodičkou uznávám soudobý kontext jako určující pro tvorbu konkretizací. Jde zde tedy především o situovanost četby, kterou čtenář uskutečňuje v určitém kulturním a historickém kontextu.

Navíc se ukazuje, opět ve shodě s Vodičkou a v rozporu s Ingardenem, že dílo samo je zdrojem konkretizace. Ta k dílu patří a utváří jeho recepci. Ingarden konkretizaci označuje jako separátní produkt, odlišný od díla.

Soudobé recenze dávají za pravdu opět Vodičkovi. Jakákoli konkretizace vychází z literárního díla a jeho recepci ovlivňuje, a to nejen v době, kdy dílo či recenze vyjde. V případě Miloše Urbana je toto opět více než zřejmé. Jeho dílo ve svém kontextu existuje a jeho výklad je dosti závislý na recenzích. Utváří se tu jakási řetěz recenzí, které staví jedna na druhé a utváří určitou konkretizaci nejen jednotlivých děl, ale celého kontextu děl. Konkretizace postupně utváří i specifický žánr Miloše Urbana.

Souhlasím tedy s Ingardenem, že konkretizace je od díla odlišná, je to vedlejší produkt, který na základě díla vzniká. Nesouhlasím s ním ovšem v tom, že konkretizace nemá na dílo vliv při jeho dalším čtení. Ingarden vidí konkretizaci spíše v interakci textu a čtenáře. Vodička naproti tomu upozorňuje, že nová konkretizace může ovlivnit další čtení. Zde dávám za pravdu Vodičkovi – konkretizace dílo ovlivňuje, minimálně jeho přijetí, chápání, výklad.

Třetím a důležitým rozporem Ingardenovy a Vodičkovy teorie je pak chápání konkretizace jako vztahu. Zatímco Ingarden si vystačí se vztahem čtenář dílo, který je jistě hlavní, Vodička k tomuto, jistě základnímu vztahu, přidává navíc vztah kritiky a díla, vztah autora a díla a vztah literární tradice a díla.

Vodičkovy rozšířené chápání vztahů konkretizace se ukazuje jako nosné i v případě Urbanových textů. Kritika neustále vymezuje Urbanovy prózy vzhledem k literární tradici. Ne náhodou. Urban je autor, který si toto vymezení „vynucuje“ odkazy na literární díla, které vkládá přímo do textu. Recenzenti s těmito odkazy pracují a Urbanovy texty vzhledem k nim následně vymezují.

Stejně tak recenzenti hojně pracují se vztahem autor a dílo. Urban jako autor je kritikou postupně stavěn do pozice jakési značky, která má charakteristické rysy a kterou čtenářská obec určitým způsobem očekává v jisté podobě, což jistě není specifikum pouze Miloše Urbana, ale děje se tak u všech „zavedenějších“ autorů.

S ohledem na konkretizaci v recenzích tak nelze tyto vztahy vynechat, protože se jeví jako velmi důležité. Recenze spojitosti hojně tematizují a tyto přispívají k celkovému obrazu děl Miloše Urbana i Miloše Urbana jako autora. Miloš Urban jako autor si totiž buduje vlastní

mediální obraz např. v rozhovorech. Autorskému obrazu pak značně napomáhá také propagace Miloše Urbana nakladatelstvím Argo.

Vymezila jsem výše, proč nelze pracovat s Ingardenovou teorií. Jeví se totiž pro užití v případě recenzí dnešní doby jako velmi omezující, šlo zde spíše o konkretizaci čtenáře než o kritické přijetí díla. Na toto ovšem upozorňoval již Vodička. Nezhledňuje důležité rysy, které mají dnes vliv na konkretizaci literárního díla a které jsou soudobou kritikou hojně tematizovány.

1.2 Mukařovského pojmy důležité pro Vodičkovu konkretizaci

Přestože Mukařovský s pojmem konkretizace nepracuje, jeho pojmy jsou pro její ustavení Vodičkou velmi důležité. Řeč je o estetické funkci, estetické normě a estetické hodnotě. Podle Mukařovského jsou tyto tři pojmy velmi úzce spjaty a dohromady tvoří trojí aspekt estetična, které patří mezi sociální jevy „i zdůrazňuje svým energetickým charakterem nepřetržitost imanentního vývoje estetické oblasti“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 8).

1.2.1 Estetická funkce

Jejím nositelem se může stát jakýkoli předmět, ale jeho estetická funkce se projevuje jen za určitých okolností, je tedy nutno brát ohled na dobu, místo i hodnotitele. „Estetická funkce věcí však není ani úplně v moci individua, třebaže z čistě subjektivního stanoviska může cokoli nabýt estetické funkce bez ohledu na své utváření. Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 19). Jednotlivé estetické funkce se tak mohou lišit v různých společenských prostředích. S tímto později Vodička pracuje při svých úvahách o konkretizaci.

Estetická funkce je tedy proměnlivá a závislá na místě, času a hodnotiteli. S tím je nutné souhlasit. Dokládá to i recepce děl Miloše Urbana, kdy se liší recenze jednotlivých hodnotitelů v návaznosti na jedno dílo. Jsou vázané také místně, jde tedy o kulturní souvislost, jinak jsou Urbanovy romány hodnoceny v Čechách, jinak v Německu atd. Jde zde o to, že se jedná o jiné kulturní prostředí a recenze se věnují jiným aspektům literárního díla. Čas, kdy konkretizace vznikají, se v tomto případě ukazuje také jako velmi silné kritérium, protože díla odkazují ke své době, naráží na aktuální problémy české společnosti. Bezprostřední konkretizace pak tyto odkazy rozkrývá a pracuje s nimi. Dává tak zprávu nejen

o díle samotném, ale také o ovzduší doby, tedy o tom, jak se současné recenze k těmto dobovým odkazům staví.

1.2.2 Estetická norma

Normou Mukařovský rozumí „cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pociťuje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí; sem náleží mimo jiné i hodnota estetická, udávající míru estetické libosti. V takových případech je hodnota stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 23 – 24).

Norma není závazná ani jediná nadřazená. Existuje vedle sebe vždy několik norem. Každé dílo převládající normu nějak dodržuje a nějak porušuje. Díky tomu dochází k neustálému vývoji těchto norem. Vodička v jednotlivých konkretizacích sleduje právě tento vývoj norem v závislosti na díle.

Tato otázka se v případě Urbanových textů nejeví příliš jednoduše. Díla, která tato diplomová práce sleduje, zahrnují tvůrčí období Miloše Urbana v průběhu deseti let, což se neukazuje jako dostatečně dlouhé období k tomu, aby zde byl sledován vývoj estetické normy.

1.2.3 Estetická hodnota

Hodnocení bere v úvahu dílo jako celek, „estetické hodnocení [...] postihuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 44). Tato estetická hodnota není stálá, protože se v čase (prostoru) mění umělecká tradice, skrze kterou je umělecké dílo vnímáno. Díla tak ztrácí svou uměleckou hodnotu, získávají ji, mění ji, proto nelze o této hodnotě říci, že je stavem, ale je spíše procesem. Stále se proměňuje. „Proto i beze změny času a prostoru se estetická hodnota jeví jako mnohotvárné a složité dění, jehož projevem jsou např. rozpory v názorech kritiků o nově vytvořených dílech...“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 46).

Estetická hodnota není tedy stavem, ale procesem, který je určen vývojem umění, přechody díla v čase a prostoru a společenským vývojem. Estetická hodnota tak není určena pouze materiálními vlastnostmi díla, které trvají. Z toho ve své konkretizaci vychází i Vodička. Právě tato Mukařovského teze osvětluje v plné míře to, proč se některé kritiky Urbanových knih, které vycházejí ve stejné době v Čechách, ve svých hodnotících soudech rozcházejí.

Tato teze pak dokládá i opodstatněnost mého výběru recenzí, které se omezují pouze na recenze české (a jednu slovenskou, protože slovenské prostředí chápu jako kulturně velmi blízké), které vyšly maximálně jeden rok po vydání Urbanova díla. Zachovávám tak integritu prostředí i času.

1.3 Vodičkova konkretizace

Vodičkovu pojetí konkretizace vychází „z literárního díla jako znaku s estetickou funkcí, jehož význam a estetická hodnota je postižitelná na základě daných literárních konvencí a norem. Ve Vodičkově koncepci je konkretizována celá struktura díla, která tím, že je promítnuta na pozadí aktuální struktury literární tradice, nabývá za „změněných okolností časových, místních, společenských, a do jisté míry i individuálních, vždy nového charakteru“ (TÁBORSKÁ 2006).

Vodička konkretizaci chápe jako zrcadlo proměny vztahů mezi strukturou literárního díla a měnící se literární normou. Zároveň je podle něj důležité sledovat společenský dosah estetické funkce díla. Mimo pozornost nezůstává ani účinek díla v očích těch, kdo tvoří literární veřejnost. Obecně lze říci, že konkretizaci Vodička chápe jako podobu díla z hlediska estetického a literárního cítění doby. „Dílo chce Vodička nahlížet jako výsledek historického vývoje, kde vedle aktuálních požadavků kladených společností na literaturu hrají důležitou roli dva další historičtí činitelé – autor a literární tradice.“ (TÁBORSKÁ 2006).

Právě vliv autora, literární tradice a v souvislosti s ní i hierarchie hodnot dané doby, se ukazuje v recenzích na Urbanovy knihy jako stěžejní. Jsou to dvě témata, která recenze hojně skloňují.

1.3.1 Konkretizace autora

Autora chápe Vodička jako jednotu, již rozumí díla určitého autora v jejich celistvosti. „Jednotlivá díla stejně jako jisté konstanty autorova postupu při zpracování materiálu tvoří složky této struktury, jež podléhá rovněž různému hodnocení a jež vyžaduje rovněž konkretizace“ (VODIČKA 1969: 212). Na samotnou konkretizaci autora mají také vliv dobové normy a doba jako taková. Kontinuita autorského stylu ovšem není spontánní. „Vyplývá z komplexní operace, jež konstruuje jakési rozumové bytí, které se nazývá autorem. Nepochybně existuje snaha dát tomuto rozumovému bytí jakýsi realistický statut: měla by to být v jedinci jakási ‚hluboká‘ instance, jakási ‚tvůrčí‘ mohutnost, jakýsi ‚projekt‘, původní zdroj psaní. Ve skutečnosti však to, co je v jedinci určeno za autora (nebo to, co z nějakého jedince činí autora), je jen projekce ve stále více nebo méně psychologizujících pojmech postupu, kterému jsou podrobovány texty, přiblížení, která jsou prováděna, rysy, jež jsou určovány jako výrazné, kontinuity, jež jsou připouštěny, nebo vylučování, jež jsou praktikována. Všechny tyto operace se obměňují podle doby a podle typů diskurzů“ (FOUCAULT, 1994: 52).

Tak k autorovi přistupují i recenze. Urbana berou jako zastřešující pojem pro jeho díla. S každým dalším dílem, které Urban vydává, je tento kontext rozšiřován, ne však příliš obměňován. V případě konkretizace Miloše Urbana totiž nastává celkem zvláštní situace, která se vyostřuje s každým dalším vydaným dílem. Miloš Urban se stává jakousi značkou, na kterou jsou kladena určitá očekávání, která by on jako autor měl naplnit. Nastává tak celkem paradoxní situace, kdy měřítkem se stává norma nastavená samotným Urbanem, mluví se o žánru „Miloš Urban“, a vzhledem k ní jsou jeho díla poměřována. I tomuto se Vodička věnuje: „Je ověřeno, že díla jednoho autora jsou automaticky chápána jako celek, že se poměřují jejich shodné a odlišné znaky, kladné a záporné hodnoty, které pak vytváří zobecněnou, z díla vycházející, ale mimo dílo existující konkretizaci autora“ (VODIČKA 1969: 212).

„Rozličná konkretizace autora se jeví nejen v odlišném hodnocení literárních druhů, ale i v tom, co v dané době autora představuje nejtypičtěji...“ (VODIČKA 1969: 212 – 213). Konkretizace autora je pak jakýmsi dobovým zobecněním, prizmatem skrze které je na autora a vlastně i na jeho dílo nahlíženo.

Přesně tato situace nastává v případě Miloše Urbana. Uvidíme dále, jak s touto konkretizací jako zobecněním pracují v souvislosti s Urbanem jednotlivé recenze.

1.3.2 Vztah díla a doby

Každé dílo, které vyjde, se nějakým způsobem začleňuje do literárních hodnot. Nelze ovšem tyto hodnoty zkoumat odděleně, protože potom bychom nemohli vytvořit povědomí určité doby. Zřetel proto musí být brán také na sociální podklad odlišností literárního vkusu. „Každé dílo literární však plní v literatuře jistou společenskou funkci: způsob, jímž onu funkci plní, nemůžeme však poznat rozbořením struktury díla, ale jedině tím, sledujeme-li, jak je dílo vnímáno, jaké hodnoty jsou mu přisuzovány, v jaké podobě se zjevuje těm, kdož esteticky dílo prožívají, jaké významové spojitosti vyvolává, v jakém společenském okruhu dílo žije a v jakém hierarchickém zařazení.“ (VODIČKA 1969: 195).

V případě Miloše Urbana vystupuje do popředí především konsensus v celkových hodnoceních Urbanových děl kritiky. I když se jednotlivé recenze neshodují v dílčích částech, nahlíží na ně třeba i zcela v rozporu, není příliš časté, že by se diametrálně rozcházely v celkovém hodnocení díla.

Zajímavou složkou čtenářské obce se u Urbana stávají jeho „fanoušci“, kteří právě očekávají Urbana jako specifikum svého druhu. Tato část čtenářstva je poměrně důležitá, protože vytváří jakousi stabilní základnu pro recepci Urbanových děl. Recenzenti se ve svých kritikách k těmto „fanouškům“ často obrací. V jednotlivých kapitolách budu i na tyto odkazy narážet.

1.4 Návaznost na Vodičku v této práci

Konkretizací literárního díla chápu, ve shodě s Vodičkou, jako účinek díla v očích literární veřejnosti. Jako podobu díla, kterou mu vtiskuje estetické a literární cítění doby. Jako něco, co se neustále mění v návaznosti na změnu estetických norem a estetických hodnot, jak o tom mluví již Mukařovský.

Jako nejdůležitější složku konkretizace pak využívám projevy kritického hodnocení literatury, které tvoří základní složku této práce. Jde zde totiž o to, realizovat Vodičkův požadavek rekonstrukce aktivního hodnotícího vztahu čtenáře k dílu v určité době a na určitém místě.

Kritika zde pojmám po vzoru Vodičky jako někoho povoláného k tomu, aby konkretizace literárních děl fixoval a zařazoval je do soustavy literárních hodnot a aby také konfrontoval vlastnosti literárního díla s literárními požadavky dobovými. Jde tu tak nejen o vztah čtenář dílo, ale také o samo hodnocení, o vymezení toho, co se „líbí“ a „nelíbí“, což je závislé na dobovém vkusu. Je ovšem otázkou, zda dnešní kritik obstojí v konfrontaci s těmito Vodičkovými požadavky.

Práce se také věnuje rozpoznání společenské funkce díla prostřednictvím toho, jak je dílo vnímáno, jaké hodnoty mu jsou přisuzovány, jaký společenský okruh zasahuje a kam je zařazeno s ohledem na literární řady.

Dále se zde věnuji také otázce, zda se čtenářská obec rozštěpuje, nebo je homogenní. Sledujeme případný rozdíl mezi hodnocením určeným širší čtenářské veřejnosti a tím, které je určeno tzv. čtenářů „vyšší“ literatury.

V neposlední řadě práce využívá Vodičkův pojem konkretizace autora. Autora chápaného jako jednotu děl a jako konstantu zaštiťující jeho postupy. Na místě je otázka, co v které době představuje autora nejtypičtěji. I na to odpovídají právě jednotlivé kritiky.

2. *Poslední tečka za Rukopisy*: nová literatura faktu

První próza Miloše Urbana *Poslední tečka za Rukopisy* vyšla poprvé v roce 1998. Autor se skryl pod pseudonymem Josef Urban. V roce 2005, kdy román znovu vyšel, už jej vydává pod svým pravým jménem Miloš Urban.

„Miloš Urban vstoupil do literatury mystifikací *Poslední tečka za Rukopisy*, ve které znejišťuje stylové i věcné zákonitosti literatury faktu, pohrává si s literárními teoriemi o smrti románu a nabízí zdánlivě konečnou pravdu o rukopisných falzech. V tomto textu našel Urban vlastní svébytnou poetiku, kterou potvrzuje a dotváří v pozdějších románech“ (KUDLOVÁ 2010).

Poslední tečka za Rukopisy nezůstala stranou kritickým ohlasům v různých periodících. Přesto tato prvotina nezbudila bezprostředně po svém vydání příliš velký ohlas kritiky, v mnoha periodících se o ní mluvilo až v souvislosti se *Sedmikostelím*, tedy s vydáním druhé knihy. Větší ohlas druhé Urbanovy knihy je patrný již v ohledu na počet recenzí, které vyšly.

2.1 Mystifikace

Miloš (Josef) Urban si se čtenářem hraje od samého začátku až do úplného konce. Nejenže si za téma volí spor o pravost Rukopisů, se kterým je každý v základních obrysech obeznámen již z dob školních, ale jde ještě dál a mistrně fabuluje historické události, které každý zná. Jako vrchol mystifikace pak chápu zmíněný pseudonym, pod kterým román vydává. Oba zdroje mystifikace nastíním širěji níže.

2.1.1 Mystifikace Rukopisů

Obecnou znalost problematiky rukopisných padělků tento román předpokládá a dále ji rozpracovává. V této konkrétní mystifikaci „má své podstatné místo princip hry, prováděné sice s ‚vlasteneckou‘ obětavostí a důkladností, ale nepostrádající ani jistou míru ironie a sebeironie, což jsou ostatně fenomény, které nebyly rané fázi národního obrození cizí...“ (PEŇÁS 2002: 89). Jak uvádí Libor Pavera, spory o pravost Rukopisů neustále probíhají, vztah Urbanovy knihy k nim je pak poněkud zvláštní: „Mezi studiiemi [...] působí poněkud bizarně knížka Josefa Urbana *Poslední tečka za Rukopisy*...“ (PAVERA 1999: 104).

Urban totiž tuto mystifikaci pojímá jako zdroj pro další klamání. Rukopisy jako mystifikace a zároveň podklad pro další Urbanovu mystifikaci pak nazývá Peňás „mystifikací na druhou“ (PEŇÁS 2002: 89).

2.1.2 Mystifikace autorem

Autor si s námi hraje od chvíle, kdy bereme jeho prvotinu do ruky. Na obálce se skví jméno Josef Urban (ne náhodou se toto jméno shoduje se jménem hlavní postavy románu a také se jménem současného obránce pravosti Rukopisů), pokud je ovšem čtenář dostatečně pozorný, odhalí v knize tuto mystifikaci velmi rychle sám: „Autorem i vypravěčem knihy [...] je Josef Urban. Paradoxem zůstává, že u © uvedlo nakladatelství následující jméno: Miloš Urban. A tak ještě dříve, než se čtenář [...] chutě začte do první kapitoly knihy, musí být nutně znejistěn“ (PAVERA 1999: 104). Pokud je ovšem čtenář natolik pozorný, aby si těchto odkazů vůbec všiml. Urban tak již ve své prvotině počítá se dvěma typy čtenářů – obyčejnými (ti nemusí v textu odhalit vše) a pozornými, pro které má vždy něco navíc.

Jaromír Slomek ve své recenzi *Prvotina, která se přečte s potěšením* dokonce upozorňuje na jméno Josef Urban v souvislosti se současným obráncem pravosti Rukopisů: „...knihy *Poslední tečka za rukopisy* (Nová literatura faktu), [...], má s nepoučitelným zastáncem pravosti RKZ shodné jen jméno autora, což je navíc ještě pseudonym. Kdo se za ním skrývá, vyčte si bystrý čtenář z knížky sám“ (SLOMEK 1998).

Bezprostředně po vydání díla odhaluje tuto mystifikaci ve své recenzi právě Libor Pavera a Jiří Peňás. Peňás ovšem pouze tímto prostým konstatováním: „...právě tento „hravý“ potenciál Rukopisů použil JOSEF URBAN (pseudonym) jako východisko pro svou mystifikační novelu...“ (PEŇÁS 2002: 89). Ostatní kritici si tohoto rozporu ihned nevšímají nebo mu nevěnují pozornost a pracují se jménem Josef Urban jako se jménem autora.

Zajímavě pak tato mystifikace vystupuje do popředí v době, kdy vychází Urbanův druhý román *Sedmikostelí* (1999). Autoři recenzí se často v úvodu recenze nové obrací k dosavadní Urbanově tvorbě. *Sedmikostelí* již totiž Urban vydává pod vlastním jménem Miloš Urban. Je proto najednou nutné tuto mystifikaci odhalit a čtenáři recenze tento rozpor osvětlit. Dozvídáme se tak, že: „Autor vtipného bibelotu *Poslední tečka za Rukopisy* přichází tentokrát pod vlastním jménem (Miloš Urban) s další knížkou...“ (HAMAN 1999: 13).; „Nový román Miloše Urbana, „spoluautora románové mystifikace“ *Poslední tečka za*

rukopisy...“ (NAGY 1999: 19).; „Zhruba před rokem se literárními kruhy rozběhla zpráva, že knížku *Poslední tečka za Rukopisy* nespáchala [...] sekta obhájců pravosti [...], ale že jde o neobvyklý román dosud neznámého autora, skrývajícího se navíc za pseudonymem. Chvíli se hádalo, kdože ten Josef Urban vlastně je – aby se brzy ukázalo, že jde o mystifikační konstrukci [...] Miloše Urbana“ (JANÁČEK 2000: 53). Zajímavé je, že Janáček tu nadále pracuje s falešným jménem autora, i když odhaluje to pravé, a to v souvislosti s románem *Sedmikostelí*, který už Urban vydává pod vlastním jménem Miloš. Viz název recenze *Josef Urban: Sedmikostelí: Gotika, Bílý jednorožec a tajemství románu*. (JANÁČEK 2000: 53). Nabízí se otázka, proč to Janáček dělá. Je to podle mého názoru jeho hra s pozorným čtenářem recenze, který si spojuje souvislosti jednotlivých odkazů. Jako by zde Janáček imitoval Miloše Urbana.

