

Antoš, Matěj

Pronásledování, paranoia a nadpřirozeno jako významné rysy prozaické tvorby Miloše Urbana

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 287-299

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136797>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PRONÁSLEDOVÁNÍ, PARANOIA A NADPŘIROZENO JAKO VÝZNAMNÉ RYSY PROZAICKÉ TVORBY MILOŠE URBANA

Člověk je na světě k tomu, aby ho pronásledovali.

Jan Zábrana: *Celý život*

Některá literární témata mají patrně větší sklony implikovat určité nutné strukturální rysy literárního textu a omezovat výběr prvků fikčního světa než jiné. Pokud se stane konstitutivním rysem textu téma pronásledování, vymezuje již na první pohled určité valenční pozice, například co se týče postav a fikčního prostoru. Jinak řečeno, toto téma si vyžaduje minimálně dvojici postav, z nichž jedna je pronásledovatelem a druhá pronásledovanou obětí. Nabízí se také samozřejmě fakultativní role zachránce, která dvojici ústředních postav doplňuje. Již v základních vztazích mezi těmito elementárními rolemi postav můžeme dobře vidět zárodek příběhu. Tomu v zásadě musí odpovídat i prostředí, ve kterém patrně budou figurovat místa-útočiště, místa-labyrinty a podobně. Prozaické dílo Miloše Urbana se zdá být vhodným materiálem pro analýzu, jakým způsobem spolu mohou v literárním textu souviset postavy pronásledovatelů a pronásledovaných s nadpřirozenem a paranoií, fenomény, které zde téma pronásledování doprovází.

Je to právě pronásledování ústředních postav neznámým antagonistou, co významně posouvá vyprávění dopředu a často bývá spojeno s těžko vysvětlitelnými událostmi a bizarními úkazy, které mohou vést k přesvědčení o nadpřirozeném původu sil působících ve fikčním světě. V anglickém gotickém románu, z jehož specifické poetiky Urban v podstatné části svého díla vychází, se pronásledování neznámými silami, jejichž původ bývá nakonec odhalen jen někdy, vyskytuje dosti často. Publikace Davida Puntera *The Gothic* uvádí samostatné heslo „Pronásledování a Paranoia“, ve kterém upozorňuje na fakt, že pronásledování je mnohdy

spojeno se znejišťováním čtenáře a že typickým narativním médiem pro gotický román je nespolehlivý vypravěč:

Od svého počátku obsahuje gotický román prvky nejistoty, co se postavení postav a jejich znalostí týče. Postavy a dokonce i vypravěči jsou daleko od postavení, ve kterém by věděli vše na způsob vypravěče vševědoucího. Často nevědí nic o světě, ve kterém se pohybují, nebo o původu sil, které v něm vládnou (PUNTER, BYRON 2008: 273, přeložil M. A.).

Postavy v gotických románech jsou tedy často pronásledovány z nejasných důvodů a za těžko vysvětlitelných okolností. Ty mohou být později odhaleny a racionalizovány, případně ale také zůstat alespoň částečně zahaleny tajemstvím či po svém vysvětlení přinášet další znepokojující otázky. Pro Urbanovy povídky, na něž se v této studii zaměříme především, je typická právě nejednoznačnost zápletek, dějů a povahy fikčního světa. Nežřídko se tak čtenáři může stát, že i po závěrečném „vyjasnění“ událostí zjistí, že vlastně pořád tápe v nejistotě. Nehledě na konečné vyznění textu je ovšem v tomto typu prózy klíčové právě váhání postav (a potažmo čtenáře) nad tím, jak si záhadné události vysvětlit a zda se skutečně odehrály tak, jak se jevíly. Pro posílení atmosféry úzkosti a děsu bývá také žádoucí čtenářovo ztotožnění se s postavou, která zažívá ohrožení, často se tedy setkáváme s homodiegetickým vypravěčem v první osobě. I v případě, že se vypráví v třetí osobě, bývají znalosti vypravěče radikálně omezeny na vědomosti a vjemy postav, které jsou pronásledovány.

Princip váhání mezi povahou záhadných událostí představuje hlavní rozlišovací prvek ve známém konceptu Tzvetana Todorova. Ten ve svém *Úvodu do fantastické literatury* staví fantastickou prózu mezi dvě odlišné polohy, které nazývá *podivuhodno* a *záračno* (srovnej TODOROV 2010). Podle toho, zda se smysl textu nakonec přikloní k racionálnímu vysvětlení zdánlivě nadpřirozených prvků, nebo zda chápe jejich původ jako jednoznačně záračný a nadlidský, se z fantastické prózy stává text spadající buď do podivuhodna, anebo do záračna. Fantastično existuje pro Todorova pouze tam, kde se váhá mezi těmito dvěma protipóly, pracuje ale také s přechodovými kategoriemi *fantastično-podivuhodno* a *fantastično-záračno*. Pokusy aplikovat Todorovův koncept na celou oblast toho, co běžně chápeme pod pojmem *fantastická literatura*, však často naráží na těžkosti, pramenící z příliš úzkého pojetí žánru. Ve skutečnosti se zde jedná o terminologickou chybu, vzniklou při překladu *Úvodu do fantastické literatury* do angličtiny, která se dále rozšířila i do překladu českého, jak jsme už zmiňovali v kapitole věnované Michalu Ajvazovi. Je zřejmé, že Todorovův přístup se týká zcela jiného žánru, než je například literatura fantasy a science fiction v dnešním chápání. Na druhou stranu, poetika Urbanových próz se v několika zásadních principech blíží více právě spíše zmíněnému žánru *la*

