

**The Aspect of Gender Identity in the Gothic Novel Genre and the
Identity of Women Characters in Selected Works of Fiction
by Miloš Urban**

The gothic novel is often assumed as one of the first genre where the writing women assert themselves. Therefore, the paper's first part is focused on this episode of the history of literature and establishing of the distinctive sub-genre of the *female gothic*. This new mode of writing not only helped women to begin to cope with their position within the society, it also created a narrow but gradually enlarging path to the world literature for the writing women. The second part of the study focuses on female characters in selected works of fiction by Miloš Urban. From the analysis and its conclusion results is noticeable that however the main characters of Urban's novels are men and the female characters often act within stereotypic gender roles, a few sporadic exceptions can be nevertheless found and pointed out.

Keywords: gothic novel, gothic fiction, female writing, female gothic, gender studies, feminist literary criticism, Miloš Urban, Czech literature

Mgr. Matěj Antoš
Katedra české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 Ostrava
antosmatej@gmail.com

ASPEKT GENDEROVÉ IDENTITY V ŽÁNRU GOTICKÉHO ROMÁNU A IDENTITA HRDINEK VE VYBRANÝCH PRÓZÁCH MILOŠE URBANA

MATĚJ ANTOŠ

otázku genderových aspektů ve vztahu k literatuře lze v zásadě řešit na několika úrovních. Jednak se můžeme zabývat genderovou vyvážeností (respektive spíše nevyvážeností) literárního kánonu a problematikou ženského, případně mužského psaní, jednak se můžeme zaměřit na genderovou identitu zobrazovaných fikčních postav. Ve zkoumání orientovaném jako v prvním případě nás tedy bude především zajímat osobnost autora a společensko-kulturní kontext procesu jeho tvorby více než samotný text, zatímco druhý přístup naopak text upřednostňuje. Existují ovšem literární díla nebo dokonce celé žánry, které se zdají být vhodné pro aplikaci obou přístupů. V žánru gotického románu,¹ na který se v této studii zaměřím, jsou genderové aspekty důležitou složkou především ze dvou důvodů. Byly to ženy-spisovatelky, které se díky gotickému románu – byť zatím v zastřené formě – mohly začít vyjadřovat o tabuizovaných tématech. Navíc se v tomto žánru etablovaly velmi specifické typy ženských postav, nejprve sice stereotypizované jako pasivní oběti nebo zlé macechy, později ovšem transformované do literárních hrdinek schopných složitějšího chování a rozhodování. Ve studii tedy budu postupovat od obecného k jednotlivému. V první části se budu věnovat spisovatelkám gotických románů spíše v historické perspektivě, zatímco ve druhé části studie se zaměřím na analýzu ženských postav ve vybraných románech Miloše Urbana, patrně nejvýraznějšího představitele aktualizované estetiky gotičnosti v současné české próze.

/1/ Termín *gotický román* není snadné přesně definovat, pro ujasnění pojmu však lze vycházet z nejběžnějšího chápání žánru jako specifické románové formy, za jejíž první projev se považuje *Otranský zámek* spisovatele Horace Walpolea z roku 1764. K dalším klasickým dílům gotického románu se obvykle počítá například *Starý anglický baron* (1777) Clary Reeve, *Záhady Udolfa* (1794) Ann Radcliffe, *Mnich* (1796) M. G. Lewise, *Poutník Melmoth* (1820) Charlesa Roberta Maturina nebo *Frankenstein* (1818) Marry Shelley (srov. Mocná – Peterka 2004: 219). Všechny zmíněné tituly vyšly také v českém překladu, patrně nejznámějším překladatelským počinem je v tomto ohledu edice *Anglický gotický román*, vycházející v 70. letech 20. století v nakladatelství Odeon. Přestože jmenované knihy tvoří na první pohled poměrně homogenní skupinu, při bližším zkoumání mezi nimi existují podstatné rozdíly, a společné tak mají pouze některé znaky. Jde především o prioritní zobrazení hrůzyplných událostí, zájem o (temný) středověk, poznamenaný osvětskými představami, inspirace rytířskými romány, hybridně skloubenými s preromantickou poetikou, fikční svět postav poměrně schematicky rozdělený na pronásledovatele a pronásledované, svět, ve kterém figurují zejména tyran, jeho oběti a hrdina. Oproti tomuto historicky vymezenému pojetí žánru lze uvažovat o gotickém románu (nebo šířeji gotické próze) jako o trvalejší tendenci v literatuře vůbec. K poetice takto chápaného gotického románu má blízko řada moderních i postmoderních autorů, kteří však často využívají jen některé její prvky či žánrové postupy (v některých případech by bylo možná přesnější a metodologicky nosnější hovořit o *modu gotičnosti* spíše než o žánru gotického románu).

1. GOTICKÝ ROMÁN A ŽENY SPISOVATELKY

Gotický román je jedním z prvních žánrů vůbec, v němž se výrazně prosadily ženy-spisovatelky.² K nejslavnějším spisovatelkám gotické prózy patřily například Clara Reeve, Ann Radcliffe, Charlotte Dacre, Mary Shelley a další. Nabízí se hned několik důvodů, proč byl právě tento žánr pro píšící ženy přitažlivý. Například Pam Morris uvádí, že „na rozdíl od realismu se v tradici gotické prózy vždy vyskytovaly zázračné změny identity, vypravěčské skoky v prostoru i čase i zájem o vše iracionální, vášnivé a divoké. Není vyloučeno, že autorky prvních románů jako Ann Radcliffe či Emily Brontë využívaly oblíbenou formu gotického románu proto, že jim poskytovala literární prostor pro zkoumání vyhrocených emocí, jež byly jinak jak u hrdinek, tak u spisovatelek nepřipustné“ (Morris 2000: 91). Pam Morris dále podotýká, že ženy-spisovatelky významně lákal (a dosud láká) radikální odklon od dobře známého domácího prostoru k exotickým krajinám a fantasknímu prostředí. Nejde zde jen o pokleslé žánry typu červené knihovny; v utopickém žánru se k takovému řešení uchylují i seriózní autorky, aby zkoumaly zcela nové možnosti ženských osudů. Žánry jako science fiction a fantasy pak umožňují oprostít se od omezení realistických postav a zápletek.³ Tímto způsobem přispěly spisovatelky ke stírání hranic mezi kulturou horních vrstev a lidovou kulturou a otřáslы vírou v hierarchii kanonické literatury (srov. tamtéž: 91–92).

