

# Podoby grotesknosti v novele Miloše Urbana *Michaela*

Petr Hrtánek – Petra Knesplová

---

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Grotesknost, estetická kategorie, Miloš Urban, novela *Michaela*.

**KEY WORDS:**

Grotesqueness, aesthetical category, Miloš Urban, novella *Michaela*.

**ABSTRACT:**

## Manifestations of grotesqueness in the novella *Michaela* by Miloš Urban

The study deals with grotesqueness as an aesthetic category of expression that is significant for works of fiction by Miloš Urban, especially for the novella *Michaela. Události v klášteře svatého Anděla* (*Michaela. Events in the monastery of the Holy Angel*, 2004). On the basis of the analysis of emblematic motifs (masks, disguises, mirrors, etc.) and characters (monster, double, stranger, etc.), the present study shows the artistic procedures and principles of the grotesqueness (for example hybridism, exaggeration), its specific forms and transformations in the mentioned novella and also suggests some possibilities of its interpretation.

Odborná pozornost, která byla doposud věnována prozaické tvorbě Miloše Urbana, není samozřejmě rozložena na jednotlivé tituly tohoto autora rovnoměrně – zatímco jeho kratší prózy zůstávají spíše stranou badatelského zájmu, romány (zvláště pak starší) se opakovaně stávají předmětem interpretačních a analytických studií. Ty se zaměřují především na stylistické, intertextové nebo žánrové aspekty Urbanových textů (viz např. BEKE 2003 nebo SCHMIDT 2012), je ale zajímavé, že většinou přitom buď opomíjejí, anebo jen okrajově

zmiňují jeden z jejich nápadných rysů, totiž grotesknost<sup>1</sup> (kupříkladu román *Stín katedrály* z roku 2003 je vyložene groteskní scénou rovnou zahájen<sup>2</sup>). Rovněž literárněkritická praxe si grotesknosti děl jmenovaného autora všimá spíše sporadicky.<sup>3</sup> Jednou z příčin takového opomíjení je možná fakt, že grotesknost patří k těžko vymezitelným, neuzavřeným a proměnlivým kategoriím (srov. ŽILKA 1996: 5 nebo BOLECKI 1998: 112–113), což je dáno jejím dlouhodobým a komplikovaným kulturním vývojem (viz BACHTIN 2007: 24–66 nebo podrobněji BOLECKI 1998). V této studii pojmáme grotesknost jako „akost“ výpovede, ktorú vo vnímaní zakúšame ako jej účinok, pôsobnosť“ (PLESNÍK 2008: 15), tedy jako jednu z estetických výrazových kvalit uměleckého díla (IBID.). Grotesknost jako estetická kategorie přitom v sobě záměrně propojuje a kříží řadu dílčích, obvykle protikladných charakteristik (tragičnost i komičnost, hrůznost i směšnost, záhadnost i všednost, vznešenost i nízkost, uspořádanost i chaotičnost apod.), což se nejčastěji projevuje v rovině motivů a v rovině stylistické, potažmo na úrovni žánru (srov. VANĚK – ŠABÍK – BILÍNSKI 2008: 379–380, dále také ŽILKA 1996 nebo THOMSEN 2006). V tomto komplexním smyslu je grotesknost příznačná mimo jiné právě pro Urbanův specifický rukopis. Impulsem k jejímu soustředěnějšímu a detailnějšímu zkoumání se pro nás stala novela *Michaela* z roku 2004; nejen proto, že se prozatím nesešla s nijak velkým odborným zájmem,<sup>4</sup> nýbrž především proto, že právě v ní je grotesknost, zdá se, kvalitou přímo dominující. V případě této i jiných Urbanových knih by pak bylo samozřejmě možné jednoduše konstatovat, že jde o grotesknost postmoderní (srov. ŽILKA 1996), avšak toto konstatování samo o sobě nevypovídá o podobách grotesknosti v Urbanově díle nic určitého. Naše dílčí studie se proto pokusí podrobněji ukázat, na kterých motivických figurách a tvůrčích postupech se grotesknost v této kratší próze zakládá a jaké jsou či mohou být významové důsledky její textové realizace.

