

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury



HASTRMAN JAKO POSTMODERNÍ ROMÁN
Hastrman as a Postmodern Novel

Vedoucí bakalářské práce:
PhDr. Josef Peterka, CSc.

Autorka bakalářské práce:
Aneta Dordová
Specializace v pedagogice (B ČJ-FJ)
Prezenční studium

Rok dokončení bakalářské práce:
2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a že odevzdaná elektronická verze je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 18. 6. 2014

.....

Aneta Dordová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu práce PhDr. Josefu Peterkovi, CSc., za odborné vedení, poskytnutí cenných rad, ochotu a trpělivost.

OBSAH

ÚVOD	4
1. KOMPOZICE	5
1. 1 Titul a podtitul	5
1. 2 Dedikace.....	7
1. 3 Motto.....	8
1. 4 Další paratexty	8
1. 5 Kniha první a kniha druhá	9
1. 6 Grafická podoba knihy	13
2. ČASOPROSTOR	16
3. POSTAVY	22
3. 1 Hastrman	22
3. 2 Kateřina	27
3. 3 Voves, Fidelius	29
3. 4 Tomáš Mor a Děti Vody.....	30
4. VYPRÁVĚNÍ	33
5. SYMBOLY	37
5. 1 Symbol vody.....	37
5. 2 Symbol hory, kamene a vejce.....	38
5. 3 Odradek.....	39
6. INTERTEXTOVOST	41
7. ŽÁNŘ	45
8. ZÁVĚR	49
LITERATURA	50
RESUMÉ	52
SUMMARY	53
KLÍČOVÁ SLOVA	54
KEYWORDS	54

ÚVOD

V této bakalářské práci se pokusíme o souhrnnou literární analýzu románu *Hastrman* (2001) od současného spisovatele Miloše Urbana. Cílem je genologická charakteristika díla, a tak bude postup práce snad trochu nezvyklý, opačný: problematice žánru se nebudeme věnovat na začátku práce, nýbrž na jejím konci, tedy po celkovém rozboru románu. Analýze podrobíme jednotlivé roviny výstavby literárního textu; každé z nich věnujeme samostatnou kapitolu.

V první kapitole se zabýváme kompozicí románu, a to jak jeho dvěma částmi, tak paratexty, které autor klade před vlastní text díla; krátké pojednání věnujeme rovněž grafické úpravě knihy. V následujících kapitolách analyzujeme časoprostor, v němž se příběh obou knih odehrává; dále postavy, jejich vnější a vnitřní charakteristiku i myšlenkový rozměr, to, co reprezentují; také vyprávěcí postupy, které jsou v románu uplatňovány, druh a pozici vypravěče. V páté kapitole se budeme věnovat významu symbolů, jež podstatně dotvářejí filosofický rozměr díla. V předposlední kapitole se pokusíme odhalit nejdůležitější intertextuální i mimotextové vztahy a určit jejich funkce. Předmětem šesté, poslední kapitoly je problematika identifikace žánru románu, kterou uvedeme do kontextu s tím, jakým způsobem román často bývá vnímán.

Přestože od prvního vydání *Hastrmana* uplynulo již třináct let, stále vlastně nebyl podroben žádné detailnější analýze; kritiky se pokusily povětšinou o všeobecné postizení hlavních myšlenek a motivů, stejně tak dostupné vědecké, bakalářské i diplomové práce se zabývají jen určitými motivy, aspekty výstavby, a to hlavně v porovnání s ostatními Urbanovými díly. V této práci se tedy budeme opírat především o poznatky z literární teorie, jež se pokusíme uvést do souvislosti s postřehy a názory literárních kritiků, případně s tím, co o tomto svém díle prozradil sám autor. Vedle rozpoznání dílčích postupů při tvorbě tohoto románu se pokusíme rovněž o stanovení jejich funkce.

I když by hledání souvislostí jistě mohlo být zajímavé a přínosné, nezabýváme se příliš důkladně pozicí románu v celkovém kontextu autorovy tvorby či vztahem díla k ostatním dané epochy, neusilujeme o komparaci; rozbor rovněž nemá žádné specifické východisko, skrze které bychom na román nahlíželi – předmětem práce je skutečně analýza románu v jeho vlastních hranicích a intencích. Vycházíme z prvního vydání (dotisku) *Hastrmana*, které vyšlo v nakladatelství Argo roku 2001.

1. KOMPOZICE

Vzhledem k tomu, že se román *Hastrman* skládá ze dvou v mnoha ohledech odlišných dílů (kniha), považujeme za nutné začít celkovou analýzu zaostřením právě na jeho kompozici. Avšak předtím, než se začneme zabývat tematikou a pojetím oněch dvou knih románu, přihlédneme také k ostatním prvkům jeho kompoziční výstavby, které jsou k finálnímu porozumění textu neméně důležité.

1. 1 Titul a podtitul

Na první pohled není titul *Hastrman* na rozdíl od podtitulu (*Zelený román*) ničím neobvyklý; titul nesoucí jméno nebo jiné označení hlavní postavy je dosti běžný. Přesto by pro čtenáře, který knihu bere do rukou poprvé, mohl být poměrně matoucí a bizarní: jestliže je protagonistický titul v literatuře jevem zcela běžným, pak hlavní hrdina vypůjčený z pohádkové říše je v próze pro dospělé volbou poměrně ojedinělou.

Podtitul, který by ve svém klasickém pojetí měl čtenáři být jakousi nápovědou, jej v tomto případě máte ještě více (zvláště porovnáme-li jej např. s podtitulem jiné Urbanovy knihy *Sedmikostelí – Gotický román z Prahy*). Nese sice informaci o žánru, ovšem i tu autor jistým způsobem pozměňuje, snad až ironizuje: přívlastkem „zelený“ dodává románu, který je žánrem zcela tradičním, další, poměrně těžko identifikovatelný rozměr.

Zůstaneme-li v pozici nepoučeného čtenáře, bude první, co nás napadne při hledání důvodu volby podtitulu, pravděpodobně to, že *hastrman* se odívá zeleně a vlastně sám je zelený; v druhé řadě můžeme vzít v potaz také souvislost s barvou papíru, na němž je text vytištěn. Z pozice autora je to jistě dobře promyšlený tah, který realizoval se smyslem pro humor sobě vlastním. Běžnému čtenáři by toto zjištění pravděpodobně stačilo, ovšem pro nás nemá z hlediska žánrového zařazení či výstavby textu žádný význam; co tedy mohlo být autorovi popudem k takovému pojmenování svého díla?

Sám jej v jednom z rozhovorů označil jako „prózu romantickou, ekologickou a utopickou“¹. Pro nalezení smyslu podtitulu bude jistě nejvhodnější přívlastek prostřední, tedy „ekologickou“ – zelená je dnes koneckonců především barvou ekologie, přírody, zdravého životního prostředí; to jsou konotace, které si se v souvislosti se zelenou barvou vybaví snad každý současný čtenář. Zdá se tedy, že ne náhodou bývá tento román – a především jeho druhý díl – označován jako „kniha ekoterorismu“; tuto interpretaci jistě

¹ Horácková, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 113

nelze označit za mylnou, ovšem domníváme se, že je to pouze jedna rovina díla, jeden ze způsobů, jak jej lze číst.

Jistě na tomto místě nemůžeme ignorovat symboliku barev; především nelze opomenout dva významy zelené, a sice ty, že *zelená barva je barvou jara a klíčícího života, zároveň je však – v negativním smyslu – přisuzována jedu a smrti; v lidové víře a literatuře se ďábel často znázorňuje jako zelený.*² Aplikujme nejdříve význam první. Větší část děje první knihy románu se odehrává na jaře a jsou v ní líčeny mnohé, především pohanské rituály spojené s uctíváním přírodních božstev a přírodních sil celkově, a to hlavně za účelem úrody (tedy „klíčícího života“): ne náhodou zde tedy můžeme spatřovat jistou souvislost. Paralela je ovšem i mezi druhým výkladem a protagonistou samotným, tedy hastrmanem: právě v lidové víře je vodník postavou zcela negativní, zlou, vzbuzující v lidech úzkost a strach; je spojován se smrtí. Mimo to nám nyní vyvstává i spojitost mezi titulem a podtitulem – postava hastrmana se dostává do zcela záporného světla. Nesmíme však hlavního hrdinu ihned hodnotit takto černobíle: ve skutečnosti je jeho morální či etické pojetí daleko komplikovanější.

Avšak u protagonisty negativní konotace nekončí. Druhá kniha románu je zlem a smrtí takřka protkaná. Vlastně se oklikou dostáváme k řešení prvnímu, tedy „ekoteroristickému románu“ – neupadejme však v domnění, že se jedná o jakýsi laciný „krvák“ z prostředí ekologických aktivistů, beroucích situaci do vlastních rukou; například kritik Igor Fic takovouto interpretaci přímo razantně odmítá: „...každý, kdo by hledal v hastrmanově počínání jakékoli znaky ekoterorismu a společenské angažovanosti, je vedle jak ta jedle.“³ Dalo by se snad říci, že zde zelená barva implikuje dva principy: přírodu jako konatelku dobra i zla. Její život je podáván jako samostatná entita, kterou člověk musí uctívat, princip, kterému je třeba se podrobit, pokorně jej přijmout, a pokud tak neučiní, či se dokonce rozhodne proti němu zasáhnout, začne se z její strany – v tomto případě reprezentované hastrmanem, který je vlastně její nedílnou součástí, či spíše jakýmsi poslem – dít zlo, jehož důsledkem je naprostá nerovnováha a z ní pramenící rozklad, který lze napravit jen tím, že se vrátíme zpátky k pokoře.

To vše v sobě zdánlivě snad jen hravé označení „zelený román“ může obsahovat.

² Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, str. 583

³ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20, str. 5

1. 2 Dedikace

Budeme-li vycházet z definice Daniely Hodrové, která říká, že dedikace je „*krátký text, v němž autor své dílo věnuje nějaké zpravidla žijící osobě*“⁴, zjistíme, že i zde autor se čtenářem rozehrává jakousi potměšilou hru. Své dílo totiž věnoval „*duze, jež ,bývá na mračnu za deštivého dne*“⁵. Už na první pohled se jedná o postup zcela svérázný, což nakonec uznává i sám autor: „... *je to trošku šílený, věnovat knížku duze*“⁶.

Přestože v rámci dedikace tento text vyznívá až nepatřičně, v případě motta by byl vlastně více než klasický; jedná se totiž o citaci – nebo spíše parafrázi – úryvku z Bible, u níž je index citovanosti zřejmě nejvyšší.⁷ (Abychom jej ale mohli považovat za motto, musel by být text situován do první osoby, což ovšem není.) Konkrétně si autor vypůjčuje slova proroka Ezechiela: duha zjevuje Boží smířlivost, zatímco mračno a déšť jsou připomínkou Božího hněvu. Pokud však odhlédneme od biblické symboliky, je déšť jako *předpoklad úrodnosti a života spjat se symbolikou vody*.⁸ Právě voda je motivem, který je v románu snad nejdůležitější a prochází jím celým, oběma jeho částmi; vlastně i protagonista je s tímto živlem ve velmi úzkém sepětí (tuto skutečnost se autor snad snaží zastříti volbou germanismu namísto českého ekvivalentu *vodník*). Úroda a život, to jsou slova, se kterými jsme se setkali již při pokusu o interpretaci podtitulu; dedikace spolu s podtitulem a vlastně v kontextu s dalšími paratexty i celým románem nakonec vytváří jeden harmonický akord.

Pokud bychom však chtěli hledat význam a asociace slova *duha* v současnosti – či lépe v současném společenském životě – a přihlídlí k jednomu z výše uvedených výkladů zelené barvy, pak by nám jistě přišla na mysl ona ekologická organizace. Ani tento výklad není úplně mylný, neboť autor sám tento úmysl přiznává: „...*ale samozřejmě ta ekologická organizace je tam taky. I když o ní moc nevím*...“⁹ Ve výsledku ale říká, že knihu věnoval právě duze z toho důvodu, že duha – právě podle biblického významu – přináší útěchu, kterou by jeho kniha mohla někomu přinést.¹⁰ To je ovšem věc, kterou nemůžeme posoudit a nakonec je to vlastně záležitost mimoliterární.

Stejně jako podtitul má i dedikace dvojí polohu. Můžeme se držet

⁴ Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, str. 268

⁵ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001 str. 6

⁶ Misíková, M. a Ander, M.: *Čtenář je nebezpečný člověk*. Sedmá generace, 2004, č. 8

⁷ Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, str. 276

⁸ Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, str. 89

⁹ Misíková, M. a Ander, M.: *Čtenář je nebezpečný člověk*. Sedmá generace, 2004, č. 8

¹⁰ Tamtéž.

žánru „ekoteroristického románu“ a v souladu s tím vnímat motiv duhy pouze jako aluzi na známou soudobou ekologickou organizaci; pokud ale přihlídneme k symbolice jednotlivých motivů (duha, déšť), vidíme, že nás opět odkazují „výše“, k jistým přírodním principům, které souvisejí spíše s celkovou rovnováhou světa lidí a přírody než s naivně spásnými domněnkami ekologických aktivistů.

1. 3 Motto

Zatímco podtitul a dedikaci autor vyřešil dosti novátorsky, motto zůstává zcela tradiční. Tentokrát si vybral citát z Dostojevského: „*Neexistuje větší štěstí, než se obětovat.*“¹¹ Předesílá zde další důležitý motiv: motiv oběti.

Jak už bylo řečeno, stáváme se v románu svědky mnoha (především pohanských) obřadů, k nimž právě oběť neodmyslitelně patří; v zájmu udržení souladu mezi člověkem a přírodou se obětují především zvířata. Největší a nejdůležitější oběť se však uskutečňuje až na konci druhé knihy – jedná se o zcela poslední moment děje, kdy je obětován sám hlavní hrdina a schází rukou Kateřiny, dívky, kterou vlastně zachránil.

Mottem se tedy anticipuje závěr příběhu: hastrman musí být obětován, aby příroda mohla být obnovena.

1. 4 Další paratexty

Vedle titulu, podtitulu, dedikace a motto nalezneme v románu *Hastrman* ještě jeden rámcový text, který je ze všech zřejmě nejzvláštnější. Jedná se o text, který známe spíše z filmů než z knih, i když ve 20. století není zcela neobvyklý už ani v literatuře (podobný můžeme najít např. ve Škvoreckého *Zbabělcích*; sám Urban tohoto postupu využil i v *Sedmikostelí*). Tento text je umístěn ještě před dedikací a motto, spolu s nimi celý román jakoby „před oponou“ uvádí: „*Připomínají-li postavy, místa a děje tohoto románu skutečný svět a jeho obyvatele, jde iluzi. Umění a pravda: dvě zlaté rybky hledící si z oka do oka, z akvária do akvária.*“¹²

Skládá se v podstatě ze dvou částí. První část se čtenáře snaží přesvědčit o tom, že svět fiktivní nebyl nijak inspirován světem reálným, natož aby mu nastavoval zrcadlo; to vše ale vzápětí popírá druhá část, která říká, že realita a fikce jsou vlastně dva vzájemně si odpovídající světy. Alespoň v tomto románu. Autor se však realitou *očividně* inspiroval,

¹¹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 7

¹² Tamtéž, str. 5

v jednom z rozhovorů motivaci skutečnými událostmi a osobami dokonce doznal: „*Kužvart je určitě inspirací zcela jasnou pro ministra životního prostředí, [...] ale ostatní jména – to je klíč, který nechci prozradit. Účtuju s lidmi, kteří mě naštvají před jistou dobou. [...] Jména jsem překroutil, ale dá se to poznat.*“¹³

Ostatně, pro vytvoření iluze toho, že román nebyl nikterak inspirován realitou, by bylo možná účinnější, kdyby autor zvolil postup zcela opačný: v tomto případě totiž ve čtenáři okamžitě vyvolá podezření, že se při vytváření fikčního světa svého románu inspiroval skutečností *zcela určitě*. Na druhou stranu, možná je to jen další tah figurkou v oné hře, kterou se s námi snaží hrát a účelem této „formulky“ bylo jen vytvoření úsměvného paradoxu, jehož vtip ještě umocňuje využití motivů (ryby, akvárium) celkově korespondujících s charakterem hlavní postavy.

1. 5 Kniha první a kniha druhá

Jak už bylo řečeno, román sestává ze dvou dílů, tedy knih, které se charakterově liší tak, že by se v krajním případě snad dalo říci, že se jedná o dva různé romány. Přesto si ale druhá kniha zachovává jistou kontinuitu. Odhlédneme-li především od jiného časového (a částečně i prostorového) zasazení vyprávění jednotlivých knih a jejich na první pohled patrných žánrových odlišností, přeci jen odkryjeme něco společného, co zajišťuje jejich vzájemnou soudržnost.

Nejvýraznějším a nejdůležitějším „spojovníkem“ je samozřejmě hlavní postava, i když ani ta nezůstává v obou dílech úplně stejná: zatímco v knize první vítězí spíše hastrmanova lidská stránka, v knize druhé se protagonista skoro úplně nechává ovládnout svou zrudností, nelidskostí. V zásadě se však stále jedná o jednu a tu samou entitu. Vedle hastrmana je další postavou společnou oběma knihám Kateřina.

Dále oba díly spojují společné symboly, a to především symboly vody, hory a kamene. Symbol vody je spojený už se samotnou postavou hastrmana: ztělesňuje základní, neměnný princip života; ve druhém díle plní také svou funkci nezkrotného živlu. Hora a kámen pak souvisí s Vlhostí, posvátnou horou, na níž se nachází tajemný viklan: v druhé knize se oba stávají obětí činnosti těžební společnosti.

