

Praha v pražských románech a *Sedmikostelí* Miloše Urbana

— Marek Nekula —

Vymřelé však stojí celé město
– jako pustá hrobka leží Praha.
K. H. Mácha

V příspěvku jde o dvojí podobu Prahy v literárních textech. Na jedné straně se pražské romány modelově vztahují k reálnému – pražskému – časoprostoru, na druhé straně je Praha v těchto románech jen románový chronotop, specifický časoprostorově i hodnotově, který je výsledkem narace (srov. Lotman 1972, Bachtin 1981). Čtenář přitom v případě tzv. pražských románů do vyprávěného chronotopu „načítá“ reálný městský časoprostor, čímž se rozlišení mezi modelovaným reálným časoprostorem a vyprávěným znakovým chronotopem rozvolňuje.¹ Kritický čtenář však tyto dvě úrovně čtení rozlišuje a při rekonstrukci textu jako znaku usouvztažňuje sémantické i kritické čtení

1 Pro reálný prostor se v literární vědě užívá také termínů *referenční*, *konkrétní* nebo *vnější prostor*, pro prostor vyprávěný termínů *dějový*, *narativní* či *reprezentovaný*, což se mi zdá příliš úzké, nebo též *fikční*, *fikcionální*, *literární*, *vnitřní prostor*.

(srov. Eco 2004). Příspěvek se soustředí na román *Sedmikostelí* (1999) od Miloše Urbana, první část názvu článku odkazuje k imaginaci Prahy v české literární a kulturní tradici, na niž Urban v románu polemic-ky navazuje.

Praha v národní a moderní kultuře

Na jiném místě (srov. Nekula 2010b) jsem se snažil argumentovat, že česká literární moderna přelomu století polemizuje s jednostranným „čtením“ Prahy v duchu národních narativů čili národních vyprávěnek o slovanské (Libušině) Praze apod. Důsledkem projekce národních narativů a z nich odvozené národní ikonografie do veřejného prostoru, již usnadnila asanace Prahy na přelomu minulého století, bylo přepsání kulturní paměti města, homogenizace jeho podoby i jeho čtení v národním duchu a proměna hlavního města českých zemí v symbol češství a symbol nároku na demokratické uspořádání státu a národní autonomii, respektive český národní stát. Dobře čitelný je tento národní narativ třeba v československé ikonografii Obecního domu nebo ve vlně pomníků s národní tematikou. Stejně tak se československá imaginace Prahy manifestuje v nahrazení česko-německých orientačních tabulí se jmény ulic a náměstí tabulemi jednojazyčnými, čímž byl pražský veřejný prostor československými protestními barvami redefinován jako český. Praha se tak kolem přelomu století proměnila v sebevědomé hlavní město Království českého, jehož základy a tmel česká reprezentace spatřovala v českém národu (srov. Nekula 2010a). A právě touto symbolickou transformací národně ambivalentního provinčního města rakouské říše v kypící českou metropoli se Praha – též v opozici k imaginaci Máchově – Čechům stala symbolem jejich zrodu, trvání a znovuzrození, znakem české kultury, k jejímž slovanským, českým kořenům a tradicím se česká společnost obracela v literatuře, umění i politické rétorice.

Jinou imaginaci Prahy nabídla pražská německá literatura – třeba Gustav Meyrink, Paul Leppin nebo Max Brod. V *Severinově cestě do tmy* (1914) předložil Leppin velkoměstský román, v němž Prahu imaginoval jako „femme fatale“ (srov. Escher 2007). Meyrink se zase ve svém *Golemovi* (1915, č. 1917) vztáhl k pražskému ghettu a nabídl obraz Prahy magické, který zčásti rozvinul i Brod. Na topos ghetta navázal i Pavel Eisner svou tezí trojího ghetta, jíž se pokusil vysvětlit specifičnost pražské německé literatury. Takové pojetí „pražského románu“ přitom

česká kritika v osobě Arne Nováka nebo F. X. Šaldy odmítla a dala se strhnout dokonce až k národoveckému prohlášení, že pražská německá literatura – nesrostlá se zemí – nemůže stvořit „pražský román“ (srov. Krolop 2010).