V rámci gotické prózy je jedním z hlavních proudů ženská gotická romance, vyjadřující sympatii k ženské protagonistce, která je utiskována padouchem či patriarchálně autoritativní figurou ve formě pronásledování, surového vztahu nebo otevřené perzekuce. Díky spisovatelkám gotických románů se také začaly proměňovat typy ženských postav. Pokud u zakladatele žánru gotického románu Horace Walpolea nacházíme v *Otrantském zámku* (1765) typickou postavu pasivně trpící Isabely, jejíž snoubenec Konrád ze-

/2/ Většina monografií, věnujících se hledání ženské literární tradice, zachycuje historii prosazování žen-spisovatelek až od 20. století. Například významná publikace Elaine Showalter *Jejích vlastní literatura* uvádí jako nejsložitější etapu právě období od počátku 19. století až do osmdesátých let. Prozaičky a básničky v této době podle ní napodobovaly mužské literární konvence a přejímaly v ní obsažené hodnoty. Často také vystupovaly pod mužskými jmény (např. George Eliot) nebo zdůrazňovaly svůj manželský vztah (paní Gaskel, Craik apod.). Teprve na konci 80. a v průběhu 90. let 19. století se ženy-spisovatelky radikalizovaly a snažily se prosazovat větší autonomii nejen v literární tvorbě, ale v životě žen vůbec (Showalter 1977). Jinou klasikou prací, zaměřující se ale především na nejznámější spisovatelky 19. století, je *Šílená žena v podkroví: Spisovatelky a literární imaginace devatenáctého století* z roku 1979 od Sandry Gilbert a Susan Gubar. Píšící ženy byly před počátkem 19. století poměrně vzácné, typicky patřily k nejvyšším vrstvám obyvatelstva, nicméně objevovaly se – např. Mary Wollstonecraft (která byla navíc významnou feministkou), Aphra Behn, často uváděna jako první žena živící se psaním vůbec (srov. např. Hobby 1989) nebo Alžběta Johana Vestonia, (považována za první autorku působící na území dnešního Česka; srov. např. Petrů 1985: 424–437).

/3/ Pam Morris v publikaci *Literatura a feminismus* jako příklady uvádí spisovatelky Marge Piercy, Margaret Atwood, Doris Lessing a Ursulu Le Guin.

mřel podivnou smrtí a která je následně vystavena násilnému chování ze strany Konrádova otce, u Ann Radcliffe, zakladatelky tradice ženské gotické prózy, je už situace odlišná. Radcliffe přichází s novým typem hrdinky, ženy schopné překonat hrůzu a uniknout z rizikové situace (srov. Snodgrass 2005: 117). Mnoho gotických povídek se také objevovalo na stránkách periodik, jako byl *The Lady's Magazine* (vycházel v letech 1770–1831). Díky těmto magazínům, rostoucímu počtu veřejných knihoven pro střední třídu a gotickým knížkám lidového čtení, určeným nižší třídě, se objevila nová generace čtenářek. Ty byly schopny si plně vychutnat narativní napětí (srov. Mulvey-Roberts 1998: 53–54).

Je běžným zvykem dělit gotickou prózu na mužskou a ženskou tradici psaní, kde toto rozdělení obvykle odpovídá pohlaví autora. Rozlišuje se zde také mezi zápletkami maskulinního a feminního typu. První spočívá v porušení sociálního tabu nadměrnou mužskou vůlí a zkoumáním boje imaginace proti náboženství, zákonu, omezením a nepředvídatelným událostem, a to například v románu *Mnich* (1794) Matthewa Lewise, ve kterém se různými způsoby uplatňují motivy znásilnění, vraždy a upsání se ďáblu. V ženské tradici se mužský provinilec stává padouchem, který se jako autoritativní patriarcha či despota snaží uvěznit hrdinku a vyhrožuje jí smrtí nebo znásilněním. Toto rozdělení ale není konzistentní, například Reeve, Dacre a Shelley píší v intencích mužské tradice. Charles Maturin pak oba póly sjednocuje v *Poutníku Melmothovi* (srov. tamtéž: 54). Ženská a mužská gotická próza se také často ztotožňuje s žánrovými kategoriemi horror Gothic (mužská varianta) a terror Gothic (ženská varianta), kde bývají jako ideální příklady uváděny práce Matthewa Lewise a Ann Radcliffe. Rozdíl mezi hrůzou (terror) a zděšením (horror) v literatuře poprvé definovala právě Ann Radcliffe v eseji *On the Supernatural in Poetry* publikované v časopise *The New Monthly Magazine* (1826). Podle ní jde o distinkci mezi hrůzou z nevysvětlitelných a potenciálně hrozivých událostí a zděšením, šokem a pocitem hnusu z nějakého zážitku. Hrůza je tedy spojena s neznámem nebo neurčitostí ve vztahu k možné děsivé budoucnosti a vede k určité sublimaci. Jmenovaná autorka dále píše, že tato hrůza rozšiřuje duši a vede probuzení silných životních schopností. Zděšení naopak tyto schopnosti zmrazí a téměř zničí jednoznačnými projevy krutosti (srov. Radcliffe 1826: 145–52).

Pojetí ženského gotického románu Ann Radcliffe ovšem kritizuje například Emily Moers, která ve svých dvou člancích v *New York Review of Books* píše: „In the Mrs. Radcliff's hands the Gothic novel became a feminine substitute for the picaresque, where heroines could enjoy all the adventures and alarms that masculine heroes had long experienced, far from home, in fiction. She also made the Gothic novel into a make-believe puberty rite for young women. Her heroines are always good daughters, her villains bad, cruel, painfully attractive father figures, for which her lovers at last accepted as palely satisfactory substitutes, but only after paternal trials and tor-

tures are visited upon the heroines.“ (Moers 1974: 26).⁴ Moers naopak vyzdvihuje Marry Shelley, jejíž *Frankensteina* považuje za vynikající příklad ženské gotické prózy, přestože v ní paradoxně nevystupuje jediná hrdinka. Frankenstein lže podle ní čist jako zastřený rozbor bolesti a strachu, jenž ženy zažívají při porodu a pro něž ve sterilním idealizovaném diskurzu nesoucím se výhradně ve znamení mateřské lásky není místo. Moers poukazuje i na to, že spisovatelky, jejichž vlastní svoboda pohybu byla často přísně omezena, na gotických romancích přitahovala i možnost využití exotického prostředí.

Ellen Moers ve své pionýrské monografii *Literary Women* (1977) poprvé používá výraz ženská gotika (Female Gothic) k charakterizaci jedinečné schopnosti gotické literatury osvobodit ženu a nových možností zkoumání místa ženy ve společnosti, které tento žánr nabízí. Na rozdíl od novějšího chápání pojmu *female gothic* (uvedeném výše), které umožňuje přistupovat k němu jako ke specifické variantě subžánru, chápe Ellen Moers *female gothic* jednoduše jako proud gotických románů psaných ženami. Emily Moers dále uvádí tři ústřední prvky ženské gotiky: genderové chování a postoje hrdinky a hrdiny, důležitost panství a sexuality ženské protagonistky a vliv sociálního, rasového a ekonomického postavení na jednání postav. Tyto romány analyzuje jako zakódovaná vyjádření strachů zažívaných ženami, uvězněných v domácnostech a vlastním těle, skrze které prožívaly především hrůzu mnohonásobného rození dětí s velmi častými dětskými úmrtími po porodu. Této zkušenosti se nevyhnuly ani ženy z vyšších společenských vrstev, jako byla například Mary Shelley. V jejím případě navíc hrál roli fakt, že její vlastní matka, Mary Wollstonecraft, zemřela ani ne dva týdny po porodu. Právě z této perspektivy čte Emily Moers *Frankensteina* – jako sublimovanou vinu za smrt matky i neschopnost dát zdravého syna manželovi Percymu. Nejsilnější moment novely spatřuje právě ve způsobu prezentace abnormalnosti či monstróznosti pouta mezi rodičem a potomkem (srov. Moers 1977).