Tímto krátkým exkurzem jsem se pokusila ukázat, jak recenzenti pracují se jménem doposud neznámého autora, který se navíc schovává za pseudonymem. Je zřejmé, že menší část kritiků tuto mystifikaci odhalí a své čtenáře na ni přímo upozorní, a to buď přímo, nebo velmi letmo v závorce. Problém pseudonymu pak plně vyvstává až při vydání díla dalšího, kdy se recenzenti snaží odkázat k tomu, že autor je již nějakým způsobem v literatuře „zavedený“. To pak vyžaduje vysvětlení situace s pseudonymem. Recenzenti se tu jakousi oklikou vrací na začátek a zmiňují se o prvotně proto, aby odkázali k autorovi, který už je v literárním provozu pozitivně zapsán.

2.2 Žánr

2.2.1 Nová literatura faktu

Zde je na místě uvést, co se o knize píše na přebalu z roku 1998: „*Poslední tečka za Rukopisy* je román, odhalující šokující pravdu o původu Rukopisu královédvorského a Rukopisu zelenohorského, dvou vzácných památek české literatury. Kniha přináší definitivní odpověď na otázku jejich pravosti, o niž se téměř dvě stě let vedou vědecké a laické spory a kterou se nepodařilo uspokojivě vysvětlit ani slovně literatuře faktu 60. let“ (URBAN 1998).

Tato slova jsou navýsost provokující. Knihu totiž přiřazují k literatuře faktu. Jde zde o další mystifikaci čtenáře. Ale svým způsobem také o jistý druh parodie: „Prvním předmětem Urbanovy mystifikační hry je samotný žánr, v němž se pátrání po tajemství rukopisů ustálilo

[...] Urban paroduje [...] zavedený styl „literatury faktu“ (litfak), ve kterém se nebeletristická investigativní skorodetektivka „obohacuje“ osobními vstupy autora, jeho sebe prezentací, v níž se kromě „užitečných“ faktů také každou chvíli dovídáme, co měl při daném objevu detektiv-literát na sobě...“ (PEŇÁS 2002: 89). Urban tak od samého počátku pracuje s žánry. Své romány přesně vymezuje. To je důležité i pro jeho budoucí tvorbu, protože tato žánrová vymezení neopouští. Usměňuje tak trochu žánrové tápání čtenářů. Ale ve skutečnosti jde opět spíše o hru, kterou hraje se svými čtenáři a která se mu s ohledem na kritiky celkem dobře vede. Recenzenti se jen málokdy odchýlí od vymezení, které jim Urban podsouvá. Toto bude více patrné dále.

Není to ovšem tak jednoduché. Urban nezůstává pouze u literatury faktu, protože je možné číst ji „...v podstatě dvojitým kódem“ (PAVERA 1999: 104). Prvním z nich je právě literatura faktu, druhým pak svět domněnek a smyšlenek. Přesto „...knihy se tváří být literaturou faktu nebo publikací s odbornými aspiracemi“ (PAVERA 1999: 104).

Recenze upozorňují na kompozici románu, která odkazuje na odborné práce, má totiž úvod i shrnutí a končí dodatkem. Co ovšem z této kompozice ostře vystupuje, je právě příběh Josefa Urbana, jeho výzkum, bádání a skoro až detektivní práce: „Dramatizování situací zcela banálních, udržování čtenáře v napětí všemi prostředky, vědecká hantýrka, předstírání vlastní důležitosti a převratnosti sebenepatrnějších objevů – to vše je tu skvěle karikováno“ (SLOMEK 1998).

Dvě recenze (Peňásova a Slomkova) se dokonce shodují, že nejvíce si Urban parodii mysteriózního užívá v momentu, kdy hlavní hrdina navštěvuje Ústav české literatury na Poříčí, ze kterého vytváří skoro nedobytný hrad, který se otevírá pouze vyvoleným a který „...střeží jako Kerberos obstarožní babizna s doktorským titulem“ (PEŇÁS 2002: 90). Zde je opravdu napětí budováno při zcela banální návštěvě s účelem odhalit Hankovu pozůstalost. Urban drží čtenáře v napětí do poslední chvíle. Zároveň celá situace působí komicky, protože prohledávání pozůstalosti je líčeno jako obrovský detektivní počín, celou epizodu tak lze číst s humorem a nadsázkou.

Spíše než o literaturu faktu jako takovou tu tedy jde o parodii na ni. Navíc rámovanou „detektivním“ a mystifikačním příběhem. Fakta, která jsou zde čtenáři předkládána, často nejsou pravdivá, případně se jedná o falza. „Rukopisy jsou padělky. Věci však nejsou tak jednoduché, jak dlouho přesvědčivě sugeruje Urbanova kniha, přičemž zároveň vytváří a rozmisťuje klamně stopy. A to jak „utajené“ a jen relativně zběhlými bohemisty odhalitelné

[...], tak stopy a indicie evidentně a nepokrytě apokryfní, jako je fiktivní deníkový zápis muže Boženy Němcové Josefa...“ (PEŇÁS 2002: 90). Zde Peňás naráží například na dataci Tkadlečka do 12. století (ve skutečnosti 14. století) nebo na zmínku o pohřbu Karla Havlíčka Borovského, kterého Urban pohřbívá na Slavín (i když je pohřben na Olšanech). „...je to soustava pastiček naražených na čtenářovu pozornost a paměť“ (SLOMEK 1998). Urban tu rozehrává hru s pozorným čtenářem, u kterého předpokládá historickou a kulturní znalost. Tato hra je pro jeho tvorbu typická i později.

2.3 Emancipační román

Rukopisná falza neznamenal jenom podvrh jako takový, byla to mnohem více snaha vlastenců o emancipaci vlastního národa. Emancipaci Urban v románu také skloňuje, ovšem na jiné úrovni: „Jsou různé cesty, jak dosáhnout emancipace, lhostejno, jde-li o emancipaci národa či pohlaví“ (NAGY1999: 19); „...nejde pouze o emancipaci žen či národa. Jde rovněž o emancipaci jedinců, na nichž literární text páchá určité násilí, jedinců, které tradice odsunuje do pozadí“ (NAGY1999: 19).

Sám Urban to totiž v románu přímo zmiňuje, protože z celého podvrhu tvoří ženskou „záležitost“: „V dobách, kdy ženy neměly přístup k vyššímu vzdělání a jako občané druhé kategorie nedisponovaly volebním právem, to rozhodně nebyl čin zanedbatelný. Z oněch „příštích generací“ je teprve naše tou, která si odkaz její velké osobnosti zaslouží“ (URBAN 2005).

Peňás pak celou tuto kapitolu o emancipaci uzavírá: „Ve chvíli, kdy čtenář již nabývá dojmu, že čte jakousi opožděnou a beletrizovanou obhajobu Rukopisů, změní se Urbanova kniha zcela ve fikci a kombinační ekvilibristiku, která je nakonec dovedena k fantaskní „feministické“ pointě“ (PEŇÁS 1999: 19).

Urban se tu dotýká aktuálního problému ženské emancipace, který ovšem umísťuje do minulosti. V závěru románu ale tento problém tematizuje i vzhledem k dnešku, když Josef Urban zcela vynechává jméno bystřejší Marie, která mu celou dobu pomáhala. Navíc v úvodu ke své práci děkuje vedoucímu ústavu, tedy muži. Ženská složka tu je zasunuta do pozadí a stav žen ve vědě se znovu opakuje. Jde o jakousi parafrázi situace dívek Hanky a Lindy.

2.4 Spojování Urbana s jinými autory

Kritika se tu nevyhýbá ani konkretizaci díla s ohledem na jiné autory podobných žánrů, a to konkretizaci ve smyslu včleňování díla do literární tradice i s ohledem na jeho intertextuální odkazy. Je to situace celkem logická. Urbana jako začínajícího autora prozatím nejde vymezit vzhledem ke zbytku jeho tvorby. Navíc hledání vlivů a podobností u jiných autorů vede k ukotvení nového literárního díla v literární tradici, a to jak české, tak zahraniční. Pavera vzhledem k tématu *Rukopisů* vidí tuto podobnost: „Tematizací problematiky českého národního obrození a hravým uchopením i vyústěním tématu upomíná *Poslední tečka na prózy Vladimíra Macury*“ (PAVERA 1999: 104).

Co se týče literatury faktu, shodují se Peňás se Slomkem na podobnosti s knihami Miroslava Ivanova, jehož styl však Urban paroduje. A potom také vliv románů Juliana Barnese a Petera Ackroyda „...v nichž se tito autoři, podobně jako Urban, zabývají tématy plagiátorství, autenticity, literatury a teorie“ (NAGY1999: 19).

V souvislosti s *Poslední tečkou za Rukopisy* je Miloš Urban poměřován ostatními autory, kteří píšou v podobném duchu. *Poslední tečkou za Rukopisy* se Urban vřadí mezi autory mystifikací. Toto zařazení Urbana se s ohledem na další romány změní.

2.5 Jak je *Poslední tečka za Rukopisy* hodnocena kritikou

Dvě recenze nás s hodnocením recenzenta seznamují hned na počátku, ještě předtím než se vlastně dovídáme, o čem román je, jaká jsou jeho silná a slabá místa. Taková hodnocení čtenáře recenze podněcuje číst a zjistit, co se za hodnocením skrývá. Obě dvě předběžná hodnocení jsou kladná: „Na této útlé knížečce je hned na první pohled patrné několik věcí: je to dílo stejně rafinované jako velkolepá konspirace, o níž vypráví: jeho autor disponuje schopnostmi brilantního vypravěče, velice působivě pracuje s jazykem, přičemž virtuózními ukázkami jeho schopnosti jsou vtipné a úchvatné pastišové pasáže. Krom toho se kniha dotýká závažných a hlubokých témat, s nimiž se potýká současná literární kritika a teorie.“ (NAGY1999: 19); „Je to příjemná, zábavná četba, ze všeho nejvíc znamenitá parodie literatury faktu...“ (SLOMEK 1998).

Ostatní recenze si naproti tomu nechávají závěrečné zhodnocení až na konec, do posledního odstavce. Slomkova recenze se následně v závěru k hodnocení znovu vrací: „Josef Urban svoji ideu zpracoval znamenitě, pohrál si s námětem a nakonec i se čtenářem. Ani si

nevzpomenu, kdy naposled jsem nějakou novinku české literatury (ke všemu prvotinu!) četl s takovým potěšením“ (SLOMEK 1998). Slomek v závěru dosti subjektivně hodnotí svůj pocit z četby. Vyřknout soud tohoto druhu je v recenzích spíše dosti výjimečné, s něčím takovým se v podstatě nesetkáváme, protože recenze spíše směřují k popisu a objektivnímu hodnocení.

Hodnocení jsou si velmi podobná: „...jde o svébytný amalgám literatury faktu, románu z vědeckého prostředí (univerzitní román), detektivky, milostného románu a jistě i jiných útvarů, pokud je čtenář hodlá v jemném předivu významů nalézat“ (PAVERA 1999: 105). Zde právě Pavera odkazuje na výrazný rys Urbanova díla – autor počítá s tím, že jeho čtenář bude šikovný a odhodlaný, aby skryté významy našel.

Peňás svou recenzi uzavírá tímto hodnocením: „Urbanova próza se ocitá někde v polovině této cesty. Je oslněna možnostmi intelektuální mystifikační hry, plné bezesporu suverénně podané literárněhistorické erudice a akribie. Zároveň její úsilí vede do poněkud prázdného prostoru, nebo mírněji řečeno: k samoúčelnému efektu, tedy ke hře, hříčce. [...] vést spor, zda Urbanův „žert“ s Rukopisy přečnává většinu zdejší literární produkce, není vůbec třeba“ (PEŇÁS 2002: 91).

Recenze se tedy shodují především na tom, že Urban umí pracovat s vtipem a ironií. Že je zde vystavěn příběh mystifikace, která začíná již ve zvoleném tématu a prostupuje celý román. Mystifikace však dílo nijak nenarušuje, protože autor je dostatečně obratný, aby vytvořil napětí a zároveň literárně erudovaný natolik, že dokáže některé své mystifikace hravě skrýt mezi reálná literární fakta. Vyzývá tak čtenáře ke spolupráci, pozornosti, k tomu, aby s ním hrál jeho mystifikační hru, kterou by měl odhalit, ovšem ne snadno. Navíc tu podle recenzentů Urban mistrně spojuje literaturu faktu, detektivní a částečně i milostný román. Recenze Urbanovy prvotiny, vyznívají ve svém úhrnu kladně. To je patrné i z toho, že ve chvíli, kdy vychází Urbanova druhá kniha *Sedmikostelí*, obrací se recenzenti právě v odkazech na *Poslední tečku za Rukopisy*. A obracejí se k ní pouze kladně, Urbanova prvotina je kritikou i zpětně oceněna.

3. *Sedmikostelí*: gotický román z Prahy

Sedmikostelí je druhý román Miloše Urbana. Vyšel poprvé v roce 1999, podruhé pak v roce 2001. Byl přeložen do více než deseti světových jazyků, jak uvádí Slovník českých spisovatelů. Román „o úkladných vraždách, spáchaných v sebeobraně, o detektivním pátrání, jež vedlo zpátky, o morálním pádu, který byl krásný, a o zvrácené lásce, jež byla čistá...“¹

Svůj druhý román již Miloš Urban vydává pod vlastním jménem, neskrývá se za žádný pseudonym. Jak již bylo výše zmíněno, v úvodu recenzí k *Sedmikostelí* se často ex post objevuje vysvětlení pseudonymu a spojení Miloše Urbana s *Poslední tečkou za Rukopisy*. Již zde se tak objevuje snaha po kontinuitě autorského díla v očích recepce. Recenze tak tentokrát nemluví o autorovi zcela neznámém.

3.1 Praha a *Sedmikostelí*

Tentokrát nejde o zpracování reálných událostí v podobě fikce, jak tomu bylo v *Poslední tečce za Rukopisy*. Urban svůj román umísťuje na reálné místo, tím je Praha a do reálného času – konec milénia: „Děj *Sedmikostelí* se sice odehrává v reálném prostředí Prahy našich dnů...“ (BEZR 2000: 124). Významnost tohoto umístění dokazují i samotné názvy recenzí: *Sedmikostelí, temný román z Prahy konce milénia*; *Pražský román s náladou konce věků*; *Román z Prahy*.

Kritika cítí jakousi potřebu vysvětlit svým čtenářům, cože to vlastně *Sedmikostelí* je. Recenze tak tematizují vztah názvu díla a toho, o čem je. Činí tak většinou hned na začátku. To je celkem zajímavá skutečnost, když si uvědomíme, že v knize se čtenář setkává s výrazem *Sedmikostelí* až na straně 155 (tj. zhruba až v polovině románu) a o tom, co *Sedmikostelí* je pak až na straně 257: „Ptal jste se na *Sedmikostelí*. Těší mě, že ve vás budí zvědavost, je to dobré znamení. Co o něm chcete vědět?“, „Je to sedm gotických kostelů, že?“, „Ano, dá se to zjednodušit na sedm gotických kostelů.“; „Hlavní jsou Karlov a Štěpán [...] další Apolinář, Emauzy, Slup a ... Kateřina“ (URBAN 2001: 257 – 258). O kapli Božího těla, která již nestojí, se dozvíme v podstatě až na konci románu. Kaple Božího těla jako již neexistující místo je důležitá především pro román, protože uzavírá *Sedmikostelí* jako prostor. Navíc je jakýmsi mementem doby středověku.

¹ *Sedmikostelí*. Miloš Urban. [online]. [cit. 2015-04-16]. Dostupné z: <http://www.milos-urban.cz/knihy/sedmikosteli.html>

Recenze toto napětí zcela potlačují a přímo odhalují, co záhadné Sedmikostelí je: „Název Sedmikostelí vyznačuje území Nového Města pražského s jeho sedmi gotickými kostely. Přesněji řečeno jde o kostelů šest, protože sedmý, kaple Božího těla na dnešním Karlově náměstí se nedochoval“ (HAMAN 1999: 13). Hamanova recenze nás ještě nechává alespoň trochu na pochybách o tom, kterých šest dalších kostelů do Sedmikostelí patří. Peňás oproti němu jde rovnou k věci, i když učiní jistou zámlku: „Pod slovem Sedmikostelí se skrývá označení pro prostor, jenž vymezuje sedm, respektive šest gotických kostelů pražského Nového Města: Emauzy, Karlov, Sv. Štěpán... sedmým je kaple Božího těla na Karlově náměstí...“ (PEŇÁS 2002: 103). Recenze se o této již neexistující kapli hojně zmiňují. Je to opět Urbanův odkaz, který funguje, protože recenzenti se ho chytají a tematizují ho.

Čtenář recenze jako by byl najednou ochuzen o napětí, které Urban po celou dobu trpělivě pěstuje. Každý si položí otázku, co to vlastně Sedmikostelí je a možná v průběhu knihy začíná tušit. Pokud ovšem přečte recenzi dřív než samotný román, je o toto napětí zcela ochuzen hned od samého začátku a na konci ho odhalení nepřekvapí. Vypovídá to o neopatrné práci recenzentů, kteří nespolupracují s autorem ve smyslu tohoto tajemství.

3.2 Konec milénia v souvislosti s gotickým románem

Z názvů recenzí je mimo jiné zřejmé, že jako nosné téma románu je chápáno jeho zasazení do současnosti, tedy na přelomu století, co víc s přechodem do dalšího milénia. Přelom století a Urbanovu inspiraci gotickým románem, pak uvádějí do souvislosti. „Nálady, obklopující letopočet, jenž si se smíšenými pocity zvykáme psát, vydávají různé plody. [...] Pro literaturu, které sluší skepse, ironie a hlubší význam, je střídání věků příležitostí k vyslovení delikátnějších způsobů prožívání času, k formulaci obav a nejistot, k nostalgii a smutku“ (PEŇÁS 202: 103). „...konec osvícenského 18. století a gotický román, pochmurné vize romantiků, vzednutí iracionalismu, konec pozitivistického 19. věku a potměšlé výplody dekadentů a návrat ke středověku, který se stává kultovní záležitostí. A co konec našeho století, pozdní čas dějin?“ (NAGY 1999: 19). „Sám literární model Urbanovy prózy, gotický román, se totiž zrodil v době, která byla naplněna, podobně jako dnešek nejasným tušením příslibů i hrozeb budoucnosti“ (HAMAN 1999: 13). Urban tu navozuje atmosféru doby na konci 18. století:

„Když se v Británii na sklonku osmnáctého století zrodil gotický román jako reakce na novověké napětí mezi rozumem a citem, stal se nejen novým kadlubem pro literární fikce, ale sám rovněž přestříhl pupeční šňůru moderní evropské i americké prózy. Návrat k romantickým a fantaskním kořenům tvorby spolu se zájmem o psychologii a subjektivní pocity umožnil vznik kvalitativně zcela odlišné beletrie, v níž se postavy i okolní svět prostupují, pozměňují a v konečném důsledku často navzájem ničí. Téměř dvě stovky let poté, co se původní gotický román vydal na svou triumfální pouť literaturou Západu, vytvořil [...] Miloš Urban prózu *Sedmikostelí*“ (JAŠOVÁ 1999: 1).

Sedmikostelí je opravdu román, který vychází v době na přelomu, o tom není pochyb. Je to dílo, které se otevřeně hlásí k odkazu gotického románu, žánru anglických romantiků na sklonku 18. století. Stejně jako oni chce Urban svého hrdinu vrátit „do idealizovaného středověku pojatého jako jediná možná záchrana před apokalypsou“ (HAMAN 1999: 13).

V románu jsou patrné i stopy dekadence. Už jen v tom, jak sadistické jsou vraždy a s jakou detailností nám je Urban předkládá. Odvíjí se v něm: „...tajemný, někdy výslovně bizarní děj. Město je otřeseno sérií velmi krutých vražd, [...] na Albertově pitvají jednorozce a nakonec na scénu vstupuje starobylé bratrstvo...“ (NAGY 1999: 19).

Konec milénia, přelom století je pro Urbana aktuální téma, protože *Sedmikostelí* na přelomu století právě vychází. Navazuje tak na tradici románů přelomů století (18. a 19. i 19. a 20.) a činí tak zcela záměrně. To dokládají odkazy na inspirační zdroje, které do románu vkládá.

3.2.1 Žánr a inspirační zdroje

Urban se ke gotickému románu hlásí již na obalu knihy, když jí vtiskuje tento podtitul. Urban tak pokračuje v žánrovém vymezení svých knih, zde navíc s přímými odkazy, v rámci příběhu se několikrát dočítáme o zmínkách o gotických románech autorů 18. století.

„Znáš Claru Reeovou?“

„Ne.“

„To byla velká obdivovatelka Horace Walpole. Ale vadilo jí u něj přesně to, co vadí tobě: všechny ty záhadné vzdechy, tajemná zjevení, postavy vystupující z obrazů, řinčení řetězů v kobce pod hradem. Walpole je předvádí jako skutečnost, nezpochybňuje je ani

náznakem, a čtenáři nezbyvá než mu věřit – anebo knihu zahodit do koše. Reevová se nespokojila ani s jedním. Ve variaci na Otranský zámek nazvané Starý anglický baron také záhadami nešetří, ale v duchu osvícenství je vždy rychle uvádí na střízlivou míru. Každé zjevení, každý děsivý úkaz má své vysvětlení“ (URBAN 2001: 182 – 183).

