

Proměny pražského textu v české literatuře 20. století

ALEXANDER BOBRAKOV-TIMOŠKIN

Tento referát je veden snahou pohlédnout z poněkud jiného úhlu na jinak dost propracované téma Praha v české literatuře. Pozornost věnuji především české tvorbě devadesátých let v porovnání s tradicí zobrazení Prahy, která se zformovala na přelomu 19. a 20. století a dále se rozvíjela v průběhu století nového.

Termín *pražský text*,¹ který používám, není jen narážkou na známý pojem „petrohradského textu ruské literatury“, prezentovaný v pracích Vladimira Toporova a jiných badatelů tartuské sémiotické školy (Toporov 1995 a 2003; Lotman 1984). Domnívám se, že právě pomocí sémiotického termínu „text“, nikoli výrazů typu „pražský mýtus“, „pražská literatura“ a dalších ekvivalentů, se dá tento fenomén nejvýstižněji charakterizovat.

Město bylo v kultuře od samého počátku chápáno jako sakrální nebo přinejmenším hraniční prostor. Město jakožto fyzický objekt podléhá sémiotizaci a sakralizaci, v kultuře se tvoří koncept města, jednotlivá města do ní vstupují jako sémiotické objekty, odpovídající „aktuálním“ městům, ale vyvíjející se podle vlastních zákonů. Literárním textem města pak rozumím odraz onoho „velkého“ kulturního textu-konceptu v krásné literatuře, v případě Prahy v množství jednotlivých textů (literárních děl) české literatury, včetně samozřejmě německojazyčné tvorby 19. a 20. století, v nichž je přítomen obraz Prahy jako města vyloženě metafyzického, vyznačujícího se hojností symbolických prvků.

1) Termín „text“ pro označení literárního ztvárnění Prahy byl poprvé, pokud je mi známo, použit Danielou Hodrovou v následujícím kontextu: „Johnovské pojetí znamenalo ironickou reflexi starých stylizací, pozdně obrozenského, lotmanovského řečeno, „textu“ Prahy“ (Hodrová 1988: 323, viz také Hodrová 1994: 104). Termín „pražský text“ byl poprvé použit v mé práci (Bobrakov-Timoškin 2003: 152–163).

Takto pojatý text města může být zkoumán samostatně, jako do určité míry uzavřený celek, i když tvořený desítkami literárních děl různých autorů napsaných v různé době.² Jinými slovy, je to zároveň součást a odraz kulturního textu města i samostatný objekt se svým smyslem, předurčeným mimo jiné specifikou literárnosti.

Otázka vzniku, vývoje, případně zániku a hranic literárního textu města byla jednou z nejdiskutovanějších ještě v souvislosti s petrohradským textem. Podle mého názoru je nejdůležitějším obdobím v diachronickém vývoji pražského textu (vlastně jakéhokoli literárního textu města) právě období, kdy začíná být vnímán účastníky literární komunikace – autory, kritiky, čtenáři – jako cosi jednotné, spojené s kulturním mýtem a zároveň jako to, co ho vytváří, ať už je to vnímáno jako pokračování nebo porušování tradice zobrazení města. V české literatuře přestává být právě v širším období přelomu století (počínaje tvorbou Jakuba Arbesa, Jana Nerudy) Praha vnímána jako pouhý emblém češství, jak se tento obraz etabloval v pozdní obrozené literatuře (Macura 1995), a vytváří se sémantické jádro pražského textu a představa o Praze jako o městě sakrálním, hraničním, magickém, osudovém, které je zároveň ztělesněním národních dějin, ne však už v emblematické podobě, ale jako symbol, metafora. V tomto období je vyvinut „slovník“ pražského textu na různých úrovních (od lexikální po syžetovou), jsou využity všechny relevantní syžety městské mytologie, motivy se začínají opakovat. Pražský text přelomu století je, nehledě na rozdíly (včetně jazykových – zahrnuji do něj také řadu děl židovských a německých pražských spisovatelů), v podstatě kompaktní, jednotný a samostatný celek.

