

O konstruktivistce a esencialistovi

KE STYLU A MOTIVŮM DVOU REINTERPRETACÍ MÝTU O LIBUŠI

Jiří Jelínek

Of the Constructivist and the Essentialist: a Commentary on Style and Motifs in Two Libuše Myth Reinterpretations

The paper aims to show how two of the contemporary Czech postmodern writers deal with the fictional renarration of the princess Libuše myth. Pole a palisáda (The Field and the Palisade, 2006) by Miloš Urban brings forth a traditional conception of the story. Vilma Kadlečková wrote her story O snovačce a přemyslovi (Of the Weaver and the Premediator, 2007 AND 2015) as a direct answer to Urban's adaptation and offers a completely different approach, setting the story into the future and reversing many of its elements. The differences between the two texts are shown in various areas: the concept of uncertainty, the role of nature, the usage of number and color symbolism and the approach to the problems of gender and sexuality.

Klíčová slova / Keywords

gender — esencialismus — feminismus — kněžna Libuše — konstruktivismus — Miloš Urban — mýtus — postmodernismus — Vilma Kadlečková

gender — essentialism — feminism — princess Libuše — constructivism — Miloš Urban — myth — postmodernism — Vilma Kadlečková

Kontakt

Univerzita Hradec Králové; Jiri.Jelinek87@seznam.cz

Jelínek, Jiří: „O konstruktivistce a esencialistovi. Ke stylu a motivům dvou reinterpretací mýtu o Libuši“; *Česká literatura* LXIX, č. 2, s. 312–342;

<https://doi.org/10.51305/cl.2021.03.02>

I. Úvod

Jedním z charakteristických prvků postmoderní literatury je její nový obrat k minulosti. Tato skutečnost, reflektovaná ve světovém bádání od osmdesátých let 20. století,¹ si v posledních letech získala pozornost také u badatelů zabývajících se českou prózou. Vladimír Svatoň v návaznosti na Doleželovy úvahy o nemožnosti nalezení strukturních odlišností mezi fikčním a historiografickým narativem navrhuje, že je možné uvažovat o rozdílných intencích a modalitách vnímání. Zatímco historický text je vytvářen a vnímán s kognitivní intencí, tedy s úmyslem vytvořit a předat kognitivní model aktuální minulosti, fikční dílo je spojeno primárně s funkcí estetickou (SVATOŇ 2012: 79–85), ať už její podstatu a povahu vysvětlujeme jakkoli.

Antonín K. K. Kudláč si všímá skutečnosti, že na zpracovávání motivů z klíčových období českých dějin mohou postmodernisté uplatnit svůj „ironický přístup“ a že jejich tvorba vede k „rozrušení zavedené a kanonizované představy o historii zejména vlastního národního společenství“ (KUDLÁČ 2017: 144–145). Ve své analýze konceptu „postmoderního historismu“ přitom srovnává dvě díla zasazená do roku 1866 — Stančíkův *Mlýn na mumie* (2013) a Dotlačilovy *Jiné životy Hynka Harra* (2014). Zatímco u Petra Stančíka se historismus uplatňuje s cílem travesticky hravě nápodoby minulosti a performance radikální antimodernity, Jakub Dotlačil se pokouší o „návod k pochopení současnosti“ prostřednictvím fantaskně historického exkurzu (IBID.: 153).

Pro fungování postmoderního díla, které má být přístupné širšímu publiku, je neobyčejně výhodné, sáhne-li tvůrce po tématech a motivech, které „zná každý“ nebo o kterých si každý myslí, že je zná. V postmoderních textech se často mísí nečekaným způsobem nejrůznější kulturní zdroje, od vysokých uměleckých děl přes historii a náboženství až po populární tvorbu. Také postmoderní díla dávají najevo svou příslušnost k literární tradici — i kdyby se mělo jednat o dekonstrukci, převrácení, nebo dokonce zesměšňování této tradice. Současně je oblíbené mísení témat a žánrů, nová interpretace zažitých příběhů a narušení vypravěčských i stylistických konvencí. Díla mnohdy bývají koncipována jako svěbytné hry, do kterých bývá zapojen také čtenář a jeho očekávání (MACHALA 2003: 149–150).

Ke slovu proto zhusta přicházejí zakladatelské mýty národní a jiné — ať už jde o mytizované události historické, nebo o události zcela bájeslovné, nesou v sobě vrstvy příběhů, jež na nich vyrostly, nesmírný potenciál pro hravá či podvrtná zpracování, v nichž se naplnění čtenářských očekávání snoubí

1 Historická próza či „historiografická metafikce“ je již od 80. let částí myslitelů, mimo jiných také Lindou Hutcheonovou, zkoumána coby nejvýznamnější proud postmoderního písemnictví (WESSELING 1991: 3).

s jejich převrácením. Není proto divu, že také v postmoderní české literatuře vznikají texty, které se obracejí „ke kořenům“. Tato studie se pokusí zachytit stylistické a motivické strategie u dvou vybraných textů věnovaných kněžně Libuši.

Postava mytické kněžny byla oblíbeným prvkem již v 19. století, kdy byla zásluhou „nově objeveného“ *Rukopisu zelenohorského* a jím inspirovaných děl přetvořena z trochu šprýmovné a výstřední postavy z kronik v národní symbol (MACURA 2015: 319–325). Téma Libuše zpracovávali v této době umělci také jinde, zejména v německém prostředí, jejich pojetí však lze popsat jako dobrodružnější a vůči kněžskému majestátu skeptičtější (FUTTERA 2015).

Přehled pozdějších próz, v nichž se postava Libuše objevuje (nebo ve kterých se přinejmenším objevují aluze na ni) podává Daniela Hodrová v rámci svých mytopoetických úvah. Obrozenská tvorba vycházející z padělaných *Rukopisů* byla ve 20. století depatetizována, přičemž první vlaštvou v tomto procesu se stalo Olbrachtovo *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919), kde je mytologický obraz mocné zakladatelky zlehčen ekfrází jejího deformovaného obrazu na venkovské oponě. K dalším autorům, kteří se Libušina mýtu dotkli, patří Milada Součková (román *Odkaz* [1940]), Miloš Urban (román *Sedmikostelí* [1999]), Zuzana Brabcová (román *Daleko od stromu* [1987]), Libuše Moníková (román *Pavana za mrtvou infantku* [1983]), Daniela Hodrová (trilogie *Trýznivé město* [jako celek 1999]), Vladimíra Macury (*Medikus* [1999]) a další. Konec 20. století postavu kněžny-věštkyně nejen zbavil patosu, ale také karnevalizoval a familiarizoval; současně, a to podle Hodrové především v prózách ženských autorek, Libuše substituuje mytickou božskou matku mariánského stříhu, popřípadě dokonce matku strašlivou, *mater terribilis*, zosobňující temnou stranu Prahy (HODROVÁ 2006: 145–154). Mytická kněžna se objevuje také ve fantastice, mimo jiné v románech o Bivojovi slovenského autora Juraje Červenáka (*Bivoj běsobjíce a Bivoj válečník* [2008]) a dalších pracích.

Tyto texty však obvykle nechopují Libuši jako psychologicky plastickou postavu, se kterou je možné se z pozice čtenáře ztotožnit — jde spíše o využití archetypální představy, stále do největší míry determinované jiráskovským zpracováním, za účelem vytvoření snadno využitelného a rozpoznatelného symbolu. Až na výjimky dominuje Libuše jako důvěrně známé jméno (spojené s konotacemi moci, ženství a — z hlediska dekonstruktivistického rozbíjení tradičních představ — směšnosti) nad hypotetickou Libuší jako člověkem.

2. O Poli a palisádě a O snovačce a přemyslovi

V posledních dekadách si popularitu v rámci fikce o Libuši nicméně získaly především dva texty, jež staví Libuši do centra pozornosti jakožto protagonistku a které jsou rovněž volně přiřaditelné k fantastické literatuře: *Pole*

a *palisáda* Miloše Urbana (2006) a *O snovačce a přemyslovi* Vilmy Kadlečkové (původně 2007, knižně 2015). Kniha *Pole a palisáda* vyšla v nakladatelství Argo v rámci edičního projektu „The Myths“ skotského nakladatelství Canongate, do nějž se zapojily významné osobnosti současné literatury jako Margaret Atwoodová, Philip Pullman, Jeanette Wintersonová nebo pozdější polská nobelistka Olga Tokarczuková. *Pole a palisáda* však byla českou kritickou obcí přijata spíše rozpačitě. Šéfredaktor *Literárních novin* Petr Bílek napsal, že „kdyby v tiráži nestálo, že kniha vychází v rámci projektu The Myths, [...] působilo by převyprávění [...] jako samoučelné stylistické cvičení bez čitelných významových kontextů“ (BÍLEK 2014).

Také recenze, které prózu spíše chválí a oceňují její živost a čtivost, si obvykle postesávají nad tím, že Urban sice příběh vypráví znovu, „ale vlastně stejně“ (FOJTÍK 2006), a nad zbytečně velkým důrazem na předávání informací o historickém a etnologickém materiálu, který si autor před psaním nastudoval (KOTRLA 2006). Vzhledem k opatrnému a nepřiliš revolučnímu přístupu k tématu bývá *Pole a palisáda* dokonce interpretována jako antipostmoderní polemika a „nepravý historický román“ (NOVOTNÝ 2012: 191).

Děj knihy je umístěn do slovanského dávnověku a začíná korunováním Kroka za českého knížete. Přes slavnou a oblíbenou scénu Libušina soudu kvapí až k Libušině útěku za Přemyslem a střetnutí s podivným, sexuálně chtivým běsem u lesní tůně. Závěrečná část pak zachycuje námluvy budoucí dvojice až k triumfálnímu Oráčovu příjezdu do Prahy na dračích lodích a proměně „dívky“ Libuše v ženu, která sice již nevládne zemi, avšak panuje alespoň nad knížetem řečené země v noci v ložnici. Joanna Czaplíňská v doslovu k *O snovačce a přemyslovi* označuje Urbanovo dílo za antifeministické, jelikož umenšuje význam vládkyně (CZAPLIŇSKA 2015: 169). Také Libušiny sestry hrají v Urbanově zpracování minimální úlohu; vytrácejí se přibližně ve třetině a poté se krátce mihnou v závěru díla.