littérature fantastique než proudu fantasy románů, které často explicitně prezentují svůj fikční svět jako specificky nadpřirozený a nenutí čtenáře váhat mezi povahou fikčních jevů. Ve svých povídkách a románech autor využívá právě zmíněného napětí mezi „skutečností“ a „smyšlenkou“, rezonujícího v ambivalentních výjevech a motivech, ve kterých tajemno proniká do světa postav, jinak se fyzikálně neodchylujícího od světa aktuálního. Čtenáři Urbanových próz mají málokdy k dispozici nějaké nezpochybnitelné vodítko – i v případě, že je určitá událost na první pohled vysvětlena, vyskytuje se obvykle v její blízkosti množství zpochybňujících faktorů, signalizujících možnost jiné interpretace. Takto si zachovává velká část Urbanova prozaického díla půdorys příběhu s tajemstvím ve Šklovského pojetí. Šklovskij považuje za hlavní znak příběhu s tajemstvím paralelismus, díky kterému si fantastické řešení uchovává možnost platnosti i v kontextu faktického řešení (srov. ŠKLOVSKIJ 1933: 164).

Přestože tedy chápeme kritickou nutnost terminologického upřesnění Todorova konceptu (zvláště co se týče překladu do češtiny a angličtiny), je možné uplatnit jeho pojetí na část Urbanova díla, které se vyznačuje právě blízkostí k žánrům, jako je příběh s tajemstvím, gotický nebo černý román a podobně. Například Urbanovu „kostelní“ trilogii (kterou tvoří volně související romány *Sedmikostelí*, *Stín katedrály* a *Santiniho jazyk*) lze rozlišit na základě prvku váhání mezi „skutečným“ a „nadpřirozeným“. *Sedmikostelí*, které obsahuje některé nepokryté zázračné prvky (především nadpřirozené schopnosti hlavní postavy – zření minulosti místa, když se dotýká stavebního kamene), by se nejvíce blížilo kategorii *fantastično-zázračno*, zatímco román *Stín katedrály* bychom mohli chápat v souřadnicích *fantastična-podivuhodna*. Nenajdeme zde sice žádné jednoznačně zázračné prvky, ale o podstatě některých výjevů bychom mohli oprávněně pochybovat (například přízraky Smrti a Satana, které spatří hlavní hrdina v okolí katedrály, nejsou uspokojivě vysvětleny). Poslední díl volné trilogie, *Santiniho jazyk*, pak už je svou poetikou posunut do čistého *podivuhodna*, přičemž zázračné prvky jsou zde přítomny spíše v symbolické rovině.

V povídkovém souboru *Mrtvý holky* je ovšem taková kategorizace problematictější a v mnoha případech, jak jsme již uvedli výše, se nelze zcela jednoznačně přiklonit k jediné interpretaci povahy přítomných fantastických prvků. Řada povídek zde přímo vybízí k dvojímu způsobu čtení, což si ovšem také žádá pečlivého čtenáře. Výraznější mírou se tak zde uplatňuje výše zmíněný Šklovského princip paralelismu. Efekt hrůzy, kterého dosahuje Urban v povídkách knihy *Mrtvý holky*, je často vystavěn na neustálém zpochybňování děje, které nutí čtenáře váhat a dohadovat se, jaká je skutečná povaha událostí. Dobrým příkladem takového postupu může být povídka *Štědrá noc baronky z Erbannu*. Pětice přátel přijíždí strávit Štědrý den na zámek staré baronky, babičky jednoho z nich. Během večera ovšem baronka nečekaně zemře a každý z hostů poté během noci zažije svůj „osobní horor“, který lze interpretovat nejspíše jako výjev z neblahé budoucnosti, důsledek negativních stránek osobnosti každého z nich, či přímo zjevení způsobu smrti.

Na první pohled se zde nabízí poměrně jednoznačná interpretace textu jako strašidelné povídky o přízracích, které postavy varují před jejich hříchy nebo ukazují hroznou budoucnost, přičemž signifikantní je i čas a místo, ve kterém se děj odehrává. Za zmínku stojí také fakt, že barončina poslední slova jsou „budoucnost“ a „tebou to končí, Mili“. Slova určená přímo Miladě lze chápat nejspíš jako proroctví o konci šlechtického rodu, jehož je ona posledním výhonkem. Povídka obsahuje hned několik narážek na toto téma, přičemž lze vytušit nesrovnalosti ohledně dědictví, zmínku o problematickém Miladině otci, který rodinu opustil a na Miladu žáril (dokonce prohlásil, že „baronka nestihla včas umřít“). Na pozadí povídky tedy lze tušit širší příběhový rámec charakteristický pro gotický román – příběh o zkáze šlechtického rodu či přímo rodovém prokletí, kde se často vyskytuje významný motiv tajemství, ukrývajícího se na rodinném sídle. Specifičnosti prostoru zámku v gotickém románu, ve kterém se koncentruje historický čas, proslavující následně do fikční současnosti, si všiml také Michail Bachtin:

Koncem osmnáctého století se v Anglii v takzvaném „gotickém“ románu či „černém“ románu utváří a fixuje nové území pro románové události – zámek [...]. Zámek je proycen časem, přičemž časem historickým v úzkém slova smyslu, tj. časem historické minulosti. Zámek (hrad) je sídlem lenních pánů (tudíž i historických postav minulosti), nese viditelné stopy staletí a generací, které se vepsaly do různých stylů stavby, nechaly po sobě stopy v atmosféře zámku... Zámek obestírají legendy a pověsti, svými připomínkami minulých dějů oživují každý jeho kout a také zámecké okolí. Z toho všeho se tvoří zvláštní syžetový obsah zámku, rozvinutý v gotických románech (BACHTIN 1980: 366).