Vedle hlavních postav a symbolů knihy spojuje zasazení do stejného prostoru, i když v knize druhé už se ocitáme i mimo Starou Ves a její okolí; zároveň dochází k jisté modifikaci tohoto prostoru – Ves se stává prostorem v podstatě „mrtvým“ (i když na konci

¹³ Horáčková, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 13

románu dochází k jejímu vzkříšení), pasivním objektem: je totiž utopena na dně rybníka.

Je tedy patrné, že dvojakost, schizofrenie je základním stavebním kamenem celého románu; prostupuje všechny jeho složky od kompozice přes psychologický profil postav až po význam některých užitých symbolů. Protagonista se zmitá mezi člověkem a vodníkem, pater Fidelius mezi svým kněžským posláním a sklony zcela profánními, Kateřina má jedno oko zelené a druhé modré, příroda je jednou živá, podruhé mrtvá... V závěru příběhu však dochází k jakémusi smíření, splynutí obou zápolících složek, a to hlavně v momentu hastrmanovy smrti: ten se už nedokáže rozdvojit, jeho duše je sjednocena a může konečně dojít smíru.

Co ale obě knihy spojuje takřka nerozlučně, je příběh: ten je vlastně jenom jeden a jeho pointa se nachází až na konci knihy druhé. Ta by sice možná mohla existovat i samostatně, kniha první by se bez ní však neobešla; a kdyby jako samostatná přeci jen vycházela, tak na úkor čtenářského zážitku, jelikož konec první knihy by čtenáři jistě žádné uspokojení nepřinesl: ten k pokračování spíše přímo vybízí.

To, že se v obou knihách jedná o jeden příběh, dosvědčuje z hlediska formy i fakt, že na začátku knihy první a na konci knihy druhé čteme stejnou větu: „*Protože to tak musí být.*“¹⁴ Variaci na tuto větu najdeme i na začátku druhé knihy: „*Snad to tak musí být.*“¹⁵ Formálně tedy tvoří jakési cyklické ohraničení příběhu, má ale i funkci významovou: vzhledem k tomu, že je celé vyprávění situováno v ich-formě, mohou tyto věty vyjadřovat hodnocení protagonisty-vypravěče; vlastně k nám tímto způsobem přímo promlouvá, vyjadřuje svůj postoj k tomu, co se událo či co se teprve dít bude.

Zatímco počáteční a koncová věta románu jsou identické, o první a poslední kapitole toto konstatovat nemůžeme; ty se liší už na první pohled – první kapitola je rozvíta na několik stran, kdežto poslední tvoří pouhý odstavec: působí tak spíše dojmem dovětku než skutečné kapitoly. Kapitola první je oproti tomu „plnohodnotná“, i když nakonec také nenaplnuje představu klasické první kapitoly.

Pokud její začátek srovnáme s „tradičním románovým začátkem“, který „*měl charakter přípravy, vysvětlení okolností, představení postav a v první větě se zpravidla uvádělo jméno hlavní postavy, nezřídka čas a místo děje*“,¹⁶ zjistíme, že autor se ani zde – stejně jako u podtitulu a dedikace – tradice nedrží. Odhlédněme nyní od věty první (která vlastně zároveň tvoří samostatný odstavec) a zaměřme se na odstavec následující: „*Do*

¹⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 11 a 399

¹⁵ Tamtéž, str. 229

¹⁶ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, str. 318

*kraje pod horou jsem přišel dvakrát. Poprvé jako ten, jímž jsem se narodil, podruhé jako ten, kým jsem se stavěl být na tomto světě – a kým jsem se, na samém odchodu z něho, opravdu stal.*¹⁷ Přestože zde několikrát čteme slovesný tvar *jsem*, který implikuje vypravěče či některou z postav (v tomto případě obojí), nedozvídáme se o něm vlastně nic; stejně tak o místě a čase, ve kterém se příběh bude odehrávat. Navíc, pokud knihu čteme poprvé a nevíme, že hastrman osciluje mezi člověkem a „sebou samým“ – tedy bytostí nadpřirozenou, která v sobě nic lidského nemá – mají pro nás tyto řádky význam dosti těžko hmatatelný. Ze samotného titulu románu je sice jasné, že v příběhu nadpřirozená postava vystupovat bude, ovšem nemusí to nutně znamenat, že se jedná o postavu hlavní, která je navíc zároveň vypravěčem; že tomu tak je, se dozvídáme vlastně až v odstavci pátém: *„Přišel jsem bez šatů, když čas neměl smysl, hleděl jsem vzhůru ze dna řek, přespával v rákosí a v korunách dubů, lovil jsem v tůních, jezerech.*“¹⁸ Přestože to není řečeno explicitně, je z jistých indicií jasné, že onen hastrman bude vypravěč-protagonista, ovšem stále neznáme jeho jméno a stále nevíme, kde a kdy se vyskytuje – údaj o čase vlastně sám zpochybňuje, jako by byl nedůležitý („když čas neměl smysl“ – toto spojení čteme v první kapitole hned dvakrát). Prostorové zasazení se nakonec dozvídáme de facto až v kapitole třetí, časové můžeme jen usuzovat ze zmínek o národním sebeuvědomování,¹⁹ jméno hlavní postavy se vyskytuje dokonce až na straně 50, tedy v samé čtvrtině první knihy. I „pravá identita“ hlavní postavy je plně odhalena až na straně 30, kdy hastrman *„vklouzne pod hladinu Koňského rybníka, rozvíří kal na dně, natáhne se do bílého písku a usne za zpěvu ptáků, který k němu tlumeně proniká pod hladinu*“.²⁰ Autor tedy opět pracuje po svém, ovšem z hlediska vyprávění je tento postup zcela funkční: vytváří napětí, nejistotu a čtenář je pln očekávání.

Poslední kapitola je, jak jsme již zmínili, „odbyta“ jedním krátkým odstavcem. S první kapitolou je spojena nejen svou závěrečnou větou, ale i zjevením přízraku, Odradka, který se hastrmanovi zjevuje na stejném místě i v první kapitole první knihy; zjevuje se mu ale i v průběhu celého příběhu na zcela jiných místech. Z hlediska vyprávění a jeho vyvrcholení je však poslední kapitola poměrně zbytečná: příběh samotný totiž končí už v kapitole předposlední, a to zcela klasicky – smrtí hlavní postavy. Na jednu stranu sice reprezentuje „úplné ukončení“, které umocňuje fakt, že se vrací k jistým prvkům kapitoly

¹⁷ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 11

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ „Tedy si i tady začali uvědomovat svůj původ, jak se to děje po celé Evropě, i zde začali důsledně rozlišovat na my a oni. Řeč, příslušnost a vyznání byly pomalu posvátnější než tělo Páně. Rozhlédl jsem se po svých Čechách a Němcích a uctivě poděkoval za uvítání.“ Tamtéž, str. 23

²⁰ Tamtéž, str. 30

první, na stranu druhou mohl román skončit právě v nejvypjatějším momentu; místo toho se však příběh protahuje ještě o jeden takřka nepodstatný odstavec, který snad působí až dojmem, že se autor nedokázal smířit s tím, že je vyprávění u konce, bylo mu líto odložit pero, a tak si neodpustil ještě jednu „kapitolku“, kterou by alespoň formálně spojil konec se začátkem celého románu. Tento dojem zesiluje to, že věta „Protože to tak musí být“²¹ už se jednou – byť pozměněná – opakuje na začátku knihy druhé, a tak její další opakování na konci vyznívá už poněkud křečovitě; jistě by ale působilo jinak, kdyby stejná věta figurovala i na konci první knihy a vytvářela tak rámec jich obou. Takto konec první knihy vypadá jako „neobsazené políčko“.

Pokud budeme obě knihy románu posuzovat jako dvě na sobě do jisté míry nezávislé entity, můžeme se zaměřit i na to, jak začínají a končí samy o sobě. První kniha končí únosem Katynky, její „dočasnou smrtí“ a „pohřbením“ v bývalé středověké lednici, jež se nachází ve sklepení hastrmanovy Věže. To vše se odehrává právě v poslední kapitole. Liší se od předcházejících především tím, že hastrmanovo počínání je zde najednou nahlíženo s distancí, jako by vypravěčem nebyl on sám; jako by se vypravěč od postavy oddělil: „Viděl jsem hastrmana, [...] Dubovým hájům se zelený mužik vyhýbal, já se mu smál, věda, čeho se bojí, [...] Utikal jsem za ním a nemohl ho chytit, nemohl ho zastavit a odradit od toho. Byl rychlejší než já, předběhl i sama sebe – mne, který jsem za ním v zoufalství klopýtal.“²² Ve skutečnosti se však neodděluje vypravěč od postavy, ale protagonistova „hastrmanská část“ od části lidské: hlavní postava se rozdvouje, tak jako vždy, kdy nejsou obě tyto její části zajedno.²³

Zároveň autor větou „Kde Katynka bude spát.“²⁴ dává najevo, že má s touto postavou „další plány“, jelikož bude „jenom“ spát; anticipuje, že bude – jako Šípková Růženka – ze svého dlouhého snu probuzena a dále fungovat. Právě to je důvod, proč vyprávění nemůže končit na konci první knihy a proč tato nemůže fungovat samostatně: nekončí zde totiž sám příběh, není to pointa celého vyprávění, žádné završení, pouze jakýsi „přechodný moment“ mezi předchozím a následujícím.

V tomto okamžiku nastává doslova střih, pomyslná opona se zahrnuje a zase roztahuje, aby nás autor uvrhl střemhlav do dění knihy druhé, přímo do procesu hastrmanovy msty. Moment překvapení umocňuje skoro akusticky slovo *výbuch*, kterým

²¹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 11

²² Tamtéž, str. 223-224

²³ Například na str. 320: „Odemknu mercedes, usednu za volant a málem vyletím z kůže leknutím: ve stínu na zadním sedadle sedí tmavá postava v zeleném fráčku. Nakloní se ke mně, ve světle pouliční lucerny se jí v hubě zablýsknou štíci zuby.“

²⁴ Tamtéž, str. 224

druhá kniha začíná.²⁵ Po sugestivním popisu onoho výbuchu a destrukce s ním spojené se postupně seznamujeme s okolnostmi; stejně jako v knize první, i v knize druhé autor proniká do problematiky postupně (i když znatelně rychleji) – čtenář několik prvních stran jen tuší, co bude příčinou hastrmanova jednání, explicitně je těžební společnost zmíněna až na páté straně; stejně tak stav, ve kterém se okolí bývalé Staré Vsi nachází: „*Stará Ves už není. Po válce vystěhovali poslední obyvatelé a celé okolí středověkých rybníků zatopili. Vymysleli si alibi: bahnitá půda bude mít výnosnější a lepší využití.*“²⁶ Taktéž se zde poprvé setkáváme s důležitým slovem: alibi. Alibismus je něco, s čím se hastrman bude potýkat – a co bude zároveň trestat – po celou druhou knihu.

Ač tedy obě knihy tohoto románu vykazují patrné diferenční znaky, přesvědčili jsme se nakonec, že dohromady přece tvoří jeden celek, jedno tělo, jehož kostrou je především příběh. Román by ovšem nebyl „sám sebou“, kdybychom opomenuli jeho celkový významový, snad až etický rozměr, který je konstituován prostřednictvím symbolů, mytických prvků a odkazů a v neposlední řadě také postav, jejich charakteristikou a typologií. Tyto složky by plně nenaplnily svůj smysl, kdybychom od sebe dvě „zelené knihy“ oddělili.

1. 6 Grafická podoba knihy

Jelikož se román *Hastrman* – stejně jako ostatní Urbanovy knihy – vyznačuje velmi originálním grafickým ztvárněním, chtěli bychom v rámci kapitoly o kompozici věnovat několik řádků i této materiální stránce výstavby románu. Ano, i kniha jako objekt se může podílet na smyslu či alespoň celkovém charakteru díla, byť je to dnes – v době, kdy se na grafickou podobu knihy příliš nedbá nebo je její materiálovost dokonce zcela potlačena – velmi neobvyklé. Urbanovým „dvorním grafikem“ je Pavel Růt.

Knihy sice respektují „ustrnulou podobu“ tohoto média, nápadné jsou ale už na první pohled, a to nejen svými výraznými obaly, ale i poměrně malou velikostí – menší, než na jakou jsme většinou zvyklí. Na obálce je samozřejmě uveden titul, případně podtitul, dále většinou obsahuje ještě ilustraci vztahující se buď k příběhu jako takovému, nebo k nějaké postavě z něj (například na obálce *Hastrmana* je vyobrazen právě on a Kateřina). Obaly ovšem nejsou tím nejzajímavějším; tím je bezesporu grafické ztvárnění listů a ilustrace jako takové. Jak už bylo zmíněno, stránky *Hastrmana* jsou zelené, což

²⁵ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 229

²⁶ Tamtéž, str. 232

koresponduje nejen s volbou přívlastku v podtitulu a jeho – poměrně širokým – významem, ale vlastně už i samotnou hlavní postavou. Zelené ovšem nejsou jenom stránky: zelené je i písmo, v zelených barvách jsou vyvedeny ilustrace, zelená (a modrá) je dokonce i záložka. Můžeme tedy říci, že tento román je opravdu a doslova *zelený*.

Zvláštnost ilustrací ale dozajista nespočívá jen v monochromatickosti barev. Už při prvním seznámení překvapí tím, že jsou poměrně jednoduché až primitivní: vyznačují se jednoduchými, silnými liniemi a nepropracovanými detaily. Pozornosti ale určitě neunikne také to, *co* ilustrace znázorňují: ve většině případů se totiž jedná o obrázky takřka pornografické – už na přebalu knihy je vyobrazena Kateřina nahá. Jakmile knihu otevřeme, uvidíme hned další kresbu tohoto druhu, a to hastrmana kopulujícího s Kateřinou. Takovýchto výjevů je mezi ilustracemi v podstatě většina. I když jsme uvedli, že detaily nebývají příliš propracované, pro tyto kresby je charakteristické, že jisté detaily bývají naopak patřičně zviditelněny až hyperbolizovány, karikovány – pochopitelně jsou to pohlavní orgány a sekundární pohlavní znaky. Zajímavé ovšem je, že v románu erotiky – až na několik popisů – vlastně moc není; všechny ilustrace tohoto typu se vztahují v podstatě jen k jednomu momentu vyprávění: tomu, kdy hastrman Kateřinu zbaví panenství a zajistí tak pokračování svému rodu. Chtělo by se snad říci, že všechny tyto ilustrace souvisejí s tendencí k erotizaci a pornografizaci literatury, v tomto případě jsou však na celém románu pornografické vlastně právě *jen* ilustrace; v souvislosti s příběhem a vlastně i samy o sobě jsou svou přehnaností spíše groteskní a dotvářejí jistou nadsázku, která prostupuje celý román.

Pozoruhodné je také to, jakým způsobem je v kresbách vyobrazěn sám protagonista: jako podivná dlouhá ryba se špičatými zuby a velkým kloboukem. Je pravdou, že hastrman vlastně není nikde detailně popsán od hlavy až k patě; víme akorát, jak se obléká, je také zmiňována jeho podobnost se štikou: „...*ústa s tenkými rty, už při náznaku úsměvu odhalujícími dvě řady štíčních zoubků.*“²⁷ Výtvarné zpracování hastrmana tedy využívá jeho lidskou i „rybí“ podobu opět k efektu jakési bizarní komičnosti.

Vedle ilustrací stojí za zmínku také miniatura dřevorytu z 15. století, která uvádí každou kapitolu a plní tak vlastně funkci iniciály. Kromě ní je každá stránka v záhlaví a zápatí dekorována ornamenty, ovšem je to dekorace střízlivější, nežli například v *Sedmikostelí*. Je patrné, že se autor – či spíše grafik – inspiroval u knih ze středověku; vlastně i ilustrace samotné vypadají právě jako dřevoryt. V *Sedmikostelí* je tato „inspirace

²⁷ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 56

starými knihami“ ještě patrnější – každou kresbu doprovází krátký úryvek z textu, jak tomu bylo například u knih z 18. nebo 19. století.

At' už se nám tento výtvarný doprovod líbí či nikoli, je bezesporu obdivuhodné, že se autor snaží vzkřísit „umění knihy“, a to navíc dnes, kdy už se v části domácností místo knihovny nachází elektronická čtečka; možná to souvisí s autorovou očividnou inklinací k dobám dávno minulým. Kniha se zde opět stává uměleckým předmětem, výsledkem spolupráce spisovatele a výtvarníka; zároveň také tvoří výrazný doplněk textu. V neposlední řadě také nesmíme zapomenout na fakt, že se kniha svým výrazným grafickým zpracováním stává atraktivnější pro čtenáře-kupce, ovšem v tomto případě se jedná o efekt spíše sekundární.