Srovnávaným textem je novela *O snovačce a přemyslovi* a její autorkou je „první dáma české sci-fi“, Vilma Kadlečková. Próza vznikla zčásti jako reakce na *Pole a palisádu*. Kadlečková — v přímé polemice s autorskou „poznámkou na závěr“ — označila Urbanovu prózu za pokus vytvořit „etalon, kodifikovanou verzi, která je lepší než nmoderní Kosmas nebo zaprášený Jirásek nebo nějaká obrozenecká opera“ (Kadlečková via CZAPLIŇSKA 2016: 128). Své vlastní chápání Libuše, jež ustoupí do pozadí, odkud zajišťuje inspiraci, pak představila jako specifické uplatnění ženského principu v mužském světě — Libušino řešení není chápáno jako porážka principu, nýbrž jako vyřešení situace a nalezení rovnovážného stavu (IBID.: 128–129).

Recenze na díle ocenily především proměnu Libuše v aktuální postavu, femininnější pohled na věc a také až frenetickou snivost, zejména v souvislosti s jazykovou aktualizací. Důraz na jazyk a jeho centrální úlohu v uchopení (a tudíž i „vytvoření“) světa je tak markantní, že Ivo Fencel prózu dokonce

označil za logocentrickou (FENCL 2015). Text Vilmy Kadlečkové se od Urbanovy prózy výrazně liší nejen stylově, jak bude ukázáno, ale také žánrovými východisky: příběh Krokových dcer je situován do současnosti a výrazně se v něm uplatňují prvky science fiction; právě ony provázání mytologického syžetu se současností na úrovni fikčního světa umožňují. Propojení realismu každodennosti s magickými, fantastickými nebo mytickými prvky přitom patří k obvyklým spisovatelčiným postupům: lze to pozorovat u povídek „Elixír stáří“ (2008), „Bez krásky a bez zvířete“ (2016) a dalších próz z pozdějšího období její tvorby. Též opus magnum Vilmy Kadlečkové, sérii *Mycelium* (první díl 2013), lze chápat tímto způsobem: jako střet korporativistického, modernismem přesyceného světa lidí a „středověké“, mýtem a rituálem řízené společnosti Össeanů.

Svět, ve kterém se *O snovačce a přemyslovi* odehrává, stojí na myšlence, že osoby ztělesňující zažitá archetypální představy, v českém prostředí zejména ty, které prosadilo národní obrození, stále v různých podobách existují. Moc některých z nich je založena na snování (dočasných proměnách věcí na základě slovní magie) či na přemyslování (trvalých proměnách pomocí mysli).² Próza pak popisuje poměrně komplikovaný střet několika různoběžných záměrů — zatímco Teth (Teta) jakožto *sestra nejtemnější* touží po krvi a globalizaci a prosazení svého archetypu temné kněžky, Libuše stále teskni nad Přemyslem (respektive přemyslem, jelikož nejde o vlastní jméno, nýbrž o jméno činitelské), kterého před deseti lety odsoudila k utrpění v hořícím vězení za domnělé probrněnské intriky. Přitom se účastní vědeckého projektu v rámci takzvaného virtuálu: svým vystupováním coby kněžna Libuše v tomto vědeckofantastickém stroji má upevňovat sílu archetypů. Po hádce s mizogynním vedoucím však odchází. Projekt ve skutečnosti založil přemysl před svým uvězněním, jeho následovníci (Chrudoš a Bivoj) jsou však méně schopní: má proběhnout prostřednictvím vysnování hrozby módního islámu, aby byli lidé následně ochotnější znovu se přiklonit k tradičním obrozeneckým archetypům. Do střetu se posléze zapojí také Kazi, za spolupráci s přemyslem odsunutá do Brna, a ve virtuálu nahradí Libuši. Později ji však napadne žárlivý Bivoj. Tethiny plány zmaří skutečnost, že cizí vlivy jsou jakožto inspirační zdroje českých mýtů domácími prostředky nepřemožitelné: ukáže se, že domnělý Svantovít, kterému Teth slouží, je ve skutečnosti Merlin; a že bohyně smrti Morana funguje jako odvozenina temné artušovské čarodějky Morgany le Fey. Libuše nakonec odpouští přemyslovi a společně vítězí —

2 Obě prózy přirozeně odkazují na Kosmovo pojetí, Kadlečková však postupuje nenápadněji a partikulárněji. Přemyslovská magická moc zde odkazuje na zmínku v *Kronice české*: „Muž má jméno Přemysl. Ten na vaše hrdla a hlavy vymyslí mnohá práva, neboť to jméno latinsky zní praemeditans [rozmýšlející] nebo superexcogitans [přemýšlející]“ (KOSMAS 1972: 18).

ukáže se dokonce, že přemysl se úmyslně „uklidil z cesty“, aby Libuše mohla vládnout, čímž je libušovský stereotyp ženy ustupující do pozadí, aby muž mohl veřejně působit, zcela převrácen.

Vyjma reakce na Urbana lze v próze najít přímou intertextovou vazbu na další díla (z některých z nich je při práci ve virtuálu přímo citováno). Poměrně často se objevují úryvky ze *Starých pověstí českých* Aloise Jiráska, Libby však užívá také části 8. kapitoly biblické I. Samuelovy, poměrně často se odkazuje k románům Michala Ajvaze a k dalším, jak v doslovu knihy shrnuje Czaplínská (CZAPLIŇSKÁ 2015: 173). Podobně jako Urban se Kadlečková vyhýbá polemice s depatetizovanou Libuší 20. století, jak byla ustavena ve výše zmíněných dílech moderních českých spisovatelů. Do centra pozornosti nestaví Libuši uměleckou a symbolickou, nýbrž především k Libuši jiráskovskou — předmětem jejího nového uchopení je pojetí, jež lze označit za lidové či populární a které se k obrazu věstkyně staví především jako k materiálu důvěrně známému.

Zatímco v případě Urbanova textu jde o poměrně konzervativní příběh ozvláštňený některými novějšími literárními postupy, převzatými především z fantastiky, u Kadlečkové můžeme mluvit o vědeckofantastické próze, jež naopak využívá důvěrně známé motivy z českého bájesloví pro své vlastní účely. Zejména z hlediska vedení vyprávění je rozdíl patrný. *Pole a palisáda* se svou kompozicí hlásí k realistické jiráskovské tradici. Knížete Kroka Češi požádají, aby nad nimi panoval a rozsuzoval je, což se přivolí učinit pouze za předpokladu, že po něm nastoupí jedna z jeho tří dcer; chronologicky pak příběh postupuje dále, k Libuši, a posléze také k Přemyslovi; proti zažitému mýtu se vymezuje především přeznačením postav a jejich motivací. Naproti tomu próza *O snovačce a přemyslovi* počíná in medias res, slavnou scénou Libušina soudu. Toto zahájení je navíc úmyslně zavádějící — čtenář je veden k představě, že má před sebou standardní vyprávění o známých událostech, byť třeba v psychologizovanější nebo alternativněhistorické podobě, a teprve posléze se věci zkomplikují.

Poprvé vyšla próza „O snovačce a přemyslovi“ v roce 2007 v antologii *Imperium Bohemorum*, souboru historické fantastiky zabývající se českými zeměmi a možnostmi jejich alternativního vývoje. V podobě rozšířené o některé dílčí scény pak na knižní trh vstoupila samostatně v roce 2015.

V návaznosti na Kudláčovu analýzu „postmoderního historismu“ se tato studie chce pokusit o srovnání dvou uchopení téže historické látky. U Libušina příběhu jde přitom z pohledu běžného recipienta spíše o událost na pomezí dějin a mytologie než o čistý historismus — tím více však vyvstává napětí mezi prvky vnímanými jako „pravda“ a prvky vnímanými jako fikce či fantazie.

Prvním problémem, který kontrast obou textů zvýrazňuje, je otázka „vysokého“ a „nízkého“ v literatuře — zatímco Urban bývá vnímán a oceňován

jako autor umělecké literatury, která ovšem otevřeně čerpá z estetiky populárních žánrů, Vilma Kadlečková naopak vstoupila do vod složitější literatury z pozice autorky zpočátku méně ambiciózních próz z „argentinového vesmíru“, publikovaných v první polovině devadesátých let. Ke zvážení se proto nabízí možnost, že oba prozaikové stylově a tematicky dospěli do podobné situace, tedy k postmodernímu mísení umělecké a populární literatury, pouze z jiných východisek. Jakkoli by tato pozice byla obhajitelnou, odlišnosti v uchopení Libušina příběhu také odhalují, že se jedná o autory v určitém smyslu protikladné — s tím, že jejich zásadní mínění může spočívat také v rozdílných čtenářských očekáváních a v práci s nimi.

Druhým problémem, který se může po srovnání vyjevit v jasnějším světle, je vztah obou děl k postmodernismu — jakkoli je tato otázka přirozeně komplikována celkovou rozvolněností v užití tohoto označení.³ Jako první klíčový bod postmoderního psaní byla pro účely této studie vybrána neurčitost, jejímž prostřednictvím se může demonstrovat postmoderní pluralismus (HASSAN 1986: 503–504). Dále jde o narušení antropocentrického základu uvažování, dualismů „přírody a ducha“, „výzkumníka a předmětu“ a podobných dichotomií, v souvislosti s obratem k jazyku a jeho zkoumání (HUBÍK 1994: 128). Jazyková strukturace světa a její problematičnost jsou v obou textech zkoumány úvahou nad zobrazeným postavením člověka ve světě — především prostřednictvím jeho vztahu k přírodě, zvířatům a božstvům, ale rovněž prostřednictvím základních nástrojů strukturace, jako jsou čísla a barvy. Jako charakteristicky postmoderní jsou konečně uchopena témata genderu a sexuality, spojená s novou tematizací tělesnosti a postmoderním zpochybňováním „přirozených“ rolí a jejich podrobování kritické analýze (ZÁBRODSKÁ 2009: 24–25). Přestože se obě díla k postmodernismu vztahují a bývají takto i čtena, zůstává otázkou, zda jde o totéž chápání postmoderny — nebo zda jsou dílčí odlišnosti natolik významné, že je možné je k sobě řadit pouze východisky, nikoli však již samotnou realizací textu.

3. O neurčitosti a proměnlivosti

Jedním z klíčových prvků postmoderní doby a postmoderní literatury je nejistota, neurčitost a neuchopitelnost. Ivo Pospíšil hovoří o „znejistění a ambivalenci“ (POSPÍŠIL 2007: 8) a přímo o Miloši Urbanovi říká, že „románem virtuální autenticity a znejistování vytváří dějinnou alternativu“ (IBID.: 18).