Milada je tedy posledním členem rodiny, která již s ohledem na neblahou vizi s mrtvým dítětem nebude dále pokračovat. Na konci povídky tak spolu s hranicí fikčního světa symbolicky opouští „gotický“ prostor zámku a vstupuje kamsi do „civilního“ světa, kde ji a její přátele patrně nic dobrého nečeká. V jednom z dialogů Milady s baronkou je ostatně naznačeno, že Milada nepatří do „gotického“ světa, ale ke svým přátelům, je „jako oni“. Návštěvu zámku tak lze chápat nejen jako chvilkovou návštěvu starého, magického světa, ale i starého žánru, který je na jednu noc vzkříšen, aby poté opět zemřel a byl opuštěn.

Aby autor dosáhl patřičného efektu tajemna, nezapomněl zasadit také povídku *Občina* do zvláštního času (odehrává se o svatodušní neděli) a místa (hlavní hrdina zde ztratí psa v lese u skály zvané Čertův tesák). Obyčejný les za městem (můžeme si dobře představit, že tudy nešel protagonista poprvé) se tak proměňuje v místo s tajemstvím, jak o tom píše Daniela Hodrová:

V literárních dílech jsme na jedné straně svědky proměny všedního místa v místo s tajemstvím (např. objevením monstra, dvojníka), na druhé straně i proměny směřující opačně... tam, kde fantastično nepomíjí, rýsuje se možnost vnímat některá nebo dokon-

ce všechna místa jako mysteriózní, jiná, skrývající další dimenzi, byť se tímto způsobem projeví jen na přechodnou dobu, za určitého stavu vědomí (HODROVÁ 1994: 10–11).

Zmíněná otázka, zda na jakémkoliv místě a v jakémkoliv čase nemohou existovat skryté hrůzy a mystéria, je jednou z klíčových forem znejišťování, které Urban využívá k dosažení hororového efektu. Pokud by na ni postavy jeho povídek (a potažmo čtenáři) přistoupily, musely by se zákonitě cítit neustále pronásledovány tajemnem. Taková vnitřní úzkost by poté proměnila v jejich perspektivě fikční svět v místo hrůzyplné a zneklidňující (*uncanny*), probouzející ve svých obyvatelích permanentní paranoii. Vidíme tedy, že zde vzniká bludný kruh, ze kterého není úniku, tajemství povídek souboru *Mrtvý holky* musí zůstat u velké většiny z nich už ze své podstaty neproniknutelné, ominózní a zároveň nepřijemně všudypřítomné.

Spor o to, zda může mít samo místo zázračnou povahu, nebo jej tak musí vidět pozorovatel, je ostatně také zápletkou povídky *Pražské Jezulátko*. Vyprávějící hrdinka se zde pohádá se spisovatelem, jehož obdivuje, o to, zda má Praha genius loci. Spisovatel se jí vysměje a pošle ji pryč, ať se vrátí, až nějaké „kouzlo“ najde. Hrdinka tedy bloudí rozmrzele předvánoční Prahou, až náhodou narazí na chrám Panny Marie Vítězné, ve kterém pozoruje davy turistů a Pražské Jezulátko. Nelíbí se jí, připadá jí příliš pompézní, jako turistická atrakce a ve vnitřním monologu je oslovuje:

„Jsi jenom načančaněj hastroš,“ říkála očima, „luxusně navlečená nádhera. Lidi chtěj po tobě obyčejný věci, ale oblíkaj si tě do přepychu. Zvláštní metoda uplácení. Divím se, že je nesežehneš paprskem svejch nevděčných očíček. No tak, uměl bys to?“ (URBAN 2007: 112).

Modlí se, „ať se týhle debilní pražský hvězdný noci už něco pořádnýho stane“ (IBID.: 112–113). Jedna z turistek se náhle skácí k zemi, což hrdinka spokojeně kvituje slovy „tak přece jenom něco umíš“ (IBID.: 113). Jde pak ven, stále ji přitahuje temná ulička vedle kostela. Najde tam oběšenou dívku na prádelní šňůře, pod ní dvě bílé lodičky, ve kterých hoří svíčky. Tento výjev na ni udělá větší dojem než Jezulátko, z náhlého popudu si vymění s oběšenou boty a kabát. Prodělá určitou vnitřní proměnu, je odvážnější, klidnější, jde za spisovatelem s důkazem o tom, že Praha je magickým místem, a ví, že bude vpuštěna. Za smrt dívky-mučednice a získání spisovatelovy náklonnosti nakonec děkuje Jezulátku.

Místo s tajemstvím bývá, jak píše Daniela Hodrová ve výše uvedeném citátu, spojeno s objevením monstra či dvojníka. Takto bychom mohli považovat Jezulátko za ono „monstrum“, které dokáže proměnit místo všední (neboť tak se kostel, byť by měl samozřejmě patřit k sakrálním místům, očím hrdinky skutečně jeví) v místo s tajemstvím. Takový přístup je nejen formou určité literární blasfemie, ale zároveň v perspektivě protagonistky povyšuje onu „turistickou atrakci“ na něco vyššího

a mocnějšího. Přes to vše zůstává souvztažnost mezi událostí v kostele a nálezem mrtvé dívky nejistá – čtenář se může opět přiklonit k „zázračnému“ či „podivuhodnému“ vysvětlení. V tom se liší od hlavní hrdinky, která očividně získala díky prožité zkušenosti železnou jistotu.