- 1) Srov. také „urbanovská“ hesla v interpretačních pracích *V souřadnicích volnosti* (KOL. 2008: 520–523), resp. *V souřadnicích mnohosti* (FIALOVÁ 2014: 395–399).
- 2) „Ve stínu katedrály se rvali dva starci. U paty severozápadní věže, v tichém šeru noci [...] bojovali ti dva jako o život, řezali se po hlavě a po zádech tvrdými, nezvetšelymi pěstmi, neochabujícíma nohama si vzájemně podráželi nohy“ (URBAN 2003b: 9).
- 3) Pověstnou výjimkou potvrzující pravidlo je interpretace Igora Fice, který knihu *Hastrman* (2001) žánrově vystihuje jako „groteskní román“ (srov. FIC 2001: 5).
- 4) Jen okrajově se jí zabývá například jedna ze studií souboru *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)* – srov. HRTÁNEK 2007: 60–61.

Miloš Urban předurčil trochu zvláštní pozici *Michaely* ve své tvorbě již tím, že ji při prvním vydání podepsal pseudonymem *Max Unterwasser*.<sup>5</sup> Užití krycího jména může mít různé pohnutky (srov. GENETTE 1997: 46–54); u sledované novely dává vzniknout dojmu, že touto pohnutkou je autorova „stydlivá“ distance od zdánlivě prvoplánově kontroverzního textu, který explicitním rozvíjením pornografických a sadomasochistických motivů v prostorách odlehlého konventu upomíná na „zvrhlé“ romány markýze de Sade (příběh novely líčí několikadenní pobyt zločince na útěku v podivném klášteře, jehož členky náruživě holdují řadě nekonvenčních, leckdy bizarních – a vždy otevřeně popisovaných – sexuálních praktik). Zvolený pseudonym však zároveň tuto novelu pevně usazuje mezi ostatní Urbanovy prózy, a to nejen tím, že si jej autor „vypůjčil“ od své literární postavy (viz dále), ale také tím, že různé mystifikační strategie a hry se jmény a iniciálami patří k běžné výbavě Urbanových děl: jména několika hrdinů kopírují počátečními písmeny jméno autora, próza *Poslední tečka za rukopisy* (1998) byla v prvním vydání podepsána pseudonymem Josef Urban, v románu *Stín katedrály* hned několik postav nese autorovo příjmení. Čtenář je však pseudonymním autorstvím nejen klamán, ale také vyzýván k interpretační aktivitě, protože mystifikační jmenná kamufláž souběžně funguje jako významotvorné předznamenání textu: „Sama volba jména – jména-masky (pseudonymu) anebo jména fiktivního autora je potom výrazem básnické aktivity [...], participuje na významové struktuře díla“ (HODROVÁ a kol. 2001: 240). Pseudonym jako integrální prvek díla navíc už sám o sobě avizuje paletu možných groteskních momentů v jeho výrazu: „[...] use of a pseudonym unites a taste for masks and mirrors, for indirect exhibitionism, and for controlled histrionics with delight in invention, in borrowing, in verbal transformation, in onomastic fetishism“<sup>6</sup> (GENETTE 1997: 53–54). Názorně to ilustruje zrovna pseudonym *Max Unterwasser* – jeho „fetišistický“ (sebe)ironický rozměr se zakládá na totožnosti autorských iniciál (M. U.) a na kalku jména cizího původu, autor si tedy nasazuje masku „velkého podvodníka“. Navíc se jedná o nomen omen postavy starožitníka, který byl při svém prvním literárním angažmá<sup>7</sup> představen jako vyloženě pitoreskní figurka odpudivého starce-skřeta se zálibou v estétsky aranžovaném a mírně sadistickém erotismu (srov. URBAN 2003a). „Jmenný fetišismus“

- 5) Ve druhém vydání z roku 2008 je jméno *Max Unterwasser* uváděno v závorkách, jinak je zde autorství „přiznáno“ již zavedeným jménem *Miloš Urban*.
- 6) Užití pseudonymu slučuje zálibu v maskách a zrcadlech, v nepřímém exhibicionismu a řízeném teatrálním chování s rozkoší ve vymyšlení, vypůjčování, slovních transformacích, jmenném fetišismu (překlad P. H.).
- 7) Tato postava se objevuje nejdříve v povídce Běloruska (vydané poprvé v souboru *Schůzky s tajemstvím*, 2003), stejný hrdina pak znovu figuruje v románech *Stín katedrály* (2003) a *Santiniho jazyk* (2005).

a maskování se však projevuje také v pojmenování aktérů *Michaely*: řádové sestry nesou intertextová jména odkazující k osudům hrdinů raně křesťanských legend (například Šebestiána je jako transsexuální varianta známého mučedníka usmrcena šípou),<sup>8</sup> mužský protagonista novely je zase skryt za nejednoznačnou iniciálou S.