3 Vzhledem ke své dekonstruktivistické povaze a snaze nenechat se připravit o žádnou možnost vyjádření se postmoderní umění jednoduše vzpírá redukcionistickým snahám — a mnohdy se proto nehovoří ani tak o postmodernismu jako o jednoznačně vymezeném fenoménu, jako spíše o diskurzu o postmoderně (MACHALA 2003: 146).

Obzvláště charakteristický je tento přístup pro postmoderní fantastiku — „nejistota a vědomí pohyblivé půdy pod nohama vstupuje do textů na mnoha rovinách, k čemuž využití fantastična značně napomáhá“ (CZAPLIŇSKA 2015: 154). Postmoderní převyprávění či využití mýtů pak může postoupit ještě o krok dále. Nejenže může do vyprávění poměrně nenásilně vetknout libovolné množství nadpřirozených prvků s odkazem na férii mytických dob, tyto znejistující prvky může bez větší námahy postavit do konfrontace se zdánlivě uklidňující důvěrností zakladatelského mýtu. Zygmunt Bauman, polský sociolog a filozof „tekutých časů“, zmiňuje ve svých dílech napětí mezi pocitem neukotvenosti a ohrožení, před kterým není ve věku nejistoty úniku, a vysněnou „utopii“, jež předkládá svět zcela pravidelný a předvídatelný (BAUMAN 2008: 91). Na jednu stranu je sice „obecně známo“, o co v příběhu půjde a že dopadne ve vztahu k české státnosti a kultuře tím nejlepším možným způsobem; současně je však čtenář nucen neustále přehodnocovat svůj pohled na jednotlivosti i na celý příběh právě vstupem zázračných prvků — jako když se Libuše v *Poli a palisádě* musí opakovaně utkávat s chtivým běsem těla (URBAN 2006: 72–83) nebo když v próze *O snovačce a přemyslovi* protagonistka vzpomíná na podzim 1989 a snovačský souboj, ve kterém byla „všeslovanskými“ silami přivolána baba Jaga nebo sám Mráz (KADLEČKOVÁ 2015: 94).

Dojem neurčitosti, obtížné uchopitelnosti světa i příběhu a rozmlžení hranice mezi hmatatelnou skutečností a fantastickým klamem je však v obou prózách konstruován mnohem nenápadněji a vynalézavěji. Na nejjednodušší úrovni lze tento prvek předvést již na lexikálním ustrojení díla. *Pole a palisáda* pracuje především s opakováním slov *jako by* a *jakoby*, přičemž nejde o slovní vycpávku, nýbrž velmi pravděpodobně o úmyslnou textovou strategii. Spojení *jako by* v celém textu nalezneme celkem 28×, tedy přibližně na každé páté straně prvního vydání. Spřezka *jakoby* se uplatní 2×, z toho poprvé na exponovaném místě úvodní básnické citace. „Tváře jakoby vymazané | a přece se jen poznáváme“ (URBAN 2006: 9). Tyto verše Jana Skácela bývají oprávněně interpretovány jako básníková harmonizace smrti a zániku. Jak píše ke zmíněné básni Květoslav Chvatík: „Pro Skácela je i smrt a nebytí součástí přírodního koloběhu, smrt není hrůza z nicoty, ale návrat do tradice“ (CHVATÍK 1991: 121). Motto *Pole a palisády* vymezuje nejen tematické a motivické ladění díla, udává také do určité míry tón stylu, jehož prostřednictvím je tematická struktura rovněž částečně realizována.

Na první výskyt *jako by* v samotném textu prózy narazíme již v druhém souvětí: „Stolec byl skromný, jeho tři nohy jako by věstily, že zemi, již se dal od severu na jih a od západu na východ vepsat kříž s navlas stejnými rameny, pořád něco schází: rozměr, co by ji přesáhl“ (URBAN 2006: 11).

Očekávatelná jsou při této strategii také epistémická příslovce/částice jako *asi*, *možná*, *nejspíš*, *třeba* a podobně. Může se proto jevit překvapivým, že jich Urban využívá pouze zřídka. *Asi* se objevuje pouze dvakrát — poprvé

v pásmu postav, podruhé v přirovnání „všímá si jí asi jako zajíců“ (URBAN 2006: 95). *Možná* nalezneme dvakrát v dialogu, jednou v úvaze vedené polo-přímou řečí: „Nechala vystrojit dračí loď, a draci ji teď možná sežhnou“ (URBAN 2006: 110). Také ve vypravěčském pásmu narazíme na dva výskyty. Vysvětlením může být právě skutečnost, že tato epistémická slova paradoxně nepřímo upozorňují na protiklad mezi pravdou a nepravdou — s tím, že v daném okamžiku sice není možné rozlišit, jak se věc má, ale z „objektivního“ hlediska tato možnost zcela zavržena není. Kazi je buďto oblíbenější než sestra, nebo není; důležité je, že je představena možnost, avšak z hlediska vyprávění je nakonec otázkou víceméně nicotnou, zda naplněna byla, nebo nebyla. Srovnajme toto uchopení skutečnosti s větou o stolci. Výpověď „jeho tři nohy jako by věstily, že...“ a výpověď „jeho tři nohy možná věstily, že...“ by probouzely dramaticky odlišný dojem. Zatímco užití slova *možná* by vytvářelo zmíněný protiklad mezi dvěma možnými interpretacemi, užití spojení *jako by* naznačuje, že pravdivé jsou oba pohledy na věc — doslovný i alegorický.

Próza Vilmy Kadlečkové tento postup také využívá, byť v poněkud menší míře: *jakoby* se objeví jednou, *jako by* 30×, ovšem s tím, že text je přibližně dvakrát rozsáhlejší. Důležitější je skutečnost, že je užíváno takřka vždy jen v souvislosti s Teth, *sestrou nejtemnější*. Celkem 22× zazní v okamžiku, kdy je k Teth buď přímo referováno, nebo je přinejmenším přítomna na scéně — poprvé v Libušině úvodní věštbě, která vinou omylem zapnutého virtuálu zabitou Teth přivede zpátky do hry: „Teth, jež proklouzne po hraně mezi soumrakem a nocí... Teth, jejíž kročeje odvané vítr, jako by ani nebyly...“ (KADLEČKOVÁ 2015: 27). Většina užití této vazby pak spadá do jediné pasáže, a sice scény, kdy Teth maskovaná jako Tess odvádí Květoše do Svantovítovy svatyně na bezejmenném pahorku a svět 21. století se rázem proměňuje v mytický svět nočních temnot a nebezpečných obětíšť.

O *snovačce a přemyslovi* však téma postmoderní nejistoty ohledně světa zpracovává ještě dalším způsobem, jenž je přímo navázán na syžet díla. Jak již bylo řečeno, významným prvkem fikčního světa je zde snování, magická schopnost, jíž vládnou mimo jiné tři sestry-protagonistky a která umožňuje dočasné proměny věcí pomocí slovních řetězců. Klade důraz na jeden z běžných topoi evropské fantastiky, moc jmen, a spočívá v postupném nahrazování jednoho písmena jiným: když je například potřeba zahnat genia loci jménem Oltec, pronese Kazi: „Oltec otec otec uteč!“ (IBID.: 35–36). Moc slov v oblasti metamorfózy se nejsilněji uplatňuje při snovacím souboji, když je Libby napadena, snaží se uniknout a svět kolem ní se neustále proměňuje (IBID.: 53–58). Tato scéna, ve které se mění vše kromě pohybujiícího se hrdiny, dává upomenout na některá z významných děl spojených s existenciální úzkostí, především Kafkův „Popis jednoho zápasu“: „křivé haluze stromů, jež jsem nechal vyrůst na kraji silnice, [...] rozhodl jsem se, že cesta bude

stále plošší a v dále se konečně začne svažovat do údolí, [...] dost daleko naproti mé silnici, patrně za nějakou řekou, jsem nechal vyrůst vysokou horu“ (KAFKA 2003: 23–24).

Kromě toho je neurčitost tematizována přímo v myšlení některých postav, což lze nejsnáze ukázat na příkladu Květošova pohledu na Teth. *Sestra nejtemnější* je, jak bylo ukázáno výše, spojena s neuchopitelností a zdánlivostí ze všech postav nejvýrazněji a její mužské oběti tato skutečnost neuniká, byť si ji spojuje, vzhledem ke svému omámení, především se sexuální oblastí: „Posunout hranici reality. Najít **to místo**. Zjistit, jestli Tess má nebo nemá spodní kalhotky... a tím všechny stavy *Neurčitosti* změnit v jedinou *Skutečnost*“ (KADLEČKOVÁ 2015: 73).

Obecně lze říci, že i přes jisté shody se snaha obou autorů vpravit do mytického vyprávění prvek postmoderní nejistoty nemůže více odlišovat. Urbanova strategie je objektivističtější a v zásadě esencialistická: za hmotnou realitou vidí druhý svět, který můžeme nazvat symbolickým, či dokonce teleologickým. Tři nohy stolce „jakoby věstí, že zemi něco schází“: možnost nacházet smysl za popisovaným bytím je sice těkává a těžko polapitelná, Urban však nabízí naději, že se k němu člověk dobere, a pokud ne, neznamená to, že svět žádný smysl a účel nemá. Vilma Kadlečková toto přesvědčení do základů svého fikčního světa neumístila. Její pojetí chaosu a neurčitosti vychází ze síly lidské subjektivity — skutečnost je proměnlivá, protože se mění také pohled lidské společnosti na ni. Hodnoty, významy a smysl bytí se pak proměňují také, a to pouze na základě toho, které mýty jakožto řídicí prvky lidské existence nabývají vrchu. Autorka tak potvrzuje svou příslušnost do tábora sociálních konstruktivistů.

4. O užitečných rostlinách a podezřelé džungli

Jedním z charakteristických rysů postmoderních próz je ochota obracet se opět k minulosti, namísto realistických pokusů o rekonstrukci historických událostí, jež jsou považovány za snahu nemožnou a marnou, však jde o využití dějin (a představ o nich) jako stavebních kamenů hravých či vynalézačských struktur (NAGY 2019: 14–15). *Pole a palisáda i O snovače a přemyslovi* nejsou v tomto ohledu výjimkou: obě prózy staví do protikladu jiráskovský mýtus a svět 21. století.⁴ Konkrétní realizace je však v jednotlivých textech zásadně odlišná. U Urbana probíhá šev alespoň zčásti na hranici, jakkoli samozřejmě zpochybnitelné a do jisté míry arbitrární, mezi zpracovávanou látkou (jež je

4 Ačkoli současný pohled na pověst o Libuši čerpá z vícera známých zpracování (mimo jiné z Kosmovy verze, *Rukopisů* či Zeyerova zbásnění), Jiráskův text zařazený do *Starých pověstí českých* rezonuje bezpochyby nejsilněji — právě on tedy tvoří základní kanonické dílo, které postmoderní zpracování mýtu chápou jako svůj substrát.