Jiný typ monstra se uplatňuje v povídce *To strašný kouzlo podzimu*. V ní bezejmenná vypravěčka vzpomíná na děsivou událost, která se stala jejímu spolužákovi. Tento hrdina je popsán jako romantický podivín a samotář, který jednou vezme na výlet do přírody kamarádku Renku. V altánku uprostřed lesa najdou ovšem sochu poničenou sprejery, která poděsí Renku natolik, že uprosí hrdinu povídky, aby ji zničil. Atmosféra iracionálního děsu je ovšem dále násobena rostoucí paranoíí Renky, která má pocit, že ji socha dál pronásleduje a v lese ji stále vidí. Také blízcí se bouří a prudký vítr připisuje soše, která se mstí za své zničení. Nakonec oba dva nalézají útočiště v opuštěné chatce, ovšem vyděšená Renka stále vidí z okna venku „něco bílého“, jde ven a už se nevrátí. Hlavní hrdina, který se dosud snažil situaci racionalizovat, slyší zvenku křik, jde se podívat a spatří jakési stromové běsy a bílý přízrak s temnými očima. Do té doby ovšem viděla nadpřirozeno v lese pouze Renka. Protagonista uteče v šoku do chatky. Policejní vyšetřování pak odhalí brutální vraždu Renky, jejíž orgány a tělesné části jsou rozmístěny na různých místech po lesní mýtině. V závěru ovšem dochází k děsivému narativnímu efektu, kdy se vypravěčka z počátku povídky obrátí ke čtenáři a přizná se, že to byla ona, kdo tenkrát spolužáka s Renkou sledovala do lesů, využila Renčina strachu ze sochy, který ještě znásobila vlastním bílým kabátem, a následně ji brutálně zabila. Motivem zde měla být nešťastná láska k hlavnímu hrdinovi, který vypravěčku ignoruje a vybral si místo ní údajně povrchní a naivní Renku.

V tomto případě hraje socha roli monstra, vyvolávajícího u postavy Renky paranoidní hrůzu. V případě hlavního hrdiny mají tutéž funkci až „stromoví běsi“ a přízrak, které vidí ovšem jen on sám. Pro každou z těchto dvou postav tak jako monstrum figuruje jiná entita a její podstata je do velké míry podmíněna perspektivou postavy – například hlavní hrdina sochu jako monstrum nechápe. V obou případech však představuje figura monstra postavu pronásledovatele, což je výrazný posun oproti předchozí povídce *Pražské Jezulátko*. Vidíme tedy, že monstra mohou v příběhu zastávat různé funkce, společné je jim nicméně spojení s místem s tajemstvím a aspektem nadpřirozena, díky čemuž zpochybňují hranice normality a abnormality. Aspekt ambivalentní monstrozity můžeme pozorovat v postavě Filipa v povídce *Faun*. Pokud bychom chápali vztah mezi zabitím „fauna“ a narozením dítěte jako souvztažnost oběti a zrození, byla by Filipova role poněkud nejasná – byl by zlým netvorem, jehož zabitím se odstranila překážka v cestě ke zplození potomka, nebo naopak někým, kdo se ochotně obětoval, aby Heleně a protagonistovi pomohl?

Za povšimnutí v tomto kontextu stojí, že se celou povídkou vine řada motivů, připomínajících rozštěp nebo rozdvojení – dvojice růží, růže rozřezaná žiletkou (a následně stejnou žiletkou rozříznutý prst), „paroháč“, nakreslený na zdi, věže

katedrály, Panova flétna, nůžky a podobně. Kromě prvoplánové interpretace motivů jako symbolu pro vaginu (odkazující k ústřednímu tématu plodnosti) je lze chápat i jako vyjádření jisté rozpolcenosti, projevující se v nejednoznačnosti interpretace povídky, povahy fikčního světa, samotné sexuality a pocitu neúplnosti, který se často snažíme řešit tím, že máme potomky. Rozštěp však není nikdy úplný – vyjadřuje tak určitou víru v bod, ve kterém se mohou různé nebo protichůdné principy střetávat a společně se tak podílet na nové interpretaci vyprávění či světa vůbec. V momentu, kdy hlavní hrdina bodne Filipa do břicha nůžkami a střihne jimi, tak vlastně onen rozštěp symbolicky scelí, v krvi „fauna“ dosáhne konečně chybějící úplnosti. Tento akt by tedy bylo možné chápat i jako iniciační – krvavým rituálem se hlavní hrdina konečně povznese do stavu dospělosti a získává tím i právo na potomka. Na aspekt jeho nedospělosti je ostatně v povídce několikrát poukázáno, například už na samotném začátku:

Bydlel jsem u kamaráda, který odjel za prací na Západ a do Čech se vracel jen o Vánocích. Dlouho jsem chodil s Helenou. Nyní uběhla řada měsíců, kdy jsme si řekli, že se vezmeme. Ale pro sňatek nebyl důvod, leda že by měla dítě. Začala o tom mluvit. Já byl s životem spokojený, potomek mi nechyběl (IBID.: 29).

Pokud bychom dále uvažovali o zápletce povídky jako o iniciačním aktu, mohli bychom ze zabítí „fauna“ snadno vyvodit další významy. Kromě dosažení dospělosti skrze krvavý rituál zde dochází i k získání síly protivníka, což je v případě „fauna“ právě aspekt plodnosti. Tímto završujícím, scelujícím aktem tedy získává protagonista hned dvě věci, které mu schází – plodnost a dospělost. S ohledem na již zmíněné aluze na řeckou mytologii a iniciační syžet bychom tak mohli hovořit i o určité „pohanské“ rovině, skryté pod civilním příběhem. Filip je tedy typem monstra, propojujícím více rovin jak textových, tak ontologických – povrchovou rovinu se skrytým iniciačním syžetem a rovinu mytologickou s rovinou ordinární. Závěrečným křikem nemluvnat při pohledu na žluté růže ovšem jako by Urban opět naznačoval, jak to má ostatně ve zvyku, že žádná interpretační jistota v rámci jeho díla neexistuje a vše mohlo být trochu jinak.