S národní, československou imaginací Prahy, jak předesláno, polemizuje také česká literární moderna. Nejmarkantnější je to dle mého soudu v díle Jiřího Karáska ze Lvovic. Ten se v *Románu Manfreda Macmillena* (1907) při modelování pražského prostoru s výjimkou Bílé hory důsledně vyhnul jakýmkoli odkazům k národním pomníkům i místům spjatým s národním narativem. Prahu navíc důsledně zabydledl postavami, které nemluví česky a pro něž je Praha pouze kulisou dekadentně morbidního, nikoli národního příběhu. Praha se tak při odkazu na Bílou horu jeví nikoli znakem národního ochromení a obrození českého národa, ale znakem dekadentního rozkladu a smrti. Imaginací pražského prostoru i dekadentní estetikou tak Karásek Prahu posouvá ze středoevropského prostoru, propadlého národní myšlenky také v estetických ideálech národního umění, směrem na Západ.

Na tomto pozadí mne zajímalo, jak s Prahou nakládá současná česká literatura, přesněji Urbanovo *Sedmikostelí*, jež by se dalo zjednodušeně charakterizovat jako kriminální román z polistopadové doby, v němž se vypravěč jako pomocník pražské policie snaží o dopadení vraha či vrahů skupiny architektů, kteří kdysi chybou v projektu jedné ze staveb na sídlišti Opatov způsobili smrt devatenácti lidí. Tento kriminální román je pojat jako „gotický román“, do jehož racionálního děje v současnosti se v duchu žánru gotického románu prolomuje mysteriózní svět gotiky.

Praha v *Sedmikostelí* Miloše Urbana

Model

K prostoru Prahy a Čech je Urbanovo *Sedmikostelí* vztaženo například podtitulem *gotický román z Prahy*, věnováním „Praze“ nebo apelativem „metropole“ (Urban 2001: 13).² Těmito odkazy je románový příběh hned na počátku ukotven v Praze jako centru českého časoprostoru. Ukotvení příběhu v reálném časoprostoru podtrhují také pražská urbanonyma, to jest pojmenování pražských ulic, náměstí či stavebních památek. S nimi se lze v románu setkat doslova na každém kroku

2 Zde i dále cit. podle 2. vydání.

čtenářovy cesty po stopě vypravěče Květoslava Švacha alias K.: Kateřinská, Viničná, Žitná, Sokolovská, Horská, Fragnerova, Václavská, Voťčková, Resslova, Ječná, Hálkova, Lípová, Myslíkova, atd.

Urbanonyma a odkazy ke stavebním památkám tu přitom mají dvojí funkci. Tím, že odkazují k *reálnému městskému prostoru*, tento prostor na jedné straně modelují (u části čtenářů dokonce evokují prostorovou představu příslušné lokality), na druhé straně mají znakovou povahu – jsou vázány na jednání postav v prostoru a příběh a tím konstituují *vyprávěný prostor* a spoluutvářejí smysl textu, do něhož se – například při charakteristice postav dle bydliště apod. – výběrově načítají mimoliterární, v reálném prostoru akumulované vnější významy.

Odhlédneme-li od vypravěčovy vzpomínky na Mladou Boleslav a promítneme-li zmíněné referenční odkazy spojené s dějem „gotického románu z Prahy“ prvoplánově na mapu Prahy, zjistíme, že vyprávění modeluje čtyřúhelníkový prostor, jehož hrany tvoří Rašínovo nábřeží, ulice Myslíkova a Žitná, ulice Sokolská a ulice Horská a Svobodova. Jen výjimečně se vypravěč dostává nebo odkazuje za hranici této lokality. Specifickou funkci mají odkazy na panelová sídliště Prosek a Opatov.

Znak

Zmíněný čtyřúhelník přitom jistě není tradičním *pars pro toto*, tedy tradiční částí za celek Prahy, v níž se Urbanův „gotický román z Prahy“ odehrává. Už výběr modelované lokality je tak součástí znakového procesu směrem k čtenáři a součástí konstrukce vyprávěného prostoru, jenž je i explicitně vymezován vůči turistickým lokalitám (ibid.: 57, 103), respektive vůči lokalitám, s nimiž je spjata magická, husitská, maloměstská, obrozená či slovanská imaginace Prahy. I tato pražská lokalita je ale starobylá, v opozici k panelovým – mrtvým a vyprázdněným – sídlištím Prosek a Opatov, kde vypravěč bydlí v dočasném podnájmu, se nicméně jeví jako daleko životnější a plnější než přítomnost: „rostlinu jsem vlastně zahubil já: do *zamřelého prostředí panelového domu* jsem [z Botiče] přinesl *kousek středověku*“ (ibid.: 199; zvýr. M. N.); „jediné, co se z panelových dílců ozývalo, bylo sténání železné výztuže, když se po parném létě prudce ochladilo“ (ibid.: 55).