Urban tu opět vystupuje jako „...literárně a historicky erudovaný autor...“ (JELÍNEK 2000: 13). Recenze si těchto odkazů všimají: „Román se hlásí k tradici anglického hrůzostrašného románu [...], reprezentovanému jmény jako Horace Walpole či Clara Reeve“ (HAMAN 1999: 13). „Urbanova fascinace průkopníky žánru (především Horacem Walpolem, ale i Radcliffovou, Reeovou či Poem), přiznaná otevřeně v textu...“ (JAŠOVÁ 1999: 4).

Nejde tu ovšem pouze o návaznost na romány přelomu 18. a 19. století. Urban reflektuje také díla přelomu 19. a 20. století. A to ať už v návaznosti na prostředí – kostely, ale i s ohledem na žánr detektivní a hororový.

„Ovšem nutno zdůraznit, že byť text explicitně odkazuje k Horaci Walpolovi či Kláře Reeové, v ledasčem stojí blíže románům konce minulého století. Především ve své fascinaci městskou, zejména sakrální gotickou architekturou...“ (NAGY 1999: 19).

Jašová ve své recenzi odkazuje na další Urbanův inspirační zdroj, tedy Edgara Allana Poea, kterému inspirace gotickým románem nebyla cizí. I tohoto vlivu si některé recenze všimají, zde se však již nejedná o gotický román, ale spíše o hororový či detektivní příběh. I tuto složku v *Sedmikostelí* najdeme. „...najdeme tu i vztah k romantickým hororům E. A. Poea...“ (HAMAN 1999: 13). V souvislosti s Poem pak recenze odkazují i na vliv českého spisovatele Jakuba Arbese.

Poprvé se (rozhodně ne naposledy) recenze dotýkají ještě jednoho autora, jehož tvorbě se tu Miloš Urban přibližuje. Je jím Umberto Eco, zmiňují se především o jeho světoznámém románu *Jméno růže*. Urban „postupuje podobně jako italský spisovatel Umberto Eco [...]. Příběhem se vine krvavá stopa, série úkladných vražd, které udržují čtenáře ve střehu“ (MACHONIN 2000/2001: 6). Není to náhoda, protože Ecoův román *Jméno růže* je v mnoha ohledech podobný *Sedmikostelí*. Je to také detektivní příběh se záhadou, který se odehrává v sakrálních stavbách. Inspirace je tu celkem zřejmá: „Není třeba dodávat, že mateřským románem je tu Ecovo *Jméno růže* [...]. Urban ostatně umístil pro ješitné čtenáře hned v první větě svého románu ecovský odkaz...“ (PEŇÁS 2002: 104). Zde jde tedy o zjevnou inspiraci

současným autorem, kterou Urban opět nijak nezastírá a v budoucnu tento inspirační zdroj ještě několikrát využije.

Nejzajímavější odkaz vůbec pak uvádí ve své recenzi Sylva Ficová: „...*Sedmikostelí* již má ve světové literatuře svou obdobu. Je jí historický a detektivní román *Hawksmoor* (1985) anglického spisovatele Petera Ackroyda [...]. Také v něm jsme svědky vyšetřování série podivných a krutých vražd v bezprostředním okolí sedmi (!) kostelů uprostřed hlavního města“ (FICOVÁ 2000: 13). I když, jak Ficová dodává, se děj tohoto románu věnuje vraždám, které se udály před 270 lety. Podobnosti tu ale jsou i mezi postavami. Jejich vyznění je odlišné: „Ackroyd svůj příběh neuzavřel [...]; Urban svůj opus naopak mistrně shodil ironickým epilogem, který předstírá skutečný návrat obyvatel *Sedmikostelí* ke středověkému způsobu života. Nic tedy pokračovat nemůže...“ (FICOVÁ 2000: 13).

Zvláštní je, že této nápadné podobnosti si všímá pouze jedna recenze. Jde o dva romány s velmi podobnou tematikou, které se odehrávají na téměř identickém prostoru v různých hlavních městech. Co víc, oba romány od sebe dělí pouhých 14 let. Ostatní odkazy a vlivy na Urbana recenze hojně mapují, jak je vidět výše. Tento však zůstává poněkud stranou zájmu, i když jde nejspíš o významný inspirační zdroj. Vyvstává tak otázka, jakou hru tu Urban vlastně rozehrává, když explicitně odkazuje ke gotickému románu. Recenzenti jako by se nechali Urbanem lapit do pastí. Urban tyto odkazy do díla šikovně umisťuje a recenze se jich chytají bez ohledu na to, zda román gotický opravdu je.

3.3 Jak je *Sedmikostelí* hodnoceno kritiky

Zatímco tematicky se recenze v mnoha bodech shodují a naráží na obdobná témata, která dokonce velmi podobně vyhodnocují. V konečném hodnocení románu se pak poněkud rozcházejí především v otázce existenciální situace jako východiska románu.

Janáček uzavírá své hodnocení *Sedmikostelí* takto: „Pokud v průběhu četby stále čekáte, kdy vás román chytne za srdce, budete zklamáni. Ani *Sedmikostelí* nemá totiž existenciální téma. Oč tu především jde, jsou kulturní konstrukce, nikoli člověk v bezprostřednosti svého bytí. A tak se v průběhu četby daleko spíše dozvíte, proč se hlavnímu hrdinovi zjevoval bílý jednorožec, než proč, z jaké nutnosti a nevyhnutelnosti byl tento román napsán“ (JANÁČEK 2000: 53). Janáček postrádá v románu autorův záměr, ze kterého vzešla nutnost *Sedmikostelí* napsat, spatřuje v něm spíše hromadění fantaskních

prvků. Místo čtenářského zážitku, který bychom po Janáčkově úvodu očekávali, se v jeho recenzi objevuje otázka zcela jiná – z jakých pohnutek byl román autorem napsán.

Bezr jde ještě o kousek dál a vyčítá románu naivní konec: „Fantaskní a tajuplná ‚historka‘ s prvky hororu i detektivky, zalidněná nejrůznějším způsobem vyšinitými postavami i figurkami, sice mnoho děsu nezpůsobí, román ovšem má [...] rychlý spád a sílu udržet čtenáře v napětí až do úplného konce. O to větší škoda je, že vyústění románu působí až příliš popisně a naivisticky“ (BEZR 2000: 124).

Oproti tomu nalezneme také jiné závěry, které jsou s výše zmíněnými v absolutním rozporu: „Regotizující obraz města, v němž ‚dějiny sešly z cesty‘, skrývá pod nepřehlédnutelnými hororovými atributy podivně naléhavé poselství vyprahlosti a bezobsažnosti žití na sklonku tisíciletí“ (JAŠOVÁ 1999: 1).

Je tu zjevně patrný Urbanův odpor k současnosti a zároveň strach z budoucnosti. Urban se uchyluje do minulosti jako do krásného a bezpečného kouta: „Pod plamenným staromilským patosem cítíme skrytý hrot ironické mystifikace pohrávající si s návratem do idealizovaného středověku pojatým jako jediná možná záchrana před apokalypsou. Je to samozřejmě hra bystrého intelektu založená na využití postupů antikvovaného žánru, nicméně se pod ní může skrývat i pocit vyvstávající v koutku postmoderní duše – pocit slastné hrůzy z tance nad propastí“ (HAMAN 1999: 13). Taková tematizace minulosti bude v budoucnu pro Urbanovu tvorbu typická.

Kniha je tu najednou nahlížena ze dvou stran, kritika si zde protiřečí. Na jedné je jí vyčítána jakási bezduchost, banálnost nebo naivita. Na druhé straně je naopak *Sedmikostelí* vyzdvižováno jako velká kritika bezduchosti a vyprahlosti konce století: „Čtenář je velmi rychle vtažen do příběhu osamělého běžce [...]. Kromě dobré detektivky se Urbanovi podařilo vytvořit zajímavý portrét mladého muže, který se, vyzbrojen mírně zarezlou rytířskou ctí, odmítá podříditi všezachvacující bezduchosti dnešní doby“ (MACHONIN 2000: 6).

Nejde tu jen o kulturní konstrukce, jak tvrdí Janáček. Není to pouhá oslava architektury, gotiky. Nenajdeme tu prázdné „tlachání“ bez hlubšího tématu: „Nejskvěleším rysem knihy je však to, že hluboká témata dokáže podat s vrozenou lehkostí, nenuceností a obrovským smyslem pro humor“ (NAGY 1999: 19).

Urban vytváří tajemný příběh, který se sice opájí nádherou gotické architektury, přesto v něm nechybí rozpolcený hrdina hledající sebe sama ani rozklíčování celé zápletky, které působí ve výsledku téměř komicky.

Ani v případě naivistického konce, o kterém mluví Bezr, se recenzenti neshodují. Naopak „Urbanův román se tak stává ironickým odsudkem průměrnosti a oslavou výjimečnosti“ (FICOVÁ 2000: 13). Konec je opravdu ironický, do důsledku dovedený vtip.

Knihu pak recenze vyzdvihují i po čtenářské a stylistické stránce: „Čtenáře kromě zajímavého a mnohvrstevnatého děje upoutá i různorodý jazyk, který autor používá...“ (FICOVÁ 2000: 13). Není to tedy pouze téma, které zaujalo, ale také autorský styl a jazyk Miloše Urbana, jeho hra a vtip.

Tentokrát se hodnocení obrací k doporučení pro čtenáře: „Důvodů, proč vzít Urbanovu knihu do ruky, je tedy opravdu dost, i kdybyste zrovna neměli náladu příliš číst. A to je, uznejte, u literárního díla něco výjimečného“ (JANOUSHKOVÁ 2000: 13). Urbanův román je tu stavěn na „piedestal“ literatury přelomu století, protože se řadí po bok prózám, které naplnily v podobném duchu bezobsažnost dvou minulých přelomů, staví se tak do jejich řady a pokračuje v „dobrém zvyku“ přelomů století. Nutno ovšem podotknout, že je ve své době v české próze také novým úkazem: „Urbanovo Sedmikostelí dává současné české próze nový a nečekaný rozměr“ (JELÍNEK 2000: 13)

Hodnocení *Sedmikostelí* je v konečném pohledu spíše pozitivní. Román je vyzdvihován jako čtenářsky přitažlivý a čtivý. Recenze jsou spojeny tématy přelomu století a gotické architektury. Dalším významným pojítkem je hledání žánru gotického románu v díle samotném, a to literárními vztahy s díly autorů gotických románů z minulého století. Tyto odkazy jsou v díle Urbanem kritice podstrčeny a recenzenti s nimi ochotně pracují.

Tématem knihy však není obnova starého řádu jako spíše člověk, který žije na pomezí. Na přelomu století. Prožil převrat, je neúspěšný a přehlížený. Hledá sám sebe a nachází se v minulosti, která mu je tou největší slastí, ovšem ne takovou, jakou ji chápe historie, ale minulostí žitou a prožívanou, minulostí lidí a jejich života. V té nachází sám sebe, proto se do ní také vrací, třeba v ironickém konci románu. Tento Urbanův román bych označila za existenciální právě z těchto důvodů. Nesouhlasím tedy s Janáčkem, že *Sedmikostelí* postrádá onu „nutnost a nevyhnutelnost“ kvůli které bylo napsáno, právě naopak

– člověk na okraji propasti na přelomu tisíciletí se mi jeví jako dostatečná „nutnost a nevyhnutelnost“ k napsání románu.

4. *Hastrman*: Zelený román

V roce 2001 vydal Miloš Urban román *Hastrman*, za který byl ještě v témže roce oceněn cenou Magnesia Litera.

Z kontextu Urbanova díla pak *Hastrman* poněkud vybočuje:

„Z Urbanových černých románů vystupuje text *Hastrman*, v němž je sice ústředním tématem opět historie, konkrétně lidové obyčeje a vesnický život v 19. století, namísto historických reálií městského prostředí však autorovu pozornost strhává obraz nenarušené přírody severních Čech. V druhé části románu vypravěč komentuje současnou situaci životního prostředí a text se proměňuje v kritiku necitlivých zásahů do přírody“ (KUDLOVÁ, MALÁ 2010).

V době, kdy *Hastrman* vychází, není Urban ještě konkretizován jako autor temných románů. *Stín katedrály* (2003), *Michaela* (2004), *Santiniho jazyk* (2005) a *Lord Mord* (2008) teprve vyjdou. Právě tyto texty pak souvisle sledují linii, kterou započal v *Sedmikostelí*.

Přesto na sebe *Hastrman* a *Sedmikostelí* v určitém ohledu navazují: „... jejich příběhy směřují od evokace ztraceného ráje a totální negace zvrhlé přítomnosti a jejího mravního, lidského a společenského úpadku až k závěrečným obrazům. v nichž je Zlatý věk obnoven“ (JANOUSEK 2001: 6). Tato harmonizace je v *Sedmikostelí* ztotožněna se středověkem, v *Hastrmanovi* pak se 30. lety 19. století, tedy s dobou před průmyslovou revolucí. „Zdá se však, že pro Urbana není ani tak podstatné, k čemu, kam a jak dozadu se vracet, jako spíše potřeba někam jít: někam, kde to bude jiné, než to je teď“ (JANOUSEK 2001: 6).

Tento návrat do minulosti, nahlížení současnosti jejím prizmatem, se pro Urbana pomalu stává typickým. I nadále ho bude v různých modifikacích opakovat, kritika na Urbanovy návraty do minulosti nahlíží veskrze pozitivně a míní, že právě tam se Urban jako autor ukazuje nejlépe.

4.1 Dvojakost románu

„*Hastrman* je román o dvou knihách, příběh podvojný a dvoudomý.“ (FIC: 2001: 1). Zasahuje dvě časové roviny – 19. století, tedy minulost, a přítomnost. V souvislosti s tím je i postava hastrmana dvojaká, protože je teď a byl i předtím, navíc se v něm prolíná přirozený a nadpřirozený svět: „Postavou hastrmana je přiblížena a nakonec i konkretizována neustálá

výzva dávné minulosti, jež představuje napětí mezi osobním a nadosobním principem lidské existence“ (FIC 2001: 1). Zde Fic mluví o konkretizaci jako realizaci, naplnění výzvy minulosti, nikoli ve smyslu konkretizace, jak ji užívám ve své práci.

4.1.1 Minulost versus současnost (rok 2001)

Román je rozdělen na dvě části. První se věnuje době třicátých let 18. století, druhá pak době současné. Jde tedy o rozmezí asi 200 let. Tato dvě období uvádí Urban do protikladu, ale spojuje je postavou hastrmana, která v obou částech vystupuje a která oba díly spojuje, takže obě pasáže nepůsobí separátně. „V prvním díle nás autor provází českým venkovem devatenáctého století, kde se ještě žilo v souladu s přirozeným během přírody [...] V díle druhém se propadáme do současnosti s celou její úspěchaností, disharmonií a z ní plynoucích nejistot, ale především se zlem...“ (MACHONIN 2001: 8).

Přesto je tu nesourodost obou dílů patrná. Každý se nese v jiném duchu: „...jestli ta prvá část tej Zelenej knihy je jen takovým uměním pro umění, co z něho můžeme mít rajc jen my, literární fajšmekři, ta druhá už ukazuje, jak kdysi říkali na školení, že si autor plně uvědomil společenskou povinnost umělca se angažovat v boji za pokrok, tedy za to, aby tady zase všecko bylo, jak bylo kdysi dávno“ (BURDA 2009: 274). Zde Burda angažovanost *Hastrmana* pouze zmiňuje, Janoušek ji na rozdíl s ohledem na dílo tematizuje v celé své recenzi. Stojí tu proti sobě dvě recenze jednoho autora – Burdova lidová, čtenářská a Janouškova odborná, úvahová².

Takovýchto výtek, týkajících se agitace ve druhé polovině, najdeme v recenzích více: „Nelze popřít, že závěr knihy se trochu začíná měnit v ‚zelenou agitku‘ ...“ (KUDLÁČ 2001: 5).

Recenzenti podotýkají ovšem nejen to, že druhá část románu je ideologická a tak trochu ‚agitační‘, všímají si i toho, že ve druhé části se mění styl psaní: „To, co bylo vypravováno zvolna [...], mění se ovšem s chvatem doby v akční film“ (RULF 2001: 61).

Tematiku ‚akčního filmu‘ a agitace sledují ovšem i ostatní recenze. Tato tendence se projevuje i ve stylu, stejně jako v akčních filmech tu autor píše ve strohých větách, ty mají

² Nejde zde o to, že by se Janoušek obracel na různé čtenáře recenzí. Jde zde spíše o způsob využití ironie při psaní recenze. Pokud píše Janoušek pod pseudonymem Burda, využívá zcela jiných výrazových prostředků, ale stále se věnuje tématům, která jsou nosná pro jakoukoli jinou recenzi.

stejně ostrou kadenci jako vraždy v nich: „Hastrman se mstí.[...] Na to, aby udělal krátký proces s hrstkou úplatných křiváků, si autor vystačí s přítomným časem a rozzlobenými úsečnými větami, které mají stejně šílenou kadenci jako doba mobilních telefonů, ve které se děj odehrává“ (MACHONIN 2000/2001: 6).

Recenze, pak mezi oběma částmi volí „tu lepší“, řečeno spíše tu „Urbanovštější“, tedy tu umělečtější, tu, která zapadá lépe do kontextu Urbanovy dosavadní tvorby:

„Po literární stránce je asi působivější první část – najdeme tu úchvatné evokace krajiny, pozoruhodný ponor do lidových obyčejů a obecně velkou rozmanitost života. Proti tomu druhá část někdy působí až příliš přímo, jako karikatura...“ (NAGY 2001: 25).

A výtky k druhé části se množí i v ostatních recenzích: „Nicméně je to pan autor, který, myslím, druhou část románu uspěchal. Nemá to prostě oněch šedesát zubů jako jeho figura hastrmana“ (JELÍNEK 2001: 11). Poprvé tu zaznívá kritika Miloše Urbana, ne toho, který píše o minulosti, ale toho, který promítá minulost do současnosti. Zde se obojí sbíhá v jednom románu, ovšem uvidíme později, že kritika jako by hodnotila z tohoto hlediska dva Urbany. Urbana, který píše o minulosti v minulosti a Urbana, který projektuje minulost, nahlíženou jako lepší, do současnosti. Zde se kritika vyslovuje pozitivně spíše o tom prvním, v *Sedmikostelí* zase o tom druhém. I v případě budoucích románů bude toto pro recenze tématem.

4.2 Urbanova ‚posedlost‘ minulostí

Urban hledí zasněně do minulosti, kterou chápe jako lepší, čistější v porovnání s dnešní dobou: „Oním konečným ‚korektivem‘ lidstva pak není hastrman [...], nýbrž paměť a pohled upřený do minulosti, jež zavazuje. A právě v tomto ohledu dvacáté století v očích Urbanových vypravěčů fatálně selhává“ (NAGY 2001: 25).

Není náhoda, že při reflexi *Hastrmana*, vystupuje opět do popředí otázka podobnosti se *Sedmikostelím*. Urban již totiž není „novinkou“ na knižním trhu, proto recenze hledají také spojitosti mezi díly předchozími a dílem novým. Jsou tu akcentována „obecná pravidla“ Urbanovy tvorby. Nejvíce do očí bijící podobností pak je právě Urbanova „posedlost“ minulostí: „Urbana, zdá se, přitahuje představa jakéhosi postindustriálního věku, postavená na hodnotách věku předindustriálního. Stále ji atakuje; v *Sedmikostelí* groteskou, tady idylou kibuce...“ (JELÍNEK 2001: 11).

Vytváří se tu tak jeden z hlavních rysů Urbanovy tvorby a tím je hledání zašlé minulosti, která je z jeho hlediska lepší než dnešní modernost, která je chudá a bezobsažná: „Urban – můžeme-li soudit z jeho textů – vášnivě nenávidí přítomnost: náš životní styl, jak se zformoval v kontextu západní civilizace. Rozčarování z přítomnosti a strach z budoucnosti jej nutí hledat ideál v mytizované minulosti, v archetypálním mýtu o Zlatém věku, který byl kdysi dávno, který jsme vlastní vinou ztratili“ (JANOUSĚK 2001: 6). Urban z pohledu současnosti upřeně hledí do idealizované minulosti, porovnává a hledá cestu zpět. Současnost vidí jako „prohnilou“ oproti minulosti, přesto je pro něj velmi důležitá. Právě přítomnost totiž Urbanovi dovoluje tato porovnání a exkurzy do minulosti.

S tímto schématem pracoval Urban již dříve: „V *Sedmikostelí* se hrdinové myšlenkově vracejí kamsi do čtrnáctého století a obnovují hierarchickou středověkou společnost, zde zase ekologové napodobují tradiční venkovské společenství z předprůmyslové doby“ (KUDLÁČ 2001: 5). V tomto ohledu tedy recenze obě díla spojují. Urban se zde snaží „...z této přítomnosti vymknout a v jejím paralelním světě (alespoň zde) vybudovat obraz ideálního řádu“ (JANOUSĚK 2001: 6).

Co od sebe oba romány naopak odlišuje, je otázka etiky vražd. V *Sedmikostelí* byla vražda odsouzena a potrestána, ale zde najednou vraždy působí jako „...Utopie, vykoupená prolitou krví, která podle autora zřejmě očišťuje a připravuje na nové“ (KUDLÁČ 2001: 5). I když u Urbana je tomu spíše opačně, protože se vrací do minulosti.

Zajímavé ovšem je, že se již zde utváří výrazný rys Urbanova rukopisu, kterým je právě jeho zatíženost minulostí, ke které vzhlíží. Minulost si cení výše než současnou dobu a je ochoten pro zachování starého, podle něj lepšího, řádu třeba i vraždit. dále uvidíme, jak moc typické pro Urbanovy romány ještě bude.

4.2.1 Otázka etiky vražd

Tato otázka v souvislosti s *Hastrmanem* vyvstává poprvé (nikoli ovšem naposledy). V *Hastrmanovi* totiž etika vražd zcela chybí: „Kvazietický profil jeho protivníků se kryje s etickým profilem celé společnosti. Hastrman ji vyzval k boji na život a na smrt, neboť on, zprostředkovatel působnosti přírodních sil, obraz podstaty života, je společností ohrožen“ (FIC 2001: 4). Stejně jako Urban sám, který jako by tímto románem vysílal hrozivé signály celé společnosti: „Síla, útočnost a emotivnost, kterou autor do druhé části vložil, naznačuje, že hlavní postava je jakési autorovo alter ego, vykonávající to, co by nejráději učinil pro

záchranu svého kraje sám, morální a právní zábrany mu to však nedovolují“ (BEZR 2001: 122).