Blíže pochopení ambivalence zkušenosti těhotenství a valencí, které v podobě významné metafory nabízí nejen literárnímu textu, nám může poskytnout přístup Julie Kristevy. Ta chápe těhotenství jako metaforu jínakosti a rozdvojení subjektu v něm samém, předcházející subjekt-objektové dichotomii. Kristeva tento koncept⁵ uplatňuje na každý subjekt, který je pak

/4/ „V rukou paní Radcliffe se stal gotický román pouze feminní náhražkou románu pikareksního, ve které mohou hrdinky daleko od domova zažívat všechna dobrodružství a napětí, která již v próze dlouho prožívali mužští hrdinové. Také udělala z gotického románu rituální pubertální hru na předstírání pro mladé dívky. Její hrdinky jsou vždy dobré dcery, její padouši špatné, kruté, bolestně přitahující otcovské figury, pro které jsou milenci hrdinek jakžtakž akceptovatelné a uspokojující náhrady, ale vždy až po paternálním vítězství nad hrdinkami a jejich týráním.“ (Přel. M. A.)

/5/ Jedná se o Kristevin termín *abjekce* (srov. Kristeva 1980).

nositelem propasti a jinakosti v sobě samém (srov. Kalnická 2010: 129). Literární hrůza a monstrozita zakotvená ve *Frankensteinovi* skutečně z velké části pramení z jinakosti, kterou zakouší jak samotné monstrum, tak jeho tvůrce. Viktor Frankenstein je navíc zděšen i z důsledků „porodu“ monstra – stvořil bytost, která jej ohrožuje a zároveň nedokáže žít mezi lidmi, je vlastně určitým způsobem odsouzena k smrti hned po aktu stvoření. *Frankenstein* tak vlastně v tomto ohledu dává za pravdu teoretikům a teoretikům rozlišujícím mezi biologickým pohlavím a genderovou identitou – hlavní hrdina, Viktor Frankenstein, je sice biologicky muž, nicméně, s ohledem na výše uvedenou analýzu Emily Moers, je pro příběh nejdůležitější právě jeho „mateřská“ identita a vztah ke stvořené bytosti vycházející z metafory těhotenství a porodu.

Zdá se také, že u současných angloamerických autorek je tíhnutí k ne-realistickým a nemimetickým žánrům častým projevem sociálně kritického a subverzního postoje. Patricia Waugh ve své textu *Postmodernismus a feminismus: Řekni, kde ty ženy jsou?* upozorňuje na fakt, že ve fantazijních textech mnohých autorek je nápadným rysem rozsah, v jakém se nespokojenost s vlastním egem a ženským tělem stává hnací silou touhy po utopické změně. V práci Margaret Atwood *Žena k nakousnutí* (česky 1998) a Fay Weldon *Život a lásky jedné ďáblice* (česky 1993) jsou zkoumány vymyšlené touhy, které se musí osvobodit od tabu partiarchální společnosti, aby bylo možno představit si utopickou variantu fikčního světa. V těchto dílech se „úzkostné“ (*uncanny*)⁶ znovunalezení upíraného děje prostřednictvím posunu ve vztahu ideálu k tělesnému egu. Tento posun uvolňuje potlačené touhy a vede k regresi do rozmělněného stavu, který umožňuje právě rekonstrukci ega v alternativní podobě (srov. Waugh 2007: 244–245). Waugh dále uvádí, že takové texty prakticky odpovídají gotické struktuře a gotickému žánru v definici Davida Puntera: „Většina jeho manifestací se úzce vztahuje k pocitu nedostatečnosti výkladů světa a myslí vycházejících z nadřazenosti subjektivity. V gotickém světě zdraví, síla a morální pohoda neslouží k tomu, aby člověk uspěl, ony naopak brání člověku vidět skutečné zdroje moci a vlády, a tak činí z neúspěchu jedince o to vhodnější objekt ironie.“ (Punter 1980: 245)

/6/ Výraz *uncanny* se v angloamerickém diskurzu používá namísto Freudova termínu *unheimlich*, který pochází z jeho analýz textů E. T. A. Hoffmana. Teoretici zabývající se gotičnem v literatuře a filmu (tzv. *gothic studies*) tento termín adaptovali a využívají jej poměrně frekventovaně. Julia Kristeva pojem *unheimlich* interpretovala takto: „Na základě sémantického zkoumání německého adjektiva *heimlich* a jeho antonyma *unheimlich* se ve skutečnosti Freud snaží nejprve ukázat, že negativní smysl, spjatý s oním antonymem se váže již k pozitivnímu smyslu *heimlich*, 'důvěrně známý', který by rovněž znamenal 'tajný', 'skrytý', 'temný', 'schovaný'. Důvěrnost a známost se v samotném slově *heimlich* takto převrací ve svůj opak a spojují se s protikladným smyslem 'znepokojivé cizoty', který obsahuje slovo *unheimlich*.“ (Kristeva 2008: 86) Důležitá je právě Freudova teze, že tento druh znepokojivosti cizího vychází z něčeho, co odedávna dobře známe (srov. Freud 2003: 174).

2. ŽENSKÉ POSTAVY V ROMÁNECH MILOŠE URBANA: ŽENA-HRDINKA, ŽENA-OBĚŤ A ŽENA-PRŮVODKYNĚ

V české literatuře bývá gotický román literárními kritiky i vědci zpravidla vnímán jako spíše něco cizorodého či přímo exotického. Za zmínku stojí také fakt, že vliv tohoto žánru nalezneme prakticky jen v textech psaných muži. Narozdíl od anglosaské či americké literatury se české autorky gotickým tématům a estetickému výrazu gotičnosti vyhýbají. Specifičnosti gotického světa jako vhodného prostředí k ironizování ovšem využilo hned několik českých autorů.⁷ Pro krátký úvod do kontextu uvedme alespoň K. H. Máchu a jeho *Pouť krkonošskou* (1833), *Krvavý román* (1924) Josefa Váchala, Ladislava Klímu s *Utrpením knížete Sternenhocha* (1921) nebo *Vévodkyni a kuchařku* (1983) Ladislava Fukse. V novější literatuře pak lze vlivy gotického románu sledovat u Jana Křesadla – *Zámecký pán aneb Antikuro* (1992), *Oběť* (1994), ale také Jana Jandourka – *Škvár* (1999), *Mord: román* (2000) a především Miloše Urbana.⁸

Romány Miloše Urbana obsahují řadu výrazných ženských postav, které do děje často aktivně zasahují. Přestože hlavními hrdiny Urbanových románů jsou muži, je otázka, zda mužské postavy odpovídají prototypům neo-hrožených hrdinů z klasických gotických románů. Přestože vztah mužských postav k ženským jako určující faktor pro vývoj fabule je značně rozšířeným rysem (uplatňuje se také v klasických gotických románech konce 18. a počátku 19. století), Urbanovi hrdinové-outsideri ne vždy zastávají své neproblematické místo v jednoduchém vzorci zachránce – oběť – padouch.⁹

/7/ Prvky gotických románů lze samozřejmě sledovat u více českých autorů, a to nejen současných. V tomto příspěvku se však zaměřuji právě na Miloše Urbana. Následující výčet autorů proto rozhodně nepovažuji za vyčerpávající, ale spíše ilustrační.