2. ČASOPROSTOR

Titul románu a následně charakter hlavní postavy by ve čtenáři snad mohly vyvolat představu, že bude příběh zasazen do fantastické, pohádkové říše, vodníková příbytku pod vodou, kde v hrníčcích skrývá lapené duše. Je to však představa mylná: přestože je hastrman postavou nadpřirozenou, nenaplnuje román prvky pohádky, a tak se – možná v kontrastu s očekáváním – ocitáme v prostoru reálném, navíc nesmyslném; téměř všechna místa, která se v románu byť jen zmiňují, můžeme totiž najít na mapě: Holany, Stvolínky, Kravaře, Holanské a Dolanské rybníky, dokonce i Vlhošť. Pohybujeme se v blízkosti České Lípy – tedy severních Čechách, krajině Urbanova dětství. To ale není důvod – nebo alespoň ne jediný – proč si autor vybral právě tento kraj: „...já jsem strašně zoufalý z té situace v severních Čechách, kde jsem vyrůstal. [...] Jsem tady jen občas, nicméně ty pohledy na zdevastovanou krajinu mě vždycky zdeptají.“²⁸ Klíčovým podnětem byl ale pravděpodobně sám Vlhošť, hora, která je v románu místem nejdůležitějším: „Vybral jsem si ji [Vlhošť] především proto, že na ni vidím z balkónu matčina bytu v České Lípě. A protože mě ten kopec od první chvíle fascinuje. Je strašně krásný. A pod ním jsou rybníky a odtud je jen kousíček k hastrmanům. Ten kopec byl jedním z prvních obrazů, který vedl k napsání Hastrmana.“²⁹ „Hlavním impulsem k jejímu sepsání [knihy] byl hněv. Hněv a zoufalství nad tím, jak kopce v severních Čechách berou za své.“³⁰

Také zde tedy autor popírá tvrzení jednoho z paratextů: nejen osoby, ale i místa jsou reálná; ne nadarmo je tedy označován jako „archivář ztracené krajiny.“³¹ Zatímco postavy jsou v příběhu skutečnými aktéry, krajina severních Čech je spíše jen kulisou, pozadím; jevištěm je hlavně Stará Ves a její okolí, zahrnující Vlhošť a hastrmanovu Věž s přilehlými rybníky. Avšak Stará Ves je paradoxně místem smyšleným – v okolí České Lípy dnes žádnou vesnici s tímto názvem nenajdeme. Ostatně, není autorovým záměrem popsat reálný život a zvyky konkrétní české vesnice či venkova obecně; Ves je jen autorovou smyšlenkou, trochu romantickou představou svérázné vesnice, ve které hraje roli nejvyššího rozhodčího příroda a její přirozený řád – nikoli člověk, jako je tomu dnes. Název Stará Ves pak poukazuje jednak na její starobylost, jednak na onu nahodilost, nekonkrétnost tohoto prostoru – stejně tak by se mohla jmenovat třeba Dolní Lhota,

²⁸ Horáčková, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 113

²⁹ Misíková, M. a Ander, M.: *Čtenář je nebezpečný člověk*. Sedmá generace, 2004, č. 8

³⁰ Tamtéž.

³¹ Nagy, L.: *Po černém gotickém románu – román zelený*. iLiteratura.cz, 2003

kterých je na českém území hned několik; je to v podstatě jen určitá nádoba, která je naplňována autorovou představou „pravé vesnickosti“.

Fyzická podoba Vsi vlastně není blíže vylíčena; v podstatě jediný, dosti letmý popis najdeme ve třetí kapitole, v momentu hastrmanova příjezdu: „*Větší náves, rozhodně žádné náměstí, ale ani zapadlý venkovský rynek plný prachu. Měli tu pěknou dlažbu, kašnu a morový sloup, na druhém konci rybníček, kam se sváděla dešťová voda z horní poloviny obce. Za nízkými a dlouhými, napůl roubenými chalupami, za hřebeny jejich střech se tu a tam zvedala vysoká lomenice nebo mansardová střecha kupeckého domu, jaké jsem znal z Němec: jedno patro, dělená malovaná okna a zdobné parapety. Okázalejší stavení, jež jinak bývají středem obce, zde stála v mírně svažitém terénu o něco dál, na stráni stoupající k severu, a otvírající se k jihu. Tam někde začínala německá část...*“³² Stará Ves tedy na první pohled není ničím zvláštní: její specifická vytvářejí spíše obyvatelé. Ačkoli pro to z popisu vlastně není důvod, působí postupně Ves jistou ohraničeností, uzavřeností – jednak se na tomto dojmu podílí to, že rituály vlastně probíhají jen uvnitř Vsi, v přísném kruhu jejich obyvatel, jednak také fakt, že kdykoli postava ze Vsi odchází, jde vzhůru, stoupá: „*Vstoupil jsem do lesa. Asi míli za rozcestím se terén pozvolna zvedal k jedné z hůrek, které ověňčují horu a na straně západní vrážejí kolmo vzhůru [...] Do stráně se vinula vyšlapaná stezka...*“³³ „*A pak jsem zřetelně zahlédl stezku vinoucí se mezi borovicemi do svahu.*“³⁴ „*Dal jsem se uličkou mezi chalupami a pak úvozem vystoupal do polí nad vesnicí.*“³⁵

Jakoby mimochodem tak autor ve čtenáři vytváří představu, že je Ves ohraničená kopci a horami a nachází se tak v údolí, které jakožto typ literárního prostoru odkazuje k idyle. Idyličnost spoluutváří cyklický rytmus času (hastrman přijíždí zjara a odchází na podzim), v souladu s tím proměny přírody a s nimi spojené rituály. „*Čas a svátky, které jej člení, vymezují i dějovou linii první knihy: vše se odehrává v průběhu jednoho kalendářního, chceme-li liturgického roku. Posloupnost je zřejmá: půst a vynášení smrti, vzkříšení a pomlázka, pálení čarodějnic, májová slavnost, svatodušní liturgie a boží tělo, rituální koupel, svatojánská noc, mariánské svátky, dožínky; od kultu smrti ke kultu plodnosti, od smrti ke vzkříšení.*“³⁶

Tvrzení, že je děj v první knize vytvářen pouze posloupným líčením svátků a

³² Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 19

³³ Tamtéž, str. 39

³⁴ Tamtéž, str. 53

³⁵ Tamtéž, str. 78

³⁶ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

rituálů (a vzniká tak vlastně z formálního hlediska jakási druhá *Babička*), je ovšem poněkud troufalé. Je sice pravda, že oproti knize druhé, která je na akčním ději přímo založena, se první kniha může zdát takřka nedějová, ale jisté dějové zvraty, které s plynutím ročních období nijak nesouvisí, zde určitě najdeme – především je to vražda Jakuba, později vražda pana nadlesního Kabelatsche a s ní spojené krátké vyšetřování. Dále bychom za jisté „náznaky děje“ či zkrátka momenty, které z poklidného plynutí času jakoby „vyskakují“, mohli považovat výlet hastrmana a Kateřiny, objev sklepní lednice pod Věží, možná i vývoj vztahu mezi protagonistou a Fideliem – neshoda mezi nimi vlastně zapříčiňuje závěrečný dějový zvrat, po kterém první kniha končí. Avšak ony vraždy jsou nejméně narušiteli idyly: smrt, natož taková, je „*naprosto neidylická a neherní*.“³⁷ Nejedná se tedy o vzorovou idylu, přísné naplnění jejích prvků, ale spíše o inspiraci tímto žánrem; nejvíce patrná je právě ve využití cyklického času, který vlastně tvoří jakousi dějovou osu první knihy.

Zatímco v první knize je Stará Ves idylickým místem přirozeným, na konci knihy druhé se stává idylickým místem umělým, tedy utopickým. Je vzkříšena za pomoci Děti Vody, které si tento prostor přivlastňují, zabydlují se v něm a v úzké společnosti svých členů následně žijí jako lidé před stovkami let (nepoužívají tedy moderní stroje, které by jim značně usnadnily práci, a opět provozují pohanské rituály, stejně jako starověští v knize první). V tomto smyslu zde autor vyjadřuje v podstatě stejnou myšlenku jako v *Sedmikostelí*, které také končí modelem – v jeho očích snad ideální – společností, která je sice založena v centru Prahy 21. století, avšak její obytný prostor je obehnan hradbami; má tedy „ostrovní“ polohu, funguje jako stát ve státě – stejně jako staronová Ves. „*Nic jako lineární vývoj zde neexistuje, dějiny jsou věčný kruh, stačí jen chtít a můžeme se vrátit tam, kde jsme už kdysi byli*.“³⁸

Může se nám zdát, že autor v těchto momentech vybudil své schopnosti idealizace ad absurdum; ve skutečnosti by taková společnost pochopitelně nikdy existovat nemohla a její závažné nedostatky jsou patrné už na první pohled. To je sice vlastnost zřejmě každé utopické představy, ovšem jak ve své kritice doznává Pavel Janoušek: „...*totalitní prvky, jež v sobě Urbanova utopie – ostatně jako většina utopií – má, mě děsí. Obě Urbanovy prózy totiž končí vizí světa vedeného dokonalým a uctívaným vládcem, jenž všechno ví a všechno zná a z výšin absolutní Pravdy ostatním nadiktuje dobro. [...] Krásná představa –*

³⁷ Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, str. 31

³⁸ Kudláč, A.: *Legenda o zeleném Janovi*. Tvar, 2001, č. 20

*já osobně se ale takovýchto vět a myšlenkových systémů bojím. Nepočítají totiž s lidmi.*³⁹ Stejně tak je však možné, že autor sám si je těchto nedokonalostí vědom a model staronové Vsi je vlastně jednou velkou nadsázkou. Tuto myšlenku ostatně vyslovuje Anželina Penčevová: „*Ale zatímco Pavel Janoušek vidí oba romány jakožto ryze ideologické, já je naopak vnímám jako texty pojednávající o fenoménu ideologie. [...] U Urbana jde o tematizaci samotné ideologie. [...] Talentovaný spisovatel nám předkládá v imaginativním rouše břitkou analýzu zrodu konkrétního ideologického konstruktů či systému, zákeřnost ideologie, která oslovuje niterné touhy a potřeby člověka, masku ideálu či vnucování pocitu o intelektuální a povahové nadřazenosti vůdce.*“⁴⁰ Vzhledem k tomu, že některé prvky nové, spravedlivé a pokorné společnosti jsou až komicky naivní a přemrštěné (například srp a kladivo jakožto atributy Tomáše a Kateřiny, nových „vůdců“) a čtenář je snad vnímá spíše jako hyperbolizované až groteskní, přikláněli bychom se k pojetí druhému, tedy názoru, že staronová Ves je vlastně antiutopií; a to i přesto, že autor sám svůj zelený román označuje jako prózu utopickou.

Přestože by Ves měla tvořit pomyslný střed díla, plní tuto úlohu spíše Vlhošť, a to v obou knihách. Avšak obě tato místa jsou vlastně v těsném sepětí, což dokazuje fakt, že v druhé knize jde sice původně o záchranu hory, následně ale i o obnovu vesnice. Vlhošť je zobrazován buď jako majestátní dominanta krajiny: „*Žárlivá hora, sebestředná, příliš krásná, než aby se dala minout bez povšimnutí, a příliš panovačná, než aby poutníka propustila, dokud jí nepřijde složit hold. Dobrá hora, doširoka budící nedůvěru...*“⁴¹ nebo jako místo mystické a tajuplné – téměř vždy je zahalena v mlžném oparu: „*Z vrcholku stoupaly bělavé páry, trhaly se a vytvářely dojem, že se dívám skrz oblaka. Mraky halily horu v různých vrstvách, dávajíce vyniknout pruhům smaragdové zeleně tam, kde ji obnažil večerní vítr. Viděl jsem černý les, nad ním bílý opar, ještě výš zelené borovice, nad nimi další oblak mlhy a úplně nahoře stříbrné temeno, ostře se rýsující proti modrofialovému, čím dál tím temnějšímu nebi.*“⁴²

Zcela v souladu s charakteristikou hory jako literárního toposu⁴³ je však Vlhošť něčím více než zajímavým místem, podivuhodným dílem přírody, které má v člověku vzbuzovat úctu. Je úzce spjat jednak se symbolikou kamene – na jeho svahu je umístěn

³⁹ Janoušek, P.: *Vpředvzd! (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury)*. Tvar, 2001, č. 20

⁴⁰ Penčevová, A.: *Vzadypřed, aneb není snad všechno jinak?* in: *Studia Moravica IV*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, str. 224

⁴¹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 112

⁴² Tamtéž, str. 53

⁴³ „...hora si všude zachovává svůj vážný, rituálně magický ráz. Nikdy není místem prázdným, zbaveným významu, vždy je plná smyslu.“ Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, str. 68

tajemný viklan – a jednak, ještě úžeji, se symbolikou vody. Nachází se na něm totiž nespočet pramenů, které vyživují celý kraj; voda z nich je dokonce označována jako nejčistší.⁴⁴ V momentě, kdy se na hoře začne těžít, začnou prameny vysychat a spolu s nimi celé okolí, které postupně „umírá“ – a to i přesto, že jeho značnou část tvoří přehrada. Ovšem voda z přehrady je umělá a nemůže tak fungovat jako „krev“ pro „tělo kraje“: „*A ta přehrada by si zasloužila vypustit. Je to dobrá, čistá, hygienická voda, ale mrtvá voda. Živá voda byla v rybnících; ty jste zatopili spolu s vesnicí.*“⁴⁵ Viklan se však přestává kývat příznačně už po vylomení prvních kamenů pro hastrmanův mlýn: „*...Katynka přišla z Vlhoště se slzami v očích a divnou zprávou, že kámen se přestal hýbat. Podívala se na mne, jako bych to zavinil já.*“⁴⁶ Ve stejném momentu se také začíná neúměrně roční době měnit počasí – v září nastává zima; také pravidelný cyklický čas se (ve druhé knize) rozpadá v jakési „současné bezčasí“. Vlhošť tedy představuje životodárnou sílu, dalo by se snad říci „matku kraje“, na níž závisí celá jeho existence a její stav se odráží i v jeho stavu; představu této „mateřskosti“ posiluje fakt, že autor o Vlhošti stále hovoří v ženském rodě, přestože se jedná o substantivum rodu mužského – a to jak v románu, tak i v rozhovorech.⁴⁷

Vedle Vlhoště a Staré Vsi je v románu důležitá rovněž hastrmanova Věž. Na jejím popisu autor také dosti šetří; zvnějšku je vylíčena pouze jako „nevlídná kamenná věž“,⁴⁸ interiér je popsán již podrobněji, avšak ani tak není vyobrazena jako místo, které by ve čtenáři mělo vyvolat zvýšenou zvědavost. Zdá se, že se jedná o zcela normální příbytek, i když pro barona snad trochu nevhodný. Jistě ale není bez významu, že se Věž nachází mimo vesnici; od té je oddělena vlastně stejně jako její nájemník od zbytku společnosti. Nakonec, věž je poměrně často „*obrazem krajní osamělosti, tragické opuštěnosti jedince ve světě*“.⁴⁹

Přesto ale není jen obyčejnou věží s mlýnicí. V jejím sklepe se nachází jakási středověká lednice, o které se – i spolu s hastrmanem a jeho sluhou Franclem – dozvídáme až ve třetí čtvrtině první knihy; vchod do lednice je těžko přístupný, ovšem ne nemožný. Objevením ledového sklepení se také naznačují protagonistovy úmysly: „*Jednou se totiž stalo, že špatně skolili laň. Navíc ji zapomněli vyvrhnout a stáhnout a rovnou ji hodili do*

⁴⁴ „*...přece na Vlhošť, kde všechna voda pramení a v čistotě není nad ni.*“ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 131

⁴⁵ Tamtéž, str. 265

⁴⁶ Tamtéž, str. 193

⁴⁷ „*O té Vlhošti! Té! Je rodu ženského a vy svým plundrováním pácháte násilí na ženské podstatě...*“ Tamtéž, str. 274

⁴⁸ Tamtéž, str. 19

⁴⁹ Hodrová, D.: *Příběhy věže*. In: *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, str. 206

*ledové jámy. Po dlouhých týdnech ji vytáhli a položili na pec, [...] Jedva nabrousili nože, zvíře se na peci vztyčilo, skokem se přeneslo přes jejich hlavy a prchlo do lesa. [...] Prý se takhle dá přechovávat celá staletí i živý člověk.*⁵⁰

Zatímco pojetí Staré Vsi se pohybuje od idyly k žánru utopie, prostorová koncepce Věže pak může odkazovat k prvkům gotického románu, ve kterém běžně neužívané nebo přímo nepřístupné vnitřní prostory skrývají nějaké tajemství.⁵¹ Autor se možná mohl inspirovat Hugovým románem *Devadesát tři*, ovšem sklepení věže nahradil lednicí-vězením.⁵² Stejný postup je zřetelný i v případě dílny pátera Fidelia: tajná dílna není součástí domu, nýbrž se nachází v zadním koutě dvorku a ostatním není běžně dostupná. V rámci časoprostorové výstavby můžeme rozpoznávat prvky různých žánrů: již v této rovině tedy začíná být patrná heterogenost románu.

⁵⁰ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 135

⁵¹ Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2001, str. 219

⁵² Hodrová, D.: *Příběhy věže*. In: *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, str. 205

3. POSTAVY

Vedle protagonisty v románu vystupuje samozřejmě ještě několik postav vedlejších, z nichž v této kapitole věnujeme prostor Kateřině, faráři Fideliovi, učiteli Vovsovi, z druhé knihy také Tomáši Morovi a Dětem Vody. Jmenovat můžeme ovšem i některé postavy epizodické, například Jakuba nebo pana nadlesního Kabelatsche.