Maska coby typický prostředek groteskní ambivalence a víceznačnosti (srov. BACHTIN 2007: 47–48) se v Urbanově novele neuplatňuje jen v pojmenování pseudonymního autora a jeho postav, ale také jako motiv, obvykle v interakci s motivem převleku. Podivné řeholnice pozměňují přestrojením několikrát svou identitu, mění svou úlohu v neobvyklém chodu klášterního života, mj. se pravidelně střídají v roli matky představené nebo „alternují“ v roli kněze: „Měla na sobě biskupský ornát včetně pluviálu. Na prsteníku pravé ruky zářil oválný prsten, na hlavě stála vysoká mitra. Když se kněžka otočila ke kříži, shledal S., že vzadu ve slavnostním ornátu zeje vystřižená díra, v níž se leskne bílá hladká zadnice“ (UNTERWASSER 2004: 96).<sup>9</sup> Blasfemickým převlekem se dokonce může stát samo řeholní roucho, když se pod ním vrství další převleky, mj. travestující nebo fetišistický oděv: „Přetáhla si přes hlavu hábit a S. se neubráníl překvapení. Stála před ním oblečená do vlněného pánského trika s dlouhými rukávy, a na nohou měla pánské spodky. Nebo spíš chlapecké. [...] Slušely jí stejně jako fialový podvazkový pás, který se objevil, když si je stáhla“ (IBID.: 76). Řádový oděv dostává navíc punc teatrálnosti, což je nenápadně tematizováno v protagonistových postřezích, například: „Ta, co šla úplně poslední, zbytečně předkloněná, ve zbytečně našaseném rouchu; v rouchu, jež vypadalo spíš jako opona“ (IBID.: 66).

Hrdina se vůbec velmi často ocitá v situacích, kdy má dojem, že je součástí „maškarního plesu“ (srov. IBID.: 17), a kdy si není jist, nakolik je svědkem, či rovnou účastníkem fantaskního divadelního představení, bezuzdné černé komedie, a nakolik ho klamou smysly (ostatně fenomén iluze a klamu tematizuje v *Michaela* už autorova předmluva). Iluzorní a zároveň spektakulární charakter výjevů si dokonce sám opakovaně uvědomuje: „[...] zprvu nevěřil svým očím. V lázni seděla žena s bílým obličejem bez rysů a bílou hlavou bez vlasů. [...] S. se ušklíbl: jak podivné divadlo mu tu hraje dvě bezhlavé ženy“ (IBID.: 50–51). A jinde: „Věděl, že je to divadlo, že je tu na něj všechno uchystáno předem“ (IBID.: 106). Také fikční prostor občas a mimoděk prozradí svůj teatrální ráz: „Papísek proudící otvorem připomínal bodový reflektor, nasvícující divadelní jeviště“

8) Více k tomu viz HRTÁNEK 2007: 60–61.

9) V této studii citujeme ukázky z prvního vydání novely, proto v odkazech ctíme původní pseudonym.

(IBID.: 85). Počínání řádových sester zároveň připomíná spíše markýrovanou hru na náboženské úkony či na tajné poslání, avšak úloha ženského ansámbly ani mužského hrdiny v ní není nijak konkretizována a rozpouští se v husté mlze intertextových odkazů a narážek. Evidentní je pouze to, že vše spěje k finálnímu setkání S. s Michaelou, nadpřirozenou bytostí, která v klášteře – opět z neznámého důvodu – přebývá. Třebaže nese ženské jméno, jde o bezpohlavního, vyloženě chimérického tvora, u kterého může S. nalézt smrt stejně jako láskyplné objetí a v jehož obludném těle se snoubí lidské tvary s hyperbolizovanými andělskými atributy (obrovská křídla), ale i atributy démonickými (nepřirozená velká ústa, ostré zuby, hadí jazyk). Ambivalentnost této postavy naznačuje také její erbovní barva, jež je výsledkem smíchání černé a bílé – Michaela má šedé oči, šedé perutě. Její „šedá“, nejasná, skrytá (prázdná?) vnitřní charakteristika z ní činí příkladnou postavu-hypotézu (srov. HODROVÁ a kol. 2001: 546), což ostatně platí i pro protagonistu S.