/8/ Miloš Urban (*1967) bývá řazen k typickým postmoderním autorům současné české prózy. Je pro něj typická záliba v postmoderních mystifikacích, tajemnu, estetice grotesknosti a gotičnosti, exkurzům do historických reálií či dějin architektury, ale často i společenské či politický přesah textů. Část svého dětství (1975–1979) strávil v Londýně, později také absolvoval roční stipendijní pobyt na univerzitě v Oxfordu. Vystudoval anglistiku a nordistiku na FF Univerzity Karlovy v Praze a dobrou znalost anglosaské a severské literatury uplatnil i ve svém autorském díle. V následujících odstavcích se zaměřím především na Urbanovy romány *Sedmikostelí* (1999), *Stín katedrál* (2003), *Hastrman* (2001), *Boletus Arcanus* (2011) a *Lord mord* (2008). Pro analýzu jsem zvolil především ty autorovy knihy, ve kterých se výrazným způsobem uplatňuje modus či estetická výrazová kategorie gotičnosti a které mají svou poetikou blízko k (post)moderním variacím na gotický román či horor.

/9/ Na narušování maskulinity a přítomnost feminních znaků u mužských hrdinů v Urbanových románech poukazuje také Martina Husáková ve své diplomové práci *Genderová analýza vybraných románů Miloše Urbana* (2014): „Z hlediska dominantního genderového řádu a jeho stávajících kategorií totiž můžeme u jeho [Urbanových – pozn. M. A.] hlavních mužských postav identifikovat takzvané femininní znaky. Přestože ženy jsou v románech Miloše Urbana marginalizovány, či přímo znevěditelné, nebo naopak důsledně klasifikovány na základě kategorií ustanovených patriarchální společností, takzvaná maskulinita (tak, jak je utvářena většinovým diskurzem) je v analyzovaných textech narušována.“ (Husáková 2014: 69)

Dříve, než se zaměřím na konkrétní analýzu ženských postav, považuji pro uvedení do kontextu za vhodné alespoň stručně shrnout fabuli *Sedmikostelí*. Protagonistou *Sedmikostelí* je outsider Květoslav, nedostudovaný historik a neúspěšný policista, jehož jedinou zvláštností je umění vyčíst z kamene minulost místa. Napínavý děj, lemovaný bizarně děsivými vraždami, tajemné postavy jasně odkazující k předlohám v gotických románech, to vše se zde spojuje s historickým místopisem středověké Prahy. Podstatnou složkou románu je také úmyslně vyhrocená obrana asketického katolicismu 14. století a obecně tehdejších hodnot v protikladu k úpadku současné moderní civilizace. Po potrestání viníků, inženýrů a architektů, kteří znesvětili posvátná místa na mapě Prahy, ústí příběh ve vytvoření jakéhosi utopického společenství, které se způsobem života vrací do 14. století.

Základní principy gotického románu jsou zde nicméně obráceny už tím, že prakticky chybí figura nejdůležitější – padouch, týrající nevinnou dívku. Pointa románu *Sedmikostelí* totiž ukazuje, že personou, stojící za tajemnými vraždami, je rytíř Gmünd, zobrazovaný jako postava pozitivní, zjednávající spravedlnost. Jedním z důvodů k jeho pomstě je také policistka Rozeta, která kvůli nezodpovědnosti pražských inženýrů a architektů, stavějících domy z toxického materiálu, nemůže mít děti. Rozeta figuruje v románu jako tajemná postava, vázaná spíše k utopickému společenství *Sedmikostelí* než k policii. Za povšimnutí stojí také fakt, že kromě ztráty důležité součásti ženské identity – schopnosti mateřství¹⁰ – je její fyziologická stránka určena další deformací – bulimií. Ta však může být interpretována spíše jako racionalizovaná obdoba motivu dvojnictví, tradiční součásti žánru gotického románu. Rozetino postižení je zvláště zajímavé v kontextu výše uvedeného chápání těhotenství Julií Kristevou. Rozeta není schopná zažít onu zkušenost „jinakosti a propasti v sobě samém“, není schopna zažít pocit dvojnictví skrze dítě. Tato schopnost jí byla drastickým způsobem odebrána. Přesto zažívá dvojnictví jiným způsobem – skrze své vlastní tělo. Tento motiv se podílí na celkovém tajemném a dvojznačném charakteru postavy, matoucí hlavního hrdinu (a potažmo čtenáře) a vodící ho po falešných stopách. Přestože atribut mateřství u Urbanových ženských postav není v ostatních prózách příliš akcentován, *Sedmikostelí* je v tomto ohledu určitou výjimkou. Protikladem Rozety je postava Lucie, která, přestože je také konstruována na základě fyzických a sexuálních konotací, se od Rozetiny žádostivosti, tajemnosti a potenciální nebezpečnosti liší. V textu figuruje Lucie jako idylický

/10/ Martina Husáková v tomto bodě upozorňuje na důležitý fakt, že kvůli neschopnosti porodit dítě je Rozeta vnímána dominantní perspektivou mužských postav jako politováníhodná, doživotně zmrzačená oběť. Její existence tímto ztrácí důležitou část ženské identity a je degradována na bytost bez smyslu, žijící pro tělesné uspokojení (Husáková: 52). S názorem autorky zde víceméně souhlasím, byť bych doplnil, že objektivizovaná, tělesná konstrukce postavy Rozety v textu plní ještě jednu důležitou funkci – stává se nástrojem rytíře Gmünda, tělem bez vlastní vůle, plnicím jeho vůli. Z tohoto úhlu pohledu je tedy Rozeta „bytostí se smyslem“, byť onomu smyslu slepě a poslušně sloužícím.

prototyp matky, který Květoslavovou perspektivou vzbuzuje úctu, ostýchavost a dojem konejšivého útočiště (srov. Husáková 2014: 58–59). Rodinné poměry však jinak u Urbana nehrají příliš zásadní roli – pokud jsou vůbec zmíněny. Výraznější roli však mohou hrát otcové hlavních postav (například u Květoslava v *Sedmikostelí* nebo u barona de Cause v *Hastrmanovi*). Ženské postavy, zbaveny v Urbanových románech až na výjimky role matky, tak hrají většinou jen několik rolí – hrdinku, oběť, průvodkyni nebo milenku.