Nejvýznamnější texty tohoto „kanonického“ pražského textu přelomu století patří k žánrovému okruhu románu deziluze (zasvěcení). Můžeme jmenovat třeba romány *Jan Maria Plojhar*

2] „Takto utvářené texty se vyznačují všemi těmi specifickými rysy, jež jsou vlastní i jakémukoli jednotlivému textu vůbec, a – především – sémantickou soudržností [...] V tomto smyslu transžánrovost, transtemporálnost, dokonce ani transpersonálnost [...] nebrání tomu, aby nějaký text byl považován za jednotný ve smyslu našeho výkladu“ (Toporov 2003: 21).

(1891) Julia Zeyera, *Santa Lucia* (1893) Viléma Mrštíka, samozřejmě *Gotickou duši* (1900) a *Román Manfreda Macmillena* (1907) Jiřího Karáska ze Lvovic, do určité míry *Ivův román* (1902) Antonína Sovy, *Antonína Vondřejce* (1917–1918) Karla Matěje Čapka-Choda, *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) Ivana Olbrachta, z německojazyčných autorů pak tvorbu Gustava Meyrinka, Paula Leppina a s jistými výhradami také *Proces* (1925) Franze Kafky.

Jak můžeme charakterizovat proměny pražského textu v české literatuře jiného přelomu století – tentokrát dvacátého a jedenadvacátého? Dříve než začneme porovnávat zobrazení Prahy v současné literatuře přímo s pražským textem předchozího přelomu století, musím se zmínit o dvou důležitých faktorech vývoje pražského textu v literatuře 20. století. Prvním jsou změny v kulturním mýtu o Praze, který se ve 20. století musel nejprve „vyrovnat“ se zvláště dramatickými dějinnými událostmi, poté zase s nástupem cestovní industrie a proměnou Prahy ve vyhledávaný turistický cíl. „Kulturní encyklopedie“ znalostí o Praze se rozrostla nejen vlivem dějinných událostí, spojených například se sovětskou okupací, ale také díky reflexi těchto událostí v Ripellinově *Magické Praze* (1973) a v Kunderově románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984). Druhým z faktorů je změna dominant v zobrazení Prahy v literatuře samotné, ovšem při zachování sémantického „jádra“ pražského textu. Jde o evokaci pražské atmosféry, genia loci, nahlíženého očima obyvatele města, nikoli návštěvníka či snílka. Na konci třicátých a ve čtyřicátých letech tato tendence dosahuje svého vrcholu především v básnické tvorbě (Vladimír Holan, představitelé Skupiny 42), pokračuje v ní i Bohumil Hrabal. Pražské prostředí určuje sémantiku jeho próz *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980) a *Příliš hlučná samota* (1980). Příběh hrdiny se v nich odvíjí od příběhů města – a ten je metaforou příběhu celé země ve 20. století. Obvyklý svět a identita hrdiny jsou přitom přímo ohroženy. Je zajímavé, že se Hrabalova osobnost jako taková stala integrální součástí kulturního pražského textu, pivnice U zlatého tygra a Automat Svět se pro intelektuála staly něčím téměř jako hospoda U kalicha pro obyčejného turistu.

Renesance pražských motivů v české literatuře posledních dvou desetiletí je obzvlášť pozoruhodným jevem. Žádný z autorů pražského textu současnosti – mluvím především o Daniele Hodrové, Jáchymu Topolovi, Miloši Urbanovi a Michalu Ajvazovi – nepokračuje přímo v hrabalovských tradicích a spíše se obrací právě k tradicím pražského textu přelomu století, z nichž určité jsou až přespříliš aktualizovány, také v mimoliterárním diskurzu současnosti.