„původní“) a stylem vyprávění (jenž „odpovídá současnosti“). V próze Vilmy Kadlečkové je tento rozpor využit složitějším způsobem: klasičnost a novost se prostupují na všech úrovních — na pomezí mezi knižním a současným stojí jak jazyk, který uplatňuje prvky obecné češtiny (v dialogích) a archaického stylu (v citacích či většbách), tak samotný syžet.

Za poměrně standardní postup při snaze o přiblížení specifické, od čtenářovy každodenní žité reality odlišné společnosti můžeme považovat jemnější rozvrstvení užívané lexikální zásoby v oblastech, které by mluvčí v daném časoprostoru považovali za významné. Tento postup alespoň v určité míře uplatňují oba autoři, avšak opět způsobem zcela nepodobným.

Miloš Urban buduje iluzi raněstředověké společnosti a kultury, která ovšem díky své praktické přizemnosti získává až univerzální platnost. Často jsou jmenovány byliny a stromy: objevuje se lípa, rdesno hadí kořen, mateřídouška, dub, olše, rákos, vlčí máky, chrpy, borovice, orobinec, ostřice, jablonoň, borůvky, maliny, ostružiny či líska. Všechny tyto rostliny jsou pro člověka užitečné. Urbanův raný středověk je, přes všechny dramatické události fabule, klidný, řádný a uměřený.

U Kadlečkové je rostlinstvo nebezpečné a zastupuje podvědomí. To se projevuje i volbou lexika. Když snovačka Libby s hořkou vášní vzpomíná na svého přemysla, uplatňuje se při přirovnání rostlina, která je obecně vnímána jako nepříjemný plevel — svízel. „Jenže Libuše byla toho jména plná. Stoupalo jí hrdlem až k hornímu patru a páloilo ji na jazyku. Drnčelo jí v uších. Roztahovalo se v ní jako lepkavý chomáč svízele“ (KADLEČKOVÁ 2015: 18). O *snovačce a přemyslovi* podobný postup používá také nenápadněji, v podobě některých zaužívaných vegetačních metafor, jako když je řeč o „džungli překroucených výkladů a mimopracovních důvodů“ (IBID.: 62). Taková práce s jazykem přirozeně vede k tomu, že čtenář je ve vztahu k zeleni veden přinejmenším k obezřetnosti. Ovšem také v případě, že je zapotřebí vylíčit skutečný porost, se kterým se postavy setkávají, a k tomu v próze dochází poměrně často, jsou rostliny často zobrazovány jako nepřitažlivé: „šlapal nahoru úzkou stezkou mezi bezinkami a dalšími nevzhlednými, páchnoucími keři“ (IBID.: 66).

Spojení chaosu a vegetace je dále podporováno skutečností, že slovní zásoba vypravěče je u Kadlečkové v oboru rostlin výrazně různorodější, byť ne nutně kvantitativně bohatší. Objevují se botanické názvy, které kromě nadšenců a přírodovědců nikdo nezná, což je vysvětleno jejich praktičností pro slovní magii: „Tetyňka má možná svoje zásoby **brutnáků**, **hvozdíků**, **prýšců** a **prh**“ (ibid: 100 [zvýraznila VK]). Svě místo nalézají také latinská pojmenování, když je potřeba zdůraznit přítomnost cizokrajného prvku: „*Quercus rubra* [dub červený] pohostinně skláněl větve až k zemi. Nebránil se jejím prstům. [...] Bylo v tom taky trochu potouchlosti, použít tenhle cizácký strom, který je tady na návštěvě“ (IBID.: 46).

Nic z toho přirozeně neznamená, že do hry chvílemi nevstupuje také urbanovské mytické rozvrstvení skutečnosti: činí tak však s natolik výrazně podtrženou konotací mámivosti a virtuality, že pouze přispívá k dalšímu zkomplikování vztahu mezi člověkem a světem. Když Teth přivádí Květoše na bezejmenný vrch, z nějž je učiněn Oškobrň, jsou ze *Starých pověstí českých* citovány přítomné magické stromy a byliny: „Ve stínu jeho dubů a javorů, vazů, rokyt a jilmů, tráslavých osyk, jasanů i hladkých bříz, v místech, kde lískoví, klenice, lýkodra s babykou bujely v husté směsi, dařil se čarovný květ, nejedna vzácná bylina mocné, hojivé síly“ (IBID.: 75). Podobně provokativním případem je kombinace náletové džungle a čarování pomocí posvátných dubových listů: „Bez rozruchu proklouzne dovnitř. Na chvíli se vnoří do náletové džungle akátů, pajasanů a černého bezu; do hájemství tmy. Zuje si boty. Pod oblouky dubových balkónů rozhodí dubové listy“ (IBID.: 49). Zdánlivě univerzální Urbanův řád je sice zmíněn, ale o to silněji zpochybněn a představen jako pouhá jedna z bezpočtu proměnlivých možností, jak uchopit bytí.

5. O přírodních materiálech a syntetických látkách

V obou prózách hrají významnou roli materiály, z nichž jsou vyrobeny předměty a stavby. U Urbana je na nevelké ploše textu zmiňováno například dřevo, kůže, zlato, sůl (z níž je zbudována Krokova věž), pálená hlína, buvolí rohovina, bílé korálky. Také většina výše uvedených rostlin nakonec figuruje jako součást dlouhého seznamu materiálů — například z trávy, proutí a borových šišek jsou postupně vyrobeni Libušini bogové (URBAN 2006: 18). Za čistě „historickorealistickou“ tuto strategii považovat nemůžeme, vzhledem k tomu, že některé očekávané prvky archaické slovní zásoby (jako označení rodinných vztahů) text zcela očividně postrádá. Zaměření na přírodu a „práci lidských rukou“ pomáhá konstruovat specifické, ideologicky nabitě prostředí pohanského dávnověku. Výsledný dojem částečně navazuje na kosmovský pohled na počátky českého osídlení a jeho zpracování mýtu o zlatém věku, čerpá však také z obrozené estetiky a napájí se představami o „prvobytně pospolné společnosti“.

Od všech těchto historických interpretací se však Urban odchyluje. Od Kosmova pojetí se liší oslabením vazeb na řeckou mytologii — absentuje například srovnávání Tety s Médeou nebo zmínky o antických božstvech. Oproti obrozenému pojetí je kladen menší důraz na pochmurnost přírody a titánskost zakladatelského individualismu, jak je najdeme ve větší míře například u Julia Zeyera, v míře menší u Aloise Jiráska. Místo toho svým zaměřením na rostlinstvo a výrobní aspekty společnosti pomáhá Urban vytvářet charakteristickou mytologii postsocialistické společnosti. Zbožštění manuální práce přebírané od totalitních režimů 20. století přechází do maskovnějších poloh. Jakkoli je však dělník nahrazen řemeslníkem ve výrazovém

plánu, k razantní změně významových struktur nedochází. Koncept „zlatých ručiček“ spojený s ideály funkčnosti a praktičnosti funguje především jako vyprázdňená obhajoba tradičních hierarchických struktur mocenských, majetkových i genderových. K návratu k magickému či alespoň holistickému pojetí tvoření text nepřistupuje.

Příroda je v textu sice obdivovaná, nikoli však primárně jako krásná, nýbrž jako něco, co lze využít a proměnit na zmiňované hmoty a materiály. Libuše si své božstvo neustále znovu a znovu vyrábí z různých látek, byliny jsou páleny v rámci rituálních obětí, dubové listy se uplatňují především jako ornamentální součást knížecí koruny a podobně. Přerod od „přírodní“ Libuše k „materiálně-průmyslové“ Libuši lze chápat jako jedno z vedlejších témat díla: „Věneček z šípků byl pryč, hlavu jí svírala dřevěná koruna — a srdce objímala koruna z rákosu. Knížecí diadém museli zmenšit, aby jí nepadal na nos; teď ji dřevo tlačilo do čela, zlaté plíšky jí odřely skrání“ (IBID.: 39). To přitom není v nesouladu s úvahami o postmoderním myšlení a literatuře: postmodernismus bývá spojován s „procesem komercializace všeho“, hédonismem a neustávající nezodpovědnou spotřebou (MCQUAIL 2009: 144–145).

O snovačce a přemyslovi se na této úrovni od Urbana razantně distancuje. Hned v první scéně si pozici nositele materiálových adjektiv uzurpuje „rozostřený“, metamorfující Chrudošův kuffík: „Silně nepravděpodobný tesilový kuffík ležel na stole“ (KADLEČKOVÁ 2015: 8). „Kuffík nadskočil, a v tu chvíli najednou dostal naprosto zřetelné obrysy: teď byl z tmavě modré syntetické kůže, tvrdé jako prkno, a všechny rohy měl okované strašlivým zlatě eloxovaným plechem“ (IBID.: 9–10). Když se pohled přenese z virtuálu do skutečného světa, má na sobě doktorand Květoslav Štáhlavský „beztvaré manšestráky“ a „tuhé, beztvaré, levné boty čínské provenience“ (IBID.: 16). Spolu s prolínáním virtuálních realit dochází ke střetu syntetických a přírodních materiálů: Libušin oděv, v souladu s mytologickými představami o dávnověku, sestává z „bronzových spirál, kožešin a bílého plátna“ (IBID.: 13–14). Přemysl má „nepatříčně černý flaušový kabát“ (IBID.: 93), u harémového milostníka nalezneme „široké turecké kalhoty ze zeleného brokátu“ (IBID.: 152) a podobně. Látky, z nichž je lidský svět utvořen, „vymyšlen a usnován“, nejsou vyjádřením neměnnosti a esencially přírody a lidské nadvlády nad ní, právě naopak. U manšestru, flauše nebo brokátu nejde primárně o to, odkud se vzala bavlna či vlna, nýbrž spíše o to, jaký typ tkaní se použil a zejména pod jakým jménem se daný materiál proslavil. Pohled na hmoty a materiály je neustále proměnlivým, sociálně konstruovaným jevem; jak dokazuje například i scéna, kdy se hovoří o „materiálech první republiky“ (IBID.: 116).