Jako určitou variantu figury monstra lze chápat postavy dvojníků z povídky *Štědrá noc baronky z Erbannu*. Ty zprostředkovávají postavám vize jejich smrti, mají tedy v podstatě roli věšteckou, která sahá za hranice fikčního času povídky. Dvojníci jsou podle *Tezauru estetických výrazových kvalit* Lubomíra Plesníka typičtí pro žánry vyznačující se estetickým výrazem hororu či gotičnosti:

Často sa stretávame aj s postavou dvojníka (tzv. Doppelgänger, napr. E. T. A. Hoffman: Diablov elixír, E. A. Poe: William Wilson, R. L. Stevenson: Markheim, F. M. Dostojevskij: Dvojník, M. Babits: Kalif bocianom), člověkom-automatom (...), mrtvolou, duchmi, zombie, monštrami ap. (PLESNÍK 2008: 259).

Podstatné je také, že každá z postav je hned na začátku povídky charakterizována vlastními hříchy, kterým spatřené „přízraky“ odpovídají – například Hanka, která je chorobně posedlá jídlem, spatří morbidně obézní ženu, patrně svou starší dvojnici, která zemře právě na udávení potravinami. Neurčitý přízrak, se kterým se setkává promiskuitní Jaromír, má místo úst zrcátko (jako symbol narcismu), ve kterém se střídá řada žen – Jaromírových bývalých milenek, poté však i jiných, které zatím nezná. Poslední výjev v zrcátku je umírající muž, jehož rozpoznání Jaromíra šokuje – můžeme se tedy domnívat, že nejspíše zemřel na nějakou pohlavně přenosnou chorobu. Karel, který chodí s dcerou baronky, potkává přízrak, nabízející mu lžičku s blíže neurčitým bílým práškem s tím, „že se mu uleví“. Karel se s ním pokouší bojovat, nicméně brzy zjistí, že pokusy jej zničit jsou marné, a tak prášek nakonec přijme a vloží jej přízraku (který je opět patrně jeho dvojníkem) do úst. Poté je Karel nalezen v prenatalní pozici a s šedivými vlasy, nereagující na otázky. Motiv nabízeného „úlevného“ prášku je zde nejednoznačný, mohl by ale znamenat závislost na drogách či možná spíše sebevraždu pomocí jedu:

Karel prudce oddychoval a očima hledal dveře, ale viděl jen mžitky a bílý prášek na lžičce. Už nemohl dál. Tak po ní sáhl, kupodivu se nechala uchopit. Zůstala mu v ruce a čekala. Ten druhý se díval a čekal. Dočkal se. Roztřesená ruka mu vložila lžičku mezi rty. Prášek byl pozřen. Karel muži podepřel ze zadu hlavu a rozklepanou rukou mu vodu ze sklenky vлил do úst. Když dlouho nevycházel, odvážíla se Hana otevřít dveře. Ležel na zemi jako nenarozené dítě. Měl úplně šedé vlasy, jeden pramen potem přilíplý k čelu (URBAN 2007: 157).

Poslední ze čtveřice vedlejších postav, Marie, je popsána jako žena milující tanečnické, ale mající strach z letadel. Během štedrovečerní noci spatří ženu, která k ní přichází baletním krokem, načež usedne na židli, je slyšet řev motorů a následný výbuch. Žena narazí do zdi, roztříští se a uhoří – Marie je tedy patrně varována před leteckou havárií.

Zážitek hlavní hrdinky, barončiny dcery Milady, se ovšem od ostatních podstatným způsobem odlišuje. Během sprchování před večeří spatří nějaké cizí dítě, které tiskne nos na sklo sprchového koutu a poté uteče, aniž by ho kromě Milady někdo spatřil. Zdůrazněn je také fakt, že dítě zmizí z koupelny naprosto nehlučně, což by vzhledem k zavřeným dveřím nemělo být možné:

Za dvířky stálo nějaké dítě. Na rozdíl od baronky nezaklepal. Bylo maličké, mohly mu být tři, nanejvýš čtyři roky. Tisklo se nosem k plexisklu a velkýma světlýma očima pátralo po budce plné páry. Milada se neodvažovala pohnout. Hleděla na človíčka a ruku nechala zapomenutou mezi nohama. Stehna a třísla jí svírala křeč. Dítě se ohlédlo, jako by na něj z chodby někdo zavolal. Pak naposledy se smutným výrazem nakouklo do



sprchy a odběhlo ke dveřím koupelny. Milada čekala, až se otevřou a zaklapnou. Ale neotevřely se ani nezaklaply (IBID.: 137).

Po nočních hrůzách celá pětice přátel odjíždí ze zámku pryč – řídí opět Milada –, když tu jí najednou vběhne dítě pod auto. V okamžiku srážky si také všímá, že má „Karlovy oči“. Ohledává auto, ale žádné tělo nenajde, děsí se toho, že „noc už přece skončila, už nebude“, jako kdyby nadpřirozené události, které skupina zažila, měly patřit jen do oblasti magické noci či hrozivého snu a nebyly skutečné. Když poté znovu nasedne do auta a odjíždí, spatří Milada u brány starou ženu v černém, která drží velkou porcelánovou kočku (což byl dárek, který baronce přivezla). Když se pak ohlédne ještě jednou, už ji nevidí, zato ovšem na silnici leží nějaké černé tělo, o dost větší než tělo kočky. V motivu mrtvého dítěte, ve kterém čtenář tuší potenciálního potomka Milady a Karla, jsme tedy znovu zneklidňování otázkou, kde je vlastně hranice obou světů. To, že postavy spatří svou smrt, můžeme vlastně považovat za pravé vánoční dárky od baronky, neboť jsou adresné, zatímco ty obyčejné nemají jmenovky.