Tvorbu jmenovaných autorů můžeme charakterizovat slovem „pražský“, protože toto metažánrové označení ji definuje možná vůbec nejlépe. Otazník zde visí jen nad Jáchymem Topolem a jeho *Sestrou* (1994) a *Andělem* (1995), jejichž pražské prostředí se sice mnoha symboly a intertextovými aluzemi váže k pražskému textu, ale plní přece jen úlohu pouhé kulisy děje. Jako zajímavý úkol se proto jeví pokus o interpretaci z „pražského“ hlediska nejrepresentativnějších textů současných autorů – konkrétně jde o trilogii Daniely Hodrové *Trýznivé město*, tvořenou romány *Podobojí* (1991), *Kukly* (1991) a *Théta* (1992), a její román *Komedie* (2003), dále o román Michala Ajvaze *Druhé město* (1993), s přihlédnutím k celému kontextu jeho tvorby, a *Sedmikostelí* (1999) Miloše Urbana.

Samotné tituly těchto děl poukazují na spojení s městem – slovo město figuruje ve dvou z nich, u Urbana je to název městského toposu. Už na úrovni tzv. paratextu je tak vyjádřena klíčovost spojení s Prahou pro sémantiku textů. Nejmarkantnější je to právě u Urbana – jeho kniha je „pražská“ také na úrovni artefaktu (kresby Pavla Růta, mimochodem autora substrátních textů o „magické Praze“), z paratextu pak můžeme zdůraznit to, že je věnována *Praze*, autorskou poznámku o tom, že skutečnými hrdiny románu jsou budovy, na počátku mnoha kapitol jsou mota mimo jiné ze známých součástí pražského textu, třeba z Máchovy básně Duše nesmrtná.

Ve všech zmíněných textech je možné zaznamenat dodržování kánonu v rovině „běžných“ motivů, jak lexikálních, tak syžetových, a jejich komplexů. Takový je například klíčový motiv chůze hrdiny po Praze a zároveň hledání – především sebe sama.

Hrdinovy cesty jsou detailně popisovány a texty se přímo hemží pražskými reáliemi, i když se různí z hlediska přítomnosti přímého popisu. Zatímco u Ajvaze se popis města a jednotlivých toposů vyskytuje poměrně často, u Hodrové je hojnost názvů ulic doprovázena téměř absencí klasických popisů města. Autorka necítí potřebu popisovat to, co už je známé, a určité detaily (stromy ve tvaru půlkruhu na Šibeničním vrchu, čerstvě omítnutá budova VB v *Kuklách*) pomáhají symbolizaci jednotlivých toposů, neskládají se však v jednotný obraz města.

Co se toposů týče, pak u všech tří spisovatelů hraje důležitou úlohu nejen v prostorové rovině, ale i v sémantice určitá symbolická místa, která už mají svůj „příběh“ v pražském textu. Jde nejen o konkrétní pražské toposity, jež jsou buď ustálenými symboly (Hrad, Staroměstské náměstí), nebo prostě popisují pražskou atmosféru (u Ajvaze), ale také o toposity relevantní pro kulturu vůbec (chrám, dům, hřbitov a podobně), nabývající v pražském textu specifických významů. Například chrám je místem spíše nezasvěcení, osudových setkání s dvojníkem či rozjímání o minulosti, nikoli přímo svatostánkem. Hodrová obohacuje seznam pražských symbolických prostorů o řadu dalších, především o celé území Vinohrad a Žižkova, Olšanské hřbitovy, ale také o toposity svého „autorského“ pražského mýtu – jsou to především domy s okny vedoucími na Olšanské hřbitovy, náměstí Komenského či Jiřího z Poděbrad. Tradiční pražské symbolické toposity se nahrazují „modernějšími“, analogií katakomb se třeba stává metro či tunel, prostorem smrti pak nemocnice, hřbitov nabývá významu vyloženě mytologického prostoru s příslušným pojetím času. Ajvaz pracuje s toposem periferie, okraje, předměstí jako takovým. Pro prostor Urbanova románu hraje klíčovou roli topos chrámu, který sice plní úlohu místa osudového, mystického a často hrůzného (jiné stavy vědomí hrdiny v gotických chrámech, vraždy), jak jej známe z pražského textu přelomu století, ale přitom v centru konfliktu je právě proklamovaná snaha vrátit chrámům jejich původní duchovní dimenzi.