Navzdory tomu je středověký časoprostor zprvu jen vzpomínaná, nevlastní, sekundární rovina vyprávění, do níž se vypravěč z reality své žité přítomnosti propadá jen ve vidinách. Tato druhá časová vrstva „gotického románu z Prahy“ se reflektuje také v užitých urbanonymech a je umístěna do „Horního Nového Města“ (ibid.: 230). Jde tedy

o stejnou, jen časově posunutou lokalitu. Kromě časově posunutých nebo oživovaných urbanonym jako Viničná nebo Na Bojišti je tento časově posunutý prostor modelován odkazy na kostely, jež ani v moderní době navzdory dějinným zvratům neztratily své označení podle patrocinia. Sedm kostelů postavených na Horním Novém Městě za císaře Karla, tedy chrám Panny Marie na Slupi, kostel svatého Štěpána, kostel sv. Apolináře, kostel sv. Kateřiny, Karlov, Emauzy a zničená kaple Božího těla, dalo ostatně jméno románu, jenž označením Sedmikostelí pojmenovává prostor „sedmi kostelů“, k němuž se vztahuje a který konstruuje. Na mapě by tak bylo možno identifikovat šest bodů-křížů. Sedmý by příslušel zničené kapli Božího těla. Samo rozmístění zmíněných šesti kostelů vepíše ovšem do prostoru Sedmikostelí kříž, na němž je napjaté neviditelné Boží tělo.

Simultánnost časových vrstev

Jak vidět, reflektují se a ustavují se tu – mj. i ve zmíněných dvou sadách urbanonym – dvě časové vrstvy téhož prostoru, jež jsou v Sedmikostelí načítány přes sebe, jako by minulost stále trvala simultánně vedle přítomnosti, bez kauzálního propojení s ní a začlenění do ní: „Zajímá mě [...] bytí v minulosti, její současnost, přítomná chvíle v čase, který sice dávno uplynul, aspoň pro nás, ale z hlediska všehomíra trvá“ (ibid.: 238).

Při propojování těchto dvou simultánních, vedle sebe trvajících světů a jejich načítání přes sebe hrají v *Sedmikostelí* vedle vypravěče prominentní roli kostely, které vyvolávají – i když ne výhradně – vypravěčovy živé vidiny minulosti. Zde lze vést paralelu: Podobně jako *urbanonyma* fungují jako *prostorové shiftery* propojující reálný a narativní prostor, fungují *kostely*, jež navzdory přestavbám a odsvěcení neztratily své názvy podle patrocinia, jako svého druhu *časové shiftery* propojující současné Sedmikostelí se Sedmikostelím středověkým.

Simultánností dvou časových vrstev (přítomnosti a minulosti) vztažených ke stejnému prostoru je přitom Urbanovo *Sedmikostelí* poplatné rozvolnění linearitu příběhu, které je vlastní moderní i postmoderní literatuře. Literární moderna se totiž – třeba podle Hansen Löveové (1994) – posouvá od kategorie času směrem ke kategorii prostoru a do popředí se na úkor časové linearitu a kauzální následnosti dostává simultánnost časově posunutých obrazů světa. Ta je i jednou z implikací Einsteinovy teorie relativity, která ovlivnila představy moderny o prostoru a času. V předmluvě ke 3. vydání svého času populární knihy

Souhvězdí a světové dějiny (1923) od Felixe Ebertyho se Einstein hlásí k Ebertyho představě, že dějiny při pohledu z různých souhvězdí se odehrávají, nebo spíš trvají simultánně. Vypravěčsky to známe třeba z Kafkova textu *Při stavbě čínské zdi* (1917), kde v odlehlých regionech čínské říše vládou dávno mrtví císaři, protože zpráva o jejich smrti ještě nedorazila do toho či onoho odlehlého kouta rozlehlé říše, zatímco v centru již vládou císaři noví (srov. Koch 2010).