Do sémantického ustrojení postavy zvané Michaela se přitom promítá hned několik emblematických figur grotesknosti (srov. ŽILKA 1996), ovšem s výjimkou šaška, blázna, hlupáka (což jsou příznačné postavy středověké smíchové kultury – srov. BACHTIN 2007: 15). Michaela je kompilátem příšer a monster z gotických a černých románů, je padlým andělem, obludným chrličem a možná i ožvlou hřbitovní sochou (viz UNTERWASSER 2004: 123). Ve své zrůdnosti je zároveň cizincem, vyhnancem, podivínem, odsouzeným k (dočasně?) izolaci. V rejstříku modernistické grotesky (srov. ŽILKA 1996: 5) však může být též hrdinovým dvojníkem, alter egem, pokřiveným fantaskním odrazem jeho skryté, temné stránky. Tyto hlubinné, „psychoanalytické“ konotace v konstrukci Michaely vyvolává nejen archetyp vaginy dentaty, která supluje její ústa i pohlaví, ale též návratný motiv vzájemně se zrcadlících očí: S. a Michaela si pohlédnou „do očí jako do zrcadla“ (UNTERWASSER 2004: 105). Motiv odrazu sebe sama v očích druhého se významově pojí právě s motivem hypotetického dvojnictví, blížencectví či příbuzenství: „Mám strach, že podleheš.“ „Krásným očím Michaely?“ „Svým vlastním.“ „Jsou prý podobné těm jejím.“ „Jsou úplně stejné.“ „Kdo ví, možná jsme příbuzní“ (IBID.: 91). Posléze při pohledu zblízka S. registruje, že Michaeliny oči byly „neuvěřitelně podobné jeho očím. Jestli nebyly úplně stejné“ (IBID.: 105).

Modalita nejistoty a potenciální významová víceznačnost (v Urbanově textu explicitně a opakovaně vyjadřovaná frekventovanými výrazy typu „jakoby“, „prý“, „kdo ví“ apod.), je v tematizovaném dvojnictví či rozdvojení osobnosti obvykle podporována opakujícími se motivy: živými sny, přeludy, šalebnou hrou

stínů, iluzí ožvlých obrazů a soch a zrcadlovými projekcemi. Zrcadlo je jako motivický topos<sup>10</sup> velmi frekventovaným komponentem postavy dvojníka (srov. FISCHER 1965: 70–76), v Urbanově novele pak funguje jako groteskní rekvizita, v níž je „tematizován kód iluzivního zobrazení reality s jeho léčkami a pastmi pro diváka a v textu pro postavu“ (HODROVÁ a kol. 2001: 701). Dokládá to následující ukázka: „Udělal jsem vše, co jste po mně chtěly,“ řekl jejímu odrazu. „Možná i to, s čím jste nepočítaly,“ ušklíbl se, ale tvář v zrcadle zůstávala netečná“ (UNTERWASSER 2004: 112). Patří nehybná tvář v zrcadle oslovované jeptišce, anebo jde o kouzelný (například opožděný) odraz šklebícího se S.<sup>11</sup> Stejně tak se můžeme ptát (aniž by text poskytoval jednoznačné odpovědi), zda jsou S. a Michaela sourozenci-dvojčata, anebo jsou vylíčené zážitky jen fikčním výplodem rozdvojené osobnosti, manifestací dvou protikladných, leč komplementárních „já“ téže postavy (jak ukazuje závěr novely, Michaela nelze uniknout), respektive podvědomou hrdinovou autoskopií.<sup>12</sup> V každém případě pohled na sebe sama či na svého sourozence, dvojníka apod. vyvolává – tentokrát v duchu „gotické“ grotesknosti – oboustranný děs: „Třeštili na sebe zrak. Vzájemně si předávali naprosto stejnou hrůzu. Od něho přešla na ni, od ní zpět na něho“ (IBID.: 107). Princip duplikování se analogicky promítá také do stavby Urbanovy novely – v ději se opakují a varíují podobné situace a nejednou je právě v nich přítomno zrcadlo: „Sestra Marciana se vůbec nevylekala, jen zvedla hlavu a jejich oči se setkaly v zrcadle, stojícím před ní na stole. Česala se hřebenem, který se ocelově leskl“ (UNTERWASSER 2004: 23) a později: „Stejně jako tehdy seděla Marciana před zrcadlem, do půl těla nahá, i tentokrát zvolna pročešávající bohaté rudohnědé vlasy“ (IBID.: 111).