Postavy první knihy – baron, jeho sluha, farář, učitel, rychtář, dále mladí chasníci – jsou poměrně typickými obyvateli venkova 19. století, do něhož je příběh situován. V druhé knize se kromě mladých ekologů setkáváme především s úředníky a politiky, kteří se ocitají na pomezí mezi postavami vedlejšími a epizodickými: ač je každý „samostatná entita“ s vlastním jménem, nevystupují však sami za sebe, jsou vlastně jen reprezentanty politické zkaženosti a byrokratické mašinerie, s níž hasrman zápasí; nadto je jejich role výrazně časově omezená.⁵³

3. 1 Hastrman

Jak jsme již naznačili v předchozích kapitolách, nenalezneme v románu žádnou pasáž, která by byla věnována hasrmanově (baronově) přímé charakteristice, přesněji jeho vzhledu. Vzezření hlavního hrdiny si tak můžeme jen mozaikovitě skládat z útržků, které jsou rozprostřeny napříč textem: postupně se dozvídáme, že nosí modrý kabát se žlutou podšívkou a klobouk, do kterého pravidelně nabírá vodu, aby si udržel vlhké vlasy. Nezvyklý svrchník tak na první pohled signalizuje jeho společenský stav a odišuje jej od jeho poddaných; takovou módu zná jen místní vzdělanec Voves, protože „*o takovémhle kabátě četl ve Wertherovi*.“⁵⁴ Velmi záhy však baron kabát mění právě s učitelem za frak, který je sice „démodé“, ovšem je – příznačně – zelený; aby si ale udržel vzhled aristokrata, pořizuje si alespoň „*nevídaný klobouk dovezený z ciziny, na který se chodí dívat celé město, ale ani žádný z mohovitých Němců si ho netroufl koupit*.“⁵⁵ Takto chodí hasrman oděn v knize první; v knize druhé se o jeho oblečení dozvídáme vlastně jen to, že nosí kšitovku a odřenou bundu⁵⁶ – tedy oděv pro barona i hasrmana zcela nevhodný, avšak pro danou dobu typicky neurčující a bezpohlavní. Oproti první knize se tak hasrman stává

⁵³ Téměř všichni jsou vypodobeni jako vyplešatělí, neforemní, tlustí, neobratní a nevrlí; to má jednak znázornovat jejich bezpáteřnost, jednak tím autor dosahuje jisté komičnosti.

⁵⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 44

⁵⁵ Tamtéž, str. 48

⁵⁶ Tamtéž, str. 269

nenápadným, což je zcela v souladu s jeho potřebami teroristy.

Vnější vzhled ovšem nezahrnuje jenom odění. Z občasných zmínek si také můžeme vytvořit představu o protagonistově tělesné konstituci⁵⁷ a fyziognomii, i když ta je vlastně popsána jen ve zkreslujícím světle svíčky: „*Žlutozelené, poněkud vypoulené oči, propadlé tváře v bledém obličejí, nos, do kterého by mohlo pršet, ústa s tenkými rty, už při náznaku úsměvu odhalujícími dvě řady štíčných zoubků. Hubený krk s vystouplým ohryzkiem, dlouhé vlasy neurčitého odstínu, připomínající vodní trávu.*“⁵⁸ Spojíme-li všechny tyto znaky, vidíme hastrmana jako pohublého, zubatého, spíše nehezkého astenika; kvůli tomu působí spíše nesympaticky, nepříjemně, negativně – jeho vnější vzhled tedy do značné míry napovídá jeho vlastnosti; současně nás ani nepřekvapí, že se ve druhé knize stává vrahem.

Nemůže však zůstat bez povšimnutí, že je hlavní postava popisována de facto jako normální člověk, přesněji – není vylíčena jako typický vodník se všemi svými atributy, na které jsme jako čeští čtenáři zvyklí; z těch mu zůstává vlastně jen zelený frak, fajfka, kterou občas kouří, a pár hrníčků s lapenými dušemi, které skrývá ve sklepech. Nikde nenalezneme zmínku například o červených botkách, mokřím šosu či snad o tom, že by lákal děvčata na pentličky – na ty paradoxně láká naopak Kateřina jeho. Autor tedy nepracuje s tradičně pojatým hastrmanem, bytostí, která je v podstatě člověkem nadaným jistými nadpřirozenými vlastnostmi; Urbanův vodník sice také osciluje mezi člověkem a „ne-člověkem“, tedy jakousi nelidskou příšerou, z čistě fyzického hlediska se však jedná o bytost, která je dílem člověk a dílem ryba (k tomu odkazují už hastrmanovy žábry a „štíčí zoubky“).⁵⁹ Ovšem „psychologicky“ se skutečně jedná napůl o vodníka, bytost nadpřirozenou, a napůl o člověka, což je mnohdy podstatou protagonistova vnitřního sváru: proto se při svých násilných činech (které jsou přisuzovány právě jeho „vodnické podstatě“) často rozdvojuje.

Z tohoto dvojího principu plyne protagonistova dvojitá poloha v první knize – z větší části je opravdu „pánem“, správcem panství, kterého mají obyvatelé v úctě, na druhou stranu už v něm někteří tuší příšeru, již se bojí. Avšak v této části skutečně inklinuje spíše k lidskosti; v knize druhé se naopak stává vraždícím běsem, či snad lépe „vraždícím živlem“ – tedy skutečně tím zlým vodním démonem, kterým vodník jako nadpřirozená bytost v jádru je. Nakonec se z něj však přeci jen stává spojenec lidí, ovšem

⁵⁷ „*Než stačil Voves vstoupit, vzal jsem ho za loket a nabídl mu svůj kabát. Bude mu, pravda, krátký, ale hubení jsme oba stejně...*“ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 44

⁵⁸ Tamtéž, str. 56

⁵⁹ „*Pozorujeme zde afinitu s germánskou mytologií, jež zná bytost nix, vodníkovi analogickou, bytost napůl lidskou, napůl rybí.*“ Šidák, P.: *Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře*. In: *Studia Mythologica Slavica*. Lublaň, 2012, str. 257

těch „kladných“, tedy ekologicky prozřevších.⁶⁰

S faktem, že je na ústředním hrdinovi cosi „rybího“, souvisí už jeho jméno, přesněji příjmení – Johanes Salmon de Caus: *salmon* je v angličtině označení pro lososa. Křestní jméno Johanes (tedy Jan) pak může vnitrotextově odkazovat k Zelenému Janovi. Identifikovat význam přídomku už je však složitější: autor mohl pouze aplikovat přídomek skutečného předobrazu hlavní postavy (Salomon de Caus, architekt, umělec a vědec žijící na přelomu 16. a 17. století; v románu je tato reálná postava nepřímo prezentována jako hastrmanův otec),⁶¹ nebo v něm můžeme spatřovat souvislost s francouzským *causer*: „...přídomek neupomíná jen na příčinnost a zákonitě strážení událostí, jež získávají v rámci mytického rituálu zvláštní význam. [...] Slovo *causer* má dva významy: způsobiti, ale také hovořiti a mluvit. [...] Hrabě byl [...] v pravém slova smyslu vypravěč, nositel mýtu, a zároveň předmět jeho realizace.“⁶²

To vše ovšem neodpovídá na otázku, kterou si bezesporu každý čtenář klade: proč si autor vybral právě hastrmana? Jedná se tedy o postavu nadpřirozenou, známou nejvíce z pohádek (v těch ovšem vystupuje jako pouhé strašidlo); od původu je to však bytost mytická. Obzvláště v českém prostředí je vodník poměrně domestikován: „...objevuje se ve slovesnosti folklorní, vstupuje jako motiv do výtvarného umění, stává se tématem i hlavní postavou knih autorské umělecké literatury. [...] Čechy se jeví jako geografický střed rozšíření vodníka. [...] Geografická exkluzivita vodníkovy bytosti nakonec logicky vede k možnosti pojmout ji jako emblém české krajiny.“⁶³

Klíč ke zjištění důvodu volby vodníka je právě v mytologii, tedy mytologickém pojetí hastrmana, ve kterém ztělesňuje (spolu s dalšími postavami – nymfami, rusalkami) ducha vody. Jak jsme již zmínili v předchozích kapitolách, voda je jedním z největších symbolů tohoto románu; hlavní postava je tak vlastně její personifikací. Právě z této skutečnosti pramení také protagonistova nelidskost – v momentě, kdy začne člověk ohrožovat vodu, staví se hastrman proti společnosti právě z toho důvodu, že se musí stát „jednatelem“ vody, rozběsněným živlem, který zabíjí: „Člověk nemá právo bránit člověku – ale dravá ryba? [...] A tak země – voda – vyslala mě, svou nedílnou součást, abych jí pomohl. A možná mě nakonec obětuje.“⁶⁴ Ostatně, protagonistovo „sepětí

⁶⁰ Šidák, P.: *Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře*. In: *Studia Mythologica Slavica*. Lublaň, 2012, str. 275

⁶¹ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

⁶² Tamtéž.

⁶³ Šidák, P.: *Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře*. In: *Studia Mythologica Slavica*. Lublaň, 2012, str. 247 a 250

⁶⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 316

s vodou“ signalizuje už to, že je správcem rybníků.

Z vázanosti ke krajině a přírodě celkově plyne i ekologická aktualizace hastrmana; ten je sice už od původu „bájným korektivem lidské pýchy“⁶⁵, jeho v zásadě mimolidské, vněspolečenské postavení je však transponováno do polohy účelně protilidské: skutečně se stává oním „běsnícím živlem“, zhmotněním přírody bojující proti člověku a jeho neuváženému působení.⁶⁶ Proměna bytosti mytické v masového vraha je vlastně i poměrně komická: takovýto postup bychom mohli označit snad až za travestii. Angažovanost ve věcech aktuálních pramení také z faktu, že vodník je postavou nadčasovou, či spíše mimočasovou; tak v sobě spojuje současné a minulé, omezené a stálé: stejně jako voda je stále táž, i on je „*neustálou výzvou dávné minulosti, jež představuje napětí mezi osobním a nadosobním principem lidské existence.*“⁶⁷

Hastrmanův ekoterorismus však není prezentován jako jednoznačně negativní. Jestliže budeme hastrmana-teroristu hodnotit jako personifikaci živlu, tedy zástupce onoho „nadosobního principu“ a osvobodíme jej tak od jeho částečně lidské podstaty – a současně vymaníme z lidských obecně morálních zásad –, stane se snad opravdu jen oním „korektivem lidské pýchy“, jakýmsi mementem, že člověk nemůže takřikajíc „poroučet větru i dešti“. Avšak jako člověk morálně naprosto selhává: „*Hastrmana vnímám jako postavu sympatickou, ale zároveň jsem potřeboval teroristu. A ten může být sympatický jen do určité míry. Teroristu můžete pochopit, ale nikdy nemůžete souhlasit s tím, že zabijí lidi.*“⁶⁸ Ostatně, přestože se hlavní hrdina nakonec stává spojencem Děti Vody, liší se s nimi právě v pojetí „boje“: zatímco on nemilosrdně zabíjí, Děti Vody pořádají snad trochu absurdní defenestraci, „veselou taškařici“⁶⁹, při níž ministr životního prostředí zcela bezpečně upadne do hromady matrací, peřin a spacích pytlů. Avšak Děti Vody snad takto jednat musí, a to právě proto, že jsou pouze lidmi; nakonec se však stávají jakýmsi umírněnějšími pokračovateli hastrmana: „*Urban v druhé knize [...] naplňuje logiku marxistické poučky, která říká, že individuální terorismus vyrůstající z nenávisti vůči vykořisťovatelům a nespravednosti je sice přirozený a pochopitelný, nicméně je třeba jej překonat a boj za lepší příští vést v rámci*

⁶⁵ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 393

⁶⁶ Podnět devastačním činnostem však paradoxně zadal hastrman sám, což si také uvědomuje: „*Mea culpa, mea culpa [...] Dotkl jsem se hory, dotkl se vody a zaplatil za to. Já se provinil stejně, ale účet jsem ještě nedostal.*“ Tamtéž, str. 303-304

⁶⁷ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

⁶⁸ Horáčková, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 113

⁶⁹ Janoušek, P.: *Vpředvzad! Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury*. Tvar, 2001, č. 20

organizovaných politických skupin a stran.“⁷⁰

Ovšem hastrmanovy násilné činy jsou vztyčeným ukazovákem nejen proti necitlivé demolici krajiny, ale i celkové zkaženosti moderní společnosti: „*Jako by si moderní, technokratický svět žádal návrat ad fontes...*“⁷¹ Na to vlastně postava vodníka poukazuje už svou nepatřičností v současném světě: Stará Ves se všemi svými rituály na nás působí snad až pohádkovým dojmem, a tak nás přítomnost nadpřirozené postavy nezaskočí tolik jako v době bagrů a internetu; jeho významotvornost jako by tím posílila. Autor zde v zásadě opakuje motiv z již zmiňovaného *Sedmikostelí*, nicméně tím, že v *Hastrmanovi* nápravu vkládá do rukou stvoření nadpřirozenému (namísto zcela pozemského, trochu fanatického kunsthistorika Gmünda), jí dodává snad jistou míru legitimitnosti.

Vedle tématu ekologického uvědomění a nápravy v duchu návratu ke kořenům se autor prostřednictvím hastrmana dotýká ještě fabule „vodníkova nevěsta“,⁷² jež obecně souvisí s vodníkovou erotičností.⁷³ Protagonista si takřka hned po svém příjezdu začne myslet na Kateřinu, ke které si klestí cestu způsobu místy nevybíravými – sice ji nestahuje pod hladinu jako například vodník Erbenův, zabíjí však jejího druha Jakuba a nakonec si vynucuje „právo první noci“,⁷⁴ aby s ní zplodil dítě. Erotika je ale skutečně přítomna více v ilustracích, než v příběhu samotném.

Ač se hlavní postava může zdát příliš mnohovrstevnatá a komplikovaná – jak se koneckonců sám autor obává⁷⁵ - je to bytost českému prostředí vlastní (a českému čtenáři zcela známá); autor jako by skutečně využíval její emblematickosti. Snad právě od této mnohovrstevnatosti se odvíjí dvojí možnost čtení románu: pokud budeme hastrmana vnímat jenom jako teroristu – a tedy uvažovat vlastně jen druhou knihu románu – zbyde z *Hastrmana* opravdu pouhý pamflet, v němž autor vyjadřuje své (možná trochu mezní) názory na současnou ekologickou situaci. Avšak snad se nám právě podařilo dokázat, že hastrman není postavou takto plošnou, snadno vyložitelnou; ano, teroristou sice opravdu je, ale není *jenom* jím: stručně by se hastrman dal vyložit snad jako jakýsi „velvyslanec“ stálých nadosobních, přírodních sil, jehož prostřednictvím se autor snaží poukázat na jisté současné – nejen ekologické – problémy.

⁷⁰ Janoušek, P.: *Vpředvzad! Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury*. Tvar, 2001, č. 20

⁷¹ Šidák, P.: *Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře*. In: *Studia Mythologica Slavica*. Lublaň, 2012, str. 264

⁷² Tamtéž.

⁷³ „*Svět lidí splývá s ženským prvkem, svět vodníkův se světem chtivé maskulinity.*“ Tamtéž, str. 273

⁷⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 204

⁷⁵ „[Hastrman je postava] překomplikovaná; dneska bych ji udělal jednodušší.“ Misíková, M. a Ander, M.: *Čtenář je nebezpečný člověk*. Sedmá generace, 2004, č. 8

3. 2 Kateřina

Ač postavou vedlejší, je Kateřina neméně zajímavou. Vlastní otec ji označuje za „nejkrásnější děvče v kraji“⁷⁶ a zdá se, že ostatní mužští obyvatelé Staré Vsi tento názor sdílí – tedy alespoň hastrman, učitel Voves a farář Fidelius, kteří posléze vytváří jakýsi „milostný čtyřúhelník“. Oproti hlavnímu hrdinovi je její zjev vypočten poměrně detailně: „*Oči byly divné, ale krása její oválné tváře brala za srdce. [...] Světlé vlasy měla dívka utažené a spletené do copu, který si přehodila přes rameno, takže jí spadl na prsa a zdobil bílou spodničku růžovou pentlí, zatímco lajblík byl černý, přehozený modrým plédem. Sukně byly bílé a nohy holé, botky se houpaly na šňůrkách pověšených přes rameno. Oděv byl čistý a sváteční, ale na silném mladém těle jako by ho nebylo dost. Muži se smrtkou se dívka téměř vyrovnala, její paže a nohy si nezdaly s jeho.*“⁷⁷ Tedy ani Kateřinin vzhled není zcela obyčejný: oči jsou „divné“ – jedno oko je modré, druhé zelené; stejně jako u hastrmana tak můžeme i u ní nacházet určitou rozdvojenost, i když zprvu poměrně neurčenou.