Čas – respektive konečnost linearity času – je opakovaně explicitně tematizován také v Urbanově *Sedmikostelí*: „apolinářský zvon ohlásil onoho slunného jitra konec starých časů. Či konec moderních časů? Možná že skončily již v den, kdy kyvadlo Času houpající se nad Prahou poprvé zaváhalo ve svém kmitu: v den, kdy zemřela inženýrka Pendelmanová“ (Urban 2001: 42).

Nezůstává ale u tematizace konce moderních časů a problematizace progresivního lineárního času. Vypravěč a konstrukcí románu i autorský subjekt jdou dál. V době „změny časů“ (ibid.: 59) a „na přelomu věků“ (ibid.: 238), kdy progresivní lineární čas ve svém sebeomlazujícím procesu dospívá na svůj vrchol a zastavuje se na něm jako „kyvadlo času“ (ibid.: 317), dochází k obracení času „nazpátek“ (ibid.: 238) a k jeho antropomorfnímu stárnutí: „copak čas mládne? Čas je stařec nad hrobem, který před ním uhýbá“ (ibid.: 297); „Čas stejně jako člověk stárne“ (ibid.: 296).

A skutečně také vypravěč a někteří další obyvatelé *Sedmikostelí* v závěru románu obnovují nejen kapli Božího těla, ale také každodennost gotického časoprostoru. Přecházejí do minulosti a stárnou do ní.

Ožívání prostoru

Při ožívání obrazů gotické minulosti, která je pro vypravěče v jistém smyslu živější než přítomnost panelové Prahy (viz výše), ožívá i sám prostor: antropomorfní metaforikou, vtělením vypravěče do středověkého chrliče, takže se prostor na okamžik sám stává vypravěčem, a také tím, že je prostor i možným hybatelem vražedného děje „gotického románu“.

Personifikace prostoru antropomorfní metaforikou prolíná celým románem: Tak se mluví o horkém dechu továrních komínů a smrtelném potu města (ibid.: 13), o očích, uších a jazycích města (ibid.: 69), o živé tkáni kamene, jehož ranky se samy zavírají (ibid.: 133), o jizvách kamenů (ibid.: 16), o růstu kamene, zvonice (ibid.: 94), věže (ibid.: 283–284), o „zvonici s příkrčeným tělem, ale zvednutou hlavou“ (ibid.: 93)

i o „velkém holocaustu pražském“ (ibid.: 57), jímž se myslí velká asanace Prahy.³ Ke konkretizaci antropomorfní metaforiky pak dochází tam, kde příběh v první osobě vypráví chrlíč, do něhož se v jedné z vidin vyprávěč vtělí (ibid.: 241).

Ožívá-li ale takto prostor, pak v případě záhadných vražd nelze vyloučit ani „vražedný potenciál gotických kostelů“ (ibid.: 278), v jistém smyslu pravých hybatelů děje, třebaže na první pohled se jako věrohodnější jeví, že šlo o sice brutální, ale lidsky přece racionální mstu pozůstalých za nezdařený kolektivní projekt panelových domů na sídlišti Opatov, po jehož realizaci v důsledku vad v požárním systému zemřelo na rakovinu celkem devatenáct lidí, z toho jedenáct nezletilých. Na této stavbě se podílela šestice postupně zabíjených architektů (Zahir, Řehoř, Barnabáš...), jejichž smrt v rámci policejního týmu vyprávěč vyšetřuje. Možné je ale i jiné vysvětlení. Symbolické spojení vražd či nálezů mrtvých s prostorem Sedmikostelí, respektive v ose k Sedmikostelí, vražda inženýrky Pendelmanové či vražda mladistvých sprejerů, kteří nemají žádnou spojitost s opatovskou kauzou, a konečně třeba i popis propadnutí vozovky pod nákladní dodávkou v Resslově ulici, kde „hladová díra rozevře chřtán“ a spolkně i celý taxík včetně taxikáře (ibid.: 266), však ukazují spíše na vražedný potenciál „gotických chrámů“, jež se stší za pošlapání „záměrů zakladatele Nového Města“ (ibid.: 64) v době husitství, za asanace, nebo i v současnosti a jejichž prodlouženou rukou je skupina kolem obnovitele Sedmikostelí Gmünda.