Vztah k přírodě je tedy rovněž antropocentrický, avšak zcela jiným způsobem než u Urbana — lidskou nadvládu si text uvědomuje do takové míry, že lze bezmála hovořit o parodii výše popsaného diskurzu. Ani umělé materiály, ani přírodní látky nemohou ve fikčním světě prózy *O snovačce a přemyslovi*

fungovat samostatně, obojí vychází ze síly lidské (respektive snovaččiny) imaginace. Tesil a kožešina jsou postaveny na stejnou úroveň. Člověk stojí ve středu všeho, avšak nemá pozici správce a budovatelského přetvořitele, jak naznačuje Urbanův text — místo toho je tvůrcem v pravém slova smyslu, mágem, artifikem.

Toto napětí mezi oběma texty zajímavým způsobem odpovídá nejen světónázorovému pohledu na přírodu a svět, ale také dvěma různým pohledům na samotné psaní a produkci textu — a sice pohledu „klasickému“ a pohledu „postmodernímu“. Jak uvádí Daniela Hodrová, text přestal být ve 20. století vnímán především jako skála či kámen a převládající představou se stal obraz „tkáně“ a „tkaní“ (HODROVÁ 2006: 16).

S budovatelsky antropocentrickým pohledem na přírodu, jež nalezneme u Urbana, patrně souvisí častá snaha o animaci neživého. „Stopovali netvora dva dny, dokud nezabloudili do Suchého dolu, nejodlehlejšího kouta světa, kde skomírá potůček, roste jen kamení“ (URBAN 2006: 22). Zdánlivý úmysl je textem přisuzován přírodninám, ale také obecnějším jevům, jako jsou časové jednotky. „Rok shodil šat z listí a přikryl se houní sněhu“ (IBID.: 21). Tyto projevy přitom většinou působí ve prospěch protagonistů: „Jasnou cestu pozdním lesem jim dopřály hvězdy a polovina měsíce, nebe bylo té noci štědré“ (IBID.: 68). Svět je nejen využíván pro lidské účely, ale sám tuto skutečnost vítá a podporuje ji, nesmí být nucen, neboť v přirozeném stavu podléhá sám a dobrovolně. Ve vztahu člověka a přírody v *Poli a palisádě* se odráží také vztah muže a ženy, který bude analyzován dále.

Ožívování krajiny a načrtnutí jemné osy mezi řečí a mlčením patří nicméně k nejsilnějším prvkům Urbanova díla. Užívání výrazů spojených s jazykem pro popis neživých objektů patří k poměrně standardnímu prozaickému vybavení, ať už tento postup nazveme personalizací, nebo specifickým typem metafory. Vynalézavost vypravěčského jazyka zde však spočívá jednak v kontrastu k mlčení či „neživotnosti“ osob či božstev, jednak ve vytvoření poměrně složitě sítě vztahů mezi postavami a prvky prostředí.

Zatímco neživé objekty hovoří poměrně jasnou řečí, u živých osob a božských sil je častěji tematizována neschopnost skutečné komunikace. Scénou, kdy je mlčení reflektováno patrně nejostřeji, je Urbanovo zpracování proslulé scény Libušina soudu. U božstev a shromážděných mužů je ticho přímo zmiňováno: „Muži za jejími zády stáli tiše. Tak tiše jako sochy Chorse, Mokosy, Vesny, Živy, Velese a Puruvíta na schodech.“ K mlčenlivým se dále řadí též Svantovít a Morana, božstva, jež lze chápat jako ústřední (URBAN 2006: 49). Libušini rádcové, Kuděj a Mnata, jsou k promluvě jen o málo ochotnější — nakonec se sice oba odhodlají vyjádřit, když Kuděj nejprve prohlásí, že věc „je jasná jako slunce na nebi“, a Mnata navrhne, že soud dokončí sám, jelikož kněžna není schopna vidět právo (IBID.: 51). Ani „fatum“, na které se Libuše nakonec obrátí prostřednictvím věštby nahrátou kostí, nepromluví jasně —

jeho matoucí povaha je však ještě zrádnější, neboť se naplno projeví až v okamžiku, kdy Kuděj Libuši sdělí, že zdánlivě jednoznačné znamení by četl jinak. Promluva osudu v sobě obsahuje vzájemné protiklady, což lze vnímat jako specifickou podobu mlčení.

6. O bozích a zvířatech

U obou textů lze uvažovat o rozčlenění fikčního světa na tři základní motivické oblasti, oblast spojenou s přírodou a zvířaty, oblast lidskou a oblast nadpřirozenou či božskou. V *Poli a palisádě* je tato strategie nápadnější. O postoji Urbanova textu k přírodě a zvířatům bylo již pojednáno spíše kriticky — jistou jednoduchost jeho konceptů v této sféře lze patrně přičíst na vrub snaze věnovat zásadnější pozornost slovanskému panteonu. Tomu napovídá tvrzení samotného autora v „poznámce na závěr“, kde je po obhajobě díla jako textu nehistorického a neideologického řečeno, že příběh „doplňuje o složku, již ostatní verze pověstí o Libuši více či méně pomíjely, ale kterou je podle mého čtení třeba zdůraznit: je to pantheon slovanských božstev, jež se svým půvabem, barvitostí, rozmanitostí a specifickým charakterem vyrovná protějškům v bájesloví řeckém, keltském, germánském nebo třeba indiánském“ (URBAN 2006: 121).

Toto nadšené přijetí panteonu se může zdát v jistém rozporu s kritičností postmoderního myšlení vůči dříve uznávaným ideám a božstvům. Jak píše Petr Hrtánek o literárních apokryfech, „dříve vzývané modly jsou v nich s úsměškem demaskovány jako simulakra, jako prázdné fetiše; falešná božstva všeho druhu jsou nekompromisně stržena z podstavců“ (HRTÁNEK 2014: 176). V období pokročilého postmodernismu (či postpostmodernismu) je však situace již zjevně poněkud posunutá. Velké příběhy a kultury minulosti — a platí to také pro abstraktnější modly, jako je idea pokroku nebo sociální utopie — byly depatetizovány do takové míry, že je možné je znovu používat bez obav z toho, že si autor „zadá“, v potaz se berou pouze jejich estetické a funkční parametry.

V *Poli a palisádě* se záměr zobrazit krásu panteonu (a oslavit tak „český národ“) kromě četných zmínek projevuje především v jedné ze závěrečných scén novely, kdy je během Přemyslova příjezdu do Prahy zevrubně popisováno seskupení „nejkrásnějších model“ na dračích lodích, od boha-otce Svaroga až po Svantovíta Vysokého, od jehož moci je v textu odvozován počátek stavby věže, jež se v průběhu věků promění ve svatovítskou katedrálu (URBAN 2006: 119).

Kadlečková vystupuje jako autorka postmoderními zvraty poučenější, případně přinejmenším skrupulóznější, co se užívání zavedených prvků týče — přestože se nevyhýbá zobrazování krásy mýtů a jejich protagonistů, nikdy nenabízí pouze jedinou interpretaci. S Urbanovým zápallem pro božstva a jejich roli ve světě se vyrovnává přímo — samotného Svantovíta, který hraje

v *Poli a palisádě* jednu z ústředních rolí, totiž jakožto pomýlený kult kritizuje Květoš: „Svantovít náležel k polabsko-pobaltskému okruhu. V Čechách to byl přízrak nad přízraky: bůh romantiků a pomýlených vědců. Nikdy tu neměl jiné vyznavače než zapálené badatele v dobách dohasínajícího národního obrození. [...] Nemá nic společného se Svatým Vítem!“ (KADLEČKOVÁ 2015: 79).

Jakkoli je Svantovít pro Urbana významným, klíčovou roli v Urbanově uchopení příběhu klíčovou roli hraje Morana. Bohyně smrti je v této novele, jak bude ukázáno i dále, konečnou reprezentací femininity — vyjádření konečné nehybnosti a protiklad činorodého, rozsévačského mužství. Současně se postava tohoto božstva do jisté míry prolíná s Libuší: protagonistka se Morany na rozdíl od jiných neobává, přihlížející ji za bohyni smrti omylem považují (URBAN 2006: 63) a podobně.

Tento systém „matriarchální“ Morany, jež je vystřídána „patriarchálním“ Svantovítem v rámci neodvratitelného dějinného vývoje, je v příběhu snovačky a přemysla rozbit konceptem volného a často neuvědomělého přebírání témat. Povídka Vilmy Kadlečkové zpočátku působí, že Urbanovo pojetí bez závažnějších komentářů bere za své — vědmy se na Moranu odvolávají, a Kazi se dokonce honosí tím, že Morana je vynálezem ryze českého prostředí, nikoli přejatým či upraveným cizím vzorem (KADLEČKOVÁ 2015: 140). To je ovšem posléze zcela negováno scénou, kdy do děje vstoupí návštěvnice z britských ostrovů, Morgana la Fey, jakožto prototyp nebezpečné a zlé čarodějky — duch dějin je zavržen ve prospěch chaotického a nekontrolovatelného mísení představ a nápadů.

Na opačném pólu než božské bytosti stojí zvířata — přestože se s nimi v mytickém myšlení přirozeně mohou prolínat. Oba texty však s faunou pracují spíše sporadicky. *Pole a palisáda* se sice zmínkám o zvířatech nevyhýbá, podobně jako rostliny ovšem také ona jen výjimečně výrazněji vstupují do motivické struktury díla, v průběhu celé prózy jsou jmenována v letmých, často jednorázových zmínkách. Podobně jako u rostlin je důraz kladen především na možnosti, které zvířata skýtají člověku: ať už jako předmět lovu a „dárce“ masa či kožešin, nebo jako tvor vysloveně služebný či hospodářský.

Na rozdíl od Urbanovy rajské zahrady raného středověku, která překypuje tvory malými i velkými, je bestiář Vilmy Kadlečkové méně početný, zato však pro text samotný významnější. Zmínky o zvířatech jsou téměř vždy spojené s určitým zaužívaným kulturním prvkem či nánosem — jako když nočním Brnem táhnou krokodýlové v narážce na „brněnského draka“ (KADLEČKOVÁ 2015: 84) nebo když je Libby přirovnávána k Dášeňce, která se pokouší sama sebe zvednout v košíku (IBID.: 23–24). Častá jsou také mírně nepřijemná přirovnání, která fungují podobně jako rostliny v téže próze: například když je zvedající se pohlaví přirovnáváno ke kobře (IBID.: 125–126). Jinak řečeno, zvířata nejsou přirozenou, esenciální součástí světa: člověk si jich všímá teprve v okamžiku, kdy konstruuje jejich kulturní roli.