Postmoderní princip dvojího kódování a interpretační víceznačnosti lze dobře pozorovat například na povídce *To strašný kouzlo podzimů*. Nejednoznačnost povahy zde vylíčených událostí je z velké míry způsobena strachem a paranoidními myšlenkami postav, které ve vyprávění slouží jako centra vědomí. V této povídce autor mistrně využívá stupňování napětí a úzkosti, které z paranoidní Renky postupně přenáší na hlavního hrdinu, potažmo čtenáře, a posléze střídá s efektem šoku navozujícím hrůzu v explicitní scéně brutálně zavražděné postavy:

Renku našli nedaleko od chaty. Anebo to, co z ní zbylo. Posekanou, znetvořenou, zbavenou života i podoby ji vyčenichali pod listům policejní psi. DNA mluví i po smrti, takže to byla nabeton ona. Našlo se taky pár náležitostí. Její oči byly schované v hnízdě straky. Hrst rozbitejch, vytlučenějch zubů, se našla ve váčku převázaným špagátkem z lidského střívka. Ten pytlíček byl žaludek. Šouplý to bylo do jezevčí nory (IBID.: 200).

Vyprávění pak zakončuje překvapivá pointa šokující čtenáře, který už si naivně myslel, že je konec hrůz. Takto vyznívá povídka jako děsivý příběh o chorobné, ba až psychopatické žárlivosti, kde je ovšem nakonec vlastně vše racionálně vysvětleno.

V povídce se však patrně vyskytuje několik výrazných prvků, které by nám umožnily číst ji i z jiné perspektivy. Závěrečná racionalizace může působit totiž příliš jednoduše a v mnoha ohledech neuspokojivě – nevysvětluje Renčinu nepřírozenou hrůzu z obyčejné sochy, náhlou prudkou bouří, která se zdá i otrlému hrdinovi podivná. Stejně tak zůstávají nevysvětlené příznaky, před kterými prchá protagonista do chatky:

Přestože byl kmen přeražený a měl jenom dvě mizerný větvičky (byly dvě, ta jednoruká socha to bejt nemohla), počínal si jak dirigent před orchestrem a ty vysoký stromy ho poslouchaly, stejně jako vichr, co na ně hrál. Jestli měl ten parchant hůlku, nevím, možná to byla sekyra. Jak to měl s nohama, to už si vůbec nejsem jistej, třeba to byl jen starej bílej kmínek a vrávoral na kořenech, který mu bouře vyrvala ze země. Leželo před ním něco zkroucenýho, nějaký ulovený zvířátko. Přízrak ho překročil a šel ke mně. Kroky jsem neviděl, jen šouravý kroky v listí. Obloha zase tmavla, už se neblejskalo, ale vichr ještě nabral na síle. Než se mraky nad paloukem znova srazily dohromady, uviděl jsem obrovský temný oči v bílý kamenný tváři, podivně mladý a rozšířený. Blížily se (IBID.: 198–199).

Brutální a pro mladou dívku fyzicky jistě náročný způsob vraždy a dovednost, se kterou dokázala sledovat dvojici po celý den v lese nespátrěna, budí další otázky. Je zde zkrátka příliš mnoho zneklidňujících okolností, které nemusí čtenář automaticky přijmout v rámci vysvětlení „vraždy z chorobné touhy“, ale kde by mohl zůstat spíše na straně hlavního hrdiny, který noční příhodu chápe jako událost nadpřirozeného původu. Jinými slovy, nabízí se zde otázka, zda nelze vnímat verzi vypravěčky jako zprostředkovanou médiem nespolehlivého vypravěče. Zda není možné, že si vypravěčka tuto verzi až dodatečně vymyslela poté, co slyšela hrdinovo vyprávění. V tom případě by se jednalo o fantazii, přání, aby jeho domnělou milenkou, na kterou žárlila, zabila ona. Za pozornost také stojí několikrát zdůrazněný aspekt vypravěčky – hlavní hrdina ji neustále přehlíží, téměř jako by pro něj byla „neviditelná“.

Dochází zde tedy k zajímavému rozporu mezi dvěma vypravěči, z nichž každý předkládá čtenáři jinou verzi toho, jak se událost odehrála, přičemž se každý z nich vyznačuje vysokou mírou subjektivního zaujetí, a tedy i nespolehlivosti. Hlavní hrdina, jehož vyprávění tvoří převážnou část povídky, událost interpretuje jako trest nadpřirozených strážců lesa za porušení určitého tabu a vlastně tak Renku považuje za „spouštěč“ celého neštěstí. Z jeho postoje je znát víra v to, že on sám by byl v lese v bezpečí. S ohledem na prožitá trauma se nabízí otázka, zda se zde nesetkáváme s takzvaným paranoidním vypravěčem, což je mimochodem subjekt typický právě pro tradici gotické prózy (srov. PUNTER 1980: 158). Sám v závěru vyprávění říká, že vrah Renky zůstává dodnes neznámý a že možná ani ve skutečnosti neexistuje: „Nevím, kdo jí to udělal. Renka možná ani vraha nemá. Jen kamennou sochu. Noc. Podzimní les. To tajemný, strašný kouzlo podzimu, co se ti zasekne do smyslů a šílí tam, ať už chceš, nebo ne“ (URBAN 2007: 201).