Nelze totiž přehlédnout, že tak, jako se antropomorfní metaforikou stírá rozdíl mezi postavami na jedné straně a městským stavebním prostorem na straně druhé, stírá se tento rozdíl využitím stavebních odkazů a metaforiky i v opačném směru: jméno Matyáše Gmünda je aluzí ke gotickým architektům Matyáši z Arrasu a Petru Parléri z Gmündu (ibid.: 239), Rosetino jméno ukazuje k oknům gotických chrámů, oči Raymonda Prunslíka jsou „průzračně modré jako sklíčka z okenní vitráže“ (ibid.: 77). Jako by si tedy prostor gotického, kamenného Sedmikostelí stvořil své obránce a mstitele za přečiny proti městu nebo se v ně proměnil.

Vlastní a jiný prostor

Jak ale rozumět gotické imaginaci Prahy, jejíž pars pro toto je zprvu nejasné, nereálné, jen vyprávěné Sedmikostelí, jež vyprávěč zpočátku

3 V technickém smyslu se termín asanace vztahuje jen na Josefov, v Urbanově románu je ho užito obecně ve smyslu moderní přestavby staré Prahy.

dokonce ani nesituuje do Prahy a jehož hlavní kostel, kaple Božího těla, je zničena a neexistuje? To jsem naznačil vlastně už na začátku, když jsem řekl, že Sedmíkostelí je *jinou*, alternativní (gotickou) imaginací Prahy, s níž moderní česká literární tradice, imaginující Prahu v duchu národních narativů, ztratila kontakt. Jinými slovy, *Sedmíkostelí* je možno číst jako hledání ztracené „středoevropské Atlantidy“ (ibid.: 165), husitstvím a asanací destruovaného středověkého pražského prostoru, který je chápán jako prostor svým způsobem nejvlastnější, neboť jsou to právě kostely, jež podle vypravěče „dělají Prahu Prahou“ (ibid.: 79). Je to imaginace Prahy jako „Božího těla“, které bylo v holocaustu českých asanací umučeno, ztraceno, zastřeno: „podle této ulice [Na Zbořenci; pozn. M. N.] by se Praha mohla jmenovat celá“ (ibid.: 176). Ne náhodou je tak jádrem Sedmíkostelí zničená kaple Božího těla. Tuto paralelu zastřené, skryté Prahy a zdánlivě neexistujícího, neviditelného Božího těla (kaple i Krista) podtrhuje i biblický citát, který se vypravěči vybaví při pohledu na Emauzy, jeden z kostelů Sedmíkostelí. K učedníkům jdoucím do Emauz se připojí Ježíš: „Přijali ho, avšak něco v jejich očích jim nedovolilo jej poznat“ (ibid.: 280, srov. Lk 24,15–16). Tak také „slepý národ“ obývající Prahu a zhlédnuvši se ve „slepém vůdci“ (Jan Žižka) boří „město stojící tu stovky let“ (ibid.: 166) a nevidí v jeho těle jeho transcendentní význam (Krista, Boží tělo), nebo jak se v románu praví: „stav myslí“ (ibid.: 256). Jinak řečeno, metaforikou svého popisu, postavami Gmünda a jeho pomocníků a v závěru románu i obnovením kaple Božího těla tak toto jen fiktivní, vyprávěné, zdánlivě mrtvé a neviditelné Sedmíkostelí vstává z mrtvých a stává se živým tělem a vypravěčovým primárním, žitým světem, zatímco současná, reálná a viditelná Praha se čím dál víc jeví jako cizí a mrtvý nános, který odpadá od skutečného těla a který se obrácením času a přechodem vypravěče do minulosti stává sekundárním, vyprávěným světem. Vlastní je tak v postmoderním duchu viditelné v diferenci, z okraje.