Co se Urbanovy prózy týče, k nejméně výraznějšímu průniku zvířecí říše do motivické struktury dochází v závěru díla, když Libuše přichází za Přemyslem, aby si jej získala jako manžela a knížete. Do Oráčova pluhu jsou zapřažena dvě zvířata: „Valach a vůl táhli svorně, až bylo s podivem, jak se pod mužovou rukou shodnou“ (URBAN 2006: 53). Na poměrně malé ploše je zde vyjádřeno mnoho. Scénu lze číst jako předzvěst Přemyslovy pozdější schopnosti vedení státu sestávajícího z rozdílných rodin a kmenů, přičemž tato „nadpřirozená zpráva“ je, na rozdíl od většiny pomoci kostí, srozumitelná a vyložitelná poměrně jednoznačně — opět snad právě proto, že ji předávají zvířata, dokonce zvířata služebná.

Za povšimnutí stojí také skutečnost, že oba tvorové jsou vykastrování. Tento koncept přirozeně není nový, už vzhledem k tomu, že valaši a voli byli v zemědělství běžně užívaní a dva rozdílně zbarvené voly nalezneme u Přemyslova pluhu již v Kosmově verzi pověsti.⁵ Urban se však snadno mohl rozhodnout nepřikládat této scéně velký důraz, popřípadě ji výrazněji pozměnit; text však naopak služebnost obou zvířat ještě podtrhuje tím, že namísto dvou volů před pluh umísťuje dva různé tvory. Toto rozlišení výrazněji podtrhuje atribut, jež mají společný, tedy jejich vykleštění; současně silněji odpovídá dichotomické struktuře díla, která ke konci nabývá na síle, a ponouká čtenáře, aby se ve dvojici tažných zvířat pokoušeli nalézt symbolický náboj. Ve valachu a volovi lze pak hledat například dva typy ujařmených skupin lidí, nad kterými Přemyslovci povládnu. Může přitom jít o Čechy a Moravy, Čechy a Němce nebo například — jak by odpovídalo výrazné genderové polaritě, k níž se próza svým zakončením hrdě hlásí — o poddané muže a ženy.

U samotného Přemysla se přitom objevují zvířecí atributy, a dokonce se setkáváme se scénou, kdy budoucí kníže se zvířetem splývá v podobě jakéhosi kentaura: „V odpoledním světle doslova sálal, stavěl se očím na odiv. Vladyka v podobě zvířete. Přemysl seděl jinak než sedláci. Zvíře, jež by svedlo vládnout. Má to pomotané... Jezdec a kůň se jejímu zraku slili do duhové skvrny se spoustou cípů“ (IBID.: 91).

U Kadlečkové je propojení muže se zvířetem paradoxně umístěno do „nejvyšší“ sféry, nevirtuální a nemytické. Libuše si u Alana Vernerera, organizátora snovačského programu, všimne jeho lehce ezoterické ozdůbky na krku: „Všimla si taky zlatého řetízku s měsíčním znamením Býka, který problemskoval tam v houštinách [chlupů]. Měl to být kanec. To by mnohem lépe odpovídalo situaci. Jenže prase mají v kalendáři jenom Číňané“ (KADLEČKOVÁ 1995: 17). Zatímco u Urbana si prolnání maskulinní a animální sféry všimá především protagonistka, Kadlečková vkládá lehce absurdní a parodizovanou

5 „Tam váš kníže oře s dvěma strakatými voly; jeden vůl má vpředu dokola bílý pás a bílou hlavu, druhý jest od čela po zádech bílý a zadní nohy má bílé“ (KOSMAS 1972: 18).

touhu po nespoutané zvířecí mužnosti přímo do projevů jedné z vedlejších postav; její Libuše věc komentuje s lehce sarkastickým přídechem — přičemž valná část komiky pramení ze skutečnosti, že v nemytické sféře je příroda natolik potlačena, že jak býk, tak kanec jsou degradováni na úroveň pouhých symbolů.

7. O číslech a barvách

Číselná symbolika hraje v obou prózách nemalou roli, jak ostatně lze od mytických příběhů očekávat. V obou případech již samotný název ukazuje na motivickou dualitu; význam čísla tři pak je rovněž pevnou součástí čtenářského očekávání, vzhledem k tomu, že východiskem obou příběhů jsou tři sestry.

Význam čísla dvě a vzájemné protikladnosti ve světě lze samozřejmě do jisté míry přisuzovat přirozené úloze dichotomie v lidském myšlení, a to až už máme na mysli dichotomii mytickou (u Urbana protikladná dvojčata Svanovít a Triglav), nebo spojenou s podobou určitých přírodních jevů (řeka má dva břehy, dává proto smysl, že „druhý břeh“ může velmi snadno nést symbolický význam).

Zejména pro první polovinu *Pole a palisády* platí, že určujícím motivem je právě rozpůlení: když Libuše žádá o radu, přelomí se její věšebná kost právě v polovině, což je následně, jak již bylo zmíněno, vykládáno různě. Obrazy, jež přicházejí v trojicích, jsou zpočátku poměrně vzácné a spojené spíše s negativními asociacemi. V centru pozornosti sice stojí tři mocné sestry, avšak pouze Libuše je použitelná; Kazi i Teta se po neúspěšné kandidatuře z příběhu rychle vytrácejí. Objevuje se trojlíčí bog Triglav, z pohledu na něj se však Libuši „dělá zle“, a navíc je důležitější jeho protikladnost ke dvojčeti Svantovítovi. Podobně se v úvodní scéně objevuje trojohrá knížecí židle, té však „něco schází“ — míněno je čtvrté rameno kříže.

Ke konci textu se číslo tři přece jen dostává alespoň částečně do popředí, a sice v podobě několika nepřehlédnutelných „pohádkových“ triád. Nelze asi přímo říci, že prostřednictvím častějšího výskytu této propriety docházelo k žánrovému posunu — text po celou dobu zůstává psychologizovanou adaptací mýtu a k pohádkám jinak nijak zvlášť neodkazuje —, vede však k jeho jednodušší a přehlednější strukturaci. Jmenovat lze především tři návštěvy velmožů v podobě ptáků v Libušině snu (URBAN 2006: 76–77), tři návštěvy záhadného běsa v lese (černý kanec, černý býk, bílý kozel) (IBID.: 72–83) a posléze tři trofeje ze jmenovaného démona poté, co jej zahubí Přemysl (IBID.: 96–97). Naopak rozdvojení získává spíše negativní konotace, jak dokazuje rozlomení kamenného slunce vejpúl: jeho opětovné scelení je Přemyslovou nejvýznamnější zkouškou. Jednou z možných interpretací tohoto postupného přerodu od zdůrazňování významu čísla dvě ke zdůrazňování významu čísla tři může být snaha o zobrazení přechodu od prosté dichotomie k ce-

listvosti — či přechodu od pohanské bipolarity ke křesťanské „dokonalosti“, což může být vyjádřeno také prolnutím Svantovíta a svatého Víta v závěru. Tím spíše pak vyvstává rozdělení světa na „mužský“ a „ženský“ břeh, o němž bude ještě pojednáno dále. Jakkoli se věci mohou měnit, říká text, genderovaná podstata světa zůstává stejnou a nic na ní nezmění ani nové náboženství.

Text Vilmy Kadlečkové je vůči dichotomiím skeptičtější. Několikrát je v próze dualita přímo parodována, poprvé v okamžiku, kdy Libby v hádce s Alanem Vernerem kritizuje neopatrné využívání starobylé pověsti. Říká přitom, že „i pod [jiráskovským] základním kamenem vždycky ještě něco je. Bahno. Červi. Cokoliv. To, že je nevidíme a nijak k nim nemůžeme, je šileně nebezpečné“ (KADLEČKOVÁ 2015: 24). Přestože je tento obraz použit v zápalu řeči, Libušin diskuzní soupeř se ho chytí a vysmívá se mu. „Bahno a červi“ bezmála získávají nádech esteticky líbivého pojmenování, podobně jako jím oplývá spojení „pole a palisáda“.

Na rozdíl od Urbanovy prózy *O snovačce a přemyslovi* věnuje po celou dobu vyprávění přibližně stejnou pozornost dvojkovým a trojkovým kombinacím: na jedné straně stojí všechny tři mocné sestry neustále ve středu dění, na druhé straně se objevují dílčí protiklady (Libuše a Přemysl, Chrudoš a Štáhlav, Praha a Brno). Je přitom zajímavé, že ve všech řečených případech je nejvíce tematizována snaha outsidera překonat nejdůležitější prvek příslušné dyády či triády, přičemž ti, kteří nestojí na vrcholu, získávají více narativního prostoru. Libby uvažuje o úporné snaze Brna uspět: „Je snad právě tohle, co Přemyslovi tolik imponovalo? Zoufalé úsilí Štáhlava, který se snaží dohnat Chrudoše za každou cenu — Chrudoše s jeho neotesaností a nevkusem, tučným břichem i nezaslouženými poctami? Dělá, co se dá, ale přesto je pořád vzadu... pořád jen druhý“ (IBID.: 88).

V samém závěru novely pak přemysl vysvětluje své počínání a vysvětluje, že alternativa, ať už jediná (Brno k Praze), nebo vícečetná (Kazi a Teth k Libuši) je z jeho pohledu vždy prospěšná: „Tohle není žádné **bud/anebo**. Věci mohou existovat vedle sebe a efektem synergie se podporovat navzájem. [...] Brno si zaslouží trochu zájmu, ale nejde jen o ně. Tohle by pomohlo i Praze; cožpak to nevidíš? Ať jde o cokoliv, vždycky je lepší mít víc ohnisk energie, protože když bude jen jedno, i ono samo tím ztrácí na významu. To je důvod, proč ty jako kněžna potřebuješ své sestry“ (IBID.: 161). Kromě názoru, který přemysl otevřeně vyjadřuje, je v jeho výpovědi opět obsažen také nevyslovený výpad vůči číselnému symbolismu a esencialismu — vznikne-li v kultuře více možností, jak řešit problém nebo jak pohlížet na věc, je nakonec jedno, zda jde o protiklady nebo o více alternativ. Oproti urbanovskému „světu muže a světu ženy“ či postupnému dějinnému vývoji k dokonalosti nabízí text Vilmy Kadlečkové opět jen změt neustálých proměn, vzestupů a poklesů a měnících se úhlů pohledu.