Struktura narativu je v Ajvazových a Urbanových románech téměř stejná: oba jsou psány v ich-formě, hrdina je přímým účast-

níkem událostí, ale neřídí je, spíše pozoruje. Je to skoro stejný typ vyprávění jako v Meyrinkově *Golemovi* (1915) nebo třeba v pražských Hrabalových prózách. V trilogii Daniely Hodrové je narativní struktura mnohem složitější, jde vlastně o polyfonii, i když ústřední postava je přítomná v každém z románů. V *Thétě* a v *Komedii* je důležitý autorský úhel pohledu, který nahrazuje úhel pohledu postavy, respektive s ním splývá. Přítomný čas, v němž se odehrává téměř celé vyprávění, zdůrazňuje neustálou přítomnost těch či oněch událostí v určitém toposu, neexistenci lineárního času, přechod k jeho mytopoetickému modelu.

Z hlediska syžetových motivů se nejvíc přibližuje celku pražského textu Urbanův román, který na mnoha místech záměrně a přímo odkazuje k pražské mystice a tradici s ní spojené, včetně literární. Urban nejen využívá očekávaných čtenářských znalostí o Praze jako o městě „gotickém“, ale ve vyšších rovinách také odkazuje k Arbesovým romanetům (obcházení všech pražských kostelů, zmatené stavy v nich, geografické plánky a snahy rozluštit „záhadu“ Sedmikostelí), k českému „hrůzostrašnému románu“ (jmenujme *Pekla zplozence* Josefa Jiřího Kolára, 1862) a jistěže k Meyrinkovi, ba i ke Kafkovi (hrdina si nechává na počátku říkat K., jako by zdůrazňoval anonymitu svého světa). U Ajvaze stojí za povšimnutí, že i když je v jeho *Druhém městě* počet fantastických motivů možná větší než u Urbana (to připomíná vztah mezi fantastikou Meyrinkovou na jedné straně a Arbesovou na straně druhé), autor vůbec nenutí čtenáře k použití pražského interpretačního kódu – ten se zapíná jakoby sám o sobě. Urban s tímto kódem nejen záměrně pracuje, ale stále tuto záměrnost zdůrazňuje. Používá intertextuální aluze nejen k pražskému textu, ale už i k metapopisům. Uvedu dva příklady ze *Sedmikostelí*. Gmund se ptá vypravěče: „Zdalipak víte, kdy zemřel pražský chodec? Nuže, pražský chodec zemřel, když město rozřála magistrála“ a na druhém místě se obrací na Prunslíka: „Ein anderes Paradies an der anderen Seite, da hab ich mein Herz verloren... Praha byla krásnější než Babylon. Praha byla krásnější než Řím“ (Urban 2001: 87, 163). Za první citací se neskrývají Guillaume Apollinaire a Vítězslav Nezval, za druhou nestojí Jaroslav Seifert, vidíme tu

spíše autora *Magické Prahy* Angela Maria Ripellina: „Čelným hrdinou magické dimenze Prahy je poutník, pocestný, který se znovu a znovu objevuje v českém písemnictví pod různými jmény: jako poutník, chodec, tulák, kráčivec, kolemjdoucí, svědek“ a dále: „Praha byla krásnější než Řím – tvrdí Jaroslav Seifert... srovnání, k němuž dospěl už ne jeden návštěvník“ (Ripellino 1996: 52, 75). Nemluvím už o názvu románu Alfreda Kubina *Die andere Seite* (1909, Země snivců), zašifrovaném v citátu z Urbana.