Hybridnost, zdvojování a variace se projevují také v žánrových konturách novely (text na přebalu prvního vydání zařazuje novelu do „žánru“ *horotiky*, tedy synkreze hororu a erotiky). Příběh začíná jako akční thriller (příchodu do kláštera předchází střet s policií, který končí dramatickou explozí), posléze se překlopí málem do kouzelné pohádky, když se prchající hrdina snaží zorientovat: „Popošel k suchému stromu, ohmatal kmen, našel větev a vytáhl se na ni. Uvelebil

10) „Zrcadlový obraz – pokud jde o duplikáty – je něčím velice podivným a jedinečným. To vysvětluje, proč zrcadla tolik inspirovala literaturu: ta virtuální duplicita podnětů (která někdy funguje tak, jako by byla duplikátem jak mého těla-objektu, tak mého těla-subjektu, které se zdvojuje a klade samo před sebe), ta krádež obrazu, ustavičný svod mít se za někoho jiného, to všechno dělá ze zkušenosti s obrazem zkušenost naprosto ojedinělou“ (ECO 2002: 25).

11) Iluzorní odraz ženy v zrcadle patří k návratným motivům Urbanových próz, například ve *Stínu katedrály* je rozvíjen v souvislosti s erotickou scénou (srov. URBAN 2003b: 186–187) a pověrou, že v zrcadlovém odrazu lze spatřit ďábla (srov. FISCHER 1965: 74–75).

12) O psychologických aspektech motivu zrcadla v literatuře psal již O. Fischer v literárněhistorické studii, jež podrobně sleduje dějiny literárních dvojníků (více viz FISCHER 1965: 70–76).

se, opřel se o kmen a zkusil se soustředit. Promnul si oči. Pohlédl do tmy nad horskou plání. Neuměl odhadnout, jak daleko světýlko může být“ (IBID. 2004: 14–15). Taktéž sled úkolů a zkoušek, v nichž musí obstát, připomíná pohádkový syžet, ovšem ten je naplňován hororovou a pornografickou fabulí (postava Michaely je příšernou variantou zakleté či vězněné princezny). Základy Urbanova „kláštera svatého Anděla“ tedy tkví ponejvíce v tradici gotického románu; na nich je vybudována stavba skrývající zrůdnost, zločin a neřest.<sup>13</sup> Je to stavba, která svou dispozicí připomíná nejen klášter, ale také statek, tvrz, vězení a labyrint (v jehož středu, v pověstné tajné místnosti, dlí netvor). Urbanův „klášter svatého Anděla“ také silně upomene na obvyklé kulisy libertinských obrazových literárních i pornografických blasfemií (ostatně hrdina jednu z nich v podivném konventu najde). Ve své neviditelné architektuře je tedy ústřední dějiště vlastně komplexem intertextových narážek a ech, je reflexí řady žánrových mutací a aktualizací.<sup>14</sup>

Chimérické spojování nesourodých prvků, hybridní míchání opačných principů (hrůzného a směšného, ženského a mužského, sakrálního a vulgárního apod.) jsou elementárními a stabilními prostředky grotesknosti prakticky ve všech jejích vývojových proměnách (srov. BACHTIN 2007: 36–66). K dalším pak patří hyperbolizace (připomeňme Michaelina obrovská křídla a ústa) a již zmíněné používání masek a převleků. Způsobem rozvíjení některých emblematických motivů se ovšem Urbanův text notně vzdaluje starší, karnevalové koncepci grotesknosti (srov. IBID.). Projevuje se to především v prezentaci děje jako divadelní inscenace, jak o tom už byla řeč dříve: zatímco „karneval nezná míst ohrazení“ (IBID.: 14), dějiště Urbanovy novely je zřetelně a přesně vymezeno (doslovně vysokou zdí a zamčenou bránou), třebaže jinak je to lokace bez přesných souřadnic (dle kusých indicií je snad klášter situován kamsi do italských hor). Karnevalové představení ve své časově omezené prostorové totalitě také nerozlišuje mezi divákem a hercem (IBID.) a i když se zdá, že je tomu tak i v Urbanově novele, distance mezi hledištěm a jevištěm je v protagonistově perspektivě stále zachována: „[...] S. to sledoval jakoby z dálky, přišlo mu to moc rychlé a náhlé, až ho napadlo, že je to možná další divadelní představení; třeba jako to v lázni, pouze s tím rozdílem, že tentokrát je zatažen přímo do hry, a přesto ponechán daleko v hledišti“ (UNTERWASSER 2004: 53–54). Navíc účastníci karnevalového reje si byli dobře vědomi, jakou roli hrají, co jejich masky před-

13) Připomeňme prostor kláštera a postavu prostopášného mnicha, podléhajícího svodům těla, ve známém gotickém románu M. G. Lewise *Mnich* (1796).