K silným konstrukčním prvkům obou textů patří také využití barev. U Urbana přitom nad méně obvyklým pojmenováním odstínů převládají základní barvy, které se neustále vracejí v kompletním složení: objevuje se černá, bílá, červená, modrá, zelená a žlutá. Ve výrazné podobě se tato kombinace objevuje například během závěrečného Přemyslova příjezdu do Prahy: „Bočnice zdobily zkřížené ostěpy a vztyčená kopí, na nich visely červené, zelené, žluté a modré válečné štíty“ (URBAN 2006: 102). Tato až bezhlavá pestrost umožňuje textu vzbuzovat dojem středověké iluminace — a to nikoli pouze tím, že jsou barvy přítomny a proměňují text v mozaiku základních odstínů, ale také nepokrytým a na odiv vystavovaným symbolismem. Jásavá barevnost, v obecné představě spojovaná spíše s vrcholným středověkem než s počátky slovanského osídlení na českém území, není nevhodnou volbou — dodává textu navzdory jeho zmodernizování jistou historickou hloubku, coby příběhu z dávných dob, který ovšem není vyprávěn svými aktéry, nýbrž se prostřednictvím předávání a tradice protloukl až do postmoderní současnosti, přičemž jednotlivé věky na něj navěšovaly své atributy.

Texty Vilmy Kadlečkové je s tímto pestrým pojetím v kritickém dialogu. K dávné minulosti odkazuje mnohem skrytěji, nepřímo. V příběhu předkládá barevné spektrum přirozené pro člověka 21. století: Anka Kazimová (Kazi) si ve scéně, kdy je představena, bere „bílou koženkovou bundu, lesklou, kapucou s nadýchaným lemem ze stříbřité kožešiny“, sestřičky nosí „levandulově zelenou“ a technický personál zase „žluto-béžový kalhotový komplet“ (KADLEČKOVÁ 2015: 30). Skutečnost, že jednotlivé odstíny jsou zachyceny takto konkrétně, prakticky znemožňuje čerpání ze studnic zavedené symboliky. Nadto tento postup naznačuje mnohem rozrůzněnější svět: zatímco v *Poli a palisádě* můžeme očekávat, že kterýkoli prvek světa patří k určité barvě (a k určitému trsu motivů), *O snovačce a přemyslovi* ukazuje výřez ze světa mnohem složitějšího a rozsáhlejšího, než čtenáři prostřednictvím vyprávění přímo vidí.

Při rozvíjení barevného symbolismu sází Urban na jistotu. Ačkoli jednotlivým sestrám přiřadí příslušný odstín, který se má podílet na konstituování jejich povah, v odstavcích popisujících návštěvy českých vладыků při hledání nástupnické kněžny je tento dojem ještě posilován jednoznačnými popisy jednání. Theta je v *Poli a palisádě* spojena s černou barvou, černokněžnictvím a vyzváním temnoty, Kazi se pojí s červenou barvou a lehkovážnými zábavami, Libuše je obklopena bílou (a zelenou). Za klad lze považovat, že sama Libuše chování svých sester interpretuje, a sice prostřednictvím vztahu k Moraně (smrti). Obě sestry se jí podle Libuše obávají, Theta se pokouší Moraně sloužit a „nakrmit“ ji válkou, naproti tomu Kazi se pokouší smrt vytěsnit za okraj vědomí a ukrýt ji pod pláštík radovánek. Tento prvek, jež lze označit za metaliterární, však nakonec mnoho prostoru nedostává — Libuše se coby „čtenářka“ postav svých sester zastavuje poměrně rychle, v rámci realistic-

kých norem, nedochází tak k tomu, že by v této věci suplovala úlohu recipienta. Na konci prózy, když už ani jedna ze sester neusiluje o „mužskou“ knížecí roli, se všechny tři obléknou do mírumilovných barev, u kterých převažuje bílá (URBAN 2006: 111).

Próza *O snovačce a přemyslovi* opět staví proti eseciálnosti barevného symbolismu arbitrární pojetí. Černá je sice pro většinu recipientů bezpochyby spojena se smrtí a rudá s vášní, avšak u Libušiných sester je tato symbolika částečně prohozená. Teth je u Kadlečkové rusovlasá, byť oblečená do „smrtící černé“, zatímco Kazi si na sebe coby tanečnice vezme „rudý satén“, avšak vlasy má černé (KADLEČKOVÁ 2015: 115). To lze interpretovat buďto tak, že proti „původnímu“ barevnému zakotvení sester (které je reprezentováno vlasy) došlo ke změně a Kazi si vybrala červenou erotičnost a Teth černou morbidity; ale také tak, že barevnou symboliku má smysl rozebírat pouze v dané situaci, nikoli obecně, popřípadě její jednoznačnost zcela odmítnout. Celkově lze říci, že identifikace úlohy postav v ději na základě popisu či symbolického ukotvení je Kadlečkovou spíše parodována. Hned v úvodní scéně soudu je například postavena na pranýř oblíbená praktika spojování vnějšího vzhledu postav s jejich morálním nastavením či rolí v příběhu. Muž, který Libuši žádá o zastání proti svému mladšímu bratrovi ve věci dědictví, je popisován jako „hřmotný, zamračený chlap, asi otlý, nerudný, brunátný a ještě k tomu s pleš, aby bylo hned poznat, že je to ten zlý“ (IBID.: 7).

8. O genderu a sexualitě

Posledním z výrazných stylových prvků, na kterých lze rozdílnost obou prozaických zpracování Libušina příběhu ukázat, je užívání výrazů souvisejících s genderem. Především otázce ženství bylo u této pověsti přirozeně obtížné se vyhnout, vzhledem k tomu, že právě vztah genderu a moci leží v jádru původní pověsti — či přinejmenším té její podoby, která je otisknuta v národním povědomí. Gendery ve spojení s mýtem přitom zůstávají v evropské kultuře plodným tématem — zatímco v americkém modelu genderových a queer studií je akcentován „pokrokový“ konstruktivismus, jenž nakonec paradoxně dospívá k esenciální hromadné identitě všech nonkonformních jedinců, Evropa si podržela na jedné straně esencialismus neměnných mužských a ženských identit, na druhé straně náklonnost k pluralitnímu kulturnímu konstruktivismu (PUTNA 2011: 54): skutečnost, že představa objektivního „mužství“ a „ženství“ nebyla zcela zavržena, vede tvůrce ke snaze se k tomuto tématu vyjádřit, ať už za účelem prosazení vlastních esencialistických představ, nebo kriticky.

Jak bylo uvedeno výše, zejména u Urbana tvoří genderové napětí v podobě polárních protikladů jeden ze základů motivické struktury díla. Střet maskulinního a femininního světa je v průběhu vyprávění několikrát tematizován: nikoli toliko během Libušina soudu a u následné negativní reakce vладыků,

nýbrž také například ve vztazích mezi božstvy (především s ohledem na Moranu) či v osudu Kroka a jeho postupného přechodu od jaré maskulinity mláďí ke staří stráveném u mohyly zesnulé ženy Svanty. I přesto však vyvrcholení těchto scén a náznaků v závěru prózy působí až didaktickým dojmem, když je do genderového uspořádání vtažena také slavná Libušina věštba: „Řeka, co mezi těmito novými sídly od počátku věků protéká a navždy je dělí, nechť je prahem mezi neslučitelným světem muže a ženy. Podle prahu at se to město nazývá“ (URBAN 2006: 116).

U Kadlečkové se věci mají opět naopak. Vypravěč sice na některých místech mezilidské vztahy komentuje — zejména z pohledu mocenského: přítomen je jak mužský šovinismus, tak ženská dominance —, nepokouší se však o obecně platné rozdělení obou světů. Povahy a úlohy všech genderů se prolínají a záleží, jako ve světě snovačky a přemysla ostatně u všeho, na tom, čemu právě společnost věří. Svou skepsi vůči esencialistickému vidění světa projevuje také tím, že práh „z legendy o založení Prahy“ sice také chápe jako určitou nesnadno průchodnou hranici mezi dvěma světy, jde však o magický práh znesnadňující snovačské přesunování — motiv vycházející spíše z dobrodružné a fantastické literatury než ze světonázorového manifestu (KADLEČKOVÁ 2015: 85). Naivita těch, kdo se snaží o vymezení mužských a ženských pozic v mýtu a dějinách, je Kadlečkovou parodována, a to ještě štiplavěji než u jiných sarkastických výpadů, jež se v jejím textu objevují. Postava Štáhlava ukazuje, že obhájit protizenské vyznění mýtu o Libuši je v podstatě nemožné a vždy nakonec vede přes estetické záminky až k tautologickému konstatování, že žena má být žena, protože je žena. Čtenář se dozvídá, že konzervativně jiráskovská podoba mýtu je „velkolepá“, „archetypální“ a že „všechny kapacity v oboru se shodují, že ta legenda je přece **hezka**. Tak, jak je! Kněžna Libuše má takovou tu... tu svou ženskou stránku — [...] Je to celé takové slavnostní“ (IBID.: 21).