Pozvolna přecházíme ke klíčové – sémantické – rovině. Jeden z mnoha smyslů pražského textu je v tom, že Praha vystupuje jako prostor osudový, jakoby předurčený k hledání hrdinovy ztracené nebo zpochybněné identity. Podle tohoto kritéria můžeme všechny tři autory označit za „pražské“. Problém identity se stále řeší v trilogii Hodrové, začíná to už první větou. V *Thétě* se zpochybňuje identita autorky samotné a proměna je dovršena v *Komedii*, kde je už vyprávění vedeno výhradně v první osobě a v podstatě nikdo nezpochybňuje, že jeho subjektem je Daniela Hodrová. Kruh se uzavírá zmínkou o oknu dětského pokoje v posledním odstavci románu.

Hrdina *Druhého města* se také snaží hledáním druhého města najít především sebe sama. O smyslu hledání a rozhodnutí hrdiny hodně napovídá poslední kapitola – do druhého města jej vede nikoli touha po dobrodružství, ale právě nemožnost dále existovat „podobojí“. I *Sedmikostelí* je příběhem o hledání sebe sama – na začátku hrdina ani nemá jméno. Na konci jej sice dostává – je z něj kronikář Dalimil –, ale je pouze na čtenáři, aby si sám pro sebe ujasnil, zda je to opravdové zasvěcení, nebo zda byl Květoslav Švach dokonale využit fanatiky, nebo dokonce není-li celý příběh vlastně monologem duševně nemocného. Ve všech třech případech zcela jistě souvisí ztráta a nalezení hrdinovy identity také s identitou města. U Hodrové je pro něj integrálním označením pojem „trýznivé“, jeho centrem se pak paradoxně stává území mrtvých – Olšanský hřbitov. V Ajvazově románu prostupuje druhé město skrz fyzickou tkáň „prvního“ a nakonec ho i vytěšňuje, podobně jako se 14. století snaží osvobodit z pout 20. století v *Sedmikostelí*.

Dalším charakteristickým pražským rysem je „magičnost“ městského prostoru. Takzvaná mystika má v trilogii Hodrové ontologický status něčeho úplně samozřejmého, je imanentním znakem pražského prostředí – nejen u Olšanských hřbitovů a symbolických toposů typu Šibeničního vrchu, ale kdekoli ve městě. Hrdina *Druhého města* na počátku své cesty přece jen přemýšlí o tom, že potkává něco neobvyklého, i když postupně se rozpomíná, že vlastně žije vedle druhého města celý svůj život a teď se s ním pouze dostal do bezprostředního kontaktu. Pražské toposy přitom slouží jako naprosto přirozené místo pro setkání s druhým městem, takže čtenář pozvolna přistupuje na pravidla hry a vidí ve druhém městě realitu svého druhu: Ajvazovi nejde o zdůraznění toho, že něco je neobvyklé pro náš svět, ale o vylíčení světa úplně jiného. U Urbana je vše naopak. Právě v tradicích gotického románu – a Arbesova romaneta – začíná mystikou a končí zdánlivě racionálním vysvětlením. Takže jde vlastně o imitaci mystiky.

Navíc tvrdím, že ani mystika, jež se v *Sedmikostelí* objevuje, není původem pražská. Gotický román jako takový není přece jen žánrem pražského textu a intertextuální vazby tu můžeme nalézt nikoli jen s už zmiňovanými díly Arbese, Kolára, Karáska a jiných, ale také s anglojazyčnou literaturou. Jako zajímavé se jeví zjevné analogie syžetů *Sedmikostelí* a ironického románu Gilberta Keitha Chestertona *Napoleon of Notting Hill* (1904), jehož hrdinové jsou také posedlí ideou rekonstrukce středověku v jednom městském obvodu.