Recenze si však s těmito motivy neví rady, protože vražda je přece jen těžký morální prohřešek, ale Urban zde otázku morálky vůbec neřeší: „Chápu, že motivy zabití člověka a vraždy mají v Urbanových knihách svou specificky literární motivaci, mají čtenářem zatřást a vyprovokovat jej [...]. Zároveň ale ostře vnímám morální rozměr tohoto motivu. Četné vraždy, které Urbanovi hrdinové se vši rozvahou plánují a provádějí, jsou efektní a mnohdy až sadisticky kruté, nejednou provázené mučením, přesto tito vrahové netrpí žádnými výčitkami svědomí a problém zločinu a trestu pro ně neexistuje. [...] V české literatuře není mnoho děl o terorismu a ještě méně těch, v nichž by vražda ideového protivníka byla pro vraha a autora tak malým etickým problémem“ (JANOŠEK 2001: 7).

Etická otázka vražd a mučení v *Hastrmanovi* pro Urbana nehraje žádnou roli. Souvisí totiž s ideálem návratu do minulosti, s bojem proti současné, zkažené době, která znemožňuje návrat k přírodnímu řádu. „Urbanovi teroristé mohou na sebe vzít roli samozvaných soudců, mučitelů a katů jen díky tomu, že jejich cíl, tedy návrat k ideální minulosti, je pro ně a pro autora natolik vysokou morální hodnotou, že ospravedlňuje i vraždu...“ (JANOŠEK 2001: 7). Pokud jde o román *Hastrman* je tato otázka částečně vyřešena již samotnou postavou hastrmana, kterou v naší literární tradici chápeme jako trestající a krvelačnou (tady odkaz např. na Erbenova Vodníka – zde je patrné více paralel, i když je recenze přímo nezmiňuje). Myslím si proto, že v tomto případě není jakékoli ospravedlnění nutné, že sama nadpřirozená bytost Hastrmana nese tyto konotace.

Idea morálky a spravedlnost vražd v návaznosti na její porušení byla patrná již v *Sedmikostelí*, akcentována recenzemi je až v souvislosti s *Hastrmanem*. Jako by právě tento román byl předzvěstí toho, kam se Urbanova tvorba bude nadále ubírat.

4.3 Žánr

Autor označuje román *Hastrman* opět na obálce knihy podtitulem, tentokrát se jedná o Zelený román. Zařazuje tak *Hastrmana* po bok *Sedmikostelí* (a svým způsobem i po bok *Poslední tečky za Rukopisy*, alespoň co se týče tohoto autorského žánrového vymezení): „*Hastrman*, jak se kniha jmenuje, tentokrát není ‚román gotický‘, ale ‚román zelený‘ (nejde tolik o ekologii, jako o zelený fundamentalismus)“ (MACHONIN 2000/2001: 6). „Po

„černém románu“ s příchutí pražské gotiky píše román ‚zelený‘, v němž obratně mísí mýtus a současné reálie, prastarý příběh dobrovolné oběti a ekologickou utopii“ (KUDLÁČ 2001: 5).

Nakladatelství Argo uvádí *Hastrmana* na záložce slovy, že se jedná o „...potenciální černou knihu ekoterorismu..., kdyby to nebyla kniha zelená“ (URBAN 2001). I tomuto odkazu se recenze následně věnují: „Kniha má podtitul Zelený román [...] a ‚zahrává‘ si s tematikou ekoterorismu“ (BEZR 2001: 122); „Pozoruhodné je, že próza, jež by se bez nadsázky dala označit za černou knihu ekoterorismu, je především knihou zelenou“ (im 2001: 9). „A nejvíc je asi zelený samotný ten Urban, to musí být fajn ekoterorista, jak je teď nazývají v novinách“ (BURDA 2009: 274). Recenzenti se zde chytají do všech pastí, které jim Urban nastražil – kdyby si nevystačili se zeleným románem, mohou mluvit o temném, případně o temné knize ekoterorismu. Urban jim dává na výběr a kritici si vybírají, avšak neutíkají za hranice vytyčené samotným Urbanem.

V románu se tu opět mísí několik různých žánrů najednou. Je to romantický příběh lásky, folkloristický román, thriller, agitace, utopie a mýtus. Urban „...píše román ‚zelený‘, v němž obratně mísí mýtus a současné reálie, prastarý příběh dobrovolné oběti a ekologickou utopii. [...] Román lze také číst jako politickou fikci, odrážející obraz české společnosti na přelomu tisíciletí“ (KUDLÁČ 2001: 5).

Hastrman má jakési dva plány – jeden je symbolický: „Okamžitá přijatelnost i nadčasová působnost díla jsou odvozeny od systému užití symbolů, obrazů, podobenství a analogií“ (FIC 2001:1), navíc protkaný mýtem. Druhý pak „...není prosté napětí, humoru, ironie, detektivní zápletky či hororových prvků a grotesknosti, čímž je zajištěna přijatelnost textu jen v prvním významovém plánu“ (FIC 2001: 1). Ani čtenář, který není obeznámen s celou řadou symbolů a mýtů, nebude ochuzen. „Pohybuje se v podstatě stále na půdorysu zábavného čtiva, navazujícího na dnes již zaniklý žánr kolportážního braku, za lehce archaizující fasádou se ovšem skrývá veskrze (post)moderní interiér“ (KUDLÁČ 2001: 5). Urban tu opět nabízí každému něco – obyčejnému čtenáři příběh, vykreslené kulisy, pozornému a erudovanému čtenáři symboliku a mýty. V *Hastrmanovi* ovšem tyto odkazy pro pozorného čtenáře neschovává, ale předkládá mu je přímo, což v *Sedmikostelí* či *Poslední teče za Rukopisy* nečinil.

Ve srovnání se *Sedmikostelím* pak plně vyvstává výše zmíněná podobnost obou: „Především je však román, podobně jako předcházející dílo téhož autora, zajímavým

dokumentem návratu utopismu do české literatury, byť v podobě persifláže“ (KUDLÁČ 2001: 5).

Hastrman odkazuje také na českou tradici slovesnou, písemnou i výtvarnou. Urban se inspiruje pohádkou. „Tradiční je popis hastrmana, tradiční jsou postupně zvýrazněné atributy, s nimiž je jeho působení neodmyslitelně spojeno“ (FIC 2001: 1). Ani jeho podoba se od pohádkové neliší: „Hlavní postava Hastrmana, vykazující klasické české pohádkové rysy (s náležitostmi typu zeleného fráčku, klobouku, fajfky, sbírky porcelánových hrnečků či potřeby stále mokrých vlasů [...])...“ (BEZR 2001: 122). Patrný je ovšem i vliv balady „ať už erbenovské či jiné provenience...“ (FIC 2001: 1).

Urban nám tak opět předkládá román, který je mnohohvrstevnatý a lze ho číst mnoha způsoby. Můžeme ho číst jako detektivku, thriller, ekologickou agitaci, ale také jako příběh lásky nebo folklorní popis pohanských tradic s odkazy na Erbena či Němcovou. Pak ovšem čtenář riskuje, že druhá část knihy se ho nijak nedotkne. Takové čtení totiž znamená pouze nahlížení na povrch, nikoli pod něj, nesleduje příběh, ale jeho kulisy, o které se sice v tomto příběhu jedná především, přesto jsou bez bytostí a jejich životních příběhů a činů zcela bezcenné. I to se bude ukazovat v Urbanově tvorbě nadále a opět to je jeden z rysů, který kritika bude v jeho dílech v budoucnu hledat a jeho případnou absenci kriticky hodnotit.

4.4 Jak je *Hastrman* hodnocen kritiky

V souvislosti s *Hastrmanem*, třetím románem Miloše Urbana, se recenzenti shodují, že do současné české literatury v osobě Urbana vstupuje výrazná postava. Zatímco u *Sedmikostelí* bylo předčasné předjímat, nyní píše Janoušek o těchto dvou románech: „Po přečtení těchto dvou knížek se mi chtělo zvolat: Ejhle, spisovatel! Ejhle prozaik, jehož díla přežijí okamžik vydání. Konečně někdo, kdo věří ve slovo a příběh, umí psát a také vědomě píše literaturu. Kdo věří v možnost vymyslet a ze slov, literárních postupů, forem a myšlenek vystavět literární dílo, které by „život“ neopisovalo, a přece o něm podávalo podstatnou výpověď“ (JANOUSĚK 2001: 7).

Navíc ještě dodává: „Konečně je v přítomné české literatuře někdo, kdo hovoří velmi osobitě a osobně, ale přesto nepropadá sebenimrání a za střed vesmíru nepovažuje vlastní zadnici, střeva, duši. Kdo neuctívá deníkovou „hupřimnost“ a kdo si je na druhé straně také vědom, že literatura je sice hra, není ale nezávazným blábolením“ (JANOUSĚK 2001: 7).

V české literatuře se tak v Urbanovi objevuje autor pro svou dobu opravdu jedinečný a odlišný od ostatních. Hovoří se tu o Urbanově schopnosti napsat nadprůměrné dílo, které ční z obvyklé současné produkce. Je to především díky tomu, že jeho dílo není banální, má hluboké téma a popisuje problémy přítomnosti: „Psát o přítomnosti je vždy těžké, zvláště když se autor snaží zjistit, kde ji tlačí pata“ (MACHONIN 2000/2001: 6). Zde recenzenti vymezují Urbanovo dílo především s ohledem na dobovou literární produkci devadesátých let, kdy vycházely především biografické, autobiografické či deníkové romány. Urban se tu tak jevil jako něco zcela nového a výjimečného.

Recenzenti se víceméně shodují na jedné věci – *Hastrman* Miloše Urbana (i *Sedmikostelí*) je dílo „...“, které se svým charakterem nadřazuje nad většinu současné románové produkce, založené v popisu banality, v osobní exhibici a nepokrytém kalkulu. Urban vrátil české próze sebevědomí uměleckého žánru...“ (FIC 2001: 1). „...román nazvaný *Hastrman* (Argo 2001), je rukavicí hozenou každému, komu by se nechtělo věřit, že na počátku jedenadvacátého století se dá fabulovat se stejnou lehkostí jako na počátku století dvacátého“ (MACHONIN 2001: 8).

Navíc je Urban již „zavedeným“ autorem, tento román je jeho třetí a zatím se ani jeden z nich nesetkal s jakoukoli ostřejší kritikou:

„Mnozí mladí autoři rychle zazáří a ještě rychleji zhasnou, četní starší vyšumí a nudí, Urban zraje jako dobré archivní víno. [...] Hra s pozapomenutými idejemi, prostupnost snu a skutečnosti, ironie, černý humor – to jsou nástroje, s nimiž umí Miloš Urban zacházet v skutku bravurně. *Hastrman* [...] není špatným krokem do nového věku, zvláště ve srovnání s tím, co v této době vychází. Dobře se bavím a zároveň se trochu bojím, aby čtvrtý román, ať jakékoli barvy, nebyl jen odvarem těch předešlých. Takže snad příště trochu jinak ... Pane Urbane, Váš čtenář Vám věří!“ (KUDLÁČ 2001: 5).

Z recenze Antonína Kudláče je zřejmé, že již existuje také obec čtenářů Miloše Urbana, kteří jeho dílo znají a v určitém smyslu od něj něco specifického očekávají. Zároveň se jedná o komunitu, která začíná utvářet obraz Miloše Urbana jako autora specifického ve výběru témat a jejich zpracování. Tato tendence bude zjevná i z následujících recenzí. Kudláč tu mimo jiné předjímá situaci, která by mohla nastat, tedy vyčerpání podobných postupů a témat. Uvidíme dále v Urbanově tvorbě, zda se tak stane, či ne.

Navíc Urban dokáže na současnost nahlížet prizmatem minulosti, která má co říct i současnosti (nejen v *Hastrmanovi*, opět je tu brán ohled i na *Sedmikostelí*) „Miloš Urban však opět dokázal, že bohatství minulosti dokáže zajímavě oživit: *Hastrman* je kniha velmi dobře napsaná, čtivá a k tomu navýsost problematičtější. Co víc si lze přát“ (NAGY 2001: 25).

Největším mínusem celého románu se jeví to, že je ideologický a agitační. To je také jediný osten, který se proti němu v recenzích objevuje. Burda parodicky nahlíží Urbanův román jako ideologický. Kritika ideologičnosti prostupuje celou jeho recenzí:

„Ten Urban tak stvořil společenský román z naší žhavelj současnosti a přinesl v něm inspirativní obraz bojovníků za našu šťastnou ekologickou budoucnost. Důležité přitom je, že ukázal, že individuální teror sice nikam nevede, ale kdybychom se všichni spojili a stali Dětmí vod [...], mohli bysme dohromady udělat moc...“ (BURDA 2009: 276)

Kritice ideologické složky románu se kriticky věnuje i Rulf, který si bere na paškál především závěrečnou utopii a morální vyznění románu: „...opozice vůči době musí být – alespoň dnes – umění vlastní. Moralita by ovšem neměla být tak okatá a – s prominutím – žádnou skutečně novou myšlenku nepřinášející. Byl bych raději, kdyby Urban zůstal básníkem, který si nikdy ničím není jist“ (RULF 2001: 61).

Trochu problematičtější se jeví, jak vlastně hodnocení Urbanova románu ve svém úhrnu vyznívá. Rady si s tím nevědí ani recenzenti samotní: „Při četbě novinky Miloše Urbana [...], se v mé hlavě mísilo nadšení s rozpaky. Nadšení především z brilantního a v současné české literatuře velmi zřídka vídaného stylu, rozpaky z některých dějových peripetií a traktovaných myšlenek“ (BEZR 2001: 122).

Nelze než souhlasit – Urban jakoby napsal v jednom románu dvě knihy různé kvality – jednu uměleckou a skoro až romantickou, napsanou poetickým jazykem – dechberoucí romantický příběh z devatenáctého století. Druhou současnou, krvavou, ideologickou, akční, ve které rezignuje na krásu přírody a zároveň s tím na logičnost událostí a jejich opodstatněnost, ale i na vytříbenost jazykového stylu. Jako by byl v *Hastrmanovi* naznačen jakýsi zlom, který signalizuje, kam se bude následující Urbanova tvorba ubírat, zda se Urban umí pohybovat obratněji v minulosti nebo v současnosti. Jde zde o jakýsi rozkol v recenzích, které první polovinu románu (historickou) hodnotí kladně a druhou polovinu (současnou) spíše negativně. Tato tendence kritiky se ukáže i v budoucnosti v návaznosti na další Urbanovy romány.

5. Stín katedrály

Urbanův pátý román *Stín katedrály* vyšel v roce 2003. Román „...nás uvádí do dějiště strašlivých událostí, jež postihnou nejznámější pražský chrám na podzim nejmenovaného roku: na zdech se objevují znamení s rohy, v zamrzlých kropenkách se zrcadlí budoucnost a v relikviářích přibývají čerstvé ostatky neznámého původu. Je jen otázkou času, kdy v chrámu zazní střelba a před Zlatou bránou poprvé zastaví pohřební vůz.“³

Stejně jako v případě předchozích románů – *Sedmikostelí* a *Hastrman* se recenze obracejí právě k Urbanově předchozí tvorbě a hledají v ní paralely s románem nově vydaným. Je dobré předem podotknout, že tak činí zcela oprávněně. *Stín katedrály* v sobě má mnoho spojitostí s oběma předchozími díly, především však se *Sedmikostelím*.

5.1 Stín katedrály v kontextu Urbanovy dosavadní tvorby

Stín katedrály bije do očí svou podobností se *Sedmikostelím*. Děj se opět odehrává v Praze, tentokrát pouze v jediném kostele – přesněji v katedrále. „...znovu vstupujeme do světa, se kterým jsme se již jednou setkali. Bylo to v próze *Sedmikostelí*. Souvislost se nabízí i díky tomu, že je znovu použit půdorys detektivky s gotickými kulisami“ (KOTRLA 2003). „Děj románu *Stín katedrály* se odehrává v podobném prostředí jako děj druhé Urbanovy knihy *Sedmikostelí*“ (HANDLÍŘOVÁ 2003: 35). Burda to opět parodicky, ale výstižně charakterizuje těmito slovy:

„...včil je ten Urban móda, jenže já jsem se na tu knížku fakt těšil, kvůli tomu, že se mňa to jeho předchozí *Sedmikostelí* a najmě ta půlka *Hastrmana* dost lúbily. [...] Jenže jak jsem to tak četl, tož jsem najednú neviděl ty postavy, o kterých se tam vykládá, ale toho chudáka autora, jak blúmá po tej Vaší Praze a sumíruje, co ešče napsat, že aby to bylo fajnové jako *Sedmikostelí*, a přitom to nebylo jako *Sedmikostelí*“ (BURDA 2003: 3).

Recenzenti podobnost prostředí v těchto románech hojně skloňují, v různých modifikacích se objevuje ve většině sledovaných recenzí. Je tomu opravdu tak, Urban jako by si prostředí pro svůj nový román předpřipravil v *Sedmikostelí* s tím, že katedrálu vynechal jako pomyslnou třešničku na dortu, která zaslouží vlastní román. „Román je totiž napsán tak,

³ Stín katedrály. Miloš Urban. [online]. [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.milos-urban.cz/knihy/stin-katedraly.html>

jako kdyby Urban imitoval Urbana, především Urbana ze *Sedmikostelí*“ (ADAMOVIČ 2003: 16).

Spojivosti *Sedmikostelí*, *Hastrmana* a *Stínu katedrály* nabízejí recenzentům možnost vnímat tyto romány jako volnou trilogii. Toto vnímání může být až matoucí. „Ale i vzhledem k úpravě knihy se dá tušit, že jde o třetí díl volné trilogie počínající *Sedmikostelím* (1999) a pokračující *Hastrmanem* (2001). Takže jaképak napodobování. Hovoříme o vnitřní jednotě“ (ADAMOVIČ 2003: 16). Pak by tedy výtky, které se týkají nápodoby *Sedmikostelí*, vyzněly naprázdno.

„Nejnovější dílo je vyhlášováno za třetí díl volné trilogie, jejíž první dvě části tvoří *Sedmikostelí* a *Hastrman*. Přílehlavější by však bylo vidět ve *Stínu katedrály* dovršení „gotického“ cyklu – nejen co do chrámového prostředí, nýbrž i vzhledem k poslání, které se zdá rýsovat románovému půdorysu“ (HAMAN 2003: 2). Ani zde však není zřejmé, co Haman myslí dovršením „gotického cyklu“. Jistěže nemůže předjímat, ale jsou další prózy, které Urban teprve vydá opravdu tak diametrálně odlišné, aby bylo možné mluvit o završení již teď, když Urbanova tvorba není uzavřenou kapitolou a není jasné, zda se z trilogie nestane třeba tetralogie? Tento problém ještě nastíním v kapitole *Santiniho jazyk*.

Jen jedna recenze se proti takovému vymezení trilogie brání, nejde tu o tematickou trilogii, Urban tu sice z předešlých románů čerpá, navazuje na ně tematicky, ale netvoří v žádném případě nějaký volně navazující příběh:

„Něméně román *Stín katedrály* netvoří v Urbanově díle žádnou tematickou trilogii s některými staršími tituly: v případě jeho pátého opusu jde do určité míry o zcela nový vývojový moment umělcova vypravěčství. S tím nebudiž v rozporu konstatování, že Urban je v některých aspektech pořád stejně a někdy málem pořád víc monotónní, anebo že občas ztrácí při svém rozmařilém lust zu fabulieren žádoucí náležitý cit pro míru“ (NOVOTNÝ 2003: 3).

V návaznosti na tuto monotónnost je dobré upozornit na to, co uvádí Gilk, který připodobňuje Urbanův styl vyprávění k „[...] nebezpečí stroje, který se časem opotřebuje, a spanilé krasojízdy, jíž hrozí zmechaničtění a nastávající nuda obecnstva, snad netřeba upozorňovat“ (GILK 2003: 2). Ani Urban není nevyčerpatelná studnice, zde ho recenzent varuje před stereotypem. Bude zajímavé sledovat i tuto linii stereotypu, kterou recenze tematizují i dále v návaznosti na další romány. Toto není ojedinělý případ, který by se přímo

týkal Miloše Urbana. Je to spíše jakási daň z kontinuity autorského díla, která je patrná i u jiných „zavedených“ autorů. K některým z nich je Miloš Urban později přirovnáván (např. Michal Viewegh).

Recenze nakonec vymezují i podobnosti žánrové a časové: „Podobně jako v *Sedmikostelí* i tu je základem příběhu detektivní zápleтка založená na několika kuriózních vraždách...“ (HAMAN 2003: 2); „Podobně jako u románů *Hastrman* a *Sedmikostelí* i tentokrát se Urban obrací do minulosti“ (RAUVOLF 2003: 54).

Koneckonců všechny tři romány jsou si podobné i svým vyústěním, Hlinka takový konec nazývá Urbanovým autorským copyrightem. „Stejně jako v případě *Sedmikostelí* a *Hastrmana* i v novém textu zarazí samotné finále. Jako kdyby si z nečekaných přemetů při pointách (často vyšumění řetězce příčin a následků) Urban vytvořil autorský copyright“ (HLINKA 2003: 12).