Vypravěčské pásmo neznámé dívky, které celou povídku rámuje, je pak problematické v tom, že čtenář nemá žádný nezávislý zdroj, který by podepřel její tvrzení. Vzhledem k tomu, že její vyprávění výrazně mění vyznění celé povídky, a již zmíněným obtížnostem při jejím přijetí, nemáme dostatečné argumenty k přiklonění se pouze k verzi jednoho z vypravěčů a „skutečná“ povaha události vylíčené v povídce nadále zůstává neznámá. I když tedy tento text nabízí na první pohled

jednoznačnou interpretaci, díky mnohým aspektům nutí pozorného čtenáře stále váhat mezi zázračnem a podivuhodnem.

Urban implementuje nadpřirozené postavy a tvory do jinak profánního prostředí, a tím vyprávění v podstatě konstruuje ve dvou polohách zároveň – jedné „civilní“ a druhé „fantaskní“, což odpovídá již zmíněnému pojetí příběhu s tajemstvím Viktora Šklovského. Například v povídce *Faun* Urban až provokuje tím, s jakou očividností popíše titulní postavu Filipa se všemi atributy fauna, oplzlostí a téměř obludností, která ale dívky přitahuje, a plodivou silou, kterou naopak hlavní hrdina nemá. Zároveň zasadí „fauna“ do jinak ordinárního světa. Kromě samotného titulu se v povídce slovo *faun* vůbec nevyskytuje a nikde není explicitně vyjádřeno, zda je Filip opravdu nadpřirozenou bytostí, nebo pouze zvláštním individuem, působícím „faunovským“ dojmem na hlavního hrdinu-vypravěče. Příběh tak stále osciluje mezi zázračnem a podivuhodnem, přičemž využívá mechanismů aktualizace a adaptace nadpřirozených motivů a postav v postmoderní literatuře poměrně běžných. Jedním z hlavních témat, kterým se navíc povídka otevírá, je plodnost. Marná snaha protagonistovy přítelkyně Heleny otěhotnět vede až k rozkolu dvojice. Filip pak představuje domnělého svůdce Heleny, kterého protagonista sleduje v domněnku, že ho k jeho bývalé přítelkyni dovede. Pointa příběhu je nakonec banální – hlavní hrdina ve vzteku zabije Filipa, když v něm překvapivě odhalí člověka obsesivně toužícího právě po něm, načež se k němu přítelkyně vrátí a konečně se oba dočkají vysněného potomka.

Postava dotěrného antagonisty, která z perspektivy vypravěče disponuje až nadpřirozeným kouzlem, kterým svádí mladé dívky, a její atributy (například Panova flétna), funguje jako čtenářský referenční bod fantastického příběhu, přestože se nakonec její povaha ukáže být jiná. Ke světu antické mytologie odkazuje ostatně kromě „fauna“ i jméno Heleny. Samotný vypravěč v jisté fázi povídky vidí známky Filipovy přítomnosti všude kolem sebe, slýchá jeho hudbu na ulici a ve snech, cítí se být sledován a stává se paranoidním:

Na kamenné zdi pod železničním viaduktem byla spoustu let načmáraná dlaň se vztyčenými prsty – ukazovákem a prostředníkem. Teď se na ní něco změnilo. Zastlé bílé čáry někdo obnovil, ruka zářila novotou a prsty, které zvedala k ocelovým nosníkům kolejí, k sobě měly dál. Palec a prsteník zůstaly poslušně přimknuté k dlani, ani ukazovák polohu nezměnil, dál mířil nahoru. Ohnul se ale prostředník, narovnal se malík. Paroháč. Pochopil jsem: to provokativní gesto míří na mě... V noci přišla bouřka, spal jsem jen lehce, skrze zavřená víčka mi do očí vnikaly blesky a ze sna mi do uší, v tichu mezi údery hromu, tenounce zněla pohanská píšťala (IBID.: 36).

Povídka, která již titulem obrací veškerou pozornost čtenáře na postavu fauna a dění kolem ní, tak nakonec překvapivě odhaluje, že sledován a pronásledován byl celou dobu vypravěč. Také zde navíc dochází k proměně antagonisty v dotěrného milence, který za projevené své city ovšem ihned platí, a to vlastním životem.

Zabitím „fauna“ a úspěšným těhotenstvím Heleny jako by se povídka opět vracela do „skutečnosti“. Závěrečný obraz, ve kterém čerstvě narozená dvojčata začnou křičet poté, co vedle nich hlavní hrdina položí kytici žlutých růží (tedy motivu, který se v povídce několikrát objevuje ve spojitosti s Filipem), nicméně opět zpochybňuje možnost jednoznačné interpretace příběhu a odmítnutí nadpřirozena. Fakt, že se Heleně podařilo otěhotnět, je sice závěrem racionalizován jejím pobytem v ženských lázních, jak už jsme ale zmínili výše, zabití „fauna“ a následný happy end by bylo možné číst jako souvztažnost oběti a nového zrození, jako iniciační rituál nebo mytické (či možná pohádkové) zabití monstra.