14) K sémantickým a žánrovým proměnám toposu sakrálního prostoru více viz KUBÍNOVÁ 1997.

stavují. V Urbanově novele je však S. (a snad i jeptišky) v tomto ohledu v neustálé nejistotě (do které je uváděn též čtenář). Podstata a účel podivného řádu zůstávají nejasné: „Ale dodnes jsem nepochopil váš úkol tady. Možná ani vy ne“ (IBID.: 78). Masky Urbanových aktérů tedy nejsou veselými maskami karnevalu, ale jsou to masky, které něco utajují, předstírají (srov. BACHTIN 2007: 48), a je dokonce možné, že pod maskou zeje hrůzná prázdnota. V *Michaela* se sice často při různých příležitostech ozývá smích, ale není to smích karnevalových rituálů, který má výrazný osvobozující, očistný a obrozující aspekt (srov. IBID.: 18), nýbrž smích temných, sarkastických tónů, smích spojený především s násilím, smrtí a zrudností. Například krvavě sadistický skutek provází blazeovaný úsměšek: „Pevně stiskl koroptvi zobáček a nacpal si její zmlklou, zděšeně mrkající hlavu do úst. Skousl zuby a trhl rukou. Křuplo to. [...] Vyplivl hlavu tak, aby jako krvavý kvokající chuchvalec zasáhla Šebestiánu do tváře. Dívka už nestačila uhnout. [...] Usmíval se na ni jedním koutkem. [...] Usmála se překvapeně a pobaveně zároveň“ (UNTERWASSER 2004: 83–84). Jinde se smích radikálně mění předsmrtnou křečí: „Povolil prsty a díval se, jak šíp proletěl Šebestiáně nad hlavou. Rozesmála se. [...] Hlava jí šklubla do strany, už už myslel, že jí zlomil vaz, ale pak zaslechl její šílený smích“ (IBID.: 116–117).

Urban koneckonců popírá také základní postup karnevalového groteskního realismu, totiž „snížování“, tj. „převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny“ (BACHTIN 2007: 25). V *Michaela* je tomu přesně naopak: pornografickým a sadistickým projevům tělesnosti, zvrácenému obcování a mučení je propůjčena aura mysteriózních iniciačních aktů, které mají snad nějaké vyšší, možná dokonce duchovní podtexty. Bez ohledu na to, zda jde jen o další rozměr iluzornosti Urbanova textu, mohli bychom tento postup protikladně označit jako „povyšování“. To má své prostorové i anatomické vyjádření: bizarní klášter se objeví „nad“ prchajícím hrdinou, funkce pohlaví je v případě titulní postavy prisouzena jejím vražedným ústům. Karnevalový motiv pohlcujícího i rodícího těla (viz BACHTIN 2007: 29–33) je tak navíc redukován jen na negativní pól. Grotesknost je tedy posunuta do polohy, kterou Bachtinovi reprezentuje „tzv. gotický nebo černý román“ (IBID.: 45), v němž se ambivalence mění v kontrast a antitezi (srov. IBID.: 49).

V Urbanově novele je však možné číst přinejmenším ještě jednu významovou vrstvu – vrstvu postmoderní ironie a skepse, která způsobuje, že antiteze není míněna vážně, ale jako artistní literární hra, jež počítá s recipiency rozdílných čtenářských kompetencí a s víceúrovňovým přijímáním díla. Interpretace *Michaely* jako znaku v podobě vrstvené groteskní masky „na druhou“, jako



masky masky (převlek převleku), pod níž je snad pouze prázdnota,<sup>15</sup> je napovídána také paratextovými odkazy na knihu Jeana Baudrillarda *Dokonalý zločin* (1995), a to v úvodním autorově poděkování a pak v prvním postskriptu, jež vyplňuje citát z Baudrillardovy knihy. Francouzský filozof zde hovoří o umění jako příkladu znaku, jehož funkcí v dnešním světě „je umožnit realitě, aby zmizela“ (UNTERWASSER 2004: 124). Problematika mizející reality a jejího obrazu, iluzí a simulaker, tj. sémanticky vyprázdněných znaků, je vůbec klíčovým tématem Baudrillardových úvah, a ačkoliv druhé postskriptum konstatuje, že *Michaela* je polemikou s B. (opět ale jde o hru s dvojznačnou iniciálou, která může zároveň zastupovat slovo *Bůh*), zdá se, že novela je vlastně beletristickým ztvárněním hned několika Baudrillardových myšlenek a postřehů. Baudrillard například dává do přímé souvislosti mizení rozdílu mezi realitou a obrazem s pornografií a zanikáním sexuálních diferencí (srov. BAUDRILLARD 2001: 133), jinde hovoří mj. o „incestní figuře dvojčete“, „spodobě bytostí a pohlaví“ a jejich zrcadlení (srov. IBID.: 122). Takové rétorické obraty jakoby rezonují v ději *Michaely*, připomeňme kupříkladu, že řeholní roucho je převlekem, který navenek ruší pohlavní rozdíly: „Daly mu hábit namísto noční košile. [...] Nevypadal v něm jako ctihodná sestra, dokonce ani jako bratr ne. Byl by se s chutí v té maškaře viděl, ale v konventu nebylo velké zrcadlo. Malých měly sestry dost“ (UNTERWASSER 2004: 39). Konečně Baudrillard ve svých úvahách o pornografii spojuje stejné momenty, stejné tematické prvky jako Urban v *Michaela*, a toto spojení má navíc podobně neurčité významové konsekvence: „Obscénost může být božská nebo groteskní, pokud otřásá nevinností přirozeného světa. Co ale zmůže porno v pornografizovaném světě?“ (BAUDRILLARD 2001: 135).