Podle mého názoru se nejedná o trilogii. Nejenže každé ze zmiňovaných tří děl má různé hrdiny, ale nespojuje je ani místo, kde se odehrávají (u *Sedmikostelí* a *Stínu katedrály* je to Praha). Neodehrávají se ani ve stejném čase a ani na sebe časově nenavazují. Navíc *Hastrman* by z celé „trilogie“ dosti vystupoval, protože má odlišné téma. Samozřejmě si nelze ne všimnout jistých podobností. Je to právě Urban a jeho osobitý styl narace, který je všechny spojuje. Tyto podobnosti jsou vyhledávány a pokaždé znovu skloňovány. Recenze tu vytváří něco jako Urbanův styl, Urbanův copyright, Urbana, který kopíruje Urbana, žánr zvaný Miloš Urban. To je něco nového. Urban je najednou pro recenze něco víc než autor, stává se jakousi značkou. Je totiž spojován s určitým, sobě vlastním a specifickým žánrem, který očekává jeho početná čtenářská obec. Miloš Urban se tak stává jakousi značkou vlastní kvality, která je po něm stále vyžadována. Nejen jeho fanoušky, ale i recenzenty, kteří poměřují Urbana spíše ve vztahu k němu samému než ke komukoli jinému: „*Stín katedrály* zůstává ve stínu Miloše Urbana“ (ADAMOVIČ 2003: 16). To bude zjevné ještě dále. Konkretizace se tak posouvá zase o něco dál, tedy od Urbana jako autora porovnávaného s jinými spisovateli k Urbanovi, který je poměřován sám se sebou.

5.2 Žánr

U Miloše Urbana není nikdy lehké vymezit žánr, ve kterém se jeho román pohybuje. I když se toto žánrové vymezení autor snaží „usnadnit“ tím, že svým dílům dává podtituly.

Tyto podtituly jsou často spíše hrou se čtenářem, v jejímž rámci Urban testuje jeho postřeh, pozornost, případně erudici.

5.2.1 Podtitul a inspirační zdroje

Stín katedrály nese podtitul Božská krimikomedie: „Atributem ‚božská‘ se Urban přihlásil ke konkrétnímu literárnímu dílu, což dosud takto výrazně neučinil“ (BARTOŇOVÁ 2004: 77).

V souvislosti s podtitulem se tedy v recenzích mluví o Dantovi: „V případě *Božské komedie* jde především o tematické vymezení a přímý odkaz k Dantovi, žánrově jde ovšem o využití gotického románu [...]“ (GILK 2003: 2).

Pokud jde o gotický román, je zde návaznost zřejmá: „Jde koneckonců ‚jen‘ o kvalitní a čtivý román, poohlízející se po Ekově *Focaultově kyvadle*, jež je ostatně tímtéž, jen ve větším plánu“ (ADAMOVIČ 2003: 16). Recenze se ovšem neshodují na tom, nakolik je Urbanovo dílo replikou díla Ecova: „[...] Urbanova kniha není replikou Ekova románu ani snad jeho parodií. Namísto Italovy ‚učenosti‘ prokazované mnohými odkazy na odbornou středověkou a barokní literaturu sází český autor především na schopnost plastické představivosti a na znalosti dějin umění“ (HAMAN 2003: 2).

Přesto je zde vliv Umberta Eca zřejmý, ostatně Urbanovo dílo je s ním srovnáváno již v *Sedmikostelí*. „[...] takže ani tentokrát Urban nevymyslel nic nového. Vzpomeňme jen na Umberta Eca, jehož čtivé, a zároveň intelektuální ego šimrající tlustopisy o mordech, z nichž vane středověk a ezoterické symboly, působí poprask rozhodně déle“ (HANDLÍŘOVÁ 2003: 35).

Stejně jako v případě *Sedmikostelí* i zde recenze uvádějí nápadnou podobnost se zapadlým románem z první poloviny dvacátého století: „Za vzor mohl Urbanovi posloužit dostatečně zapadlý román Arnošta Vaněčka *Písař u Svatého Víta* z roku 1946. Kompozičně nezvládnutá próza s podtitulem ‚gotický román‘ odehrávající se v době stavby katedrály [...], několik inspirativních motivů: krvavé vraždy, nekrofilní uctívání milenky krásným mladíkem [...]“ (GILK 2003: 2).

Motivy obou textů jsou opravdu hodně podobné, ovšem Urban je zpracovává samostatně, i když nelze popřít, že výše zmíněná díla mu nejspíš inspiračním zdrojem byla.

„Literárních souběžníků bychom našli ještě více, o to však nejde – Urban je natolik zkušeným prozaikem, aby se dokázal vyhnout jakémukoli kopírování“ (RAUVOLF 2003: 54). Urban opravdu nekopíruje jiné autory, je-li mu nějaké kopírování vyčítáno, pak je to kopírování sebe sama spíše než kohokoli jiného.

5.2.2 Žánrové vymezení

V rámci jednoznačného vymezení žánru je u Miloše Urbana situace opět nelehká. Nikdy totiž nelze jednoznačně říct, jaký román před sebou máme. Z hlediska recenzí se totiž nabízí bezpočet různých čtení. Častokrát je nelehké i jen vymežit, která složka převažuje.

„Je to horor, thriller, krimi, milostný příběh... a taky esej o ztrátě víry a jejím znovunabytí [...].“ Tak charakterizoval v rozhovoru pro Lidové noviny (29. 7. 2003) svůj nový román *Stín katedrály* Miloš Urban. Od každého ze zmiňovaných žánrů je v tomto díle trochu, nejméně snad z hororu, to jen v několika scénách a v celkovém, lehce zachmuřené, duchu knihy. *Stín katedrály* je místy dost napínavý, ale thrillerem přece jen – naštěstí – není. Krimi ano, vždyť už v podnázvu nese pojmenování Božská krimikomedie a vyšetřují se v něm vraždy. Milostný příběh je to také“ (ADAMOVIČ 2003: 16). Z mého pohledu je žánrové vymezení celkem jasné – Miloš Urban vytváří svůj specifický žánr, který je kombinací mnoha jiných. Tato kombinace je pro něj ovšem natolik typická, že se později i recenzenti kloní k závěru, že jsme v Urbanově rukopise svědky utváření specifického žánru.

Situace se opakuje stále znovu – každý si v Urbanově románu může najít svou linii příběhu a jejím prizmatem číst. Může jej číst „pouhý“ čtenář detektivky stejně jako čtenář sečtělý, erudovaný. První z nich se ovšem vystavuje nebezpečí, že bude ochuzen: „Urbanova nová kniha se dá sice číst jako pouhá detektivka, ale kdo by ke *Stínu katedrály* přistupoval pouze takto, bude o mnohé ochuzen, neboť kniha obsahuje i další roviny, které se odkrývají poučenějšímu čtenáři“ (KOTRLA 2003); „Lze jej číst jako detektivku, byť poněkud zvláštní, můžeme jej také vnímat jako symbolickou výpověď o hledání čistoty, pokory a víry. Urban ctí žánr kriminálky, počítejte tedy se záhadami, nečekanými zvraty a nepotvrzenými podezřeními“ (RAUVOLF 2003: 54).

Urban počítá se všemi potenciálními čtenáři, pro každého tu má něco, od každého trochu, což román činí přitažlivým a čtivým:

„[...] aby ten příběh pěkně zamotal, aby byl fajnovo tajemný, napínavý a krasoumný, aby se v něm v pravou chvíli objevovaly úžasné scenérie a správně a líbezně naaranžované mrtvoly a děsní duchové a rafinované náznaky všelijakých úchylek a sexuálních ujetin, jakož i další krásy a všelijaké nevysvětlitelnosti, které čtenáře hned na začátku chytí a už nepustí, dokavad' se nedoví, jak to celé bylo“ (BURDA 2003: 3).

Vyvstává tu tedy otázka – kdo je modelovým čtenářem Miloše Urbana, která byla řešena již v souvislosti s romány předchozími (obzvláště u *Hastrmana*). Odpověď na ni není jednoznačná. Urbana můžeme číst povrchně v rovině příběhu, detektivky či hororu. Čtenář se ovšem může ponořit do hlubin odkazů a intertextuálních stop, které Urban v románech zanechává. Takové čtení vyžaduje pozorného a všímavého čtenáře, jehož čtení trvá o něco déle a které kromě požitku přináší také poznání. Ve *Stínu Katedrály* ovšem Urban stopy a odkazy příliš neskrývá, právě naopak, je příliš popisný, vše explicitně vysvětluje, což mu vytýká i kritika. Podle mého názoru hledá Urban spíše čtenáře druhého – erudovaného. Ovšem je otázkou, zda jeho fanoušci opravdu takovými čtenáři jsou, možná proto ve *Stínu katedrály* tuto snahu zakrývat opouští, činí tak ovšem bohužel na úkor čtivosti a zajímavosti.

Čteme-li Urbana, víme, co nás čeká. Bude to „klasický Urban“, třeba trochu jiný, třeba podobný Ecovi, ale přece jen specificky zapadající do kontextu vlastního díla.

5.3 Jak *Stín katedrály* hodnotí kritika

V konečném hodnocení *Stínu katedrály* se kritiky shodují na jedné podstatné věci – negativně hodnotí Urbanovu přílišnou popisnost a těžkopádnost, se kterou občas umísťuje do textu literární a historické vložky, filozofické úvahy, výklady symbolů. Ty někdy v příběhu působí jako cizí element: „Urban zpochybní své vlastní východisko, že základem měl být příběh, když příběh komplikuje nesouvislými a nesouvisejícími dějovými odbočkami, postavami, které se znenadání objevují na scéně, a především odkazy na literární historii a dějiny umění, od kterých chce, aby román povýšily a ukázaly, že nejde jen o nějaké ‚obyčejné‘ psaní, ale že je to psaní inteligentní. S ohledem na čtenáře si dává navíc práci s tím, aby veškeré paralely s literaturou apod. byly opravdu každému jasné, a důkladně je vysvětluje. Očekávat od popisnosti, že bude podtrhovat vtip či napínavost textu, je v literatuře beznadějně“ (BARTOŇOVÁ 2004: 78).

Urbanův *Stín katedrály* je méně „čtivý“ než předchozí romány. Recenze se shodují, že „[...] by se Urbanovi mohla vyčíst těžkopádnost, s jakou umisťuje do děje filozofické či jinak duchaplné digrese, které z vyprávění a dialogů až příliš trčí. Tím však výtky končí a nutno říci, že *Stín katedrály* je kniha spíše nadprůměrná. Vyznačuje se poutavou zápletkou, vytříbeným jazykem a zajímavým schématem [...]. Miloš Urban zkrátka opět usmířil milovníky detektivek i znalce, lačně intertextuálních analýz [...]“ (HANDLÍŘOVÁ 2003: 35).

Handlířová ovšem vyzdvihuje také klady nové Urbanovy prózy, kterými jsou napětí, poutavost, jazyková obratnost, humor, vytříbený styl: „Angažovanost, humor, cit pro prostředí a styl, všechny osvědčené autorovy silné stránky *Stín katedrály* má“ (ADAMOVIČ 2003: 16).

I Adamovič ovšem román vidí jako problematický, a to i v kontextu dosavadní Urbanovy tvorby: „Stejně jako typické slabiny, jako je určitá tezovitost a vymělkovanost, někdy snaha o efekt za příliš vysokou cenu a dvousečná edukativnost“ (ADAMOVIČ 2003: 16).

Srovnání s předchozími romány ani zde nechybí, i když není tolik akcentováno jako v úvodních pasážích recenzí. I závěrečná hodnocení se často obrací, ne-li ke konkrétním dílům, pak alespoň k celému kontextu tvorby: „Ani v nové knize autor neopouští svou charakteristickou poetiku a navazuje tak na své předchozí prózy. Tajuplný příběh prosycený kulturními a literárními odkazy a vypravěčská grácie z něj činí jednoho z nejvýraznějších českých autorů a zástupců postmoderny“ (KOTRLA 2003). V této recenzi je výrazně chválen autorský rukopis Miloše Urbana, kterému se věnuje ještě několik recenzí: „Urbanovi se ve *Stínu katedrály* podařilo skloubit čtenářskou přitažlivost s nepodbízivostí, zasvěcenost s otevřeností – kniha se výborně čte a své čtenáře si jistě najde“ (RAUVOLF 2003: 54).

Stín katedrály ovšem nachází mezi recenzenty i svého odpůrce, který se k němu staví v podstatě jako k úpadku Urbanovy tvorby. Poprvé kritika románu Miloše Urbana vyznívá negativně, dokonce se obrací proti samotnému autorovi. Činí tak Alois Burda ve své parodické recenzi ve Tvaru:

„[...]myslím si, že by toho Urbana už měl někdo též zamordovat [...], ne proto, že bysem ho neměl rád, ale proto, že literatura je fakt dost vysoká hodnota, tedy že ho mám rád a že aby se už nemosel dál tak trápit. To máte tak: skoro každý spisovatel se dříve či později

dostane na samú špicu, kdy je jasné, že tak, jak psal dovčil, dál nemože, poněvadž nic gruntovanějšího už stejně nezmákne“ (BURDA 2003: 3).

Navíc Burda přidává kritiku toho, že Urban vydává jednu knihu za druhou (každý rok alespoň jednu), čehož si sice všímá více recenzí, ty ovšem tuto skutečnost pouze zmiňují a dále ji nijak nehodnotí: „[...] chrlí jednu knihu za druhú a pomalu se těma novýma knihama zahrabává, až si nikdo nepamatuje, že kdysi psal cosi, co se dalo číst“ (BURDA 2003: 3). Podobnou vlnou kritiky prošel i Michal Viewegh, ke kterému bude později Miloš Urban také připodobňován, a to pohledem knižního trhu. Jde tu především o podobnost ve frekvenci vydávání knih a užívání stále stejných postupů. Vystává tak otázka, zda je to obecný problém kritiky nebo je to dáno právě tím, že se tito autoři snaží na základě úspěšného základu tvořit stále podobně?

V případě Urbana jde podle mého názoru o kombinaci obojího. Kritici sice očekávají specifická díla s prvky, které Miloš Urban ve svých románech využívá, tedy kulisy minulosti, kritiku současnosti, vraždy, tajemství atd., zároveň ovšem očekávají, že tyto stejné motivy oblékne pokaždé do nového kabátu. To Miloš Urban příliš nečiní, proto u něj vystává výše zmíněný problém „dobře namazaného stroje, který se jednou zadrhne“. Tento rozpor ovšem v plné míře vystoupí až v souvislosti s následujícím románem *Santiniho jazyk*.

Urbanovo dílo poprvé čelí negativní kritice. Negativní kritika se neobrací vně Urbanova díla, tedy jeho kontextu. Právě naopak, *Stín katedrály* je zde kritizován právě v kontextu Urbanovy dosavadní tvorby a je s ní srovnáván. Negativní kritika nepřesahuje rámec Urbanovy tvorby. Nedochozí ke srovnávání s ostatními autory doby. Je to paradoxní situace, kdy je Urban recenzenty kriticky hodnocen s ohledem na vlastní tvorbu, které je vytýkána především monotónnost.

6. *Michaela*: Události v klášteře svatého Anděla

U této novely se opakuje stejná situace jako u *Poslední tečky za Rukopisy*, co se týče použití pseudonymu. Urban *Michaelu* vydává v roce 2004 pod pseudonymem Max Unterwasser a v roce 2008 znovu, tentokrát pod vlastním jménem.

6.1 Pseudonym podruhé

„Max Unterwasser je pseudonym začínajícího autora“ (URBAN 2004), to se píše na obálce prvního vydání knihy. Navíc je kniha přepásána reklamním páskem, kde stojí: „Nejlepší horor, jaký jsem v posledních letech četl. Miloš Urban“ (URBAN 2004). „Nuž, možno má tento známý mystifikátor (okrem iného autor moderného gotického románu *Sedmikostelí* a ekologického románu *Hastrman*) s *Michaelou* niečo spoločné...“ (GÁLIS 2004: 67). Urban si tu opět hraje se čtenářem na základě pseudonymu. Jeho hra je ale v tomto případě promyšlenější, protože on sám už známým autorem je. To je ale současně i důvod, proč jeho pseudonym nefunguje v pravém slova smyslu: „Všem, kdo přečetli předchozí prózy Miloše Urbana, bude po přečtení deseti, dvaceti řádků nad slunce jasné, že mají co dočinění s dalším textem tohoto autora...“ (NAGY 2004: 13). Funguje zde spíše „urbanovsky“ jako hra autora s vypravěčem.

Upozorňuje na to Alois Burda ve své parodické recenzi: „On to, jako Rudi, četl jen proto, že přes tu obálku byl takový papír a na tom na tištěné, že ju, tu knížku, doporučuje jako nejfajnější horor nějaký Urban. Což má být, jak tvrdí Rudi, fakt dobrý sepisovatel...“ (BURDOVÁ 2004: 3).

Navíc volbou pseudonymu odkazuje na svou dřívější tvorbu, bystrý čtenář tu je tak opět vystaven zkoušce: „Kdo si pamatuje jména vedlejších postav výrazných českých próz poslední doby, snadno se dovtípí pravé totožnosti Maxe Unterwassera, autora hororové novely *Michaela*. Za potměšilým úsměvem pletichářského starožitníka z loňského románu *Stín katedrály* a za týmiž iniciálami se totiž skrývá jeho autor Miloš Urban...“ (MATOUŠEK 2004).

Podruhé ve své tvorbě užívá Urban pseudonymu. Ani jednou tak nečiní lehkomyšlně. Volba jména je pokaždé pečlivě promyšlena. V *Poslední tečce za Rukopisy* volí jméno obránce pravosti Rukopisů, navíc nositele stejného příjmení. Tady mu mystifikace částečně

vychází, protože je autorem neznámým, a jeho kousek je rozklíčován bezprostředně jen v některých recenzích.

V případě *Michaely* je tomu ovšem jinak. Miloš Urban již není neznámým začínajícím literátem, ale na literárním poli zavedeným autorem, vždyť vydal již čtyři romány. Všechny literární kritika hodnotila kladně a *Hastrman* byl dokonce oceněn cenou Magnesia Litera (2004). I toho ovšem Urban mistrně využívá, když román doporučí svým vlastním jménem. Recenze opět poukazují na jméno, ale tentokrát ho rovnou odhalují jako falešné a dílo připisují rovnou Urbanovi, protože Urban se stal již v literárních kruzích známým pojmem. Navíc *Michaela* zapadá do Urbanovy tvorby, a to především svým hororovým nádechem. Urban je v této době někdo, kdo upoutává pozornost čtenářské obce. „Otázkou zůstává, proč to celé udělal pod pseudonymem Unterwassera čili „podvodníka“. Možná proto, aby si neušpinil logo, které je v postmoderně ještě důležitější než zájem“ (MATOUŠEK 2004). Tento oříšek pak vysvětluje ve své recenzi i Ladislav Nagy: „...doporučení není doporučení, ale skrytý podpis. Hrdý autor nechtěl knihu podepsat vlastním jménem, ovšem zároveň jí chtěl toto jméno vrazit jako pečeť...“ (NAGY 2004: 13).

Vyvstává tak otázka, zda Urban v tomto případě užil pseudonymu proto, aby se za něj schoval, nebo proto, aby si pohrál s bystrým čtenářem. Osobně se domnívám, že Urbanovi šlo právě o tuto hru, kdy provázel *Michaelu* se zbytkem svých děl od první stránky, a učinil tak velmi rafinovaně, tedy jménem jedné ze svých postav.

6.2 Žánr

Michaela se sice tentokrát nehlásí k žánru přímo na obalu jako předchozí romány, ale činí tak na záložce: „Žánr „horotiky“, tj. erotického hororu, nemá v české literatuře silnou tradici. Ani *Michaela* nevznikla původně jako dílo literární, nýbrž jako filmový scénář“ (URBAN 2004). Toto specifické žánrové určení, které jsme sledovali už u předchozích románů je pro Urbana typické, nevystačí si s pouhým označením román nebo novela, chce své dílo vždy určit blíže.

Žánrové vymezení provokuje i samotné kritiky, protože se snaží novou novelu zasadit právě mezi díla předchozí, a to nejen Urbanova: „Vždyť ani v *Michaele* se nevzdal zaujetí krvavou obrazivostí gotických žánrů a postav šustících pod nánosem obsedantních tělesných vášní...“ (MATOUŠEK 2004). Ale i mezi díla jiných autorů, kteří tvořili v podobném duchu.

V recenzích tak zaznívá například jméno markýza de Sade, Salmana Rushdieho či Güntera Grasse, pokaždé ve spojení s rouhačstvím či amorálností.

Co se žánrového vymezení v recenzích týče, autoři se vcelku shodují, že se jedná o kombinaci erotiky a hororu. „Je to totiž taková kombinace pojebanýho softporna s hororem“ (BURDOVÁ 2004: 3). Svěrázná recenze Aloise Burdy tu poukazuje jinými slovy na to, co říká v recenzi Gális: „Žáner erotického hororu působí na mnohých ľudí asi tak zmyselne a zmysluplne jako drevené želiezko. Na prvý pohľad ide o prosté skříženie dvoch literárných padľých anjelov, ktorí mieria prekliato nízko: porna a krváku“ (GÁLIS 2004: 67).

Tak je tedy *Michaela* žánrově vymezena nejen na přebalu, ale i v recenzích. Jde zde o kombinaci erotiky a hororu, přičemž hororová složka je tu chápána jako něco pro Urbana typického. Ovšem zároveň v tomto případě dosti nepovedeného: „Ještě hůře než erotika však dopadá v této knize thriller. Nejde o to, že příběh je vykonstruovaný [...], ale především, že zcela rezignoval na postupné a rafinované budování napětí, na ono rozkošnické pohrávání si se čtenářem, jaké známe třeba ze *Sedmikostelí*“ (NAGY 2004: 13). Ani v tomto ohledu tedy kritik nehodnotí novelu, vzhledem ke kontextu Urbanovy tvorby kladně, protože v *Michaela* se Urban zcela odklání od svých typických předností, které předváděl v předchozích dílech.