Zmíněná jinakost prostoru Sedmíkostelí je přitom v románu tematizována na několika rovinách. Vypravěč například Gmündovy zmínky o Sedmíkostelí zprvu vnímá jako zmínky „o nějakém městě v zahraničí“: „samozřejmě mi přišlo na mysl uherské Pětíkostelí“ (ibid.: 228). O to víc ho překvapuje zjištění, že „Sedmíkostelí má být lokalita česká, dokonce pražská“ (ibid.: 229). Jinakostí se vyznačuje i skupina kolem Gmünda, jenž – jak se praví v románu – „není občan České republiky“ (ibid.: 79). Právě v osobě *obnovitele* toho, co dělá Prahu Prahou, se přitom nejen odkazuje k středověkým *tvůrcům* Prahy, již

nepocházeli z Čech, ale z francouzského Arrasu a bavorského Gmündu (ibid.: 239), ale tato jinakost je viděna pozitivně. Ironická distance k tzv. vlastnímu, národnímu je přitom patrná třeba i u Gmündova přídomku „z Lübecku“, v němž ožívá „německé slovo Liebe“ (ibid.: 228) čili „láska“ či „mírumilovnost“, již si jinak s odvoláním na Johanna Gottfrieda Herdera a v opozici k německví přisvojují české národní vyprávěčky. Takto jiná, ambivalentní je navzdory slovanskému Květoslavovi dokonce i jazyková identita Květoslava Švacha, protože Švach (schwach) v němčině znamená „slabý“ a tohoto významu si je vypravěč dobře vědom, protože se své jméno, v této rozporuplnosti dvojnásob smyšlené, stydí říkat nahlas. Proto také užívá přezdívku „K.“, v níž je ovšem ona národní ambivalentnost jen rekódována: „K.“ totiž evokuje „Josefa K.“, hlavního hrdinu-nehrdinu *Procesu* (1922) Franze Kafky, jenž je rovněž vnímán na rozhraní národních kultur (srov. Nekula 2003). A právě k takovému národně ambivalentnímu prostoru, jak ho znal středověk Matyáše z Arrasu a Petra Parléře z Gmündu, se vztahuje imaginace Prahy jako Sedmikostelí, jehož chrámy vznikly „vesměs [...] na popud císaře Karla IV.“ (Urban 2001: 229), tedy na popud zbožného císaře Svaté říše římské Karla IV., a nikoli na popud českého krále Karla I., jak Karla vidělo 19. století nejpozději od dělení univerzity.

Závěr

Na první pohled se může zdát matoucí, že zprvu cizí, nereálný a jen fiktivní prostor gotického prostoru se ukazuje být nejvlastnějším prostorem Prahy, zatímco národní imaginace, která vtiskla podobu současnému reálnému pražskému prostoru, v němž je ukotven kriminální příběh, je vypravěčem deklarována jako cizí, destruktivní, mrtvý, znásilňující nános, z jehož reality vypravěč uniká do jiné časové dimenze a reality „druhé Prahy“.

V zájmu stručnosti si to dovolím zvýraznit odkazem na *Nový epochální výlet pana Broučka tentokráte do XV. století* (1889) od Svatopluka Čecha. S ním má Urbanovo *Sedmikostelí* leccos společného, například promítnutí morálního ideálu do minulosti, kontrast středověkého a moderního světa aj. Zásadní rozdíl je v propojení přítomnosti s minulostí, které v Čechově *Výletu* respektuje běžné časoprostorové představy: pan Brouček je do minulosti vypraven v opileckém snu, z něhož se zase bezpečně budí do přítomnosti 19. století. Fiktivní minulost je zde

zarámována reálnou přítomností, z níž příběh vychází a k níž se také vrací. Také Urban nechává zprvu středověké *Sedmikostelí* z pohledu reálné přítomnosti ožívat jen ve vidinách, postupně ale běžné představy o linearitě a progresivitě času destrukuje a převrací je naruby a s nimi i perspektivu vyprávění: vypravěč se z reálné přítomnosti, z jejíhož pohledu vypráví o fiktivní minulosti, nakonec přesune do simultánního středověku, čímž se převrací i hierarchie vypravěčova reálného a fiktivního světa v naraci a primát tak získává minulost před přítomností.