Text *Michaely* tedy otevírá široké interpretační možnosti: čteme v *Michaela* erotický (pornografický) horor, filozofický traktát na půdorysu gotického románu, metafyzický existenciální thriller? Anebo jde pouze o ironickou hříčku, postmoderní koktejl mnohokrát použitých literárních ingrediencí, jež svou zdánlivou obscenitou, pornografičností a záhadností líčí pasti na své interprety? Také děj klade před čtenáře řadu nezodpovězených otázek:<sup>16</sup> Jaké jsou vlastně pohnutky a záměry všech aktérů? Kdo je oním S.? (V kontextu vylíčených událostí může tato iniciála znamenat Satan, ale též například Svätý, Sedmý, Sen, Sám, Smrt apod.) Prožívá S. fikční realitu, anebo je vše pouhý sen, halucinace, divadlo?

15) Uvedme v této souvislosti, že W. Bolecki nazval svou literárněhistorickou studii o grotesknosti (třebaže především v kontextu polské literatury) velmi případně *Od potworów do znaków pustych*, česky tedy „Od netvorů k prázdným znakům“ (srov. BOLECKI 1998).

16) To je také důvod, proč recenzenti hodnotí novelu rozpačitě (srov. POHL 2004 nebo CHUCHMA 2005), například upozorňují, že může jít jen o „balamutící bublinu“ (MATOUŠEK 2004).

Kdo je pak režisérem tohoto představení, strůjcem klamu? Sám Baudrillard se ve svých filozofických koncepcích stylizuje do role svědce, jenž odkrývá mizení reality, a zastává tezi, že skutečnost, která se nám jeví jako jednoznačná, je jen mráкотný obraz; smysl (pokud se o něm dá dnes ještě vůbec mluvit) se ukrývá někde v neurčitosti. Jako by se text *Michaely* pokoušel beletrizovat tuto baudrillardovskou virtuální realitu, která funguje na základě uvěznění subjektu (iniciála S.!) v pasti nevědomí jeho vlastní omezenosti.<sup>17</sup> Odpovědi na výše položené otázky se tak nutně lomí pod různými úhly pohledu, takže zase lze konstatovat společně s Baudrillardem: „Za tím vším musí být nějaká záhada. Takové vyústění sexu a znaků musí mít přece nějaký smysl, jen nevíme, jaký. Možná tato neplatnost, tato bezvýznamovost nabývají smyslu, viděno z nějakého jiného světa, pod nějakým jiným úhlem, jako objekty anamorfózy“ (BAUDRILLARD 2001: 134). S tím nakonec koresponduje i pojetí grotesknosti, jež má coby základní estetická kvalita Urbanovy novely dynamický, proměnlivý ráz, když je demonstrací několika emblémů či figur svých vývojových proměn a kombinací různých recepčních poloh a perspektiv (srov. ŽILKA 1996: 5). Text *Michaely* sice motivicky těží z karnevalové komicko-směšné grotesknosti (masky a převleky, hyperbolizace a hybridizace), ale zároveň se svým „gotickým“ výrazem přesouvá k poloze jiné, založené na hrůze, obscénnosti, zrudnosti a deformaci. Nezůstává ale ani u ní a pokračuje k poloze další, jejímž základním principem je (postmoderní) hra (srov. IBID.). Tento princip se v případě *Michaely* realizuje nejen tím, že pornografický a hororový příběh je v důsledku vlastně literární hrou na pornografický a hororový příběh, ale také paradoxem, který v baudrillardovském smyslu připouští, že význam tohoto „záhadného“ textu-znaku může docela dobře (a regulérně) spočívat pouze v tom, že tento text-znak je ornamentem, jenž žádný skrytý, „záhadný“ význam mít nemusí.