6.3 Jak je *Michaela* hodnocena kritiky

Při hodnocení si recenzenti všímají ještě jedné zvláštnosti, kterou v novele nacházíme, a to odkazu na Jeana Baudrillarda. Text inspirovala kniha Jeana Baudrillarda *Dokonalý zločin*. Na závěr knihy pak Urban uvádí citát, se kterým novela polemizuje: „A co když je to strategie samotného Boha, který využívá obrazů k vlastnímu zmizení, sám poslušen instinktu nenechat po sobě stopu? Tak se proroctví uskutečnilo: žijeme ve světě, kde nejvyšší funkcí znaku je umožnit realitě, aby zmizela, a toto zmizení současně ještě maskovat. Umění dnes nic jiného nedělá. Jean Baudrillard“ (URBAN 2004: 124).

Recenze se k této citaci vymezují různě. Gális odkaz na Baudrillarda chápe jako první nedostatek knihy jako hororu: „...hororistovi však srdce zovrie neblahá predtucha už pri úvodnej odvolavke na Jeana Baudrillarda. Niežeby filozofický presah nutne musel byť vrahom hororu či erotiky... [...] ...keby nás autor na túto súvislosť neupozornil, asi by si ju mnoho čitateľov neuvědomilo. Takto má však Unterwasser alibi: komu sa *Michaela* nepáči, tomu môže odkázat', že na ňu filozoficky nedorástol“ (GÁLIS 2004: 67).

Postoj kritiky je tak v tomto ohledu spíše negativní. Soudí, že filozofické prvky se v díle neobjevují a nejsou pro něj nosné. Že celý tento odkaz působí spíše matoucím dojmem a je jakýmsi apriorním ospravedlněním, nicméně v rámci daného žánru nepatřičným a nefunkčním.

6.3.1 Celkové hodnocení novely kritikou

Ani celkové hodnocení pro Urbanovo dílo tentokrát není kladné. Recenzenti se shodují hned v několika bodech: dílo je fragmentární, působí jako by autor zůstal někde v půli cesty, jako by mu chyběla odvaha pokračovat. „*Michaela* [...] je fragment, který by mohl být zajímavým románem a který pro to má velmi dobré předpoklady (vypravěčské schopnosti autora, skvělý jazyk, estetickou citlivost), ovšem který trpí nerozhodností. Není to erotický thriller ani horor [...] Je to text, který chtěl ještě hodně práce, a též větší odvahu“ (NAGY 2004: 13).

O tomto vyznění textu v podstatě svědčí i parodická recenze Aloise Burdy, který již tónem a hrou na svou pubertální dceru naznačil, komu je kniha určena, protože jen pubertálního chlapce by snad mohla nadchnout natolik, aby o ní soudil následující: „Rudi ale též říkal, že je to sepsané děsně echtovně, umělecky a autenticky. Že u toho texta je přímo cítit, jak to toho spisovatele, toho Unterwassera, moselo rajcovat, když mohl dohromady esteticky zmotat všechny ty chlípnotě a sadárny a ešče dělat, jako že je to kumšt“ (BURDOVÁ 2004: 3).

Gális pak v závěru dodává k textu na reklamní pásce, že krom toho, že by mohl mít Urban s novelou *Michaela* něco společného, tak „...jednoducho v poslednom čase nemal šťastie na dobré horory“ (GÁLIS 2004: 68).

Michaela se tak v Urbanově tvorbě jeví jako první „vykřičník“, který upozorňuje na to, že ubírat se tímto směrem není vhodné. Autor známý a zavedený v „literárním provozu“ předkládá dílo, které je hodnoceno s ohledem na jeho dosavadní tvorbu. Nová novela ovšem z této řady vyčnívá, a to ani ne tolik ve smyslu žánru nebo volby tématu, ale spíše v autorově neschopnosti budovat napětí, zastírat a hrát si se čtenářem. Na což je Urbanův čtenář zvyklý. Najednou je mu předkládáno dílko, které by snad mohlo zaujmout tématem, které je ovšem velmi záhy zatlačeno předvídatelností a „plitkostí“ děje. „...a tak je výsledkem text, který čtenáře ani nevzruší, ani nestrhne. V podstatě nám je v půli knihy jedno, kolik orgasmů S.

zažije a který bude poslední. Je to strašlivá škoda, protože právě Miloš Urban, více než kdokoli jiný ze současných českých autorů, dokázal, že erotiku dokáže podat způsobem neotřelým, úchvatným a čtivým“ (NAGY 2004: 13).

Urban se dostává na scestí, nakročil k němu již ve *Stínu katedrály*. Zde pokračuje, ovšem svůj pád v očích kritiky teprve dokoná. V novele *Michaela* se Urban pokusil být jiným Urbanem – méně historizujícím, méně agitačním. A přesto jeho rukopis poznáváme a není to jen tím, že knihu doporučuje. Urban je rozpoznatelný v popisech vražd, které jsou skoro rituální a v popisech sexuálních rituálů, které jsou zcela obskurní. Víme, že máme co dočinění Urbanem, přesto ho nepoznáváme, protože je děj knihy najednou prázdný a nic neříkající. Chybí zde nejen morálka vražd, na což už je ovšem Urbanův čtenář zvyklý, ale chybí tu i jakákoli logika a vnitřní motivace k činům postav. Tím se z této novely stává dílo, které lze jen velmi těžko pochopit jinak než jako obsesi rituálními vraždami a obskurním sexem.

7. *Santiniho jazyk*: román světla

Santiniho jazyk vyšel v roce 2005. Sleduje linii předchozích „temných“ románů. „Záhadami opředené reálné historické stavby a prostory [...] se stávají opakovaně tematizovanou magickou kulisou napínavých příběhů bizarních postav, které se často na hranici sebezničení vydávají po stopách tajných dokumentů či záhadných vražd“ (KUDLOVÁ, MALÁ 2008, 2010).

Temný román v Urbanově podání nese vskutku určité stále se opakující rysy. Jsou to detektivní, hororové a kriminální příběhy, které se stávají nejčastěji v kulisách historických staveb, kde se udávají rituální vraždy. Celý příběh tak čpí napětím a očekáváním, které navíc zvyšuje pátrání po záhadě či viníkovi. Je to jakési schéma, které je pro Urbana typické a které funguje svým specifickým způsobem. Jen ne vždy funguje osvědčená metoda tak mechanicky a tak úspěšně, jak by se mohlo na první pohled zdát. Právě *Santiniho jazyk* může sloužit jako příklad selhání zavedeného receptu na dobrý temný román.

7.1 Návaznost na předchozí tvorbu z hlediska recenzí

„*Santiniho jazyk* je dokonalý produkt, typický Urban, ovšem bez Urbana původního, zaujatého a navztekaného“ (ADAMOVIČ 2005).

Recenze Urbanových knih se začínají stále častěji věnovat tematickému a žánrovému opakování, které je v Urbanově tvorbě více než zjevné. „Nový román Miloše Urbana *Santiniho jazyk* obsahuje všechny prvky, které už z autorova jména udělaly značku, stejně jako jí je Viewegh nebo Topol“ (JANDOUREK 2006). Urban je značkou, od které všichni očekávají stále stejné rysy, ale není to pouze jeho výsadní postavení, ale opakuje se i u jiných autorů, se kterými začíná být Urban právě proto srovnáván. Jeho poetika je zatížena předchozí tvorbou, proto jsou čtenářská očekávání konkrétní: „[...] čtenáři, podporování masivní reklamní kampaní, na každého nového Urbana také čekají, byť se jim už od *Sedmikostelí* dostává prakticky téhož“ (LJUBKOVÁ 2006: 161).

Začíná být stavěn po bok zcela jiným autorům než doposud např. populárního zahraničního spisovatele Dana Browna: „Jak si všimli i někteří jiní recenzenti, *Santiniho jazyk* připomíná nakupením oněch nepravděpodobností spíše Dana Browna a *Šifru Mistra Leonarda* než Eca nebo Meyrinka“ (JANDOUREK 2006). Není to náhoda, Dan Brown vydává *Šifru mistra Leonarda* v roce 2003, kdy poprvé vychází i v českém překladu. Znovu vychází

v nakladatelství Argo v roce 2005, kdy vychází i *Santiniho jazyk* a shodou okolností také v Argu. Oba romány jsou si dost podobné – hledají záhadu na prostoru vymezeném architektonickými památkami, navíc v nich probíhají rituální vraždy. Spojení Urbana a Dana Browna v recenzích tak není náhodné. Recenze na Browna odkazují, protože jeho *Šifra* je v té době bestsellerem, který se navíc dočkal filmové adaptace a Urbanův text hraje na podobnou notu, jenže v českém prostředí (český autor, české stavby). Zdá se mi, že to je ze strany nakladatelství Argo také trochu mediální tah, protože skrze Browna a jeho úspěchu u čtenářů se Urban propaguje do jisté míry i sám.

Zatímco dříve byla návaznost na vlastní dílo hodnocena spíše kladně, nyní se k ní recenze začínají stavět spíše negativně: „Takto lze román povrchně ohodnotit jako autorovo rozpačité přešlapování na jednom místě, či druhý (až třetí) pokus o vstup do stejné řeky“ (HRTÁNEK 2005: 2). Tento negativní postoj byl ještě u recenzí na *Stín katedrály* spíše výjimkou, negativní hodnocení vydává pouze Alois Burda, v návaznosti na *Santiniho jazyk* se negativní kritické ohlasy, nejen na toto téma, množí.

„Dílem *Stín katedrály* před dvěma lety završil trilogii, kterou se vžilo nazývat gotickou. Nabízela se otázka, zda není toto téma pro autora již vyčerpané a jestli by se neměl pustit do nové látky [...]. Právě vydaná novinka *Santiniho jazyk* až příliš ochotně odpovídá, že předpoklad nevyšel. Urban navazuje tam, kde skončil: Nové dílo lze považovat za volné pokračování *Stínu katedrály*, jehož děj dál rozvíjí a přejímá z něj některé postavy“ (ADAMOVIČ 2005).

Opakuje se zde opět motiv tajemství (mystérium, legenda), které je skryto v architektuře, je zde opět postava detektiva – amatéra, který je postupně zasvěcován. Objevují se zde postavy ze *Stínu katedrály* jako Roman Rops či Max Unterwasser. Narážíme zde na pseudovědecké interpretace, dlouhé komentáře k symbolům, textům a stavbám. Nechybí opět ‚efektní‘ vraždy. Urban nevynechal ani záhadné postavy, motivace jejich chování je nám opět záhadou. Takto by šlo pokračovat do nekonečna, ale: „Kdo chce, najde v nejnovějším Urbanově románu vše, co charakterizovalo poetiku jeho předchozích próz: jeho obvyklá témata, typickou obraznost i základní prvky jeho osobitého vidění světa“ (JUŘÍKOVÁ 2009: 295). Jedno je ovšem zřejmé: „Jde o to, že text ve výsledku působí spíš jako suma intertextových odkazů, jež se nepodařilo propojit v životaschopnou strukturu, a osvědčených ingrediencí použitých stylem pejska a kočičky“ (KRAUSOVÁ 2005: 2).

Kontext Urbanovy tvorby tak má značný vliv na jeho recepci: „Je otázkou, jak by byl *Santiniho jazyk* čten bez zkušenosti s předchozími Urbanovými texty“ (KRAUSOVÁ 2005:2). Tato otázka je tu opravdu na místě. Byl by *Santiniho jazyk* hodnocen lépe, kdyby byl vyčleněn z kontextu existující Urbanovy tvorby, nebo kdyby byl čten s její neznalostí? „Avšak percepce *Santiniho jazyka* bez znalosti předchozích Urbanových próz má i své nevýhody. ‚Nepoučený‘ čtenář sice může sledovat dobrodružnou linku a pod ní leccos objevovat, ale je ochuzen o typicky urbanovské poťouchlosti: více či méně ironické aluze na předcházející knihy“ (HRTÁNEK 2005: 2).

Urban žije v kontextu své dosavadní tvorby, jeho díla na sebe více či méně odkazují neustále, ať už v rovině jmen, architektonickou obsesí či tematikou vražd. Je proto nemožné od kritiky by bylo zcela neprofesionální, vyjmout jakýkoli Urbanův román z kontextu jeho dosavadní tvorby a hodnotit ho bez ohledu na tento kontext. Přesto se tato myšlenka v očích běžného čtenáře nabízí, tedy přečíst nově vycházející román *Santiniho jazyk* a teprve zpětně nebo vůbec číst předchozí díla. Hodnocení čtenáře může být v takovém případě zcela odlišné.

7.2 Motivy v *Santiniho jazyce*

Urbanovo motivické opakování, je ovšem také funkční, protože Urbanův nadšený čtenář, jeho fanoušek, ví, co od něho očekávat: „Není těžké uhodnout, co autor od svého čtenáře očekává. Doufá, že čtenář pochopí osobitost jeho přístupu k vyprávění, přistoupí na hru a přivře oči nad chatrností jednotlivých motivací [...]“ (JUŘÍKOVÁ 2009: 301).

Urban se motivicky opakuje, jak bylo zmíněno již výše. „*Santiniho jazyk* dává čtenáři to, co se již dříve osvědčilo, ale nedává mu nic navíc. Dává mu jazyk, ne však srdce“ (ADAMOVIČ 2005). Styl, který doposud fungoval se najednou zdá být prázdný, recenzenti se snaží najít oživující prvky románu, které by ho činily jiným a poutavým. Takové ovšem v *Santiniho jazyce* téměř nejsou.

Výraznou novinkou jsou v podstatě dva hlavní motivy – motiv dvojnictví a motiv jazyka. Těm se také recenze věnují: „[...] motiv dvojnictví i přes svou transparentnost patří v románu k tomu povedenějšímu. Hned vedle ústředního motivu jazyka [...]“ (KRAUSOVÁ 2005: 2). Zdá se, že tyto motivy jsou alespoň lehkým oživením, jinak se Urban stále opakuje, kladné hodnocení se proto veskrze dostává pouze těmto dvěma motivům.

7.2.1 Motiv dvojnictví / podvojnosti

Podvojnost je prostoupena celým románem. Je to jeden z motivů, který kritika na *Santiniho jazyku* zcela neztratila, ba naopak: „*Santiniho jazyk* je román o dvojicích, dvojnících a také o světle“ (ADAMOVIČ 2005). „Motiv dvojnictví vytváří vazbu k autorově předchozí knize, ale i k samotnému autorovi“ (JUŘÍKOVÁ 2009: 294). Podvojnost „spoluutváří ji už podtitul Román světla, který *Santiniho jazyk* předznamenává jako následovníka a zároveň komplement *Stínu katedrály*. Právě dualita světla a stínu, bytostný vztah nasvíceného předmětu a jeho temné projekce, principy otisku, analogie, blíženectví a dvojnictví jsou základními ‚gramatickými‘ pravidly, jimiž se *Santiniho jazyk* řídí“ (HRTÁNEK 2005: 2). Není to tedy tak, že by podtitul Román světla byl použit jen tak, naopak – Urban ho předkládá jako odraz *Stínu katedrály*.

7.2.2 Motiv jazyka

„Autorovo poslední dílo je souborem příznaků a odkazů k jazykovým a sémantickým konotacím“ (MAREŠOVÁ 2005). Vždyť samotný název knihy v sobě slovo jazyk nese. Ovšem bylo by mylné domnívat se, že jazyk tu figuruje pouze jako řeč nebo jako jazyk fyzický:

„Ústřední motiv jazyka tu figuruje hned v několika podobách, protože vychází, někdy i pozoruhodným způsobem z řady významů tohoto slova. Zatímco na počátku se zdá být středem tajemství *Nepomuckého jazyk* ve smyslu ‚tongue‘, ke konci odhaluje zasvěcený hrdina relevanci *Santiniho jazyka* jako ‚language‘. Tuto nenápadnou sémantickou proměnu považuji vůbec za nejlepší moment knihy“ (KRAUSOVÁ 2005: 2).

Co se týče motivu jazyka, dává si Urban práci s jeho propracováním. Ovšem pokud jde o jazyk díla, je to dle recenzí poněkud horší: „Tak, jak je opulentní Urbanův příběh, tak je přebujelý (a místy zbytnělý a jindy křečovitě ‚autentický‘) jeho jazyk“ (LJUBKOVÁ 2006: 262).

Urban jindy po jazykové stránce kritikou tak chválený (*Poslední tečka za Rukopisy, Hastrman* atd.) , je najednou za chabost svého jazyka pranýřován. O těchto výtkách se ještě zmíním.

7.3 Žánr

Ani v otázce žánru Urban nijak nepřekvapuje: „[...]čtenářky-studentky prahnoucí po tetelivém odkrývání tajemna dostanou vrchovatou měrou, čeho si žádají, milovníci detektivek taktéž, protože tato kniha má k postupům detektivky opravdu hodně blízko“ (ADAMOVIČ 2005). Jako devízu *Santiniho jazyka* recenze uvádějí „[...]poměrně čtivý text, který sám o sobě je odkazem k postupům klasických detektivních i hororových děl“ (MAREŠOVÁ 2005).

Opět jde o syntézu několika žánrů. A jsou to žánry pro Urbana obvyklé: detektivka, thriller, milostný příběh. Ovšem ani v tomto ohledu mu jeho zaběhnutý rámec v *Santiniho jazyce* příliš dobře nefunguje: „Tam, kde se [...] drží pátrání, čteme poměrně strhující detektivku, tam, kde se pouštějí do úvah či psychologie, svůj příběh doslova rozbíjejí“ (LJUBKOVÁ 2006: 263). Jako by se Urban měl najednou rozhodnout, co chce vlastně psát, protože jeho obvyklá směs žánrů nefunguje. Rezignuje totiž na jakýkoli logický sled událostí. Urbanovi je zde absence motivace jednotlivých dějů vyčítána: „Gotický román, detektivka či román s tajemstvím nebudou méně zdařilé jen proto, že nakupení událostí a události samé jsou nepravděpodobné, nebo že postavy jednají tak, jak by normální člověk nikdy nejednal. Rituální vraždy se dějí i ve skutečnosti, v knize se mohou dít častěji; u Urbana se však vyskytují až příliš často a nelze to asi vysvětlit jen tím, že autor je potřebuje“ (JANDOUREK 2006).

V *Santiniho jazyce* se v otázce motivace opravdu udává celkem radikální změna, ta byla ovšem patrná už ve *Stínu katedrály*: „V autorových starších prózách byly všechny jeho prapodivné vraždy ospravedlňovány morálním odsudkem zla a motivovány jako trest za zločiny či poklesky. V jeho posledních prózách se však vraždy jeví již pouze jako ozdobná součást autorova stylu [...]“ (JUŘÍKOVÁ 2009: 299). Tento postřeh zaznamenáváme již v případě *Michaely*, avšak zde už se nad vraždami ani nikdo nepozastavuje, jsou to prostě jen jakési ornamentální výjevy, které s dějem samotným příliš nesouvisí.

K tomu si ještě kritikové všimají jedné podstatné věci – jednotlivé děje na sebe logicky nenavazují, a brání tak pochopení a přijetí textu. Chybí zde vnitřní logika, která v předešlých Urbanových dílech nescházela; zde se ovšem zdá, že vše funguje jen pro záměr autora: „Čtenář totiž musí autorovi uvěřit, že nejen samo pátrání, ale i kroky vyšetřujícího mají svou logiku, že B logicky nastupuje po A a přirozeně předchází C. Tato logika se nemusí krýt s logikou vnějšího světa, protože sugestivní dílo si dokáže vytvořit svou vlastní logiku, přesto to však musí být logika. V přítomném románu se mi však nepodařilo najít jinou logiku

než autorův záměr“ (JUŘÍKOVÁ 2009: 298). Autorský záměr je ovšem poněkud komplikovaná kategorie, jako čtenáři k ní máme přístup jen stěží, například skrze vyjádření samotného autora. Ani takové vyjádření však nemusí být pravdivé, může to být pouze hra (zvláště u Miloše Urbana by nešlo o nic šokujícího).

Zdá se, že Urban již zcela rezignoval na logičnost, není to již pouhá výtka absence morálky vražd, jako tomu bylo např. u *Hastrmana*, ale chybí zde i sama opodstatněnost, logika děje. Jako by byl celý román rozpoříván jen proto, že si to sám autor přál. Což ovšem není dostatečný důvod pro to, aby čtenář příběhu uvěřil. Není příběhem nijak motivován a věřit se mu tak nechce.

7.4 Urbanův jazyk

Co se týče jazyka samotného autora, je zde kritika spíše na rozpacích: „[...] hojně užíván i zneužíván je fenomén jazyka, který původní děj zanechává jako nevýraznou kulisu kdesi na pozadí. Celek je souhrnem příkladů literárních pojmů. Výklad a poučení[...]“ (MAREŠOVÁ 2005).

Navíc i popisné pasáže, které jsou pro Urbana typické, jsou v tomto románu nepřiměřeně dlouhé, „jako by spisovatel nechtěl riskovat, že některé narážky, konstrukce, rekvizity atd. přehlédneme. A tak namísto nenápadného mrknutí dostáváme většinou zřetelné signály [...]. Přepisování žánrových schémat je podle mého názoru příliš nahlas napovídáno. [...]. Čtenáři zůstává jen omezený prostor k dohledávání, domýšlení, tušení souvislosti“ (HRTÁNEK 2005: 2).

Jazyk jako by čtenáři ubíral tajemství, nenechává ho na pochybách a jde přímo k věci: „Jazyk se tu vzdává úlohy nástroje, otevírajícího a předestírajícího to, čemu nerozumíme, k čemu se často vztahujeme jen beze slov (jakkoli ‚cit bez jazyka‘ má být jedním z poselství knihy), ale je zvětčující, plochý, vágní, směšuje hovorovou řeč a strnulou školskou promluvu, teatrální dialogy občas připomínají nicotnou telenovelu, jindy se zas uspěchaně musí podřídit akci, rychlému posunu děje“ (ZIZLER 2006: 7).