To má svůj hlubší význam. A tím se vracím na začátek, k literární tradici zobrazování Prahy. Urban se totiž v toposu magicky vzkříšené Prahy vrací k toposu národního vzkříšení, jehož symbolem se Praha v imaginaci 19. století stala, zbavuje ho ale jeho znevlastňujícího národního nánosu a důrazem na obnovu kaple Božího těla vrací vzkříšení jeho vlastní náboženský smysl. Tím na jednu stranu navazuje na českou literární a kulturní tradici 19. století, na druhou stranu ji polemicky odmítá a hlásí se k univerzálnímu čtení Prahy, jak je znala moderní literatura českého „fin de siècle“ (J. Karásek). Magickými postavami a proměnami prostoru navíc evokuje magickou imaginaci Prahy, jež má svou tradici v pražské německé literatuře (Josef K., Raymond Prunslík jako Golem), dává jí však vlastní gotickou tvář, v níž se snoubí gotická zbožnost i hrůznost gotických románů.

V tom je podle mne také vypravěčská specifičnost a snad i poselství Urbanovy postmoderní, kulturněkritické narace Prahy. Svým vyprávěním tak destrukuje představu, jak na to naráží i titul Ajvazova *Druhého města* (2005), že pražský román se odehrává v „naší Praze“ ukotvené v představovém a hodnotovém světě „naší“ kultury, a pohrává si se směřováním reálného časoprostoru a fiktivního chronotopu ze strany prvoplánového čtenáře. Jeho Praha, která je na počátku spíše modelem Prahy směrem k „našemu“ světu, se směrem ke čtenáři čím dál víc stává znakem a obrazem gotického „stavu mysli“.

Prameny

AJVAZ, Michal

2005 *Druhé město* (Brno: Petrov) [1993]

URBAN, Miloš

2001 *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy* (Praha: Argo) [1999]

Literatura

BACHTIN, Michail Michailovič

1981 *The Dialogic Imagination. Four essays*, přel. Caryl Emerson, Michael Holquist (Austin: University of Texas)

ECO, Umberto

2004 *Meze interpretace*, přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum) [1990]

ESCHER, Georg

2007 „Ghetto und Großstadt“, in Rudolf Jaworski, Peter Stachel (eds.): *Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich* (Berlin: Frank & Timme), s. 353–374

HANSEN LÖVE, Katharina

1994 *The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19th and 20th Century Narrative Literature* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi)

KOCH, Hans-Gerd

2010 „Raum, Zeit und Geschwindigkeit bei Franz Kafka“, Přednáška na konferenci *Kafka und Prag: Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*, 27. – 29. 5. 2010, Praha: Goethe-Institut

KROLOP, Kurt

2010 „Die tschechisch-deutschen Auseinandersetzungen über den ‚Prager Roman‘ (1914–1918)“, in Peter Becher, Anna Knechtel (eds.): *Praha–Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen* (Passau: Stutz), s. 175–182

LOTMAN, Jurij M.

1972 *Die Struktur literarischer Texte* (München: Fink) [1970]

NEKULA, Marek

2003 „...v jednom poschodí vnitřní babylonské věže...“. *Jazyky Franze Kafky* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2010a „Die nationale Kodierung des öffentlichen Raums in Prag“, in Peter Becher, Anna Knechtel (eds.): *Praha–Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen* (Passau: Stutz), s. 63–88

2010b „Language and Territory in Modern Czech Literature“, in Petr A. Bílek, Tomáš Dimter (eds.): *Festschrift für Peter Demetz* (Praha: Labyrinth), s. 159–192

Miloš Urban's *Seven Churches* and the tradition of the Prague novel

The article deals with two ways of portraying Prague in literary texts. On one hand, Prague novels refer to the space and time of the real city Prague; on the other, Prague is only a sign, and the Prague chronotope arises in the novel as a result of narration (cf. Lotman 1972, Bakhtin 1981). The reader of a novel set in Prague not only reconstructs a symbolic chronotope based on the text, but also imagines the space and time of the real city. Thus, a “normal reader” has a hard time distinguishing between a model of real city and a narrated symbolic chronotope. A critical reader, however, can differentiate these two levels of reading and thereby reconcile both the semantic and the critical reading (cf. Eco 2005). The article focuses on Urban's novel *Sedmikostelí* (Seven Churches, 1999), which can be seen as a polemic against the older, stereotyped representation of Prague in the Czech literary and cultural tradition.

Keywords

Miloš Urban, Michal Ajvaz, contemporary Czech literature, gothic novel, Prague novel, real space and time & symbolic chronotope, semantic & critical reading