## PRAMENY

UNTERWASSER, Max

2004 *Michaela. Události v klášteře svatého Anděla* (Praha: Argo)

URBAN, Josef

1998 *Poslední tečka za rukopisy. Nová literatura faktu*. (Praha: Argo)

17) Groteskno se v současné kultuře stává „ztvárněním nepřehlednosti a ohrožení moderního světa“ (THOMSEN 2006: 279) a vyjádřením „pocitu ztráty orientace“ (IBID.).

URBAN, Miloš

- 2001a *Hastrman. Zelený román* (Praha: Argo)  
2001b *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy*, 2. vyd. (Praha: Argo)  
2003a „Běloruska“, in *Schůzky s tajemstvím* (Jihlava: Listen), s. 99–112  
2003b *Stín katedrály. Božská krimikomedie* (Praha: Argo)  
2005 *Santiniho jazyk. Román světla* (Praha: Argo)  
2008 *Michaela. Události v klášteře svatého Anděla* (Praha: Argo)

## LITERATURA

BACHTIN, Michail Michajlovič

- 2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, 2. vyd. (Praha: Argo)

BAUDRILLARD, Jean

- 2001 *Dokonalý zločin* (Olomouc: Periplum)

BEKE, Márton

- 2003 „Aluze v Urbanově románu *Hastrman*“, in *Postmodernismus v české a slovenské próze*. (Opava: Slezská univerzita v Opavě), s. 152–158

BOLECKI, Włodzimierz

- 1998 „Od potvorů do znaků pustých. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne“, in též: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, 2. vyd. (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN), s. 109–165

ECO, Umberto

- 2002 „O zrcadlech“, in též: *O zrcadlech a jiné eseje* (Praha: Mladá fronta), s. 13–50

FIALOVÁ, Alena (ed.)

- 2014 *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jedenadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

FIC, Igor

- 2001 „Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš“, *Tvar* 12, č. 20, s. 1 a 4–5

FISCHER, Otokar

- 1965 „Dějiny dvojníka“, in též: *Duše – slovo – svět* (Praha: Československý spisovatel), s. 64–104

GENETTE, Gérard

- 1997 *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press)

HODROVÁ, Daniela a kol.

- 2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

HRTÁNEK, Petr

2007 *Kacři, rouhači, ironikové (v současné české próze)* (Brno – Ostrava: Host)

CHUCHMA, Josef

2005 „Psát, ale nepodepsat se: dvě prózy, pod nimiž se možná skrývá tentýž autor,“ *Mladá fronta Dnes*, 19. 3., příl. *Kavárna*, s. 4

Kol. autorů (red. Hruška, P. – Machala, L. – Vodička, L. – Zizler, J.)

2008 *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia)

KUBÍNOVÁ, Marie

1997 „Prostory víry a transcendence. Kostel, chrám a boží muka v novodobé české literatuře“, in Hodrová, D. a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Praha: H&H), s. 125–176

LEWIS, Matthew Gregory

1971 *Mnich. Romantický román* (Praha: Odeon)

MATOUŠEK, Petr

2004 Bůh, anebo balamutící bublina? *Právo*, 31. 8., s. 12

PLESNÍK, Lubomír

2008 „Výrazová kategorie“, in Plesník, L. a kol. *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), s. 15–21

POHL, Milan

2004 Unterwasser--? *Ikarie* 15, č. 11, s. 44

SCHMIDT, Nora

2012 „Krimi, Raumerfahrung und Tourismus. Perspektivwechsel in den Krimis „Sedmikostelí“ und „Stín katedrály“ von Miloš Urban“, in Colombi, M. (Hg.) *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa* (Leipzig: GWZO Universität Leipzig), s. 261–286

THOMSEN, Christian W.

2006 „Grotesko“, in Nünning, A. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 279–280

VANĚK, Jiří – ŠABÍK, Vincent – BILIŃSKI, Krzysztof

2008 „Grotesknost výrazu“, in Plesník, L. a kol. *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), s. 379–381

ŽILKA, Tibor

1996 „Groteska v postmoderne“, *Tvar* 7, č. 8, s. 5–6

*Doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D., petr.hrtanek@osu.cz – Bc. Petra Knesplová, Knesplova.p@seznam.cz, Katedra české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě / Department of Czech Literature and Literary Criticism, Faculty of Arts, University of Ostrava, Czech republic*