Přes tato obšírná vysvětlení všeho, co bychom nemuseli pochopit, nás román mate a nechává na pochybách. Jazyk zde zcela slouží ději, není zajímavě využit, neslouží ani charakteristice postav, jak tomu bylo třeba ve *Stínu katedrály*. Jazyk *Santiniho jazyka* se mi nejeví jako tolik odlišný od předchozích děl, je možná trochu úsečnější, není tolik spjat

s postavami, jako tomu bylo například ve *Stínu katedrály*, ale nezdá se mi, že kritika příliš přihlíží právě těmto parametrům. Výtky na toto téma jako by spíše zapadaly do kategorie opakování stále stejných motivů. Jazykově to není jiný „Urban“ než doposud, možná si méně hraje s jazykem jednotlivých postav, ale přesto je jazyk dostatečně bohatý. Rozdíl je spíše ve stylizaci jazyka. Největším problémem je pak přílišná explicitnost, která nejenže ochabuje děj, ale také rezignuje na pozorného čtenáře, kterého Urban v předchozích dílech vyžadoval a připravoval pro něj pasti, do kterých se mohl chytit. Zde si takový čtenář na své rozhodně nepřijde.

7.5 Jak je Santiniho jazyk hodnocen kritikou

Teprve podruhé se v případě Urbanovy tvorby kritika negativně semkla kolem jeho díla. Poprvé se tak stalo v případě *Michaely*. *Santiniho jazyk* byl recenzenty doslova rozcupován. Kritika se opět obrací do kontextu Urbanovy tvorby:

„Jak dobře Urban kdysi začal, tak bezradně teď tápe. Je škoda, že se autor jeho kvalit spokojil s několika zdařilými postupy a motivy a podlehl představě, že budou fungovat v jakémkoli kontextu a neomezeně dlouho. Už nad *Stínem katedrály* se objevily pochybnosti, pramenící z prostého srovnání se *Sedmikostelím*[...]“ (KRAUSOVÁ 2005: 2).

Ale bylo by hodnocení *Santiniho jazyka* stejné, pokud by nebylo poměřováno Urbanovými předchozími díly? „Možná jen zkrátka podcenil svého čtenáře a možná také, že by lépe obstál v benevolentním měřítku ostatní současné české literatury než před sebou samým vysoko nastavenou laťkou“ (KRAUSOVÁ 2005: 2). Kritika by ovšem nebyla povolnou kritikou, kdyby si dovolila hodnotit dílo vytržené z kontextu ostatní autorské tvorby. I to je jedním z úkolů kritiky, která zasazuje díla do kontextu literatury jako takové, ale i do souvislostí doby a do celku děl určitého autora. Tento kontext je, zvláště u Miloše Urbana, dosti výrazný, a tedy pro povolaného kritika neopominutelný.

Není to poprvé, kdy recenzenti podotýkají, že se z Urbanova psaní stává jakési řemeslo, že Urban jen mechanicky zpracovává to, co již jednou použil a co mělo úspěch:

„Román *Santiniho jazyk* je však bohužel důkazem toho, že ani ruční práce nemusí přinést dobrý výsledek, pokud autor podlehne sebeklamu, že umí psát tak dobře, že může napsat téměř cokoli a bude to fungovat. Přinejmenším od čtvrté knihy je totiž Urbanovým základním problémem, o čem vlastně má psát, marné hledání vhodného tématu, na němž by

mohl prezentovat své vidění světa a které by otevřelo prostor pro jeho spontánní potřebu vyprávět neobvyklé příběhy“ (JUŘÍKOVÁ 2009: 296).

Recenzenti tak nezpochybňují Urbanovu schopnost psát a psát poutavě, jde jim spíše o tematickou stránku *Santiniho jazyka*, která recykluje *Sedmikostelí* i *Stín katedrály*: „[...] dostaví se pocit děja vu. Je to vůbec nový Urban, nebo jen naše vzpomínky na jeho starší díla?“ (ADAMOVIČ 2005). Vystává tak otázka, zda bude příští Urbanův román zase podle stejné šablony: „Přesto čtenáře napadne, jestli i příští Urban bude pojednávat o odcizeném muži, který pátrá po tajemství, je svědkem řady rituálních vražd a oddá se občas temnému sexu s tajemnými ženami“ (JANDOUREK 2006). Urban jako by měl recept „jak uvařit román“, který mu ovšem tentokrát nevyšel: „Urban, od počátku oblíbenec kritiky, svým posledním dílem vzbudil značnou vlnu recenzentské nevole: příběh je prý nesmyslně vykonstruovaný, záliba v citacích sebe sama přehnaná, pointa ubohá“ (LJUBKOVÁ 2006: 261).

Co ovšem z Urbanova díla ani v případě *Santiniho jazyka* nemizí, je čtivost: „Ani tato poslední kniha nezůstává bez hlasité kritické odezvy, byť ne jednoznačné. Dovolují si tvrdit, že v této chvíli je jedním z nejvýraznějších hlasů české literatury. Nesporným kladem Urbanových próz zůstává nadále jejich čtivost“ (KOTRLA 2006).

Čtivost literárního díla ovšem, jak vidno sama o sobě nestačí. *Santiniho jazyk* krom všeho napodobování sebe sama, trpí ještě jedním velkým neduhem, a tím je jeho plochost, prázdnota, nedostatek invence, často nesmyslnost. Ani šokující konec *Santiniho jazyk* v očích kritiky nezachraňuje. Románu totiž „[...]vládne naivní průhlednost, konstrukce je ve svém obsahu prázdná, protože na konci románu opravdu nečeká, žádné vyústění [...], žádná univerzální věta. Co zbývá? Intelektuální hříčka na téma, co autor nezamýšlel? A pak už jen slova, slova, slova...“ (MAREŠOVÁ 2005).

Santiniho jazyk u kritiků propadl. Přesto vzbudil rozsáhlou diskuzi recenzentů na téma Miloš Urban. Stále ostřeji zde vystupuje ohled na dosavadní kontext Urbanovy tvorby. Změnilo by se hodnocení, kdyby *Santiniho jazyk* četl Urbanův prvočtenář, který by *Santiniho jazykem* pronikal do kontextu Urbanova díla bez znalosti děl předchozích. Jeho čtení *Santiniho jazyka* by pak mohlo být jiné. Takové čtení by ovšem vydalo na jinou práci, protože takový způsob čtení není u recenzentů možný. Miloš Urban je již autorem mnohokrát konkretizovaným a na knižním trhu zavedeným, ohled na jeho dosavadní tvorbu je pro adekvátní práci kritika nezbytný.

8. *Lord Mord*: Pražský román

„Oznamuje se láskám vašim, že právě vyšel historicko – hysterický, existenciálně – politický horor *Lord Mord*.“, takto byl nakladatelstvím Argo anoncován román *Lord Mord*. Urbanův román, který vyšel v roce 2008. Po negativních kritických ohlasech na *Santiniho jazyk* je to první Urbanův román po třech letech. Mezitím vydal povídky, novelu a napsal divadelní hru: „Bohužel se musím přiznat, že poslední Urbanova díla se s klidem dají označit za brak“ (PÍŠA 2008). Románová tvůrčí pauza se ukázala jako prospěšná, můžeme-li soudit podle ohlasu kritiky: „Miloš Urban ve své nové knize *Lord Mord* sází na to, co mu šlo nejlépe. [...] I přes všechny výhrady je zřejmé, že autor po dlouhé době konečně napsal čtivý román“ (KOUBA 2009).

S ohledem na dřívější kritikou opěvovanou tvorbu Miloše Urbana, pak lze říci jediné: „Starý dobrý Urban, dá se říci nad nejnovější knihou Miloše Urbana [...]“ (CHUCHMA 2009).

Urban se po třech letech vrací na dobře známé území, se kterým umí pracovat, tentokrát se ovšem cele obrací do historie, která mu neslouží jako pouhé pozadí pro současnost. Opět se vrací se svou oslnivou znalostí historických reálií, nevykrádá ovšem sám sebe, jak mu bylo vytýkáno ve *Stínu katedrály* či v *Sedmikostelí*, opouští mimopražské kostely a vrací se do Prahy.

8.1 Návaznost na předchozí tvorbu

Kritika si opět všímá návaznosti na předchozí romány Miloše Urbana, na rozdíl od *Santiniho jazyka* tak ovšem nečiní v negativním slova smyslu, právě naopak, chápe Urbanův návrat k románu a k tematice, kterou důvěrně zná, pozitivně:

„Kritikou nejvíce oceňované zůstávají stále jeho druhý a třetí rozsáhlejší text – romány *Sedmikostelí* (1998) a *Hastrman* (2001) –, které ve své době vzbudily zasloužený ohlas. A to především proto, že přinesly do české literatury něco nového: čtivý text s aktualizovanými postupy klasických žánrů, který je zároveň až umanutě angažovaný. Po deseti letech se oklikou vrátil ke svým začátkům a stvořil poměrně kompaktní dílo [...]“ (KOUBA 2009).

Nevrací se jen k románu jako takovému nebo k určitému pro něj specifickému žánru. *Lord Mord* využívá i podobné motivy jako předchozí romány: „Urbanistické a architektonické otázky i konflikty konzervatismu a moderny tvořily součást tematické

výstavby děl Miloše Urbana (1967) od počátku, ať už v *Sedmikostelí*, či ve *Stínu katedrály*“ (HAMAN 2008: 16).

Recenze ovšem také uvádějí, že *Lord Mord* je sice kvalitnější dílo než poslední román *Santiniho jazyk*, ale že rozhodně není vrcholem Urbanovy tvorby: „Urban opět nabízí strhující příběh, ale daleko vkusnější než například v *Santiniho jazyku*. Kvalit *Sedmikostelí*, nebo *Hastrmana* určitě nedosahuje, ale na druhou stranu se nedočkáte ani obskurní divočiny, jaká občas z pera Miloše Urbana vypadne“ (PÍŠA 2008). Takovým dílem byla z mého pohledu *Michaela*, která postrádala vnitřní logiku a snažila se pouze šokovat.

Urban tedy románem *Lord Mord* zjevně navazuje na své dva nejúspěšnější romány *Sedmikostelí* a *Hastrman*. Na rozdíl od *Santiniho jazyka* však nevykrádá sám sebe, nerecykluje postavy a nevytváří stejné děje a zápletky. Návaznost je zjevná především v motivech.

8.2 Motivy

Motivy *Lorda Morda* se nijak neodlišují od předchozí Urbanovy tvorby: „Morbidity, mysticismus, pesimismus, mučení, bezvýchodnost. To, co je dnes módní pro mladé vyznavače stylu gothic, bylo tenkrát pro mnohé životním názorem. U Miloše Urbana to však obvykle nebývá jen móda - ne víc, než je nutné pro vytvoření kulisy temně vypointovaného příběhu“ (KUBÍČKOVÁ 2008).

Urban opět pracuje s osvědčenými motivy příběhu, které vytváří temnou kulisu: „*Lord Mord* se nijak výrazně neodchyluje od Urbanova dosavadního a osvědčeného rukopisu – v příběhu se opět snoubí fantaskní a krvavé motivy, vyhrocené a násilné sexuální scény, groteskní a symbolické výjevy“ (HRTÁNEK 2009: 65).

Motivy tedy zůstávají stejné, navazují na předchozí romány. Co se ovšem mění je situovanost díla v čase i místě. Není to už současnost na pozadí minulosti, je to minulost v konfrontaci s modernitou v minulosti. Děj se neodehrává v sakrálních stavbách, ale v židovské čtvrti plné vykřičených domů, kde lze o kráse architektury, která byla tematizovaná např. v *Sedmikostelí*, s úspěchem pochybovat.

8.2.1 Motivy místa a doby v románu *Lord Mord*

Román se odehrává na přelomu 19. a 20 století v době asanace pražského židovského města. Nese také podtitul *Pražský román*. V románu *Lord Mord* se plně ukazuje to, co „[...] ke klíčovým rysům Urbanovy poetiky patří [...] začlenění příběhu do zcela konkrétního prostoru, stál autor před úkolem, jaké prostředí pro tento příběh zvolit. [...] přišla řada na bývalé pražské židovské město“ (JANOŠEK 2008: 3).

Nyní je to opět Praha, která byla dějištěm již několika románů. „[...]Praha coby topos s výraznou estetickou a magickou kvalitou, která je však likvidována bezzásadovým a ziskuchtivým počínáním, zaštiťovaným ‚vyššími zájmy‘, ‚jménem pokroku‘“ (HRTÁNEK 2009: 66).

Tentokrát to ovšem není esteticky libý obraz jako modla, kterou stojí za to zachránit, jako například v *Sedmikostelí*. Jde o obraz ghetta, které je staré, špinavé a spleťité. „Nícméně obraz ghetta v Urbanově podání zdá se mi být jedinečný. Podařilo se mu vytvořit dostředivý prostor, území, do něhož je čtenář vtahován stejně silně a neodbytně, jako je ghettem přitahován šlechtic Arco[...]“ (CHUCHMA 2009).

Urban je v tomto ohledu pravým mistrem, tuto svou obratnost prokázal již mnohokrát předtím, čehož si všímají i recenze: „Miloš Urban je autorem, který již dříve - v první části románu *Hastrman* nebo v novele *Pole a palisáda* - dokázal, že k jeho přednostem patří schopnost vytvořit ovzduší doby, jímž světy svých próz rámcuje“ (HAMAN 2008: 16).

V románu *Lord Mord* se mu opět daří navodit atmosféru místa a doby. Vykresluje tu plastický obraz židovského ghetta, který jako by čtenáři předkládal, ale který zároveň čtenář dobře zná: „[...] představuje místo, v němž se nadšení čtenáři pohybují často a rádi, jednoduše proto, že se v něm už dokáží celkem dobře orientovat, jelikož předem dávno tuší, co od něj mohou čekat [...]“ (HEČKOVÁ 2009: 10).

Navození atmosféry a ducha doby je asi nejsilnější stránkou *Lorda Morda*, dává mu tu správnou chuť: „[...] zůstane nám po něm alespoň zatuchlý smrad úzkých uliček, čpavý živočišný pach bordelů a železitá příchut' krve; tušení ducha města, které neexistuje“ (KOUBA 2009).

Navíc motiv místa a doby zpracovává se vší odpovědností, protože si „[...] dal velmi záležet na hodnověrnosti zobrazeného časoprostoru a že v detailech každodenního života i v celkovém koloritu je dějiště jeho románu realistickým otiskem historické skutečnosti“

(HRTÁNEK 2009: 66). Miloš Urban se tu opět představuje jako erudovaný autor, který je důkladně obeznámen s historickými reáliemi a i proto je jeho příběh tak uvěřitelný.

8.2.2 Navození atmosféry doby pomocí jazyka

Recenze se také často zmiňují o tom, že Urban dosahuje skvělého navození atmosféry tím, že velmi obratně pracuje s jazykem: „Zdání autenticity podporují také další roviny textu, například v dialozích postav je věrohodně imitován dobový ‚jazyk ulice‘“ (HRTÁNEK 2009: 66).

Některé tuto stránku kladou dokonce na špici: „Na nové Urbanově knize mne ovšem nejvíc baví, jak autor využívá archaických poloh českého jazyka. O sklonku devatenáctého století se tu totiž vypovídá stylem, jenž má k tomu dobovému psaní velmi blízko, a přece jím není“ (JANOŮŠEK 2008: 3).

Je pravdou, že jazykové hledisko bylo Urbanovi vyčítáno již v recenzích ke *Stínu katedrály*. Je zjevné, že zde se Urban pokusil s jazykem pracovat o něco víc a využít ho jako konstrukční prvek svého příběhu, což se mu zjevně velmi dobře podařilo: „Další devízou je jazyková vytríbenost, lehce archaické pojetí vás vtáhne do prostředí Prahy konce 19. století. Na prvních stránkách trochu ztěžuje četbu, ale velmi brzy si zvyknete a naopak jazykovou nadstavbu oceníte“ (PÍŠA 2008).

Urbanovi bylo v souvislosti se *Sedmikostelím* či *Stínem katedrály* vyčítáno, že užívá příliš jednoduchý jazyk, ačkoli se ho v těchto románech alespoň snažil stylizovat vzhledem k jednotlivým postavám. V *Santiniho jazyce* rezignoval i na tuto stylizaci, pokud nepočítáme ohroublý jazyk Kňoura, což mu bylo následně recenzemi značně vyčítáno. Zde tedy Urban s jazykem opět cíleně pracuje a jde ještě dál – píše o době jazykem doby, což vytváří neopakovatelnou atmosféru celého románu. *Lord Mord* ukazuje, jak moc je jazyková složka pro Urbanovy prózy důležitá a jak mistrně s ní umí Urban pracovat. Takovou atmosféru doby, pomocí jazyka, vytvořil Urban naposledy v prvním díle *Hastrmana*.

8.2.3 Motiv angažovanosti

Angažovanost románu *Lord Mord* implikuje Urban již v prologu, kde cituje „část dobové antiasanační stati *Bestia Triumphans* od Viléma Mrštíka, čímž je předznamenán její angažovaný podtón, zaměřený proti „modernímu šílenství“ destrukce a technického rozvoje. Z textu tudíž mluví nostalgie po staré Praze, která však nezavání sentimentem – je to nostalgie

značně našťvaná a dá se říci, že zde můžeme při troše snahy vysledovat analogie s aktuálním děním v památkové péči“ (KOUBA 2008).

Urban se zde vrací do své pozice „mladého rozhněvaného muže“, kterou v Santiniho jazyce opustil. Ten se vyznačuje „[...] nedůvěrou k takzvanému pokroku, jenž se sice zaštiťuje velkými hesly, avšak pro Urbana je jen projevem lidské pýchy, svévole a – mamonářství“ (JANOŮŠEK 2008: 3). A navíc: „[...] se nám tu Urban opět po čase prezentuje jako našťvaný muž, jenž se snaží prostřednictvím literatury a historie komentovat aktuální stav společnosti, či přesněji morální bídu a kořistnictví politiků, kteří ji vedou“ (JANOŮŠEK 2008: 3).

Urban opět hledá odraz tématu, které burcuje současnou společností v minulosti a opět ho nachází, využívá ho a jeho prizmatem kritizuje současný stav společnosti. Tentokrát ovšem ne účelně. Urban staví poutavý příběh, neužívá rekvizity současnosti okatě, ale opět se je snaží více ponořit do samotného děje, a nechat tak prostor pozornému čtenáři, aby je odhalil. Tato pro Urbana tak typická hra, kterou kritika vysoce cenila u jeho prvních románů, na hodnou chvíli (v případě *Santiniho jazyka zcela*) z jeho tvorby zmizela a teprve v románu *Lord Mord* se znovu objevuje.

8.3 Žánr

Jak se dříve jevílo v recenzích jako velmi těžké vymezit žánr Urbanových románů, stává se postupně z této změti žánrů specifikum: „Autor se sice jako obvykle pohybuje na pomezí několika žánrů[...]“ (NAGY 2009). Urban nás opět nenechává v tomto ohledu na pochybách, s kým máme tu čest. Je to klasický Urbanův žánr, který je smíchán z několika dalších: „[...] nový dekadentně historizující i aktualizující román *Lord Mord*, v němž se mísí žánr hororu, milostné prózy, existenciálního městského dramatu i dobrodružné kriminální záhady“ (HEČKOVÁ 2009: 10). Je tu opět všechno, co od Urbana jeho čtenář očekává – záhada, sex, vraždy a hra se čtenářem.

A jak už jsme si všimli, recenze často v souvislosti s žánrem opakují také Urbanovu kritiku společnosti a politických poměrů, zde na pozadí doby minulé, ovšem se skrytými odkazy do současnosti: „Nebyl by to však Miloš Urban, aby nedodal kriminálnímu příběhu sociálně-politické pozadí [...]“ (HAMAN 2008: 16). Je tomu tak, motivace příběhu je založena na sociálních a politických otázkách asanace. A nejen to. Román čerpá ze dvou

zdrojů: „jedním je tradice krvavých románů, obecněji napínavého čtiva, druhým dobové politické a společenské reálie [...]“ (CHUCHMA 2009).

Není proto dostačující pouze říci, že se „Jedná se o další béčkový thriller s detektivní zápletkou. Jenže právě v tomto žánru je Miloš Urban mistrem“ (PÍŠA 2008). Jistě, Miloš Urban je mistrem v budování napínavého příběhu, ale zde mu přidává ještě něco : rovinu politických a dobových reálií, které má Urban opět zevrubně nastudované a předkládá je čtenáři. Tentokrát ovšem poněkud rafinovaněji, nevysvětluje, nečiní exkurzy, nechává čtenáře tápat. Opět se tu objevuje možnost různočtení: „[...] nechává potenciální zájemce, aby textem bloudili“ (HRTÁNEK 2009: 66).

Urban se vrací k osvědčené technice, kterou využil např. v *Sedmikostelí* či *Hastrmanovi*, plní text odkazy pro „pozorné čtenáře“, není explicitní a nechává pouze na čtenáři, jak bude román číst a jak hluboko se do něj ponoří. Lorda Morda lze číst jako detektivku, ale zároveň jako dílo plné odkazů a historických reálií. Právě tento postup se v rámci Urbanových děl ukazuje jako nejúčinnější a kritikou vysoce hodnocený.

8.4 Jak je *Lord Mord* hodnocen kritiky

Recenze se veskrze shodují na tom, že žánr „historicko–hysterického, existenciálně–politického hororu“ k Urbanovi patří a v něm má pevnou půdu pro svou tvorbu: „Urban zdá se našel opravdovou zlatou žílu svého literárního talentu a je otázkou, zda se rozhodně těžit z ní i ve svém dalším díle, nebo bude dál prozkoumávat (patrně nejen v oblasti prózy) možnosti využití svého vypravěčského nadání“ (NAGY 2009).

Vyvstává tu ovšem otázka, jak dlouho může autor žít z tohoto „dobře promazaného stroje“ předtím než zevšední a bude se neustále opakovat (tato situace nastala velmi výrazně v případě *Santiniho jazyka*). Zdá se ovšem, že Urbanovi jeho „stroj“ funguje dobře, nesmí jen opustit linii, kterou sám sobě vytyčil – tedy psát to, co mu jde dobře (romány s historickou tematikou, které kritizují současnost), ale musí to dělat promyšleně a hravě. Jeho psaní je sice jakýmsi mechanismem, dobře ale funguje jen v tom případě, že dává prostor „pozornému“ čtenáři.