Pro sémantiku pražského textu je dále důležitá spojitost městského prostoru a syžetu s národním mýtem, neboť Praha je obvykle vnímána jako symbol nebo metafora českých zemí nebo dějin. Důležitou úlohu má v pražské atmosféře zároveň *přítomnost minulosti*. V trilogii Hodrové dochází k reinterpretaci celé řady národních mýtů. Jestliže je v „kanonickém“ pražském textu Praha ztělesněním české minulosti, a to jak jejích slavných, tak stinných stránek, pak v *Trýznivém městě* Praha jako taková, jako subjekt, onou metaforou není, ale je místem, kde se mystérium národních dějin stále opakuje, je v tomto ohledu také místem mystickým a mytickým. A právě proto, že se v trilogii, zejména v prostoru Olšanského hřbitova, ale i v Praze vůbec, neustále opakují stejné

věci (holocaust, poprava mistra Jesenia na Staroměstském náměstí, Vítězný únor, pražské povstání, upálení Jana Palacha a podobně), může docházet k reflexi a přehodnocení národních mýtů. Třeba v Praze *Gotické duše* Jiřího Karáska ze Lvovic je minulost rovněž stále přítomna a hrdina může vidět z petřínského svahu zástupy mrtvých, ale je to pořád jen symbol bělohorské porážky a zklamání. U Hodrové už prolínání minulosti s přítomností a budoucností nevypadá jako symbol, ale jako podstata pražského časoprostoru, a proto je jednou z nejdůležitějších charakteristik Prahy v *Trýznivém městě*.

Naproti tomu v Ajvazově *Druhém městě* spojení Prahy s národními dějinami a mýtem téměř úplně mizí. Praha je tu především město-svět, jeho jednotlivé toposy se nerozlišují podle svého vztahu k minulosti (také proto mizí opozice centrum/periferie), ale podle přiblížení k hranici, otevřenosti druhému městu.

U Urbana jsou motivy spojené s dějinami a minulostí naopak pro výstavbu smyslu románu klíčové. Lze tu ale vidět dvě roviny. Souvislost s českými dějinami je zcela evidentní – Sedmikostelí je stvořeno Karlem IV. v určité historické době, k níž se snaží navrátit bratrstvo Božího těla. Mstí se současným architektům, podle jejich názoru znetvořujícím Prahu. U Urbana ovšem do hry vstupuje dějinná zkušenost 20. století: sídliště Prosek, popsané jako pusté město z Máchových prorockých veršů *Sen o Praze*, se stává symbolem komunistické totality, zavraždění architekti byli vesměs komunistickými prominenty, a konečně podoba mezi zamořením sídliště Opatov a lety normalizace je také zřejmá. Bolševičtí ničitelé pražského genia loci jsou v hrdinových viděních přirovnáváni k husitům – věru český historický mýtus naruby či groteskní ilustrace k Nejedlého tezi „komunisté-dědicové pokrokových tradic českého národa“.³ To všechno svědčí o velké úloze,

3) Za potenciálně přítomný v textu můžeme považovat ještě další motiv spojený s minulostí. Jak známo, v obrozenecké tradici je minulost prezentována jako zlatý věk, kdy na Hradě seděli čeští králové, jedním z jejích vrcholů je pak 14. století. Gmund a spol. právě tento zlatý věk budují a vlastně tím realizují sen českých obrozenců. Je na čtenáři, aby domyslel, jestli je takový způsob boje totožný s realizací českého národního mýtu.

kteřou Praha – právě v roli symbolu českých dějin – v Urbanově románu hraje. Hlubinný základ konfliktu v *Sedmikostelí* ale přece jenom není pražský, ale světový. Hrdinové protestují proti způsobu života 20. století a zkáze lidstva obecně, nikoli pouze v Praze. Česká metropole je jen nejmarkantnějším příkladem vzhledem ke svým dějinám, ale podobně je na tom i Londýn u již zmiňovaného Chestertona. Takže: minulost, symbolika, intertextuální narážky na pražský text – ano, ale základ sémantiky románu – spíše ne.

Nakonec porovnejme, jak Hodrová, Ajvaz a Urban přistupují k prostorové – řekl bych spíše k časoprostorové, s dosahem do sféry opozice sakrální/profánní – opozici centrum/periferie, a dotkněme se problému hranice, jejíž překročení, jak mýnil Lotman, tvoří syžetovou událost.