Obtížně vysvětlitelnou událost, kde dochází ke střetu mezi racionální a fantastickou interpretací, zažívá také hlavní hrdina povídky *Občina*. Během krátké procházky se psem do lesa za městem se setkává se dvěma malými dívkami, které očividně provozují něco, co se jeví být čarodějnickým rituálem. Pes, který se prý normálně chová k cizím odměřeně, se k dívkám překvapivě několikrát zaběhne a později se v lese ztratí zcela. Vypravěč bloudí lesem a hledá psa, vrátí se i zpět k dívkám, které ovšem nalezne v jakémsi extatickém vytržení, nereagující na jeho otázky. Psa již nenajde, ovšem o kus dál na cestě zakopne o kus neidentifikovatelného zvířete:

Kousek nad bývalou kovárnou, tam, kde pěšina, rozdělující kopec na část zarostlou a část posečenou, přecházela v asfaltový chodník, čňalo něco mezi trsy rozrazilu a já to zachytil špičkou boty. Shýbl jsem se. Byl to kousek nějakého zvířete, krátký a svalnatý, ve svitu pŕlměsíce fialové sivý, prokvetlý žilkami, tu a tam potažený blankou. Noha vyrvaná z kloubu a zbavená srsti, neodbytně připomínající králičí stehno, jenom nasolit a položit na pekáč. Maso nepáchlo, bylo čerstvé. Přesto se mi zvedl žaludek a roztrásla kolena. Sáhl jsem po opoře, žádnou jsem nenašel, a shora z obcíny ke mně dolehl nějaký zvuk. Zaposlouchal jsem se. Chichotaly se tam děti (IBID.: 55–56).

Při interpretaci takové povídky opět nelze jednoznačně rozhodnout, co se vlastně odehrálo, k jaké verzi se přiklonit. Setkal se protagonista se skutečnými čarodějnicemi, provádějícími zvířecí oběť, nebo šlo jen o dětskou hru, jakkoliv zvláštní a tajemnou, nicméně nadpřirozena prostou, a nalezený kus mrtvého zvířete neměl se psem nic společného?

Mnohoznačnost vyprávění umocňují v Urbanově případě také intertextuální vztahy, které obohacují povídky o další možnosti čtení. Intertextuální vztah k baladě *Štědrý den* Karla Jaromíra Erbena tvoří důležitý aspekt například povídky *Štědrá noc baronky z Erbanu*. Celý text je totiž možno chápat jako palimpsest balady, což signalizují jak podobné názvy obou textů, tak jména postav. Na tento fakt ostatně upozorňuje také recenze *Mrtvých holek* v časopisu *Protimluv* (srov. SKALÍKOVÁ 2007: 22). Postavy jménem Hana a Marie v baladě přímo figurují, Karel a Jaromír pak očividně odkazují k Erbenovu jménu. Název fiktivního místa *Erbann*, odkud baronka pochází, je pak zřejmým spojením jmen Erben a Urban. Se svým pretextem

se povídka stýká také v několika klíčových motivech – například zamrzlé jezero s vrbami, ve kterém se v baladě o půlnoci zjevují souzené protějšky. V povídce se stává místem, kde se Karel setkává se „svým“ přízrakem. Obdobným způsobem nacházíme v baladě i v povídce další motivy – například motiv štedrovky, prosekání ledu a půlnoční vize smrti. Urban tak dává vícevrstevnatostí textu čtenáři další možnosti čtení – hranice se stírají nejen mezi úrovní „magickou“ a „skutečnou“, ale i mezi postextem a pretextem. Starší text jako by vstupoval do textu novějšího jako přízrak z minulosti, jeho aspekty se v něm zjevují spolu s temnými vizemi postav. S ohledem na výše uvedené lze povídku chápat jako ontologicky hybridní, žánrově synkretické a intertextuální „hrací pole“, které je ohraničeno jak specifickým prostorem „gotického“ zámku, tak magickým časem, štedrovečerní půlnocí. Tento mnohvrstevnatý půdorys pak umožňuje povídku číst a interpretovat různými způsoby. S ohledem na výše uvedené se také zdá jasnější postavení ústřední postavy Milady, která se od ostatních odlišuje nejen neurčitou povahou své vize, ale i tím, že svým jménem nenáleží do „erbenovského“ světa. Jak jsme již zmínili výše, nenáleží už ani do „gotického“ světa své rodiny. Oba světy se v její postavě nicméně střetávají podobným způsobem jako v celé povídce.

V této kapitole jsme se zabývali pouze těmi povídkami ze souboru *Mrtvý holky*, ve kterých se jako konstitutivní rysy objevovaly prvky pronásledování, doprovázené fenomény paranoie a nadpřirozena. Zároveň se ukázalo, že jde prakticky ve všech případech o prozaické tvary, které v zásadě odpovídají zmíněnému Šklovského konceptu příběhu s tajemstvím a lze na ně aplikovat – byť s uvedením terminologických zmatků na pravou míru – Todorovovo pojetí *fantastična*, založené na prvku váhání mezi *podivuhodnem* a *zázračnem*. Smysl jednotlivých povídek se bude dosti lišit v závislosti na typu čtenáře, který je bude číst. Méně poučený čtenář se patrně spokojí s napínavým či děsivým příběhem, chápaným v intencích žánrů čerpajících ze strašidelných příběhů či gotické prózy, pečlivější interpret si ovšem všimne i dalších zneklidňujících prvků a autorské hry, která díky médiu nespolehlivého vypravěče nechává čtenáře váhat mezi více možnými verzemi příběhu. Na neustálém znejišťování čtenáře se významnou mírou, jak jsme se snažili ukázat, podílí i pronásledované či paranoidní vyprávějící postavy, díky čemuž vzniká značně zkršená perspektiva příběhu. Figury monster, které se v povídkách vyskytují, sice mohou hrát různou roli, jsou však pevně spjaty s místy s tajemstvím a legitimizují možnost interpretovat některé jevy jako nadpřirozené. Zcela v tradici postmoderní literatury se tak v povídkovém souboru *Mrtvý holky* setkáváme s texty o více vrstvách, které umožňují vícero způsobů čtení.