Kromě Rozety v *Sedmikostelí* se u Miloše Urbana můžeme setkat s ženou-policistkou ještě jednou – v podobě Kláry Brochové v románu *Stín Katedrály*. Tento román představuje jakési volné pokračování *Sedmikostelí*, jde však o kontinuitu spíše tematickou, čtenář se zde setkává s úplně jinými postavami. Hlavním hrdinou je samotářský a dekadentní historik Roman Rops, který však oproti Květoslavovi ze *Sedmikostelí* reprezentuje spíše elitu svého oboru. Příběh se točí okolo katedrály svatého Víta a podivných vražd, které se v jejím prostoru dějí. Klára Brochová je jednou z nejvýraznějších a nejdůležitějších ženských postav Urbanova fikčního univerza, její důležitost je podtržena také tím, že není jen postavou nahlíženou zvenčí, ale stává se také vyprávěcí postavou.¹¹ Perspektivou Kláry¹² je zde odvyprávěna zhruba polovina příběhu. Vzhledem k tomu, že je dosti odlišná od perspektivy hlavního hrdiny Romana Ropse (což se projevuje i ve stylistické rovině), dodává románovému narativu charakter multispektrálního vyprávění. Klára představuje prototyp postavy jednající, v podstatě akční hrdinky, ostře kontrastující s postavou špatného ex-policisty Květoslava i pasivně novoromantického historika Romana Ropse, obsesivně vázaného k postavě jeho bývalé přítelkyně Sidonie. Ropsova posedlost Sidonií je tak chorobná, že v podstatě jde více o uctívání určitého ideálu, projektovaného do fyzického těla, než o vztah ke skutečné osobě:

Byl jí posedlej. A je dodneška. Něco takovýho nikdy nechtěla. Hezký to bylo první půlrok. Pak už leda ujetý... To je celkem běžný, ujistila jsem ji fak zkušeneš, a ona na to, že u něj ne, protože on trpí romantitidou. Čím? No to je prej permanentní zamilovanost, chemická porucha, kdy člověk nemůže přestat a vlastně ani nechce – opírá se o cit jako o jedinou pevnou věc v životě, chá-

/11/ V literárněvědné terminologii se tedy jedná o homodiegetického vyprávěče.

/12/ Narozdíl od Rozety a dalších ženských postav Urbanových románů, které nemají vlastní hlas a jsou objektem pozorování hlavních mužských postav (srov. Husáková 2014: 43), Klára je schopná se k událostem v příběhu aktivně vyjadřovat. Čtenář má k dispozici její vlastní názory, nahlíží do jejích vnitřních monologů, postava má také určitou minulost. Za zmínku také stojí, že zatímco popisu Klářina vzhledu v knize není věnováno tolik prostoru jako například popisům ženských postav v *Sedmikostelí*, jsou její perspektivou opakovaně zdůrazňovány fyzické vlastnosti protagonisty Romana Ropse – „Byl bledej, prokřehlej a hezkej“ (Urban 2004: 12); „A tak sem překecala bosse, aby toho černýho šviháka pustil“ (tamtéž: 17); „Hezounek mi začíná mezi policajtskejma ksichtama chybět“ (tamtéž: 41). Svým způsobem zde tedy dochází k (ve fikčních světech próz Miloše Urbana ojedinělému) procesu částečné objektivizace hlavní mužské postavy.

peš?... Pak přišly excesy... Už se neví, koho napadlo zahrát ten ropsovskej živej obraz, asi Unterwassera, přemluvili i Sidi, nemusela nic než se postavit na stůl a nechat si zavázat oči, do ruky jí dali šňůru a Roman si druhéj konec ovázal kolem krku a udělal si chlívěk z obrácenýho gauče a lez na tý šňůře po zemi a lízal Sidonii nártý a chodidla mezi prstama, pak si leh pod ní, musela po něm v podpatcích chodit sem a tam a Unterwasser ji při tom podpíral a Rut to fotil, Roman jí fak začal pít krev, doslova – dodala po chvíli.

(Urban 2003: 226–227)

Asymetrický vztah vede tedy až k útěku Sidonie, přičemž Rops předstírá, že je mrtvá (uspořádá dokonce její fingovaný pohřeb) a nadále uctívá její obraz v životní velikosti, který má zavěšený ve svém pokoji. Svým způsobem jde o případ jakési radikální objektivizace ženy, která se zde skutečně mění v estetický objekt, určený k obdivu a uctívání téměř náboženské povahy. Tato objektivizace má ovšem neblahé důsledky především pro hlavního protagonistu *Stínu katedrály*. Podobný motiv ožívajícího obrazu se v Urbanových prózách vyskytuje častěji. Osudová žena je proměněna v mrtvý estetický objekt hned v několika textech – v povídce *Běloruska*¹³ ve sbírce *Mrtvý holky* je s mladou dívkou zacházeno jako s neživou loutkou, v románu *Hastrman* si hříšný kněz vyrábí detailní dřevěnou sochu Katynky, sloužící mu k sexuálnímu ukájení. Takový postup se jeví jako „pygmalionský“ motiv obrácený naruby – socha se zde nestává dýchající bytostí, ale živoucí podstata jejího předobrazu je naopak zakonzervována v neživém objektu.

V *Hastrmanovi* se setkáváme s dalším zajímavým příkladem silné ženy ve fikčním univerzu Miloše Urbana – vesnickou dívkou Katynkou. V první polovině příběhu, který se odehrává v 19. století ve venkovském prostředí, je Katynka v perspektivě místních obyvatel popisována jako žena divoká, nespoutaná a nespoutatelná, téměř ďábelská. Téma chorobné lásky, převládající některé postavy až k šílenství, je zde rozvinuto u postav venkovského učitele a kněze. Učitel, Katynkou odmítaný a vysmívaný, se stává frustrovaným alkoholikem a z uražené ješitnosti se proti Katynce a hastrmanovi snaží poštvat vesnici (o knězi, tajně si vyrábějícím dřevěnou kopii Katynky, jsem se již zmínil). Ale hlavní protagonista románu, hastrman-baron Salmon de Caus, rozpoznává rychle v Katynce přirozeně emancipovanou ženu, které je každodenní realita vesnice 19. století zoufale malá. S ohledem na řeč jejího otce dokonce můžeme Katynku považovat za ranou feministku, která podstatně předběhla svou dobu: „Odpusťte jí to, pane – možná ji právě vaše velkorysost přivede k pokoře, vždyť ona nejradši fantazíruje o tom, že se narodila moc brzy a jaké by to bylo žít za dvě stě let, až

/13/ V tomto případě by asi byla přípustná interpretace povídky jako cílená ironizace feministické kritiky (kterou autor jako anglista pravděpodobně dobře zná) – titulní postava je explicitně proměněna v neživý objekt a vystavována ve starožitnictví, za což je starožitník v závěru povídky patřičně postrestán postavou, která je v podstatě karikaturou americké feministky.