U Hodrové dochází k příznačnému posunu v uplatnění této opozice. Nejde ovšem jen o nahrazení centra periferií – tento postup je příznačný už pro pražský text přelomu století. V dílech Mrštíka nebo Čapka Choda má centrum stále sakrální hodnotu, ale je stále méně přístupné, hrdina se uzavírá na periferii, chápané jako klasické místo bez paměti. Takový model je uplatněn i v Kafkově *Procesu*. Případně se periferie tváří jako centrum, ale opravdovým centrem není (Meyrinkův *Golem*). Pro Hodrovou, i když se děj její trilogie rozvíjí z hlediska pražského textu na periferii, to není místo bez paměti, naopak – paměť jediného domu vedle Olšanského náměstí vlastně tvoří syžet *Podobojí* a promítá se i do dalších románů, včetně *Komedie*. Takzvaná periferie vystupuje jako ztělesnění oné individuální paměti. Takže v souřadnicích „klasického“ pražského textu jsou Olšanské hřbitovy, Šibeniční vrch, Žižkov atd. periferními toposy, ale ve světě trilogie jsou to symbolická místa. Naopak centrum je znesvěceno tíhou historických událostí, centrální toposy se také účastní neustále se opakujícího mystéria trýznivého města, ale jako symboly vyloženě negativní. Vznikají nová symbolická centra jako Židovské pece, Hagibor, karlínský tunel. Jinými slovy, prostor Prahy se už nečlení na centrum a periferii, každé místo má svou paměť, ale jedno místo může přejít v jiné, „zakuklit se“, skřýt svou pravou tvář.

Ajvaz upřednostňuje pojem hranice, jeho román můžeme vlastně charakterizovat jako román o hledání a hranicích. Hranice s druhým městem je paradoxně nejbliž na periferii, v „odlehklých končinách našeho prostoru“. Centrální toposy také mohou patřit do sféry druhého města, ale jen v noci, tedy na okraji času. Takže opozice centrum/periferie není relevantní, motiv hranice je naopak velmi výrazný.

U Urbana vystupuje tradiční centrum Prahy jako prostor znesvěcený: „Malou Stranu a Staré Město jsem přenechal turistům a zaměřil jsem se především na... Nové Město“ (Urban 2001: 57). Periferie ovšem nedopadá o mnoho lépe. Opozice však nikam nemizí, naopak, je to skrytá hnací síla syžetu. Sedmikostelí je totiž zapomenutým, pravým středem Prahy, který byl sice obrácen na periferii a tak je i vnímán v současných mentálních kartách, ale mystickým centrem stále zůstává. Hranice pak vzniká v textu románu i explicitě, když se Sedmikostelí osamostatňuje od ostatní Prahy a celého světa.

Přikročme nyní ke shrnutí poznámek. Mohu konstatovat, že vztah k pražskému textu je důležitý pro interpretaci textů všech tří autorů. Do samotného korpusu pražského literárního textu, oné sémantické jednoty, která může být v určitých rovinách zkoumána jako jednotný znak, je ovšem podle mého názoru možné zařadit pouze trilogii Daniely Hodrové a také její román *Komedie*, pokud ho budeme interpretovat jako s ní spojený. Nemůžeme se tady nezmínit také o působení jiných textů Hodrové: stejně jako Toporovův petrohradský text otevřel nové možnosti interpretace známých textů ruské literatury, tak teoretické práce Hodrové, její esej *Město vidím* (1992) atd., mohou hrát klíčovou úlohu nejen při interpretaci pražského literárního textu, ale i při vzniku textů nových.

V Ajvazově *Druhém městě* je Praha v podstatě metaforou světa, a i když je tu hodně pražských reálií a motivů příznačných pro pražský text (topos hranice, důležité prostorové charakteristiky, evokace pražského genia loci v motivické a lexikální rovině), nejsou pražský text a Praha sama o sobě nejdůležitějšími interpretačními klíči k tomuto dílu.