Avšak takto Kateřinu popisuje hastrman-vypravěč v momentě, kdy ji potkává poprvé; mohli bychom jej označit snad jako objektivní. Jakmile hastrman z Kateřiny udělá „předmět své touhy“, změní se i jeho pohled na ni a občasné popisy dostávají mírně erotický nádech: „*Měl jsem oči jen pro Katynku a za nic na světě bych je neodtrhnul od nader probodávajících pláténko, klenuté hrudi, mírně vystouplého břicha, oblých steh, kulaté zadnice.*“⁷⁸

Kateřina ovšem nevybočuje jen svou podmanivou krásou; něco neobyčejného, možná až popuzujícího je jistě i na jejím chování: nechodí ke zpovědi a místo toho provádí pohanské rituály s vesnickou chasou. Zřejmě proto ji „*čtenář vnímá jako zprostředkovatelku pohanského kultu. Ona je realizátorkou všech obřadů obětování přírodním bůžkům, ona zajišťuje sounáležitost života celé vesnice s tajemnými silami přírody, na nichž se člověk nesmí zpronevřit.*“⁷⁹ Ovšem nečiní tak pro nic za nic: Kateřina matně tuší nějaké neštěstí, které v kraji nastane, a proto se snaží udržet lidský a přírodní princip v rovnováze; stává se tak skutečně „kněžkou rituálu“ a „médium života kraje“.⁸⁰ Obávanou zkázu nakonec započne paradoxně sám protagonista, a to hned dvakrát – jednak

⁷⁶ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 25

⁷⁷ Tamtéž, str. 32

⁷⁸ Tamtéž, str. 98

⁷⁹ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

⁸⁰ Tamtéž.

z Vlhostí vyseká první kameny pro svůj mlýn, jednak zbaví Kateřinu panenství a tím i „čistoty a způsobilosti vykonávat kultický rituál“.⁸¹ Tímto aktem zároveň zajišťuje pokračování svému rodu: „*Hastrman je cosi jako správný optimistický román, o kterých jsem se učil na ruštině: hrdina ve válce padne, ale ta jeho Máša má v břiše potomka. Moje Katynka má taky v břiše potomka, malého Hastrmánka. Takže to má děsně veselý konec...*“⁸²

Milostný akt má však i symbolický rozměr: zatímco hastrman je personifikací vodního živlu, Kateřina je přirovnávána k Démétér – bohyni úrody, „matce země“.⁸³ Dochází tedy ke spojení dvou živlů, čímž – spolu s nastolením spravedlivé společnosti – má vzniknout snad jakýsi ideální světový řád, jehož „patronem“ bude právě rostoucí malý hastrman.

Zdá se, že Kateřina je postavou těsně spjatou s místem a časem; na druhou stranu je – už ze začátku románu – charakterizována také takto: „*Nejradši fantazíruje o tom, že se narodila moc brzy a jaké by to bylo žít za dvě stě let, až si ženy budou dělat, co budou chtít.*“⁸⁴ Předchozí kněz o ní napsal, že „*tak pronikavý a mimořádný duch [...] nesídlil v žádném chlapci z těch, s nimiž se kdy setkal, dívka však nebude mít příležitost jej řádně využít.*“⁸⁵ Kateřina má tedy velký potenciál, který však kvůli své „časoprostorové svázanosti“ nemůže plně rozvinout. Právě v tomto bychom snad mohli spatřovat její rozdvojenost: na jedné straně je „médiem“ kraje v určité době, na straně druhé by nejraději žila úplně jindy; ostatně, její oči nabývají stejné barvy při jejím probuzení do nové epochy, kdy už si skutečně „může dělat, co chce“: „*Ryba ve vodě se necítí líp než Katynka ve své nové identitě, v moderních šatech, v dnešním světě, v této době, dokonce v tomto státě. To už je co říct. Takový život si vždycky přála a osud jí ve své nevyzpytatelnosti vyhověl...*“⁸⁶ I tehdy však do jisté míry zůstává v jisté symbióze s krajem pod Vlhostí: přidává se k Dětem Vody a podílí se na znovuzrození Staré Vsi.

Za zmínku jistě stojí také Kateřinin „atribut“ – kostěný srp, který neustále nosí za pasem: snad jako památku na matku, jíž za života patřil. Kateřina se tak stává personifikací smrti: „*Srp a kosa jsou symboly žní, času smrti. [...] V době, kdy se klasy ještě odžívaly srpem, [...] třímal sekáč-Smrt v ruce [...] srp.*“⁸⁷ Zatímco v první knize si s ním Kateřina

⁸¹ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

⁸² Horáčková, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 113

⁸³ Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, str. 87

⁸⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 25

⁸⁵ Tamtéž, str. 167

⁸⁶ Tamtéž, str. 381

⁸⁷ Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, str. 478

spíše hraje, maximálně se jím brání, v knize druhé se opravdu stává nástrojem smrtícím: stíná jím hastrmanovu hlavu.

Kateřina je vlastně postavou dosti nejasnou: neznáme její vlastnosti ani myšlenky, není tedy příliš psychologicky propracovaná; funguje skutečně spíše jako „médiu přírody“ než jako člověk s vlastní vůlí.

3. 3 Voves, Fidelius

Jak jsme již zmínili, Voves, Fidelius a protagonista tvoří spolu s Kateřinou jakýsi milostný čtyřúhelník – či spíše trojúhelník, jelikož Kateřina se v této „sestavě“ vlastně nijak neangažuje: pro všechny tři muže se totiž jedná o lásku neopětovanou. Ovšem „vyhrává“ hastrman; ne že by skutečně došlo ke vztahu naplněnému pravou láskou, nicméně právě jemu se podaří Kateřiny zmocnit, i když se tak děje nejspíš díky jeho nadpřirozeným schopnostem.

Voves je staroveský učitel, „místní lumen, nositel vzdělání a pokroku“⁸⁸, čtenář Goetha a Feuerbacha. Zpočátku se jeví jako člověk, který se snaží s baronem navázat přátelský vztah, ovšem poté, co dojde ke „střetu zájmů“ – tedy zjištění, že oba milují stejnou ženu – obrací se striktně proti němu a nakonec je jeden z prvních, kdo v něm rozpoznává zlého a nebezpečného vodníka a snaží se o tom přesvědčit i zbytek vesnice. Voves je celkově postavou zcela determinovanou svou nešťastnou láskou: nakonec se z žalu oběsí. Ovšem navzdory svému emocionálnímu jednání je Voves v jádru člověkem rozumovým: není křesťan ani pohan – pohanských svátků se sice účastní, avšak jenom jako pozorovatel, chodí tam „sledovat folklor“.⁸⁹

Farář Fidelius se – stejně jako hlavní hrdina a Kateřina – vyznačuje rozdvojeností: na jedné straně slouží Bohu, na straně druhé nedokáže odolat základním lidským pudům, kouzlu ženy, což jej vede k výrobě Kateřinina dřevěného „duplikátu“. Jeho jméno tak nabývá poměrně ironického zabarvení.⁹⁰ Tím, že farář miluje ženu, nadto takovou, která v románu symbolizuje pohanství, jako by autor zesměšňoval slepý katolicismus; nicméně i přesto Fidelius zastupuje křesťanskou víru, křesťanské myšlení.

Všechny tyto postavy tedy představují různé principy: farář křesťanský, Voves rozumový a individualistický, Kateřina pohanský a hastrman mytologický. V první knize románu dochází k jejich neustálému sváru, tedy především principu křesťanského a

⁸⁸ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 20

⁸⁹ Tamtéž, str. 186

⁹⁰ Fidelius - od latinského *fidelis* (věrný, oddaný; věřící, pravověrný).

pohanského, potažmo monoteismu a polyteismu; k ustálení může dojít jen jejich vzájemným splnutím, jež Kateřina nachází až v nové době: „*Nikdy jí nechybělo přesvědčení. Živila je víra v lesní bohy smíšená s vírou v jednoho Boha nejvyššího. Kdysi byla Katynka nešťastná, dnes je spokojená – nikdo ji nenutí k jediné správné volbě.*“⁹¹

3. 4 Tomáš Mor a Děti Vody

Na postavě Tomáše a na ekologické organizaci Děti Vody je nejzajímavější způsob jejich charakteristiky: už tím jako by autor nechával „prosakovat“ svůj názor, postoj k lidem a uskupením podobného ražení. Jak nakonec říká v jednom z rozhovorů: „*Dělal jsem si z těch lidí trochu legraci, i když je to možná nevhodné. [...] K ‚Dětem Vody‘ jsem si potřeboval udržet vztah spíše chladný, tím pádem ironický.*“⁹² Jakými prostředky je této ironičnosti dosaženo?

Začněme u postavy Tomáše. Je to asi pětadvacetiletý, ekologicky uvědomělý mladík jezdící „býložravou škodovkou“⁹³, pochopitelně nekuřák. „*Ve slamáku, v citronově, pomerančově a jahodově batikovaném triku a směšných konopných šortkách stojí [...] a dlouhé světlé vlasy mu vlají ve větru...*“⁹⁴ Již v popisu jeho zevnějšku můžeme vycítit jistý ironický nádech: autor vlastně vytváří jakousi karikaturu ustálené kolektivní představy člověka angažujícího se ve věcech ekologie. Tomáš má všechny jeho atributy: sandály, batikované triko, dlouhé vlasy, konopné šortky (samozřejmě nemohou být z umělého materiálu), které jsou přímo označeny jako „směšné“. Při prvním setkání s Tomášem hastrman dokonce přiznává: „*...něco mě na něm popuzuje.*“⁹⁵

Způsob charakteristiky Děti Vody je velice podobný. Její členové jsou označováni jako „efébové a nymfy“⁹⁶: také zde můžeme rozpoznat notnou dávku ironie. Organizace je pochopitelně nezisková, sídlí v jednom z opuštěných prostor Pražské tržnice v Holešovicích. Ekologické uvědomění jejích členů se opět promítá do všech detailů: „*Každý má svou sklenici či plechový hrnek, nikde není jediná plastová láhev. Kelímky na jedno použití a sladké limonády nadnárodních koncernů jsou zapovězeny.*“⁹⁷ Místo pravé kávy pijí „cikorku“, protože je – na rozdíl od kávy s kofeinem – lokálním produktem, tedy je vypěstovaná v Evropě a nemusí se dovážet přes půl světa: „*Když*

⁹¹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 389

⁹² Misíková, M. a Ander, M.: *Čtenář je nebezpečný člověk*. Sedmá generace, 2004, č. 8

⁹³ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 307

⁹⁴ Tamtéž, str. 390

⁹⁵ Tamtéž, str. 294

⁹⁶ Tamtéž, str. 302

⁹⁷ Tamtéž, str. 298

namítnu, že kávu piju kvůli kofeinu a může být vypěstovaná třeba v Tramtárii, pohlédnou na mě s hrůzou v očích.“⁹⁸ V duchu svého úsilí o přirozenost také dodržují staré pohanské svátky, při práci si zpívají. Atmosféra celé organizace je v myšlenkách hlavního hrdiny často zesměšňována: „Nestěžuji si na ně, ve své snaze oživit zapomenuté zvyky a obyčeje jsou dojemní, ale když mi nějaká usměvavá nymfa či eféb přinese už dvacátý čaj, musím se držet, abych jim nevyrazil hrnek z ruky.“⁹⁹ Všechny jejich snahy o „návrat ke kořenům“ jsou však – i když nepřímo – zpochybněny (a vlastně i trochu zesměšněny) tím, že Děti používají fax, kopírku i internet a pitím zeleného čaje „posilují čínskou ekonomiku“.¹⁰⁰

Ovšem ani Tomášovo vyznání není vždy stoprocentní: „Půst nepůst, Tomáš se láduje opečenou klobásou a zalévá ji kávou, z které voní rum. Mám chuť to okomentovat, ale když vidím jeho vážný výraz, rozmyslím si to.“¹⁰¹ Takoveto „úlevy“ jako by naznačovaly, že se z oné horlivé ekologické angažovanosti stává pouhá póza, manýra; Tomáš si tím snad také „vyšlapává cestičku“ do poslaneckého křesla: „Dosud jsem vás nedokázal přesně odhadnout. Teď vidím, že si na toho naivku a holobrádka jen hrajete. Myslím, že Děti Vody nevděčí svému vzniku ani tak vášni pro přírodu, jako vašim politickým ambicím. Žijete si je za fasádou ekologa.“¹⁰²

Věnujme ještě krátkou zmínku Tomášovu jménu a názvu organizace. Jméno Tomáš Mor odkazuje k zakladateli utopického žánru, Thomasi Moorovi,¹⁰³ což koresponduje s tím, že se právě Tomáš stává zakladatelem, „vůdcem“ vznikající utopické společnosti ve znovuzrozené Staré Vsi. Děti Vody pak mohou být aluzí na Děti Země, skutečnou ekologickou organizaci fungující v Čechách; název je zde aktualizován zcela v souladu s celkovou výstavbou románu – promítá se do něj již zmiňovaný symbol vody.

Děti Vody jsou tedy ironizovány především tím, že autor-vypravěč věnuje zvláštní pozornost vlastně docela nepodstatným podrobnostem (konopným šortkám, plechovým hrnkům), ke kterým – prostřednictvím hlavní postavy – současně zaujímá nějaký postoj, povětšinou pochybovačný. Zároveň tím, že si těchto detailů všímá, nachází mnoho rozporů a kontrastů mezi tím, jak Děti ve své naivitě fungovat chtějí a jak fungují doopravdy; odhalení bývá často úsměvné.

⁹⁸ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 300

⁹⁹ Tamtéž, str. 307

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 303

¹⁰¹ Tamtéž, str. 314

¹⁰² Tamtéž, str. 314-315

¹⁰³ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002, str. 152

Autor tak však nepoužívá všechny tyto prostředky jen proto, aby ekologickou organizaci znemožnil; Tomáš a Děti vody se svou programovou nevinností a křečovitou snahou o přirozenost stávají paradoxně zcela nepřirozenými, „umělými“, nakonec i směšnými. Nabízí se otázka, zda je vůbec na místě tvrdit, že se v případě *Hastrmana* jedná o ekologický či přímo ekoteroristický román, když je v něm „institucionalizovaný ekologismus“ poměrně nesoucítě karikován; nepoukazuje tento fakt spíše k opaku? Současně jako by proti sobě autor stavěl také jistou stádnost, bezmyšlenkovité následování poměrně banálních pravd a potřebu sebeuvědomění člověka jako jedince. „*Ta vaše organizace je dobrá, máte mou úctu, ale nemůžu se zbavit dojmu, že je to pro mladé lidi jen módní záležitost a pro vás závdavek na příště.*“¹⁰⁴ Jinými slovy: jsou tu takovéto organizace proto, aby opravdu konaly, nebo jen pro jisté potěšení jejich členů, pro čistou potřebu vyznávat nějaké – jakékoli – hodnoty a sdružovat se? V románu je tento problém vyřešen obětí. Je to právě Tomáš Mor, kdo musí dojít sebeuvědomění, obětovat se: jako hlavní aktér oné „sametové defenestrace“¹⁰⁵ se nechá zavřít do vězení, a to i přesto, že – na rozdíl od protagonisty – vlastně nespáchal žádný vážný trestný čin. Až v momentu, kdy Tomáš přestane dělat věčné ústupky (ale zároveň stále není tak drastický jako hastrman), může opravdu dosáhnout toho, o co s Děťmi po celou dobu usiloval; musí se dát v oběť.

¹⁰⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 316

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 367

4. VYPRÁVĚNÍ

Daniela Hodrová charakterizuje vyprávění v postmoderním románu obecně takto: „*Jestliže k příběhu odedávna patřila jeho průběhovost [...] a také začátek a konec, kterými byla jasně vymezena hranice mezi příběhem jako plodem fiktivního světa a světem, pak zvláště silný útok na tyto rysy, na plynulý a uzavřený příběh, byť už dřív byly leckdy oslabovány a parodovány, je podnikán právě ve 20. století. Tehdy se stávají předmětem soustavného zpochybňování.*“¹⁰⁶ Zároveň ale uvádí, že „*postmoderní literatura zhruba posledních tří desetiletí se zmitá mezi příběhovostí a nepříběhovostí.*“¹⁰⁷ Urbanova *Hastrmana* bychom zařadili právě k dílům, které upouští od narušování tradiční výstavby příběhu a drží se kontinuálního vyprávění se zřetelným začátkem a koncem.

Upustíme-li od analýzy první kapitoly, kterou jsme se ostatně již zabývali, a zaměříme-li se rovnou na kapitolu druhou, ve které vlastně příběh samotný začíná, zjistíme, že autor zvolil začátek v podstatě dosti klasický.¹⁰⁸ „[Východiskem příběhu] je [...] událost, ovšem nikoli událost ledajaká, nýbrž taková, která znamená nějaký závažný posun či přesun. [...] Takovou událost představuje například odchod z domova do světa, právě tak jako návrat domů, ale také začátek psaní...“¹⁰⁹ V této kapitole se spolu s protagonistou a jeho sluhou Franclem ocitáme na cestě do Staré Vsi, pro *hastrmana* je to tedy cesta „ze světa domů“. Následuje postupné seznámení s obyvateli (i když s Kateřinou se *hastrman* setkává až později) a ubytování, později se setkává také se zdejší chasou – kromě identity hlavní postavy se čtenář seznamuje vlastně se vším, co může od začátku vyprávění očekávat.

Konec je ještě klasičtější: hlavní postava umírá, příběh tak nemůže pokračovat – kdyby pokračoval, musel by zřejmě být součástí jiného románu než tohoto, už jen kvůli názvu. Vedle smrti *hastrmana* končí také „očistěním“, smířením, návratem k přirozenému životu: všechny hříchy, proti kterým *hastrman* bojoval, jsou setřeny, vše se vrátilo k prapůvodnímu pořádku, o který tolik usiloval; bylo dosaženo kýžené harmoničnosti. Vlastně už ani není, čím by příběh mohl pokračovat; snad líčením života novodobé Staré Vsi, ale ten už v podstatě známe z první části románu.