si ženy budou moct dělat, co budou chtít. Jako by se tak už nedělo!“ (Urban 2014: 26) Zvláštním způsobem se hastrmanovi Katynku podaří přenést do budoucnosti – utopí ji v rybníce a její tělo zamrazí v ledu, duši uzavře v hastrmanském hrnku. Na počátku 21. století Katynku opět přivede k životu a zjišťuje, že současný svět ji vyhovuje mnohem lépe. Sám se naopak cítí jako nepotřebný relikt minulosti, proto je také právě Katynkou na konci románu rituálně obětován. V tomto bodu Urban pracuje s jednostranným pojetím ženy jako oběti z raných gotických románů a to poté přehodnocuje a problematizuje. Katynka je kořistí postavy-monstra jen zdánlivě – hastrman ji totiž svým činem vlastně osvobozuje. Přestože při svém prvním příchodu do Staré vsi (dějiště románu), zabíjí Katynčina milého Jakuba, na konci už jen blahosklonně přihlíží sblížování Katynky s mladým ekologem Tomášem Morem. Katynka tak není typem ženy-oběti, pasivně očekávající záchranu z rukou hrdiny, ale silnou postavou schopnou určit si vlastní osud. Hastrman už pak jednoduše není monstrem věznicím pannu, ale vykonavatelem jejího přání, za jehož provedení musí také nést následky. Mohli bychom sice poukázat na fakt, že příběh Katynky končí v náruči „ideálního muže“, její vztah s Tomášem Morem si nicméně zdá být natolik rovnostářský a odlišný od někdejšího vztahu trpící ctnostné panny a směle jednajícího hrdiny, že by takový náhled působil spíše jako zjednodušující bagatelizace.

Opakovaně zdůrazňovaným aspektem Katynky je kromě přitažlivého vzhledu a nezávislosti na mocenských strukturách vesnice také Katynčina ohnivá povaha – a to doslova. Aspekt ohně se projevuje i v Katynčiných schopnostech ovládnutí tohoto živlu a resistenci vůči němu, což můžeme pozorovat například během lidového rituálu o noci „čarodějnic“:

Strhl se povyk, chasa v mžik obklopila svou královnu a začala kolem ní poskakovat. Ta ale jejich sevření protrhla a hnala se k ohni, kde plápolala čarodějnice, Jediný odraz a oheň Katynku pohltil, sotva jsem stačil zahlédnout její pružná bílá lýka a od popela začerněné paty. Jako rychlý prst, který protne plamen svíčky a nespálí se, tak Kateřina proskočila na druhou stranu ohně, navíc z něj vynesla svou čarodějnici, kterou teď držela v dlani chráněné pouhým klůčkem. Něco takového nedokázal ani nejodvážnější z mláďenců.

(Tamtéž: 81)

Ohnivý aspekt – jako symbol síly a vitality – bývá ovšem spíše maskulinní metaforou, zatímco s ženami je typicky spojen živel vody (srov. např. Kalnická 2007). V tomto případě je ovšem Katynka ideálním protipólem hastrmana – vodního běsa. Katynka také figuruje jako průvodkyně mikrosvětů severočeské krajiny okolo hory Vlhosti, kde baronu-hastrmanovi odhaluje zejména folklorní úroveň místního života, očividně spjatou více s dávnou pohanskou minulostí a mytologickým myšlením než soudobým křesťanstvím.

V konceptu iniciačního syžetu Daniely Hodrové je popsána role tří charakterů, vytvářejících kužel zasvěcení: adept, zasvětitel a panna.¹⁴ V románu *Hastrman* sice k žádnému zasvěcení nedochází, baron de Caus je už ze své podstaty bytostí pohybující se na pomezí světa lidí a duchů a jako takovému je mu odepřena možnost stát se adeptem – je nástrojem tajemných sil, jehož úkolem je trestat smrtelníky, porušující zákony tohoto světa, a chránit krajinu před jejich chamtivostí. Přesto však postava Katynky vykazuje některé charakteristické znaky panny či kněžky: „Panna, jejímž údělem je náklonnost k hrdinovi, je prostředníkem mezi oběma nepřátelskými světy, což je úloha, kterou jinde zastává zasvětitel.“ (Hodrová 1993: 142) Onu náklonnost k hrdinovi však *hastrman* přetrhá znásilněním Katynky o slavnosti sklizně, za což je potrestán utnutím prstu (Katynka mu ovšem původně mířila ostrým srpem přímo na pohlaví) a ztrátou její přízně. Svou ambivalentní roli a blízkostí k přírodním rituálům se také postava Katynky blíží určitému typu panny v pojetí Daniely Hodrové, a to víle:

Andělská a později fatální panna se zrodila z proměnlivé víly, dobré i zlé. Z řecké nymfy, zosobňující v mýtu přírodní sílu. Jako nymfa uzdravuje v lese bludná panna raněného rytíře, věští mu osud, ukazuje mu cestu – zasvěcuje jej. A světský rytíř za neblahou náklonnost, kterou pocítí k panně-víle, platí často smrtí nebo ztrátou panny a šílenstvím. Smrt a šílenství jsou trestem za porušení zákazu, za překročení hranice vnitřního prostoru.
(Tamtéž: 161)

V této roli skutečně Katynka figuruje jako ztělesnění trestající spravedlnosti. *Hastrman* ovšem přijímá trest smířen a dokonce se zdá, že Katynku „oživil“ s úmyslem zakončit svůj vlastní příběh a obětovat se. Po marných pokusech zabránit drancování severočeské krajiny násilím *hastrman* nakonec seznává, že někteří lidé jsou sami v této snaze úspěšnější a dokážou proti průmyslové lobby bojovat i nenásilnou cestou. V této chvíli tedy dochází k poznání, že pro něj už v tomto světě není místo, a odchod rukou Katynky se zdá být logickým východiskem narativu. V postavě ženy se zde vlastně spojuje metafora kolébky i hrobu, analogicky ke starobylym bohyním, jako je např. indická Kálí.

/14/ Román zasvěcení je podle Daniely Hodrové hlavním typem tzv. idealistického románu (tedy takového, který v převtělujícím se příběhu opakuje mytickou strukturu), jehož hlavním tématem je iniciace. Ta si v něm zachovává své původní významy – dospění fyzické i duchovní. Tři hlavní postavy vycházejí z pohanského iniciačního obřadu vzkříšení mrtvého božstva (tzv. bytosti středu) a jsou to: kněz (zasvětitel), plačka (panna) a ranhojič, tedy hrdina-adept. V publikaci *Román zasvěcení* se Hodrová zmiňuje také o žánru gotického románu, jehož syžet podle ní odpovídá rysům iniciačního příběhu. Její přístup je užitečný i pro distinkci mezi staršími typy gotického románu (např. *Otrantský zámek* či *Anglický baron*), ve kterých je iniciace protagonisty v závěru trivializovaná a blíží se spíše pohádce, a novějšími typy (např. *Poutník Melmoth*), ve kterých figuruje iniciace v pravém slova smyslu (srov. Hodrová 1993: 32–35).