„Spisovatel v novém ‚historicko-hysterickém‘ románu tedy nijak neslevil ze svých předchozích autorských kvalit a skoro by se dalo říci, že ani nezklamal své skalní fanoušky [...]. Poněkud trpkou příchuť může však mít realistický dodatek, že se autor ničeho takového

ani dopustit nemohl, protože přistoupil na spolehlivou tvůrčí metodu kunderovské variace – pouze s tím rozdílem, že Urban recykluje sám sebe“ (HEČKOVÁ 2009: 10).

Nutné je k tomu ovšem podotknout, že Urban tu zašel přece jen trochu dál od svých zajetých kolejí, protože jeho kniha má hlubší smysl, opět se bouří proti dnešní době. Není to poprvé, kdy se Urban obrací do minulosti, aby mohl kritizovat modernu. Tuto kritiku provádí v různých románech odlišně – v *Hastrmanovi* vytváří obraz minulosti, aby na jeho základě mohl vystoupit hrůzný obraz současnosti, v *Sedmikostelí* a *Stínu katedrály* zase kritizuje ubohost dnešní doby v porovnání s gotickou architekturou. Zde se uchyluje do minulosti, která je poznamenávána modernizací, která se právě odehrává a, i když to nemusí být na první pohled zjevné, je právě toto jedním z hlavních motivů *Lorda Morda*:

„Přece jen se však i v takovémto díle tají pod zábavným povrchem hlubší smysl - spodní tón postmoderního protestu vůči myšlence přímočarého pokroku bezohledně bořícího tradiční hodnoty, která byla spojována s modernistickým uvažováním. To je ostatně leitmotiv, jež bylo možné sledovat již v dřívějších prózách Miloše Urbana. Ten také dodává jeho tvorbě rys, jenž ji vymaňuje z nástrah kýčovitě konzumentské produkce a zachraňuje ji pro umění“ (HAMAN 2008: 16).

Je pravda, že Urban tohoto motivu užil ve své tvorbě vícekrát, ale právě na případě recenzí *Santiniho jazyka* se plně ukázalo, že právě motiv revolty a odporu k dnešní době, k modernitě (jak jsem zmínila výše) je tím, co z Urbanových románů, dělá vysoce hodnocená díla. „Ostatním *Lord Mord* nabízí nejen literární hru na pravdu a nepravdu, ale hlavně veskrze inteligentní a zábavnou četbu s patřičnou dávkou napětí a konečně svým způsobem i útěchu, že boj s nepravostí může mít – alespoň v románovém světě – nějaký hlubší smysl“ (HRTÁNEK 2009: 67).

Lord Mord je tedy románem, který svým žánrem i motivy plně zapadá do kontextu Urbanova díla. Je to román, který vrací Miloše Urbana zpátky mezi uznávané autory. *Lord Mord* je rehabilitací Miloše Urbana poté, co kritika rozporuplně přijala *Stín katedrály* a následně zcela negativně ohodnotila *Santiniho jazyk* aveškerou povídkovou tvorbu v tříleté pauze mezi *Santiniho jazykem* a *Lordem Mordem*. *Lord Mord* zachraňuje Urbana v očích kritiků, kteří nad ním v případě *Santiniho jazyka* lámali hůl.

Podle mého názoru se Miloš Urban *Lordem Mordem* vrací do doby *Hastrmana*. Vyplývá to nejen z mého vlastního čtení, ale v tomto bodě dávám za pravdu i recenzím.

Nejenže se děj odehrává v minulosti, stejně jako v prvním díle *Hastrmana*, ale v obou fungují také odkazy na současnost, i když v obou případech odlišně. Nejbližší je ovšem *Lord Mord* prvnímu dílu *Hastrmana* v tom, jak Urban pracuje s jazykem, a vytváří tak neopakovatelnou atmosféru doby. Návrat Miloše Urbana k *Hastrmanovi* není tak krokem zpět, ale naopak návratem ke správné cestě.

Závěr

Diplomová práce mapuje dosavadní recepci vybraných Urbanových děl, a to především s ohledem na vývoj a reflexi jeho autorského stylu. Práce se zaměřila na konfrontaci pohledu recenzentů a vlastního kritického čtení autorových románů. Práce také odhalila, jak kritika pracuje s dílem Miloše Urbana v jeho úhrnu.

Ukázalo se, že využití Vodičkovy teorie konkretizace je nosné i pro dnešní dobu. Recenze se totiž soustavně věnují okruhům, které Vodička vymezuje. Jako vhodné se také ukázalo místní a časové omezení sledovaných recenzí, tyto tak reflektují podobná témata s ohledem na Urbanovu tvorbu, jejich struktura je celkem podobná a dobře zobrazují kulturní ovzduší doby a prostředí. V recenzích je tedy patrné, co se od díla v současnosti očekává a co naopak ne. Je to patrné jak v negativním, tak v pozitivním hodnocení kritiky.

Dosavadní recepce děl Miloše Urbana se projevila jako konzistentní v tom smyslu, že se velice rychle mezi čtenáři i kritiky utváří jakýsi zastřešující pojem „styl Urban“, jehož prizmatem je na jeho jednotlivá díla i na celý kontext jeho tvorby nahlíženo. To není typické pouze pro Urbana, ale pro jakéhokoli autora, jehož díla navazují. Práce ukázala, že pojem „styl Urban“ vychází z typicky urbanovského mysticismu děl. Ten sloužil také jako měřítko pro výběr primární literatury této práce. Připomínám, že v Urbanově případě jde o mystiku, která je specifická již svým žánrem. Jsou to v podstatě hororové příběhy s detektivní zápletkou. Mysticismus je tedy pro tvorbu Miloše Urbana jakýmsi úhelným kamenem a vzhledem k němu jsou pak posuzována i díla, která sice Urban napsal, ale která toto tematické hledisko nespĺňují. Nebylo cílem této práce pracovat s díly mimo tento vytyčený okruh, myslím ale, že je přinejmenším zajímavé na tento trend v recenzích upozornit a bylo by zajímavé se mu nadále věnovat.

„Styl Urban“ slouží jako východisko pro porovnávání jednotlivých Urbanových děl. Jako typické urbanovské motivy lze označit několik následujících. Urbanova mystická díla jsou velmi často pevně svázána s určitým místem, které je přesně vymezeno – ať již je to sedmikostelí, tedy sedm pražských kostelů, Chrám svatého Víta, Santiniho stavby, Josefov, Praha, kopec Vlhošť nebo podivný klášter. Tato přesně vymezená místa utváří jakousi hranici, kterou Urbanova díla respektují, nepřekračují ji. Toto místní omezení se stává pro Urbanova díla určující.

Dalším motivem je návrat do minulosti, a to buď tím, že do minulosti je situován celý (nebo částečný děj), jako je tomu u *Lorda Morda* nebo *Hastrmana*, nebo tak, že se na

minulost vzpomíná jako na něco lepšího nebo se na ní přímo navazuje. Tato tendence je patrná již v Urbanově prvotině, kde návrat do minulosti není ještě tolik stěžejní.

V *Sedmikostelí* naopak dochází k utopickému návratu do minulosti. Ve *Stínu katedrály*, stejně jako v *Santiniho jazyce*, se na minulost vzpomíná a celý příběh je založen na zápletkách z minulosti, které jsou postupně odhalovány. Jediné Urbanovo dílo, které z tohoto rámce vystupuje je *Michaela*, což jí bylo krom jiného vyčteno kritikou.

V neposlední řadě si kritika všímá žánrů, se kterými Urban pracuje. Miloš Urban je v tomto ohledu v českém prostředí dosti specifickým autorem, protože u většiny zmíněných děl sám pracuje s žánrovým vymezením tak, že ho klade jako podtitul knihy přímo na obálku. Již zde je patrná Urbanova hra se čtenáři, kdy se jim snaží předem říci, jaký román je čeká bez ohledu na to, aby si utvořili názor vlastní. Je nutno podotknout, že nejen čtenáři, ale i kritika se nechává touto Urbanovou hrou unášet a na romány nahlíží prizmatem, které jim předkládá právě sám autor.

S tím souvisí také Urbanovy zručně uložené odkazy v textu, ať již jde o odkazy na jiné autory nebo klamné stopy uvnitř textu. I to je pro Urbanovu tvorbu typické. Tyto odkazy, pak také budují jakási očekávání, která autor klade na čtenáře. Čtenářská obec Urbanových románů se tak dělí na čtenáře běžné a čtenáře pozorné, pro které je v textu vždy něco navíc.

Tyto čtyři hlavní rysy Urbanovy tvorby vyzdvihuje kritika jako hlavní u všech děl, která jsem sledovala. Ve vlastním čtení jsem se neodchylovala od tohoto vymezení, které kritika činí. Myslím, že s těmito hlavními motivy lze v Urbanově případě souhlasit. Je pravda, že se v jednotlivých dílech vyskytuje také řada nových a rozličných motivů, které jsou zajímavé, a kritika se jim věnuje. I tyto byly popsány v jednotlivých kapitolách, zároveň s tím, jak s nimi nakládají jednotlivé recenze.

Snažila jsem se v této práci ukázat, jak díla Miloše Urbana vidí kritika a zároveň jsem se jako čtenář Urbanových děl na několika místech ke kritice ohradila. Recenzenti často nehodnotí jednotlivá díla jako taková, ale neustále sklouzávají k poměřování jednoho Urbanova díla druhým. Často také hledají souvislosti mezi díly, které si až uměle vytvářejí (např. v případě propagované trilogie *Sedmikostelí*, *Hastrman*, *Stín katedrály*) a která, jak se později ukazuje, nefungují, protože u dalších děl na ně často rezignují.

Moje práce ukázala zajímavé aspekty pohledu kritiky na současného autora, který publikuje ve velké frekvenci a který se pohybuje stále v podobných tematických okruzích.

Oproti mým předpokladům se neukázalo, že by se recenze v denním tisku a v literárněvědných periodikách zásadně odlišovaly.

Moje práce vytváří obraz, který budují recenze s ohledem na určitého autora a jeho dílo od jeho autorských počátků po dobu deseti let. Práce si všímá zajímavých momentů, které utváří stabilnější pohled na Urbanovu tvorbu jako celek.

Seznam literatury

Primární literatura

Urban, Miloš: Poslední tečka za Rukopisy. Praha, Argo 1998.

Urban, Miloš: Poslední tečka za Rukopisy. Praha, Argo 2005.

Urban, Miloš: Sedmikostelí. Praha, Argo 1998.

Urban Miloš: Hastrman. Praha, Argo 2001.

Urban, Miloš: Stín katedrály, Praha, Argo 2003.

Urban, Miloš: Michaela. Praha, Argo 2004.

Urban, Miloš: Santiniho jazyk. Praha, Argo 2005.

Urban, Miloš: Lord Mord. Praha, Argo 2008.

Sekundární literatura

Metodologie

FOUCAULT, Michel: Co je autor?. In: Diskurz, autor, genealogie. Svoboda. Praha 1994. str. 41 – 75.

INGARDEN, Roman: Umělecké dílo literární. Odeon. Praha 1989.

KUBÍČEK, Tomáš: Felix Vodička – názor a metoda. K dějinám českého strukturalismu. Academia. Praha 2010.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Obecná estetika. In: Studie z estetiky. Odeon. Praha 1971. s. 7 – 65.

NÜNNING, Ansgar: Lexikon teorie literatury a kultury. Brno, Host 2006. Ed. Jiří Holý, Jiří Trávníček.

STRIEDTER, Jurij: Český strukturalismus a současná diskuze o estetické hodnotě; In: Čtenář jako výzva. Host. Brno 2001. str. 101 – 190.

TÁBORSKÁ, Jiřina: Felix Vodička. In: Slovník české literatury. [online]. 21. 8. 2006 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=593>

VODIČKA, Felix: Konkretizace literárního díla. In: *Struktura vývoje*. Praha. ODEON, 1969. str. 193 – 220.

Poslední tečka za Rukopisy

HAMAN, Aleš: Sedmikostelí Miloše Urbana: hra, která skrývá hlubší smysl. In: *Lidové noviny*. Roč. 12 č. 1999. 276 (26. 11.), s. 13.

JANÁČEK, Pavel: Josef Urban: Sedmikostelí: Gotika, bílý jednorožec a tajemství románu. In: *Reflex*. Roč. 11. 2000. č. 7 (17. 12.), s. 53.

KUDLOVÁ, Klára; Zuzana Malá. Slovník české literatury po roce 1945. *Slovník české literatury po roce 1945*. [online]. 14. 2. 2010 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1344&hl=Posledn%C3%AD+te%C4%8Dka+za+rukopisy+>

NAGY, Ladislav: Sedmikostelí, temný román z Prahy konce milénia. In: *Lidové noviny*. Roč. 12. 1999. č. 246 (21. 10.). Str. 19.

PAVERA, Libor: Poslední tečka za rukopisy. In: *Alternativa plus*. Roč. 5. 1999. č. ½. s. 104-105.

PEŇÁŠ, Jiří: Mystifikace na entou: Další odhalení ve věci Rukopisů. In: *Deset procent naděje*. Dokořán. Praha 2002. str. 89-91.

SLOMEK, Jaromír. Prvotina, která se přečte s potěšením. *iDnes.cz*. [online]. 11. 11. 1998 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/prvotina-ktera-se-precte-s-potesenim-dsg-/literatura.aspx?c=981111_010406_literatura_pch

Sedmikostelí

BEZR, Ondřej: Miloš Urban: Sedmikostelí. In: *Rock & pop*. Roč. 11. 2000. č. 1 (leden), s. 124.

FICOVÁ, Sylva: Román z Prahy. In: *Tvar*. Roč. 11. 2000. č. 2. s. 13.

HAMAN, Aleš: Sedmikostelí Miloše Urbana: hra, která skrývá hlubší smysl. In: *Lidové noviny*. Roč. 12. 1999. č. 276 (26. 11.), s. 13.

NAGY, Ladislav: Sedmikostelí, temný román z Prahy konce milénia. In: *Lidové noviny*. Roč. 12. 1999. č. 246 (21. 10.), příl. s. 19.

JANÁČEK, Pavel: Josef Urban: Sedmikostelí: Gotika, bílý jednorožec a tajemství románu. In: *Reflex*. Roč. 11. 2000. č. 7 (17. 12.), s. 53.

JANOUSHKOVÁ, Jana: Kolik příležitostí má Sedmikostelí. In: *Tvar*. Roč. 11. 2000. č. 2. s. 13.

- J AŠOVÁ, Jana: Vražedný potenciál gotických chrámů. In: Nové knihy. 1999. č. 43. s. 1.
- JELÍNEK, Antonín: Sedmikostelí – gotický román dnes. In: Právo. Roč. 10. 2000. č. 20 (25. 1.). s. 13.
- MACHONIN, Jan: Román je mrtev, ať žije král. In: Babylon. Roč. 10. 2000/2001. č. 10. s. 6.
- PEŇÁS, Jiří: Pomsta gotické duše. In: Deset procent naděje. Dokořán. Praha 2002. str. 103.
- Sedmikostelí. *Miloš Urban*. [online]. [cit. 2015-04-16]. Dostupné z: <http://www.milos-urban.cz/knihy/sedmikosteli.html>

Hastrman

- BURDA, Alois: Hastrman. In: Janoušek, Pavel: Hravě i dravě. Kritikova abeceda. Academia. Praha 2009. s. 274.
- FIC, Igor: Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš. In: Tvar. Roč. 12. 2001. č. 20 (29. 11.). s. 1.
- im: Hastrman (Zelený román). In: Hospodářské noviny. 2001. č. 64 (30. 3. - 1. 4.). str. 9.
- KUDLÁČ, Antonín: Legenda o zeleném Janovi. In: Tvar. Roč. 12. 2001. č. 20 (29. 11.). s. 5.
- JANOUŠEK, Pavel: Vpředvzad! Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury. In: Tvar. Roč. 12. 2001. č. 20 (29. 11.). str. 6-7.
- JELÍNEK, Antonín: Urbanův Hastrman je opravdu vodník. In: Právo. Roč. 11. 2001. č. 201 (29. 8.), str. 11.
- MACHONIN, Jan: Hastrman – starý a nový svět. In: Literární noviny. Roč. 12. 2001. č. 27 (4. 7.). str. 8.
- MACHONIN, Jan: Román je mrtev, ať žije král. In: Babylon. Roč. 10. 2000/2001. č. 10. str. 6.
- NAGY, Ladislav: Hastrman je čtivý i problematický. In: Lidové noviny. Roč. 14. 2001. č. 143 (20. 6.). str. 25.
- RULF, Jiří: Miloš Urban – Hastrman. In: Reflex. Roč. 12. 2001. č. 24 (14. 6.). str. 61.

Stín katedrály

ADAMOVIČ, Ivan: Překročit stín katedrály. In: Lidové noviny. Roč. 16. 2003. č. 227 (27. 9.). str. 16.

BARTOŇOVÁ, Lucie: Literatura ve stínu. In: Kritická Příloha Revolver Revue. 2004. č. 30 (listopad), str. 76-78.

GILK, Erik: Sedmero zákonů urbanizace. In: Tvar. Roč. 14. 2003. č. 21 (11. 12.). str. 2.

HAMAN, Aleš: Urbanova „barokní“ vize. In: Tvar. Roč. 14. 2003. č. 21 (11. 12.). str. 2.

HLINKA, Jiří: Stín Urbanovy katedrály neskýtá bezpečí ani klid. In: Hospodářské noviny. 2003. Č. 212 (30. 10.). str. 12.

NOVOTNÝ, Vladimír: Prý krvavý román o ztrátě lásky. In: Tvar. Roč. 14. 2003. č. 21 (11. 12.). str. 3.

RAUVOLF, Josef: Miloš Urban – Stín katedrály. In: Instinkt. Roč. 2. 2003. č. 43 (23. 10.). str. 54.

Michaela

BURDOVÁ, Adéla, Alois Burda: Max Unterwasser: Michaela. Události v klášteře svatého Anděla. In: Tvar. Roč. 15. 2004. č. 12 (10. 6.). str. 3.

GÁLIS, Vladislav: Max Unterwasser (Události v klášteře svatého Anděla). In: Romboid. Roč. 39. 2004. č. 7. str. 67-68.

MATOUŠEK, Petr. Hororová novela Michaela nenadchne ani vyznavače žánru ani odpůrce. *Novinky.cz*. [online]. 30. 8. 2004 [cit. 2015-04-14]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/39006-hororova-novela-michaela-nenadchne-ani-vyznavace-zanru-ani-odpurce.html>

NAGY, Ladislav: Koho ještě zajímá vagina dentata?. In: Literární noviny. Roč. 15. 2004. č. 39. str. 13.

Santiniho jazyk

ADAMOVIČ, Ivan: Santiniho jazyk. *Portál české literatury*. [online]. © 2005 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/1053-santiniho-jazyk/>

HRTÁNEK, Petr: Stručná mluvnice Santiniho. In: Tvar. Roč. 16. 2005. č. 21 (15. 12.). str. 2.

JANDOUREK, Jan. Kdy se ještě vynoří Urmann a Rops?. *Aktuálně.cz*. [online]. 13. 1. 2006 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/kdy-se-jeste-vynori-urmann-a-rops/r~i:article:50026/>

JUŘÍKOVÁ, Eliška F.: Dvě a jedna je dvacet jedna aneb reklama na Santiniho aneb těžko nositelné boty. In: JANOŮŠEK, Pavel: Hravě i dravě. Kritikova abeceda. Academia, Praha 2009 - s. 295.

KOTRLA, Pavel. Krvavý příběh v zajetí jazyka architektury. Český rozhlas. [online]. 25. 1, 2006 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/219399

KRAUSOVÁ, Lenka: Špatně promazaný stroj. In: Tvar. Roč. 16. 2005. č. 21 (15. 12.). str. 2.

LJUBKOVÁ, Marta: Baroko a baroko. In: Souvislosti. Roč. 17. 2006. č. 1. str. 161.

MAREŠOVÁ, Milena. Urban, Miloš: Santiniho jazyk. *iLiteratura.cz*. [online]. 19. 12. 2005 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18373>

ZIZLER, Jiří: Cat's cradle. In: A2. 2006. č. 1. str. 7.

Lord Mord

HAMAN, Aleš: Čtvrť, kde vládne Bürger a Meister. In: Lidové noviny. 2008. (4. 12. 2008). s. 16.

HEČKOVÁ, Michaela: Praha magická, morbidní, recyklovaná. In: Literární noviny. Roč. 20. 2009. č. 4. str. 10.

HRTÁNEK, Petr: Chytře smyšlená historie o boji se Zlem. In: Host. Roč. 25. 2009. č. 2. str. 66.

CHUCHMA, Josef. Sugestivní výprava Miloše Urbana do pražského židovského ghetta. *iDnes.cz*. [online]. 30. 1. 2009 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/sugestivni-vyprava-milose-urbana-do-prazskeho-zidovskeho-ghetta-p91-/zpr_archiv.aspx?c=A090128_135541_kavarna_bos

JANOŮŠEK, Pavel: Miloš Urban: Lord Mord. Pražský román. In: Tvar. 2008. č. 21. str. 3.

KOUBA, Karel. SEX, drogy a asanace. *A2 ISSN 1803*. [online]. ©2009 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2009/2/sex-drogy-asanace>

KUBÍČKOVÁ, Klára.: Miloš Urban vydává Lorda Morda, horor ze starého Josefova. *iDnes.cz*. [online]. 27. 11. 2008 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/milos-urban-vydava-lorda-morda-horor-ze-stareho-josefova-peo-/literatura.aspx?c=A081126_183515_literatura_kot

NAGY, Petr. Urban, Miloš: Lord Mord 1. *iLiteratura.cz*. [online]. 13. 2. 2009 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23799/urban-milos-lord-mord-1>

PÍŠA, Ondřej. Lord Mord – běčkový horor z pražského Židovského města. *Radio Wave*. [online]. 14. 2. 2008 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/525273