¹⁰⁶ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, str. 777

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 785

¹⁰⁸ V první kapitole jsme sice konstatovali, že autor zvolil naopak začátek netradiční, měli jsme ovšem na mysli začátek románu, zatímco zde uvažujeme „pravý“ začátek příběhu, který de facto začíná právě v kapitole druhé. První kapitola tak z hlediska vlastního příběhu reprezentuje jakousi jeho prehistorii.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 782

Vyprávění první knihy je poměrně pomalé, zvláště v porovnání s knihou druhou. Tato víceméně poklidná pomalost je zapříčiněna tím, že nad dějem převládá líčení lidových svátků, introspekce hlavní postavy a statické popisy. Ty jsou většinou důkladně propracované, ale ne zdlouhavé, naopak – většinou jsou dost stručné a výstižné; všímají si sice detailů, ale nehromadí je za účelem vytvoření co nejpřesnější představy, spíše na jejich základě vytvářejí sugestivní obrazy větších celků, například krajiny: „*Šedavá políčka netrpělivě čekající na orbu, za dunami prsti hladina Dolanského rybníka. Stříbřila se proti severnímu nebi, na okrajích přecházela do žlutavých a okrových tónů – tam, kde se držel starý led. Černé vločky nad ním byly vrány, zdálo se, že se vůbec nehýbají. Syrový den tloukl do očí.*“¹¹⁰ Jindy jsou popisy spíše naturalistické, překvapují svou přímostí, nezaobaleností: „*Trhal jsem porybnému nejlepší kapry a hltal jejich růžové, bahnem nasládlé maso, hladově srkal tu nakyslou krev. [...] On už se zakusoval do jeho hnědého srdce, on už mu trhal nachové žábry.*“¹¹¹

Hlavní dějovou linií je v první knize protagonistovo seznamování s pohanskými slavnostmi, jichž se posléze sám účastní. Vedlejší děj pak tvoří především vývoj milostného poměru hastrmana a Kateřiny a dále protagonistova vztahu s ostatními postavami; vše vrcholí v závěru knihy – Voves a Fidelius se z přátel stávají baronovými nepřáteli, s Kateřinou hastrman přestává flirtovat a hrubě se jí zmocňuje.

Děj knihy druhé se odehrává o dvě století později, mezi oběma částmi je tedy narativní mezera. První kapitola druhé knihy je prokládána krátkými, ale neúplnými sumarizacemi,¹¹² a tak se čtenář v novém časoprostoru orientuje poměrně pomalu. Vyprávění je už rychlejší, vlastně již sám začátek napovídá, že idylický, pomalý svět venkova je záležitostí minulosti; očitáme se v jakémsi soukolí pomsty – hastrman postupuje přes osoby postavené nejnižší k těm postaveným nejvýše (prostřednictvím čehož také tematizuje absurditu byrokracie), přičemž každá se odvolává na svou nevinost a usvědčuje tu „nad sebou“. Tato gradace však nevrcholí konečným skutkem, který by vše vyřešil, nýbrž rozčarováním – hastrmanovy činy byly vlastně k ničemu; vítězí Tomáš Mor svým pokorným přístupem. Děj druhé knihy je vlastně sled jedné pomsty, jedné vraždy za druhou, jež jsou prokládány hastrmanovým vyjednáváním; téměř básnické popisy, jaké jsme četli v knize první, v knize druhé v podstatě nenalezneme, protagonista své činy příliš nerozebírá – to vše urychluje dějový „spád“, zapříčiňuje akčnost této části románu.

¹¹⁰ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 14

¹¹¹ Tamtéž, str. 13

¹¹² „*Stará Ves už není. Po válce vystěhovali poslední obyvatele a celé okolí středověkých rybníků zatopili.*“ Tamtéž, str. 232

Vyprávění je v obou knihách chronologické, retrospektivu zde v podstatě nenajdeme, ovšem v první části můžeme nalézt četné anticipace; autor na těchto místech nápadně často používá formulaci „netušil jsem, že“¹¹³ – kvůli své frekvenci toto spojení působí už spíše rušivě, jako nepozornost. Předjímá se jak v rámci jedné knihy, tak i napříč oběma; nejnápadnější (i když trochu neurčitá) je předzvěst oné „zlé doby“, která má nastat – objevuje se na vícero místech, například při zprovoznění mlýna, pro který hastrman musí nechat vylomit kámen z Vlhošti: „*Neměl jsem tehdy nejmenší tušení, komu tím dělám radost a jak kolosální chyby se dopouštím.*“¹¹⁴ Anticipací jsou vlastně i Katynčiny obavy: „*Je přesvědčená, že jí, a vlastně nám všem, hrozí nebezpečí, jež s sebou nese nová doba. Jaké? To neví. Strašné.*“¹¹⁵ Kromě toho, oč vlastně půjde v druhé knize, se předvídá i Katynčin osud, a to v podstatě už na začátku románu: „*...ona nejradši fantazíruje o tom, že se narodila moc brzy a jaké by to bylo žít za dvě stě let, až si ženy budou dělat, co budou chtít.*“¹¹⁶ Za jakousi nepřímou předzvěst by se dala pokládat i zmínka o datu na smířčím kříži, který je ve vlhošťském viklanu; pokud ale čteme román poprvé, nevíme, zda se vražda už stala nebo ne – událost je navíc prezentována jako minulá: „*Nahlédl jsem na odvrácenou stranu – nějaký letopočet, nečitelný očima ani hmatem. [...] Vyšlo mi z toho prastaré oznámení zločinu: roku toho a toho se zde stala vražda, někomu tu uťali hlavu a smrtícím nástrojem byl srp.*“¹¹⁷ V úplném závěru, doslova „pár minut před vraždou“ je ovšem tato záhada vysvětlena – jedná se o zabití samotného protagonisty: „*Otočím kříž v rukou: tam, kde se datum dřív nedalo přečíst, je jasnými arabskými číslicemi vyveden tento rok, tento měsíc, tento den.*“¹¹⁸ Funkce anticipací v textu je zřejmá – udržuje čtenáře v napětí, slibuje, že se něco důležitého stane; současně také posiluje soudržnost děje.

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, vypravěč je osobní a splývá s hlavní postavou: vypráví se tedy v ich-formě – velice zřídka se přechází do er-formy, ovšem ne pro změnu hlediska vyprávění, nýbrž pro zdůraznění protagonistova rozdvojení v určitých momentech; třetí osoba tak silněji poukazuje na dvojedinost hlavní postavy. Takovýto druh vypravěče obecně implikuje neobjektivnost a nespolehlivost; tak je tomu i v tomto románu – nevidíme do nitra vedlejších postav (i když o příčinách jejich jednání se

¹¹³ „*Netušil jsem, jak brzy se tu seznámím s člověkem, jenž také vyměnil obydlí se skrytým úmyslem...*“ (Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 19) „*Konečně mi to došlo, už jsem věděl, jaké divadlo bude následovat. A netušil jsem nic o své úloze v něm.*“ (str. 31) „*Že si Katynka naopak nebezpečně zahrává s vodou, to jsem v tu chvíli netušil ani já, slepá voda sama.*“ (str. 146)

¹¹⁴ Tamtéž, str. 131

¹¹⁵ Tamtéž, str. 169

¹¹⁶ Tamtéž, str. 25

¹¹⁷ Tamtéž, str. 40

¹¹⁸ Tamtéž, str. 398

často dozvídáme, ovšem ne od vypravěče, ale z promluv postav samých nebo jiných), vypravěč-protagonista zaujímá poměrně vyhrocené postoje k okolním skutečnostem, například k organizaci Děti Vody, k době obecně – to především ve druhé knize: „*A pak si přijde nějaký prospektor, řekněme někdy na přelomu pitomého dvacátého a ještě ubožejšího jednadvacátého stoletíčka, a za mizerných deset let stihne tu horu celou ukrást.*“¹¹⁹ V druhé knize se setkáváme také s častým zesměšňováním, vtipným komentováním; často k tomu vypravěč-hastrman využívá výrazů expresivních: „*Jestli ve vás dřímá ekolog, pak chrní opravdu hlubokým spánkem.*“ „*Ten kluk chce budít dojem pasáčka vepřů, pomyslel jsem si.*“¹²⁰ Kdyby bylo vyprávění objektivní a nezaujaté, asi bychom se s takovýmto hodnocením nesetkali.

Urbanův román je tedy v tomto ohledu poměrně nevynalézavý; nenalezneme zde žádnou fragmentárnost, vyprávění je posloupné, prosté odboček, navazování děje je sevřené: struktura vyprávění je tedy celkem snadno vnímatelná, důsledkem je poměrně velká čtivost románu, hlavně jeho druhé části. Těžiště novátorství spočívá spíše v dalších složkách díla. Otázkou zůstává, o čem příběh *Hastrmana* vlastně je; jedná se skutečně jen o příběh pomsty rozzlobeného vodníka? A jakou roli by v ní potom hrála první část románu? Jak jsme se mnohokrát zmínili již dříve, není Urbanovo dílo takto jednorozměrné; koneckonců, „*příběhy se někdy tváří jako jiné příběhy.*“¹²¹ Stejně jako v Máchově *Máji* byl „*příběh otcovraždy [...] záminkou k meditaci o nicotě a věčnosti*“¹²², je v Urbanově románu podobně příběh msty záminkou, „*podhoubím*“ příběhu o ztrátě a znovunabytí původních, základních, přirozených hodnot.

¹¹⁹ Urban, M: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 282

¹²⁰ Tamtéž, str. 281, 293

¹²¹ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, str. 788

¹²² Tamtéž.

5. SYMBOLY

Již je zřejmé, že symbolika tvoří nedílnou součást románu. Některé z nejdůležitějších symbolů jsme již zmínili: vodu, horu, kámen, smírčí kříž, srp, kladivo. S kamenem se navíc pojí symbolika vejce;¹²³ dále se často setkáváme s „přízrakem“ Odradkem, pohanskou modlou, jakýmsi mementem hastrmanova poslání.

5. 1 Symbol vody

Tento symbol je bezesporu nejvíce významově zatíženým. Na jeho důležitost poukazuje již četnost jeho užití; s vodou je spjata podstata hlavního hrdiny, úzce s ní souvisí i organizace Děti Vody. Voda je v románu vyobrazena jako pralátka, která je zásadním a stálým zdrojem života, jelikož právě jí je vše tvořeno: „*Země je voda a lidé povodňané, jejich těla jsou kosti a tkáně a svaly ponořené do kapaliny, hrst prachu v moři, světadíl v oceánu.*“¹²⁴ Stává se tak vlastně základním principem veškeré existence; člověk s ní proto musí zacházet se střídmostí a pokorou: „*Planeta, na které žijeme, se jmenuje Země, ale většinu povrchu zabírá voda a nezměrné množství této tekutiny se skrývá i pod povrchem. Jelikož bez ní nelze žít, musíme dělat vše pro to, abychom ji udrželi čistou a v rovnováze s ostatními živly, vzduchem, zemí a ohněm, vždyť jsou na ní všichni živočichové závislí jako na své matce.*“¹²⁵ V okamžiku, kdy tento živel začne být znásilňován, je příroda i člověk v ohrožení: také proto je v druhé knize okolí Vlhošti vyschlé, neživé.

Voda tedy symbolizuje bytí i nebytí, neustálý koloběh zrození i zániku, s čímž souvisí i závěrečný motiv potopy; živel má tedy i očištnou funkci: „*Bílé a černé prameny se objímají a burácejí zimní krajinou. Boří a ničí, trhají a válčují, rvou a odplavují, očišťují. Nebyla to velká potopa světa. Malá – to ano. Místní.*“¹²⁶ Potopa je vlastně také jakýsi přirozený trest za nezodpovědnou a neuvážlivou lidskou aktivitu: „*Je konec s nivelizací. Údolí zůstane údolím, hladina vody je nepozvedne, hora dál bude horou a člověk ji neponíží.*“¹²⁷ Povodní se okolí Vlhošti vrátilo do svého původního stavu, ke své přirozenosti – proudem vody byla zlikvidována také hráz Novomlýnské přehrady a Stará Ves se tak opět ocitla „na suchu“; současně se kraj i očistil od

¹²³ Kámen na Vlhošti má totiž tvar „obrovského kamenného vejce“ (str. 14).

¹²⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 140

¹²⁵ Tamtéž, str. 300

¹²⁶ Tamtéž, str. 379

¹²⁷ Tamtéž, str. 383

zbytečných „nánosů“ moderní civilizace (bagrů, rypadel, maringotek, drtičky kamene) – Stará Ves je restaurována za pomoci vrozené lidské síly. Děti Vody se tak konečně vrací ke kořenům, nachází dokonalé sepětí s přírodou.

5. 2 Symbol hory, kamene a vejce

Toposu hory jsme se již věnovali v kapitole o časoprostoru: připomeňme, že tvoří pomyslný střed kraje, plochy, na níž se děj odehrává. Symbol kamene s ní úzce souvisí, jelikož právě na Vlhošti stojí tajemný viklan, „obrovské kamenné vejce“;¹²⁸ oba tyto symboly se tedy střetávají ještě se symbolem vejce. Spojení hory a kamene není příliš překvapivé, jelikož „*hory zcela obecně participují na symbolice kamene a skály*“;¹²⁹ stejně tak kámen často bývá „podivuhodného tvaru“ nebo také „symbolem mimozemských sil“¹³⁰ – nakonec, obyvateli Vsi a okolí je považován za „kámen z Měsíce“.¹³¹ Hora je však těsně spjata i se symbolikou vody, jelikož z ní do údolí stékají prameny vyživující celý kraj.

Vyklání kamene je jakýmsi znakem toho, že lidský a přírodní princip jsou v rovnováze: přestává se hýbat v momentě, kdy hastrman nechá z hory vylomit první kameny pro svůj mlýn. Po dobu těžby je kámen potupně shozen na úpatí hory: očištný proud vody při potopě ovšem začíná tryskat právě zpod něj. Po navrácení kraje do původního stavu musí být i viklan dán zpět na své původní místo, a to pomocí nadlidské síly vodníka, jelikož lidská síla pro uzvednutí kamene nestačí. Ve spojení se symbolem vody může vejčitý tvar kamene odkazovat k „*symbolu původu a vznikajícího života [...] existuje představa o světovém vejci, z něhož vzešly všechny živly...*“.¹³² Jakousi „miniaturou“ viklanu je kraslice, tedy opět vejce, které o Velikonocích dává Kateřina hastrmanovi: „*Zvedl jsem je před oči a prohlížel si čtyři stromečky, [...] uprostřed mezi nimi byl křížek. Tuhle konstelaci jsem odněkud znal.*“¹³³

Znovuzasazení viklanu při rekultivaci Staré Vsi, rituální popravení hastrmana přímo na hoře v blízkosti viklanu¹³⁴ – to vše odkazuje k pojetí vejce jako symbolu onoho vznikajícího života, obrody, návratu k pokornému životu v sepětí s přírodou. Nutno však podotknout, že všechny zmíněné symboly – tedy voda, hora, kámen a vejce – v románu existují v těsném sevření; nelze je od sebe oddělit. Dohromady vytváří jakési ztělesnění

¹²⁸ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 14

¹²⁹ Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, str. 159

¹³⁰ Tamtéž, str. 207

¹³¹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 40

¹³² Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, str. 556

¹³³ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 70

¹³⁴ V jedné pasáži je viklan nazván dokonce „obětním kamenem“ (str. 111).

zdroje života, základního principu existence, jsou připomínkou elementárního řádu, který řídí svět.

5. 3 Odradek

Vedle poměrně tradičních symbolů se v románu setkáváme ještě se symbolem docela nejasným: je jím Odradek, který se protagonistovi zjevuje jako jakási dřevěná figurka, „*podivný zámotek bez rukou, bez nohou, s cípatou hlavou*“, „*dřevěná modla v podobě dítěte v povijanu*“,¹³⁵ často s doširoka rozšklebenými ústy. Mnohdy přichází spolu s lososem, který na hastrmana upírá „*nehybné kulaté oko*“,¹³⁶ hastrman se obou těchto přízraků děsí.

Vzhledem k tomu, že slovo Odradek není v běžné slovní zásobě často (možná vůbec) užívaným výrazem, nebude pravděpodobně význam tohoto symbolu pro většinu čtenářů na první pohled zřejmý. Možná nás napadne, že má toto slovo společný základ se slovesem „odradit“: etymologicky se však jedná o „pahýl, kůl či dřevěný pěn“,¹³⁷ fakticky je to vyřezávaný pohanský bůžek, „*klacek, kolem nějž je svázána proutěná a slaměná figura [...] jež tvoří hlavní rekvizitu slavnosti svatojánské noci*.“¹³⁸ Ovšem jakou funkci tato záhadná „loutka“ v příběhu má?