Ženy v tradičních gotických románech bývají determinovány svým vztahem k muži – a jejich největším štěstím je dosáhnout na konci příběhu sňatku s vysněným manželem. Abychom se vrátili k úvodní otázce závislosti mužských postav na ženách, ve *Stínu katedrály* je to právě Roman Rops, jehož svoboda je radikálně omezena závislostí na Sidonii. Ženské postavy v románu naproti tomu fatální vztahy takové intenzity neprodělávají a na vztahy mezi lidmi jsou schopné nahlížet s odstupem, racionálněji. Výmluvně například je, že zatímco při prvním setkání s Romanem zaujme Kláru především jeho vzhled (v majoritním genderovém diskurzu by šlo nejspíše o znak maskulinního, objektivizujícího přístupu), Ropse zaujme především její jméno, které interpretuje jako symbolicky osudové (takový přístup by byl spíše feminním znakem). Mohlo by se na první pohled zdát, že jsou zde do jisté míry obráceny tradičně prisuzované role, které postavám s ohledem na jejich pohlaví v raných gotických románech připadají. Při bližším pohledu je však patrné, že ženské postavy v Urbanových románech sice nehrají ústřední roli zcela explicitně, ale svým jednáním umožňují mužským postavám dosáhnout jejich cílů. V *Sedmikostelí* je Rozeta naprosto oddaná Gmündovi a plní jeho vůli, bez jejího postižení by však neměla společnost Sedmikostelí natolik výrazný motiv k pomstě. Je to také Rozeta, která pro Gmündu najde Květoslava a manipuluje jím tam, kde jej chtějí spiklenci mít. Rozeta je svůdkyní, která pomáhá pravému zasvětiteli – rytíři Gmündovi – přivést hlavního protagonistu románu na svou stranu. Jak jsme však již výše uvedli, je zároveň dominantní optikou mužských postav vnímána jako politováníhodná oběť, „nepravá žena“, která je pouze postavou-tělem a vykonavatelkou vůle svého pána.

Aby splnila svůj úkol, Rozeta se například nechává přistihnout nahá v koupelně, oděna pouze ve falešném pásu cudnosti, aby roznítla hrdinovu touhu a zvědavost. Ke stejnému účelu napomáhají i její tajemná objevování se v okolí starých pražských kostelů a již výše zmíněné dvojnictví. Role Rozety je ostatně na konci *Sedmikostelí* přiblížena rytířem Gmündem, když vysvětluje Květoslavovi, proč měla na sobě falešný pás cudnosti:

„Kvůli vám. Nemáte zkušenosti se ženami, jinak byste věděl, že se nechají přistihnout jen tehdy, když samy chtějí.“

„Takže věděla, že zabloudím do její koupelny?“

„Dříve či později jste to musel udělat. Chtěla vám dát na srozuměnou svou nepřístupnost, ale zároveň ve vás musela nějak vzbudit touhu.“

„Proč, proboha?“

„Kvůli bratrstvu...“

(Urban 2001: 305–306)

V tomto dialogu je také navíc odhaleno, že Rozeta disponuje podobnými schopnostmi, jako hlavní hrdina – dovedností vyčíst dotykem kamene mi-

nulost místa. Její schopnosti jsou sice slabší než Květoslavovy, ale jistým způsobem je jeho protějškem. Květoslav má – s ohledem na své fyzické nedostatky – perspektivou majoritního genderového diskurzu – stejně daleko k ideálu silného muže, tj. alfa samce, jako Rozeta kvůli ztrátě schopnosti rodit děti k prototypu ženy-matky. Rozeta je tak určitou obdobou panny (ve výše zmíněném konceptu Daniely Hodrové), která vede hlavního hrdinu k nedobrovolnému zasvěcení – v závěru knihy jej vyláká do pasti v podkrovní kostela Nanebevzetí Panny Marie a svatého Karla Velikého. Uvěznění hlavního protagonisty má vlastně iniciační charakter. Šokem a hrůzou vyvolá rytíř Gmünd u Květoslava prožitek události z dob dávno minulých a získá informaci, kterou potřebuje znát.

Ve *Stínu katedrály* sice panuje naprosto nerovnovážný stav vědomostí o mikrosvětě katedrály mezi Romanem a Klárou, ale tato disbalance má svůj účel. Autor potřebuje zasvěcovat čtenáře do tajemného jazyka symbolů v prostředí katedrály, renesanční mystiky i díla Feliciana Ropse a osvětlovat sémiózu zde spáchaných vražd. Pokud by takto činil v pásmu vypravěče, pravděpodobně by takové poučování bylo pro mnoho čtenářů iritující a příliš povýšené. V dialozích mezi Romanem a Klárou však může tyto informace podsouvat čtenáři naprosto přirozeně. Fikční světy Urbanových próz tak sice nepřinášejí ryze stereotypizovaný obraz ženy v roli matky, hospodyně nebo manželky vhodné k rození dětí. V konečném důsledku se sice jedná o světy mužské, taková maskulinita je však podmíněna signifikantní rolí ženského elementu, který je mnohotvárný a často zdánlivě na „vedlejší koleji“, přesto však dává možnost mužským postavám vyniknout nebo stát se adepty tajemství. Bez průvodkyň komplikovanými zákonitostmi a rafinovanými nástrahami Urbanových fikčních světů by byli jeho protagonisté často dezorientovaní či bezbranní. Na druhou stranu však tato funkce zároveň ženské postavy v Urbanových prózách předurčuje k tomu, aby byly „stvořené pro muže“ a pomáhaly jim naplňovat jejich tužby a představy (srov. Husáková 2014: 40).

Roli průvodkyně či zasvětitelky má částečně i postava Emilie z románu *Boletus arcanus*. Poté, co hlavní hrdina objeví v lese tajemnou houbu, která je elixírem mládí, psychotropní látkou, afrodiziakem a zázračným lékem v jednom, je pod vlivem houby záhadně doveden přímo do bytu Emilie. Ta se stává nejen jeho milenkou, ale i první průvodkyní světem houby *boletus arcanus* a lidí, kteří se v něm pohybují. Důležitou charakteristikou Emilie je pak nejen přístup k tajemství, ale také dlouhověkost, získaná díky houbě. Hlavní protagonista Gregor Marty postupně zjišťuje, že Emilie již s pomocí houby několikrát změnila identitu a podobu a je v ní už několik „stárnoucích žen“.¹⁵

/15/ Román má také intertextuální návaznost na Čapkovo drama *Věc Makropulos* (1922), a to jak ústředním tématem věčného života, tak například jmény samotných postav (McRoupulos, Gregor Marty, Emilia Prus, sestry Kolenaté, Elina).

Její přesný skutečný věk v románu však nakonec odhalen není. Fází transformace do nové podoby prochází Emilie i během vztahu s hrdinou – předlohou jejího nového Já se má stát zpěvačka Elina Sarkana. Po konfrontaci se zpěvačkou skutečnou a zklamáním z existence jako pouhé kopie identity někoho jiného se Emilie nechá hlavním hrdinou odvézt zpět do Prahy, ke své skutečné identitě se však vrátit odmítne. Identita „Emilie“ je totiž také pouhou kopií někoho jiného a původní identita ženy je už podle jejích vlastních slov mrtvá a neschopna znovu ožít. Svým charakterem je Emilie v podstatě tragickou postavou, předávající hlavnímu hrdinovi své znalosti bez vedlejších plánů, jak zneužít jeho výjimečných dovedností nalézt boletus arcanus. Poté, co je Emilie zákeřně zastřelena, se hlavní protagonista ocitá sám ve světě mizející výlučnosti krásy a mládí, světě, který se díky zhoubné přitažlivosti houby doslova rozpadá před očima. Ve srovnání s Rozetou jsou tedy Katynka nebo Emilie jiným typem průvodkyň. Rozetino jednání je vedeno pozitivně míněnou snahou rytíře Gmünda přivést Květoslava k zasvěcení do tajného bratrstva Sedmikostelí, ale její chování k hlavnímu protagonistovi je falešné a předstírané. Přestože však panují mezi průvodkyněmi v románech Miloše Urbana rozdíly, lze konstatovat, že ve všech případech jde z genderového hlediska o roli symptomatically tradiční a regresivní.