Miloš Urban pracuje s materiálem pražského textu záměrně, a proto také běžný čtenář nejspíše zhodnotí jeho román *Sedmikostelí* jako nejvíce pražský ze všech zmíněných. Praha reálná, současná se svými známými rysy, včetně běžného života, je tu nejvíce tematizována. Autor evidentně těží z tradice, je si dobře vědom její existence a používá přímých a nepřímých aluzí k docílení toho, aby byl jeho text vnímán jako integrální součást pražské literatury. Používá především kulturní mýtus o Praze jako městě mystickém, historickém, gotickém. Román obsahuje také hodně důležitých pražských motivů – například hledání identity hrdiny či přítomnosti minulosti v současnosti. Ale pokud jde o příslušnost románu k pražskému textu, můžeme jej zařadit jedine na okraj. Jednak se zdá, že Praha je tu zaměnitelná za jakékoli historické město, jednak základní sémantickou náplní není idea národní či osobní identity – jde hlavně o ideologický konflikt minulosti a přítomnosti, o filozofii dějin (pokud ovšem interpretujeme *Sedmikostelí* jako román ideový). Možný je ovšem i přístup k románu jako k postmodernímu experimentu – pak je použití pražských motivů vědomou intelektuální hrou na pražský text a zároveň pokusem o jeho dekonstrukci. Osobně bych se právě k takové interpretaci přikláněl.

V posledních desetiletích se v kulturním mýtu o Praze dějí významné posuny, což se odráží na pražském kulturním textu. Literární kánon pražského textu už nehraje takovou úlohu jako dřív, respektive je z něj vybráno to, co se do kolektivního pojetí nejvíce hodí. Možná to bude nakonec spíše Urban než Hodrová, právě kvůli druhotnosti jeho románu v kontextu pražského textu. Praha se stala masovým, globalizovaným zbožím a samozřejmě se změnou nejen vnější podoby, ale i dějinné situace města se mění i texty o ní. Jde o obrovský přesun centra tíhy do sféry ani ne tak masové kultury, jako spíše komerce a dále do jinojazyčných kontextů. Tím se samozřejmě zvyšuje entropie a množství překážek při komunikaci původních pražských rysů, zakládajících mýtus o městě, a celkově se zjednodušuje sémantika Prahy a význam pražského textu, což se zpětně odráží i v literatuře.

Literatura

BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Alexander

2003 „Pražskij tekst“ i češskaja literatura 1990-ch godov, in *Russkaja filologija* 14. *Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, ed. T. Frajman, R.-E. Romančik (Tartu), s. 152–163

AJVAZ, Michal

1993 *Druhé město* (Praha: Mladá fronta)

HODROVÁ, Daniela

1988 Praha jako subjekt. Příspěvek k poetice města v českém románu, *Česká literatura*, č. 4, s. 315–327

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: Koniasch Latin Press)

2000 *Trýznivé město* (Praha: Hynek)

2003 *Komedie* (Praha: Torst)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1984 Semiotika Peterburga i problemy semiotiki goroda, in *Semiotika goroda i gorodskoj kultury – Peterburg. Trudy po znakovym sistemam* 18. Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta 664, ed. J. M. Lotman (Tartu), s. 30–45

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu* (Praha: H & H)

RIPELLINO, Angelo Maria

1996 *Magická Praha*, přel. A. Hartmannová, B. Klípa (Praha: Odeon)

TOPOROV, Vladimir Nikolajevič

2003 Petrohrad a petrohradský text ruské literatury (Úvod do tématu), in *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, ed. T. Glanc (Brno: Host), s. 7–35

1995 *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo* (Moskva: Progres – Kultura)

URBAN, Miloš

2001 *Sedmikostelí* (Praha: Argo)

Mgr. Alexander Bobrakov-Timoškin, Univerzita Karlova, Praha