K rozpoznání Odradkovy role nám možná pomůže zjistit, kdy se tato „panenka“ zjevuje; vidiny modly jsou hastrmanem hodnoceny jako varování.¹³⁹ Celkově se s Odradkem setkáváme častěji v první knize než v knize druhé; v době, kdy se hastrman mstí, tedy vlastně vykonává své poslání – dalo by se říci omezování rozpínavé lidské činnosti -, už se modla dokonce ani nezjevuje; znovu se objeví až tehdy, když se protagonista začne sblížovat s Děťmi Vody, tedy s lidmi. Igor Fic symbol Odradka interpretuje takto: „*Odradek je varování. Odradek skutečně odrazuje od nebezpečí, jež plynou ze sebevědomého jednání vymknutého z řádu věcí. [...] Hastrman se k němu vztahuje, hastrman se jej bojí, jako se bojí sebe sama, svého svědomí a vlastně všeho, co je na něm lidské*.“¹⁴⁰ Tato figurka od provinění vůči řádu skutečně varuje: varuje hastrmana před tím, aby nezapomněl na svou mimolidskou podstatu, na své poslání ve světě a nestával se příliš lidským: „*Tu příšernou němohru jsem nemínil sledovat; jednoduše jsem*

¹³⁵ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 154 a 38

¹³⁶ Tamtéž, str. 38

¹³⁷ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 38

¹⁴⁰ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

odmítl. Johan Salmon de Caus, dozvěděl bych se, se zhlédl v roli lidumila a čím dál víc zapomíná na to, kým se narodil, kým je a kým musí být do konce svého života. Lidé ať jsou lidmi, on ať je jejich postrach, jejich varovný prst.“¹⁴¹

Naposledy se hastrman s Odradkem setkává v závěrečné scéně románu, v momentě své smrti; to však už není čas pomýšlet na původ, hastrman musí být obětován – nakonec, už není potřeba: lidé si poradí sami. Nechává se tedy přemoci lidskou silou, nevyužívá své nadřazenosti, vlastně se opravdu „snižuje“ na úroveň člověka – tak, jak konec svého života předvídá už na samém začátku románu.¹⁴²

¹⁴¹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 154-155

¹⁴² „Do kraje pod horou jsem přišel dvakrát. Poprvé jako ten, jímž jsem se narodil, podruhé jako ten, kým jsem se stavěl být na tomto světě – a kým jsem se, na samém odchodu z něho, opravdu stal.“ Tamtéž, str. 11

6. INTERTEXTOVOST

Intertextovost patří vedle mnoha dalších (například autohermeneutiky, metatextovosti, antiiluzivnosti)¹⁴³ k charakteristickým rysům moderní i postmoderní prózy. Z různých typů intertextů nalezneme v Urbanově románu především aluze, a to jak explicitní, tak skryté: jedná se zejména o narážky na literární a filosofická díla (i jejich autory). Vedle mezitextových odkazů se v díle setkáme i s odkazy vnětřními, směřujícími do sféry veřejného života.

Co se týče těch literárních, jistě čtenáři neujdou odkazy ke Goethemu a jeho dvěma dílům – *Wertherovi* a dále *Faustovi*; první z nich je v textu zmíněno přímo, posléze i sám jeho autor: „...o takovémhle kabátě četl ve *Wertherovi* – jestli prý to dílko znám. Řekl jsem, že osobně znám autora.“¹⁴⁴ Nárazek na tohoto spisovatele však v textu najdeme více, ovšem už nepřímých, skrytých: „*Vybraní vymydlení školáci mi přednesli úmornou, dobře známou báseň jistého tajného rady, jenž ještě za života stačil proslout jako múzami obdařený poeta a s nímž jsem se osobně znal z četných diplomatických jednání.*“¹⁴⁵ Odkaz k *Faustovi* spatřuje Márton Beke v pasáži, ve které je líčeno pálení čarodějnic, odehrávající se na hoře Kozel – právě název místa může být aluzí na zmíněné dílo: „*Ve Faustu čteme Brocken, jenž určitě souvisí s názvy Bocksberg či Bloksberg.*“¹⁴⁶ Zajímavé je jistě také to, že protagonistovo křestní jméno je Johan, stejně jako Goetheho.

V románu se objevuje také aluze na *Máj*;¹⁴⁷ Beke předkládá zajímavý postřeh, že některé popisy v *Hastrmanovi* se stylově a motivicky nápadně podobají působivým popisům v *Máji*: může tedy jít o takzvanou jazykovo-stylistickou aluzi, současně však autor upozorňuje, že „*vztah mezi segmenty je docela volný a narážka ani nemusela být vědomě komponována...*“¹⁴⁸ Uvážíme-li však Urbanovu důmyslnou vynalézavost, nemusí se vůbec jednat o podobnost nahodilou. Dalším literárním dílem, ke kterému se v románu nepřímou odkazuje, je Kellerův *Der Grüne Heinrich* – osvětluje se nám tak původ motivu „zeleného Jana“: „*V tomto díle hlavní postava dostane přezdívku, protože zdědí zelený oblek po otci. Hastrman stejně tak dostane ‚zelený livřejový frak‘ od učitele, jenž ho*

¹⁴³ Machala, L.: *Literární bludiště: Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001

¹⁴⁴ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 44

¹⁴⁵ Tamtéž, str. 23

¹⁴⁶ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 155

¹⁴⁷ „...věž uprostřed bažin, sídlo, v němž na pocesné číhá strašný lesů pán.“ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 121

¹⁴⁸ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 155

také má „po otci“. ¹⁴⁹ Nakonec uvedme ještě další literární odkazy: aluzi na *Svět podle Garpa* ¹⁵⁰ a jakousi „vnitrotextovou variaci“ na *Mastičkáře*, jehož námět učitel Voves aktualizuje vzhledem k událostem ve Vsi. Igor Fic význam vkomponování této hry do románu spatřuje v „*důležitém aktu spodobení popisovaného aktuálního děje s mytickou, třebaš literární předlohou*“. ¹⁵¹ Bytost nazývaná Odradek se objevuje také u Kafky.

Zvláštní pozici v díle zaujímá jistá variace na ruskou pohádku o Nezasmálce: ta se v mnoha prvcích shoduje s mýtem o Démétře a Persefóně, na který jsme narazili již v souvislosti s postavou Kateřiny. Základní námět této pohádky je prostý: carova dcera se z nějakého důvodu nesměje a otec slíbí její ruku tomu, kdo ji rozesměje. ¹⁵² U Démétér a Kateřiny však příčinu smutku známe – obě truchlí pro blízkou bytost; všechny tři postavy se pak shodují v tom, že mají „zemědělský charakter“. ¹⁵³ Urban přebírá právě motiv smíchu (i jeho absence); nejedná se však o ledajaký smích, ale o magický, „rituální smích“, ¹⁵⁴ který dává život: „*Démétér je bohyně plodnosti a jejím úsměvem se na zem vrací jaro*“. ¹⁵⁵ Během Kateřinina spánku je kraj zdevastován; až po jejím probuzení – při kterém se neznatelně pousměje – se začíná vracet k životu. Při rekultivaci Vlihoště a okolí Kateřině „*úsměv z tváře [...] mizí zřídkačky*“. ¹⁵⁶ Motiv onoho rituálního smíchu se v románu objevuje na více místech – je příznačné, že aluze na Nezasmálku se poprvé objevuje při pašijové hře, která má naopak obyvatele Vsi rozesmát; jedná se zřejmě o takzvaný „velikonoční smích“, který je interpretován jako „nezbytná potřeba po dlouhém období půstu“. ¹⁵⁷

V kapitole o postavách jsme již uvedli, že jméno postavy Tomáše Mora zřetelně odkazuje k zakladateli literární utopie Thomasi Moorovi. Není to však jediný představitel tohoto žánru, na kterého Urban naráží: v první knize se setkáváme ještě se zmínkami o Charlesi Fourierovi a abbé Morellovi – tyto narážky bychom vlastně mohli pokládat i za jakési anticipace, „*kataforické vnitrotextové aluze, protože už v první knize ukazují*

¹⁴⁹ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 156

¹⁵⁰ „*Svět podle Tomáše Mora mě ohromil*.“ Urban, M.: *Hastrman*, Praha: Argo, 2001, str. 301

¹⁵¹ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

¹⁵² Propp, V. J.: *Rituální smích ve folkloru. K původu pohádky o Nezasmálce*. In: *Morfologie pohádky*. Jinočany: H&H, 2008, str. 168

¹⁵³ Tamtéž, str. 189

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 172

¹⁵⁵ Tamtéž, str. 185

¹⁵⁶ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 389

¹⁵⁷ Propp, V. J.: *Rituální smích ve folkloru. K původu pohádky o Nezasmálce*. In: *Morfologie pohádky*. Jinočany: H&H, 2008, str. 171

kupředu na utopistické řešení konfliktu“.¹⁵⁸

Z aluzí filosofických rozpoznáváme především odkaz ke Kantovi a Feuerbachovi; v případě Kanta se přesněji jedná o jakousi „obrácenou variaci“ na jeho známý citát: „*Dvě věci mě tehdy naplňovaly úžasem: mravní zákon mimo mne a hvězdné nebe ve mně.*“¹⁵⁹ Hastrman tak tedy říká opak toho, co Kant; poukazuje tím na fakt, že stojí mimo lidský svět, je součástí nějakého vyššího principu – lidský mravní zákon se na něj tedy nevztahuje, jeho jednání tak vlastně nemůže být člověkem posuzováno. Avšak na konci první knihy své stanovisko přehodnocuje: „*S hlavou zakloněnou jsem patřil na krásu hvězd a zahlédl mezi nimi svůj omyl: byly tam nahoře, nikoli ve mně. Kant měl pravdu – vždyť jsem byl ochoten pokácet pro své lidi veškerý zdravý les. [...] něco tam uvnitř se zvrtilo a udělalo hastrmana člověkem.*“¹⁶⁰ Jakmile tedy hastrman „sestoupí“ a přiblíží se lidem, začíná jednat podle lidských zákonů: současně je jimi jeho chování měřeno.

Feuerbach je oblíbeným filosofem Vovsovým. Při snaze o dobytí Kateřiny jí půjčuje jeho *Myšlenky o smrti a nesmrtelnosti*; Kateřina se se spisem vypořádává tak, že jej spálí. Co ji však k tomuto činu vede? Jelikož vyznává víru v nadosobní přírodní řád, je jí Feuerbachův, potažmo Vovsův důraz na individualismus a vezdejší život cizí; snad jí připadá přímo hříšný – také proto k učiteli nikdy nepojme žádný hlubší cit. Odkazy k těmto filosofům tak v podstatě dokreslují myšlenkový svět postav, jejich světonázor.

Na tomto místě můžeme uvést také „tematické narážky“¹⁶¹ na Bibli: to se týká například scény, kdy hastrman chodí po vodě, částečně motivu oběti¹⁶² a potopy, dále sem můžeme zařadit aluze na Leviathan a Molocha.

Jak jsme již zmínili, vedle intertextuálních vztahů se v díle setkáme i s aluzemi na skutečnosti ze sféry veřejného života. Název ekologické organizace Děti Vody je zjevnou aluzí na skutečné Děti Země; ve druhé knize dále nacházíme narážku na Unabombera, k němuž je přirovnán hastrman-vrah: tuto aluzi autor komicky aktualizuje – protagonistu v jedné pasáži nazývá „mokrovlasým unabomberem“.¹⁶³ Stejně jako tento sériový vrah hastrman pro své vraždy často používá „podomácku“ vyrobené bomby; spojitost mezi těmito dvěma je i v tom, že americký vrah jako motiv svých činů údajně uvedl „boj proti technickému pokroku“. Do této skupiny můžeme zařadit i odkazy k historicko-

¹⁵⁸ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 156

¹⁵⁹ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 29

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 209

¹⁶¹ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 156

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 305

společenským reáliím epochy,¹⁶⁴ v níž se odehrává děj první knihy – jedná se převážně o fakta z oblasti módy: baron touží po klobouku „à la Brummel“ a češe si vlasy dopředu, „jako to celé Evropě předváděl lord Byron“.¹⁶⁵

Nyní nám nezbyvá než položit si otázku, jakou takováto bohatá intertextovost a situovanost plní konkrétně v *Hastrmanovi* funkci. Jestliže zmíněné odkazy ke Kantovi a Feuerbachovi dotvářejí filosofický rozměr některých postav (a participují tak na utváření jednotlivých principů, které tyto postavy představují), pak aluze literární rovněž obohacují a „zatěžují“ uměleckou a myšlenkovou výstavbu románu, jeho záměr; jako intertextuální vztahy obecně jej zapojují do vyšších souvislostí. Odkazy k dílům a spisovatelům romantismu spoluutvářejí jakýsi romantický rozměr díla; příběh Werthera v jistých ohledech koresponduje s milostným příběhem učitelovým. Co se týče aluzí mimoliterárních, odkazem k Dětem Země autor jako by dodával opravdovosti své organizaci v románu, zároveň tím ale její patrné zesměšnění nabývá větší přímosti; nářážka na Unabombera ve výsledku slouží ke komickému efektu. Zmínky o módních trendech epochy pomáhají vystihnout baronovu aristokratičnost. Uvedené nářážky a vztahy však v neposlední řadě také „zkouší“ čtenářovu ostražitost, důvtip i vzdělanost; bez rozpoznání alespoň některých může být četba poněkud ochuzená.

¹⁶⁴ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 157

¹⁶⁵ Urban, M.: *Hastrman*. Praha: Argo, 2001, str. 57; zde by se sice mohlo jednat i o literární aluzi, neodkazuje se však k Byronovu literárnímu přínosu.

7. ŽÁNŘ

Ač to při prvním setkání s Urbanovým *Hastrmanem* nemusí být patrné, určení žánru tohoto díla je poměrně složité a vyžaduje jeho předchozí analýzu: proto tuto kapitolu klademe až na samý konec práce. Mohli bychom sice vystačit s prostým konstatováním, že se jedná o román, to by však byla klasifikace výrazně zjednodušující a nedostačující: vždyť už v podtitulu románu autor naznačuje, že si s genologickým zařazením svého díla „tak trochu pohrává“ a nechává na čtenáři, jak si s ním poradí.

Jistě bude zajímavé si nejdříve všimnout toho, jak bývá tento román obvykle zařazován a definován: to nám totiž prozradí, čeho si čtenáři nejčastěji všimají a jak vlastně dílo celkově vnímají. Zdá se, že určující bývá při charakteristice románu jeho druhá část, zřejmě proto, že je čtenářsky přitažlivější – jednak díky akčnímu ději, jednak pro své domněle jednoznačné vyznění; první část je z hlediska recepce složitější. Kritikové do svého zorného úhlu samozřejmě zahrnují i první část díla, i tak v jejich projevech nápadně často čteme spojení jako „Urbanova utopie“,¹⁶⁶ „zajímavý dokument návratu utopismu do české literatury, [...] v podobě perzifláže“, „politická fikce“;¹⁶⁷ na obálce knihy čteme „novodobá utopie, dílo pozdního romantismu, pohádka pro lid držený pod krkem svou vlastní politickou reprezentací“. Ekologická a agitační složka románu navíc bývá hlavním (někdy i jediným) předmětem rozhovorů s Milošem Urbanem.

Rozhodně nechceme říct, že výše uvedené klasifikace jsou mylné; pouze nejsou úplné. I když se kritika zabývá celým románem – a oběma částmi rovnoměrně – většinou skončí konstatováním, že se jedná právě o utopii či agitační text. Hlavním problémem je, že *Hastrmana* není možné takto zařadit pouze pod jeden žánr: utopie je jen jedním z mnoha žánrů, z jejichž prvků je román konstruován. Ostatně, jak jsme uvedli již v první kapitole, autor svoje dílo označuje za „prózu romantickou, ekologickou a utopickou“,¹⁶⁸ tudíž sám poukazuje na jeho žánrovou nejednotnost, mnohvrstevnatost.

V první knize tvoří na první pohled nejvýraznější žánrovou složku zřejmě idyla. Její prvky jsou nejpatrnější v konstituci časoprostoru: cyklický čas, uzavřený a ohraničený prostor Staré Vsi, v níž je život řízený nadosobním, nadčasovým řádem, jež se promítá do pravidelných rituálních úkonů. Především tato „potřeba řádu hodnot, stability a

¹⁶⁶ Janoušek, P.: *Vpředvzad! (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury)*. Tvar, 2001, č. 20

¹⁶⁷ Kudláč, A.: *Legenda o zeleném Janovi*. Tvar, 2001, č. 20

¹⁶⁸ Horáčková, A.: Jen počkejte, ztrestám vás svým románem! MF Dnes, 2001, č. 113

kontinuity“, „návrat k tradičním základům lidské existence“¹⁶⁹ odkazuje k dalšímu žánru – venkovskému románu; samozřejmě vedle toho, že plochou, na které se děj odehrává, je vesnice. Prvky těchto žánrů jsou stavebními základy pro jakýsi novodobý mýtus; ten se opírá jednak o ono přirozené plynutí života v souladu s přírodním řádem, jednak o postavu hastrmana, který onen řád jistým způsobem reprezentuje, chrání a v druhé knize navrácí. „Konstituce [hastrmana] zároveň poukazuje na aktuální prolnutí přirozeného a nadpřirozeného světa. Jen ten, kdo je schopen projekce, prožitku a zakoušení jednoty obou světů v jejich konkrétnosti a určitosti, je hoden porozumění mýtu a jeho prostřednictvím i životu. Pak se mu třeba jen známka hastrmanova trvání ve světě stane projevem [...] přítomnosti stálých základů života ve všech jeho chvilkových realizacích.“¹⁷⁰ Vedle těchto výrazných jsme v románu našli i méně výrazné, spíše okrajové žánrové prvky, které vycházejí z gotického románu – rovněž se týkají prostorového uspořádání v první knize: máme na mysli sklepení hastrmanovy Věže a dílnu pátera Fidelia, jak jsme ostatně uvedli již v kapitole o časoprostoru.

Inklinace k mýtu může souviset s romantickým „obrazem člověka usilujícího o hledání ztracené harmonie s přírodou“;¹⁷¹ toto romantické „ovzduší“ posilují i výše zmíněné odkazy k romantikům a jejich dílům. Z tohoto důvodu Beke označuje Urbana jako „zástupce romantické školy v době postmoderní“.¹⁷² Ostatně, svou inklinaci k dávné minulosti a s ní spojenému řádu Urban představil už ve svém dřívějším románu *Sedmikostelí*.