Martina Husáková píše, že „[z]předmětnění žen a jejich redukování na pouhá těla v Lordu Mordovi ještě zřetelnější a intenzivnější: žena je zde konstruována jako prostitutka, která ze sebe činí zboží“ (Husáková 2014: 45). Přestože například v *Sedmikostelí* se setkáváme s Rozetou, která je vnímána majoritní perspektivou mužských postav jako politováníhodná oběť, v románu *Lord Mord* najdeme opravdu jednoduchý typ ženy-oběti, obvyklé v klasických gotických románech. Jedná se o ženské postavy, jejichž jedinou rolí v narativu je stát se obětí padoucha, být pronásledována a buď zemřít, anebo být zachráněna hlavním hrdinou. *Lord Mord* se odehrává v Praze koncem 19. století, během asanace Nového města pražského. Protagonista románu zde zakoupí středověký dům, stojící v asanované oblasti, a za mysteriózních okolností se snaží o jeho zachování a uhájení před praktikami úředníků z radnice. Postavy prostitutek, které jsou v románovém příběhu postupně nacházeny zavražděné, jsou tak v rámci Urbanových fikčních světů patrně nejintenzivněji zobrazeným typem žen-obětí.

Názory literárních teoretiků a kritiků na žánr gotického románu i přínos žen-spisovatelek k dějinám literatury vůbec se sice mohou v jednotlivých ohledech různit, přesto však není pochyb minimálně o tom, že také díky gotickým románům se píšící ženy začaly více dostávat do povědomí čtenářů své doby. Výrazným způsobem tento žánr – a potažmo později romantickou literaturu vůbec – obohatily a vytvořily jeho výrazný podtyp, *female gothic*. Díky nerealistickým syžetům gotických románů, exotickému a fantasknímu prostředí a novému, sebevědomějšímu typu literární hrdinky se mohly navíc

ženy začít vyrovnávat s vlastním uvězněním v domácnostech, osobními horory rození mrtvých dětí – byť zatím jen v zastřené podobě – a začít hledat svou novou identitu.

Druhá, analyticko-interpretační část této studie, byla věnována pokusu o typologickou analýzu ženských postav v románech Miloše Urbana. Z této analýzy je patrné, že ačkoliv tvoří hlavní hrdiny Urbanových knih muži a ženy zde často vykonávají tradičně stereotypní genderové role, jsou objektivizované a konstruované perspektivou mužských vypravěčů, najdou se v řadách ženských postav ojedinělé výjimky. V některých případech tvoří „akčnější“ a racionálnější protějšky hlavním mužským protagonistům, postava Kláry ze *Stínu katedrály* je pak dokonce druhou vypravěčkou příběhu a její narativní pásmo tak vytváří v knize svébytnou perspektivu. Za další výjimku můžeme také považovat Katynku z *Hastrmana*, její rovnostářský vztah s Tomášem Morem a dominantní postavení v mikrosvětě vesnice 19. století. Miloš Urban sice na jednu stranu rád pracuje s typy ženských postav a prvky typickými pro žánry populární kultury (krásná vesnická dívka jako oběť has-trmana, prostitutky jako oběti tajemného monstra-sériového vraha, atraktivní policistka jako akční hrdinka), ale ve svých románech je v některých případech přehodnocuje, transformuje, dává jim nové a nečekané role a významy. Tím vzniká zajímavé pnutí mezi horizonty čtenářských očekávání a mnohohrstevnatým textem, nabízejícím v intencích postmoderní prózy celou řadu možných čtení a interpretací.

PRAMENY

ATWOODOVÁ, Margaret¹⁶
1998 *Žena k nakousnutí*; přel. Drahomíra Hlinková (Praha, Šulc a spol.)

URBAN, Miloš
2001 *Sedmikostelí* (Praha: Argo)
2007 *Mrtvý holky* (Praha: Argo)
2008 *Lord Mord* (Praha: Argo)
2011 *Boletus arcanus* (Praha: Argo)
2014 *Hastrman* (Praha: Argo)

WELDONOVÁ, Fay¹⁷
1993 *Život a lásky jedné ďáblice*; přel. Miroslav Jindra (Praha: Dita)

LITERATURA

FREUD, Sigmund
2003 *Něco tísnivého. Sebrané spisy XII*; přel. Miloš Kopal a Ota Friedmann (Praha: Psychoanalytické nakladatelství)

HOBBY, Elaine
1989 *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649–1688* (Ann Arbor: University of Michigan Press)

HODROVÁ, Daniela
1993 *Román zasvěcení* (Jinočany: H&H)

HUSÁKOVÁ, Martina
2014 *Genderová analýza vybraných románů Miloše Urbana* (Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií); diplomová práce

KALNICKÁ, Zdeňka
2007 *Archetyp vody a ženy* (Brno: Emitos)
2010 *Filozofie a feminizmus* (Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta)

KRISTEVA, Julia
1980 *Pouvoirs de l'horreur* (Paris: Seuil)
1995 *New Maladies of the Soul* (New York: Columbia University Press)
2008 *Polyfonie. Významy, pohlaví, světy*; přel. Josef Fulka (Praha: Malovaný kraj)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef
2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka)

/16/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/17/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

MOERSOVÁ, Emily¹⁸

1974 „Female Gothic: The Monster’s Mother“; *New York Review of Books* 21, č. 4, s. 24–33

1977 *Literary women* (Doubleday: Garden City)

MORRISOVÁ, Pam¹⁹

2000 *Literatura a feminismus*; přel. Renata Kamenická a Marian Siedloczek (Brno: Host)

MULVEY-ROBERTS, Marie

1998 *The Handbook to Gothic Literature* (London: Macmillan press, Ltd.)

PETRŮ, Eduard

1985 „Alžběta Jana Westonia a její místo v české literatuře“; *Česká literatura* 33, č. 5, s. 424–437

PUNTER, David

1980 *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day* (New York: Longman, Inc.)

RADCLIFFOVÁ, Ann²⁰

1826 „On the Supernatural in Poetry“; *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 16, č. 1, s. 145–152

SHOWALTER, Elaine

1977 *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton: Princeton University Press)

SNODGRASS, Marry Ellen

2005 *Encyclopedia of Gothic Literature* (New York: Facts On File, Inc.)

WAUGHOVÁ, Patricie²¹

2007 „Postmodernismus a feminismus: řekni, kde ty ženy jsou?“; in OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.): *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 223–249

/18/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/19/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/20/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/21/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.