Ve druhé knize najdeme prvky vlastně všech žánrů, které jsme uvedli na začátku této kapitoly: utopie, politické alegorie, rozhodně nemůžeme jednoznačně popřít ani stopy agitačního, ideologicky zatíženého textu. V případě utopie však záleží na úhlu pohledu: jak jsme již dokázali v kapitole o časoprostoru, Urbanova vize spravedlivé a „přirozené“ společnosti bilancuje někde mezi vážností, kýčem a hrubou nadsázkou; může se tedy jednat jak o utopii, tak antiutopii. Politická alegorie je spatřována v tom, že každá veřejná osoba vystupující v druhé knize má svůj předobraz v reálném světě; domníváme se ale, že tento prvek není příliš důležitý, jelikož čtenář, který o politické situaci doby vzniku románu nemá moc detailní znalosti, jej může číst pravděpodobně se stejně velkým potěšením jako ten, který je má; rozpoznání těchto souvislostí není nijak rozhodující pro

¹⁶⁹ Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, str. 672

¹⁷⁰ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

¹⁷¹ Beke, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, str. 153

¹⁷² Tamtéž.

pochopení smyslu románu. Agitační a ideologická složka je vlastně v úzkém sepětí s onou utopií – nemůžeme ji tedy popřít, ale současně ani prohlásit za nejdůležitější a jediné poselství díla. V popisu Děti Vody můžeme pozorovat záblesky prvků parodie – autor vyzdvihuje, zvýrazňuje a zesměšňuje jisté atributy ekologicky orientovaných lidí a organizací.

Druhá kniha celkově tíhne k postupům populární literatury, jelikož ve značné míře uspokojuje „elementární čtenářské potřeby“:¹⁷³ zejména zážitek z rychlého a akčního vyprávění, také pobavení – jednak z již zmíněné charakteristiky Děti Vody, jednak z neschopnosti a alibismu politických představitelů. Díky protagonistovým jednoznačným soudům se s ním čtenář může poměrně snadno identifikovat a schvalovat tak pohnutky jeho jednání; jde pak o jakési napjaté sledování toho, jestli hastrman uspěje či nikoli. Do druhé části románu se také výrazně „promítají některé dobové realie, aktuální společenské problémy i proměny životního stylu; [...] toto prolínání věčných a časových témat je jedním ze zdrojů [...] čtenářské přitažlivosti“.¹⁷⁴ Čím se však druhá část díla od produktu populární literatury liší, je závěr: ač se může zdát jasný a jednoznačný, při bližším zkoumání zjistíme, že tomu tak úplně není – ocitáme se tak vlastně opět u problému utopie, „zelené agitky“¹⁷⁵ a antiutopie.

Je otázkou, zda onen mýtus správného a šťastného života spjatého s přirozeným řádem zní i druhou knihou; přikláníme se k názoru, že spíše ano: jak již bylo řečeno, hastrman tento řád reprezentuje, chrání a právě v druhé části románu i navrácí: „...odvážil se [Urban] najít korektiv svého vidění světa ne v sobě a nejen mimo sebe, ale především mimo nám vlastní a námi zdánlivě ovládaný svět.“¹⁷⁶ V souvislosti s tím se můžeme ptát, proč vlastně autor nějaký řád vůbec hledá, proč tak razantně odsuzuje současný stav společnosti a světa. Přihlédneme přitom k roku, kdy román vyšel – bylo to v roce 2001, tedy v podstatě na začátku nového milénia: to bývá období, kdy člověk obecně bilancuje, hodnotí, uvažuje, zda se on – či společnost celkově – ubírá správnou cestou; ostatně, podobným tématem se Urban zabývá v již uvedeném románu *Sedmikostelí*, které vyšlo roku 1998, tedy časově také poměrně blízko tomuto „období zlomu“. I když odhlédneme od problému utopie a antiutopie, musíme uznat, že autor v obou těchto románech vyjádřil obavu ze správnosti směru, jímž se lidstvo ubírá, z toho, zda „jít vpřed“ musí vždy nutně znamenat pokrok a vývoj; dospívá k názoru, že historický vývoj není lineární, ale vlastně

¹⁷³ Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, str. 501

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 502

¹⁷⁵ Kudláč, A.: *Legenda o zeleném Janovi*. Tvar, 2001, č. 20

¹⁷⁶ Fic, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

cyklický, že namísto vzdalování kořenům by se k nim člověk měl naopak navracet a nalézt tak prastarý řád, který řídí nejen jeho život, ale chod celého světa. Problém ekologie je vlastně pouze prostředkem k vyjádření těchto myšlenek.

Mělo by nyní být patrné, že v románu *Hastrman* dochází k „souběhu ‚povrchnější‘ zábavně-epické vrstvy vyprávění a ‚hlubší‘ vrstvy symbolického či filozofického plánu“,¹⁷⁷ což je hlavním rysem postmoderní prózy. „Postmoderní kniha by měla uspokojit čtenáře sledujícího jen dobrodružnou příběhovou linku, detektivní zápletku či jiné prvky populární literatury, současně by měla být schopna oslovit vnímatele vzdělaného, vychutnávajícího aluzivní kontexty, parodické efekty, reinterpretační hříčky“.¹⁷⁸ V tomto románu jsme našli vše: akční děj, zábavnost, ztotožnění, ale i poměrně bohatou síť intertextuálních vztahů, mimotextové aluze, především pak symboliku a „myšlenkovou reprezentativnost“ postav, jež utváří onen „filosofický plán“ románu. Ačkoli se Lubomír Machala k této podvojnosti staví víceméně skepticky,¹⁷⁹ domníváme se, že z hlediska čtivosti je tento Urbanův román oběma stranám celkem dobře přístupný: zřejmě zejména z toho důvodu, že autor nijak neexperimentuje s vyprávěcími postupy, a tak četba nemůže „řadového čtenáře“ odradit – ledaže by mu první část kvůli své pomalosti připadala nudná. Problém nastává až v okamžiku interpretace: řadový čtenář přikládá enormní význam oné „populární složce“ díla, myslí si, že se skutečně jedná o „černou knihu ekoterorismu“, je přesvědčen o jednoznačnosti utopického modelu společnosti. Ovšem, právě tato dvojí výstavba umožňuje autorovi „*pohybovat se na ostří nože. Držet se na hraně a zkoušet, jestli člověk sklouzne, anebo ne.*“¹⁸⁰

Ať už Urbanova *Hastrmana* zařadíme mezi své oblíbené knihy nebo ne, musíme uznat, že se autorovi podařilo vytvořit neobvyklé, důmyslné, vtipné, možná i trochu kontroverzní dílo, které postupem času jistě neupadne v zapomnění: otázka směřování člověka a jeho vázanosti k přírodě a řádu je natolik nadčasová, že se na ni nepochybně budou ptát i generace mladší, pro něž problematika ekologie třeba už nebude tolik populární; avšak jistá agitačnost, která v díle chvílemi zaznívá, by mohla v budoucnu působit o něco rušivěji, než možná působí dnes na nás.

¹⁷⁷ Machala, L.: *Literární bludiště: Balance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001, str. 25

¹⁷⁸ Tamtéž, str. 52

¹⁷⁹ „...pouze málokterý milovník detektivek dočte *Ecovo* Jméno růže [...] a jako zcela iluzorní se jeví představa řadového konzumenta rodokapsů, harlekýnů nebo sci-fi, který by se prokousal Kratochvilovým románem [...] Urmedvěd.“ Tamtéž, str. 52-53

¹⁸⁰ Horáčková, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 113

8. ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsme se pokusili o komplexní literární analýzu románu *Hastrman* (2001) Miloše Urbana; cílem analýzy bylo určit žánr, ke kterému bychom dílo mohli přiřadit. Postupovali jsme v podstatě opačně: problematice genologického zařazení díla jsme se věnovali až na konci práce, jelikož pro tento účel bylo nezbytné učinit nejdříve rozbor jednotlivých rovin výstavby románu.

Již v kapitole věnované kompozici jsme zjistili, že autor užívá jistých osobitých a netradičních postupů – například při výběru podtitulu či motta; dále bychom za poměrně svéráznou mohli považovat i volbu *hastrmana* – postavy mytické – jako sériového vraha. Rovněž jsme již na začátku analýzy zjistili, že základním stavebním prostředkem díla je jistá dvojakost, která se promítá už do vnější kompozice románu; prostupuje však i dalšími rovinami, zejména charakteristikou postav. Tato dvojakost se ovšem podílí i na dvojnásobnosti čtení díla, nakonec i dvojitě interpretace.

Pokusili jsme se dokázat, že se jedná o román detailně a důsledně promyšlený, že žádný postup výstavby textu není volen nahodile a bezúčelně, nýbrž pokaždé má nějakou funkci; že všechny postupy spolu vzájemně souvisí a vytvářejí harmonii. Román díky tomu působí uceleně, sevřeně: nechceme však naznačit, že existuje jen sám pro sebe ve své omezenosti – naopak, vysoká míra symboliky, intertextuálních i mimotextových vztahů jej začleňuje do vyšších souvislostí.

Nezabývali jsme se příliš jazykem, který autor používá: to by mohlo být předmětem dalšího zkoumání. Stejně tak se nám jistě nepodařilo rozpoznat všechny mezitextové vztahy.

Došli jsme k závěru, že z hlediska žánrového se jedná o román heterogenní: rozpoznali jsme prvky mnoha žánrů, což dohromady utváří specifčnost díla. Nejpodstatnější je ovšem zjištění, že zde dochází k prolínání dvou složek - „populární“ a „náročná“; zejména z tohoto důvodu můžeme román *Hastrman* řadit mezi díla postmoderní. Obě složky jsou však zastoupeny v poměrně souměrném rozvržení, a tak je dílo stejně přístupné náročnému i nenáročnému čtenáři; přijatelnost pro čtenáře „řadového“ tkví zejména v nosném a poutavém příběhu a nepřítomnosti vypravěčského experimentátorství. Dospěli jsme též k názoru, že román lze dvěma způsoby také interpretovat: model staronové Vsi můžeme považovat jak za utopický, tak antiutopický.

LITERATURA

• Primární literatura

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

• Sekundární literatura

BEKE, M.: *Aluze v Urbanově románu Hastrman*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003, ISBN 80-7248-205-X

HODROVÁ, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1994, ISBN 80-85917-03-3

HODROVÁ, D.: *Příběhy věže*. In: *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, ISBN 80-86022-04-8

HODROVÁ, D. a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, ISBN 80-7215-140-1

LURKER, M.: *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k. s., 2005, ISBN 80-242-1588-8

MACHALA, L.: *Literární bludiště: Balance polistopadové prózy*. Praha: Brána, s.r.o., 2001, ISBN 80-7243-139-0

MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, ISBN 80-7185-669-X

PROPP, V. J.: *Rituální smích ve folkloru. K původu pohádky o Nezasmálce*. In: *Morfologie pohádky*. Jinočany: H&H, 2008, 2. vydání, 343 stran, ISBN 987-80-7319-085-9

• Recenze, rozhovory a internetové zdroje

FIC, I.: *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar, 2001, č. 20

HORÁČKOVÁ, A.: *Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!* MF Dnes, 2001, č. 113
Dostupné z <http://kultura.idnes.cz/urban-jen-pockejte-ztrestam-vas-svym-romanem-fn7-/vytvarne-umeni.aspx?c=A010515_175240_vytvarneum_cfa>

JANOUŠEK, P.: *Vpředvzad! (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury)*. Tvar, 2001, č. 20

KUDLÁČ, A.: *Legenda o zeleném Janovi*. Tvar, 2001, č. 20

MISÍKOVÁ, M., ANDER, M.: *Čtenář je nebezpečný člověk*. Sedmá generace, 2004, č. 8
Dostupné z <<http://www.sedmagerace.cz/text/detail/ctenar-je-nebezpecny-clovek>>

NAGY, L.: *Po černém gotickém románu – román zelený*. iLiteratura.cz, 2003
Dostupné z <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/10849/urban-milos-hastrman>>

PENČEVOVÁ, A.: *Vzad vpřed, aneb není snad všechno jinak? (Ideologie jako objekt imaginace v románech Miloše Urbana)*. In: *Studia Moravica IV*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, ISBN 80-244-1267-5
Dostupné z <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/pencevova.pdf>>.

ŠIDÁK, P.: *Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře*. In: *Studia Mythologica Slavica*. Lublaň, 2012, ISSN 1408-6271
Dostupné z <http://sms.zrc-sazu.si/pdf/15/SMS-2012-16_Sidak.pdf>.

RESUMÉ

V této bakalářské práci jsme se pokusili o souhrnnou literární analýzu románu *Hastrman* (2001) od současného spisovatele Miloše Urbana. Cílem bylo určit žánr díla, a tak jsme při rozboru postupovali poněkud nezvykle, opačně: problematikou genologické charakteristiky jsme se nezabývali na začátku práce, nýbrž až v poslední kapitole – poté, co jsme analyzovali jednotlivé roviny výstavby literárního textu. Každé z těchto rovin jsme věnovali samostatnou kapitolu.

Přestože od prvního vydání románu uplynulo již třináct let, nebyl vlastně dosud podroben žádné detailnější analýze; kritiky usilovaly zejména o všeobecné postižení nejvýraznějších motivů a myšlenek, dostupné vědecké, bakalářské a diplomové práce se z většiny zabývají jen určitými aspekty výstavby díla, a to hlavně v porovnání s ostatní Urbanovou tvorbou. Opírali jsme se tedy zejména o poznatky z literární teorie, jež jsme se snažili uvést do souvislosti s postřehy a názory literárních kritiků, případně s tím, co o svém románu prozradil v rozhovorech sám autor.

Pokusili jsme se dokázat, že se v případě *Hastrmana* jedná o dílo důkladně propracované a promyšlené, že žádný postup výstavby textu není volen nahodile a bezúčelně, nýbrž pokaždé má nějakou funkci; že všechny postupy spolu vzájemně souvisí. Také jsme zjistili, že se autor v některých místech výstavby rozhodl pro postup poměrně neobvyklý a netradiční; díky tomu je *Hastrman* dílem velmi osobitým, pro některé čtenáře možná až kontroverzním. Základním stavebním postupem se jeví určitá dvojakost, která se promítá jak do roviny vnější kompozice, tak do vnitřního světa postav; je na ní založena v podstatě i dvojitá možnost čtení a interpretace díla.

Po celkovém rozboru románu jsme dospěli k závěru, že z hlediska žánrového je *Hastrman* značně různorodý: identifikovali jsme prvky různých žánrů, což dotváří specifčnost díla. Zjistili jsme rovněž, že zde dochází k prolínání dvou plánů, složek, a to složky „populární“ a „náročné“ – především proto můžeme román zařadit mezi díla postmoderní literatury. Jelikož jsou však obě složky zastoupeny v poměrně rovnoměrném rozvržení, je román přístupný náročnému čtenáři stejně jako nenáročnému; přijatelnost pro čtenáře „řadového“ spočívá zejména v nosném a poutavém příběhu a nepřítomnosti vypravěčského experimentátorství. Dvojitou interpretaci umožňuje rozdílné chápání modelu staronové Vsi v závěru románu.

SUMMARY

This Bachelor's dissertation tries to provide a summarizing literary analysis of *Hastrman* (2001), a novel written by a contemporary Czech author, Miloš Urban. As the goal was to determine the genre of the novel, we chose quite an unusual approach – we began from the end: we did not focus on the genological characteristics at the beginning of the work, but within its last chapter – after analysing all the levels composing the literary text. Each of those levels was given a separate dedicated chapter.

In spite of the fact that the novel was originally published 13 years ago, it has never really been analysed into details: the critics generally aimed on the most expressive themes and ideas of the novel. Current Bachelor's dissertations and Theses describe only certain aspects of the construction of the novel, particularly in comparison to other Urban's works. We were supported by the literary theory knowledge, which we tried to put into the context together with the remarks and opinions of the critics and also the words of the author himself.

We attempted to prove that *Hastrman* is a very well-thoughtout piece of work where none of the text construction approaches is chosen incidentally and without a profound sense. They always are of a specific function, while, at the same time, all the approaches are connected one to each other. We discovered that the author had decided to follow rather unusual text construction approaches in some of the cases. Thanks to this fact *Hastrman* is a very peculiar, even controversial novel to some of its readers. The primary construction method is represented by a special duplicity, which is reflected within the outer composition as well as in the inner world of the characters. Thus, the novel can be read and interpreted in two different ways.

After the complex analysis of the novel we realized that, in the means of the genre, *Hastrman* is very heterogenous: we identified fragments of various genres, which – above others – emphasize the uniqueness of the novel. We also discovered a fusion of two plans, elements – popular and sophisticated – both being the reason to perceive *Hastrman* as a postmodern novel. Since both of these elements are very well balanced, the novel is suitable for highly as well as less demanding readers. Common reader accepts the book especially thanks to its interesting and absorbing storyline, missing any disturbing experiments. On the other hand, a double interpretation enabling motive, represented by a theme of a rebuilt Village, is provided at the end of the book.

KLÍČOVÁ SLOVA

Miloš Urban, Hastrman, román, postmoderní literatura, intertextualita, žánr, ekologie, utopie, antiutopie, mýtus

KEYWORDS

Miloš Urban, Hastrman, novel, postmodern literature, intertextuality, genre, ecology, utopia, anti-utopia, myth