Jak již bylo řečeno, Urbanovo pojetí mužství a ženství jako dvou polarizovaných opozic není ničím, co by se z rámce jeho prózy dramaticky vymykalo. V této oblasti jsou nejvýraznějšími polaritami božstva Morana a Svantový, smrt a život (v návaznosti na dva břehy Vltavy), Vltava a Labe, eponymní „pole a palisáda“ a přirozeně i některé další, méně významné dvojice.⁶ Dílo však nenabízí zcela jasnou odpověď na otázku, jak se stavět k jemnějšímu rozvrstvení v rámci maskulinity a femininity — především pak není jasné, zda tři sestry představují tři základní varianty ženskosti, nebo zda je pouze Libuše

6 Uvažovat by bylo možné například též o protikladu přírody (přirozenosti) a umělosti (řemesla), ovšem jak je zmíněno výše, tento protiklad reálně v Urbanově próze téměř absentuje. Nelze hovořit ani o hierarchii — příroda je v podání tohoto textu natolik kulturní, že ji od lidské industrie nelze oddělit, natožpak ji vůči ní stavět do opozice.

tím jediným a správným ztělesněním svého genderu. Koncept „trojjediného“ ženství je oproti *O snovačce a přemyslovi* nepochybně přítomen slaběji: přestože Kazi a Theta v příběhu určitou roli hrají, scéna s hledáním nové kněžny by spíše napovídala, že jejich přístupy jsou pro dívky nakonec slepými uličkami. Jak již bylo uvedeno, obě starší sestry se pokoušejí o aktivní, „maskulinní“ vztah ke smrti — Theta prostřednictvím válečnických snah, Kazi prostřednictvím zábavy a veselí. Vzдор vůči smrti je vyhrazen mužům. Teprve Libušino přijetí Morany a splynutí s ní pak odhaluje přístup, který je hodný ženy/kněžny, a to jak v rámci zobrazované společnosti, tak v rámci předkládaného ideového rámce.⁷

Bylo by přirozeně možné také uvažovat nad tím, že přijetí Morany není atributem ženství, nýbrž moci: jakkoli je však tato myšlenka schůdná antropologicky, v textu samotném jí nic nenasvědčuje. Přemysl Oráč svým zabitím běsa před přijetím knížecího titulu předvádí titánský vzдор vůči silám stojícím nad člověkem; a Přemyslův příjezd do Prahy nabývá rysů jásavých a karnevalových. Kníže Krok sice určité atributy společné se svou dcerou vykazuje (zejména v podobě výstavby věže ze soli, jakéhosi memento mori, a moudré smířenosti se silou uplývajícího času), avšak skutečné přijetí Morany je u něj — právě naopak než u Libuše — spojeno s koncem panování. Na začátku příběhu jej nalézáme na „pohřebním břehu“, na statku v blízkosti manželčiny mohyly; a když jej postupem času a s rostoucí únavou z vládnutí smutek nad kupíci se úmrtími přece jen přemůže, odebere se zpět na „ženský“ břeh a přestane být knížetem.

V Urbanově próze nepostrádá zajímavost úloha, kterou z hlediska genderové obraznosti hrají řeky. Sama Vltava tvoří, jak je konstatováno v jedné ze závěrečných poznámek, hranici či práh mezi mužským a ženským světem (URBAN 2006: 116). Za inspirativní lze označit též scénu, kdy Libuše uvažuje o soutoku Vltavy a Labe a skutečnosti, že Vltava, ač je od pohledu mohutnější, Labi podléhá a vtéká do něj, nikoli naopak. Ve vztahu ke zdůrazňované opozici by bylo možné uvažovat o Vltavě jakožto Libuši (ženě) a Labi jakožto Přemyslu (muži), zejména v kontextu poslední věty románu, kdy muž přes den vládne, ale žena jej opanovává v noci v ložnici (IBID.: 119). Možné by však bylo také právě opačné přiřazení. Patrně nejzajímavější interpretací je pak

7 Popsané propojení femininity se smrtí lze dát do souvislosti s obecnějším propojením thanatu a erotu, jevem typickým pro romantickou evropskou kulturu (*Liebestod*). Když při lovu na divoké prase umírá Libušin bratranec Dorik, uvádí text, že „Bokas dýchal, ale Dorik už obcoval s Moranou“ (KADLEČKOVÁ 2015: 16), a ačkoli sloveso *obcovat* zde nemusí být nutně chápáno ve významu sexuálním, daná asociace je přinejmenším upevněna. Z opačného pohledu lze upozornit na svazek mezi Libuší a Přemyslem, který je naplněn teprve poté, co je zabit Libušin předchozí „nápadník“, lesní das.

možnost, že jde o dvě varianty ženskosti, dva různé ženské gendery. Tomu by nasvědčovalo také vylíčení zmíněného soutoku, jež připomíná obrazný popis ženského klína: „Ve špici mezi dvěma vodami se černal houštinou zarostlý mokřad“ (IBID.: 65). Je přitom zajímavé, že asociace říčního soutoku se sexualitou se objevuje také v próze *O snovačce a přemyslovi* jakožto jeden z intertextových odkazů, které nejsou čistě kritické. Když Teth v podobě Tess svádí Květoše, je popis situace z mladíkova pohledu ozdoben právě tímto přirovnáním: „Jeho rty zkrátka splynou s jejími... neodvratně jako při soutoku řek“ (KADLEČKOVÁ 2015: 72).

Co se týče postavení a popisu obou řek v textu, převažují atributy femininity: přeplování Vltavy sem a tam je, při prvním použití tohoto propria v textu, jmenováno mezi „důkazy mužnosti“ (URBAN 2006: 21), a bogyně jara Vesna má oči „ze zelených vltavínů“ (IBID.: 105).⁸ Kromě toho se při návštěvě mužů z jihu vede řeč o „malé přízni mezi vltavskou a otavskou krví“; obě řeky tímto obratem získávají takřka mateřskou dimenzi (IBID.: 48). Vlastnosti spojované s maskulinitou Vltava získává teprve v okamžiku srovnání a střetu s jinou řekou — je popisována jako *silná a slavná*, ale nakonec podléhající „slabšímu“ Labi (IBID.: 65–66). Tuto textovou strategii je možné číst jako posunutí esenciality hlouběji do ideového podhoubí — základní hranice neprobíhá mezi mužem a ženou, jak by se mohlo zdát podle prvního plánu a explicitních výpovědí k tomuto tématu, nýbrž mezi obecněji pojatým mužstvím a ženstvím. Jinak řečeno, atribut mužství je přidělován teprve v kontrastu k „ženství“; přičemž mužství je esenciálně spojeno s významností, silou a vládou. Každý nejvýznamnější a nejmocnější prvek systému získává atribut maskulinity — jinak řečeno, Přemysl nevládne v Urbanově próze proto, že je mužem, nýbrž je mužem proto, že vládne (podobně jako měla před ním — dočasnou a pro její osobnost neovladatelnou — mužskou pozici Libuše).

S genderováním textu je úzce spojena otázka sexuality, která v obou prózách daleko přesahuje vztah protagonistů. Urbanův text je poměrně cudný, patrně žádnou ze scén nelze označit za explicitně erotickou a při vyprávění zakladatelského mýtu si vypomáhá výhradně zachycováním „přípustných“ variant přitažlivosti a milostných her. Sexuální podtext má scéna Libušina snu, kdy ji velmožové spatřují „ostudně nahou“ a následně se proměňují v ptáky (což lze číst jako reflexi „male gaze“) (IBID.: 76–77), ihned následující scéna s trojím dobovatelským příchodem lesního daša, a konečně pasáže s namlouváním Přemysla. Ve všech těchto případech funguje Libuše primárně jako ob-

8 Kadlečková nápad přebírá, avšak oči „zelené jako střípky vltavínu“ má v jejím podání smrtonosná Teth v podobě Tess (KADLEČKOVÁ 2015: 71). Kromě zpochybnění genderových stereotypů jde v tomto případě o další znejistění barevné symboliky, o níž bylo pojednáno výše.

jekt, který je možné získat či využít — je však objektem neměnným. Proměna a pohyb jsou jevy spjaté s jejími dobyteli, jak dokládají užívaná slovesa. Zatímco Libuše ve svém snu „sedí v posteli“ (IBID.: 76), u tůňky se „schoulí v měkkém jehličí na břehu“ (IBID.: 72) a při snubování s Přemyslem „je položena na lůžko z ovčího rouna“ (IBID.: 100), muži jsou náramně pohybliví. Jeden z mladších vладыk „vstoupí do Libušiny komnaty“ (IBID.: 76), přízrak „vystoupí z vody“ (IBID.: 73) a Přemysl přijíždí do Prahy a přitom „přechází sem a tam po palubě“ (IBID.: 110). Pohybliví jsou nejen sami Libušini nápadníci, ale jednotlivé části jejich těl; za vše hovoří popis běsova ohanbí, o kterém se říká: „Mezi nimi visel dlouhý, chmýřím zarostlý úd, a jak se houpal, padaly z něj kapky vody“ (IBID.: 79).

Setkání s démonem je nejživočišnějším z Urbanových obrazů. Lesní ďas Libuši „svádí“ poměrně standardním způsobem, především zdůrazňováním své vlastní nebezpečnosti a průbojnosti. „Zazubil se, kopytkem se opřel dívce o prsa. Jeho dech jí ovanul tvář, ucítila šťovík a sporýš a rozmarýnu. [...] Zhoupł se v bocích a něco tvrdého, neodbytného a zároveň zvláště hebkého se jí otrelo o předloktí a potom ji štouchlo do břicha, ani se tam dolů neodvážila shlédnout“ (IBID.: 81). Na rozdíl od Přemysla, který dívku také omámí silou svého mužství, však ďas překročí hranici. Přistupuje k Libuši proti její vůli, což jde proti obrazu „ideálního“ svazku mezi mužem a ženou, jak jej má v této próze vykreslovat spojení Přemysla a Libuše — tedy proti představě podřízení, které je absolutní právě proto, že je dobrovolné.

U Kadlečkové je sexualita postav výrazně různorodější. Kromě vášnivého a bolestného vztahu mezi Libuši a Přemyslem do milostných her vstupují především kněžniny sestry. Teth, poté, co vstoupí do těla americké studentky Tess, predátorsky svede sexuálně nezkušeného Květoše Štáhlavského a obětuje ho. Kazi tráví čas se svým milým Jarkem (který reprezentuje oblíbený archetyp smyšleného „vítěze nad Mongoly“, Jaroslava ze Šternberka), a poté, co dojde při souboji s Teth k poškození jeho jachty, dokonce uvažuje, že si škodu bude muset vyžehlit striptýzem u stěžně (KADLEČKOVÁ 2015: 100). Na poměrně malé ploše je vyobrazena většina myslitelných typů vztahů a sexualit: od Libušiny vášně k přemyslovi, obtíženě pocity viny a zklamání, přes ženskou dominanci či vysloveně „harémové“ miliskování se dvěma exotickými muži v Kazině virtuálu, až po standardní milenecké vztahy. Kadlečková se však nevyhýbá ani sourozeneckému incestu, když zmiňuje důvěrnosti mezi sestrami: „[Vzpomínky] na dobu, kdy se ona sama za Libušinými zády milovala s přemyslem, a na dobu, kdy se za přemyslovými zády Libuše milovala s Teth. Tohle se vleklo dlouho; celá staletí. Když je k dispozici prakticky neomezené množství času a k tomu velmi omezené množství osob, postupně dojde na všechny kombinace vzájemných vztahů“ (IBID.: 103).

Patrně nejvýraznějším styčným bodem obou próz v otázce sexuality je postava mužského predátora, který se pokouší ulovit Libuši. Vypovídající je

pak srovnání reakcí obou dobyvatelů poté, co jsou odmítnuti. Urbanův *das* útočí, dokud není sám fyzicky napaden a zahánán pomocí koně Bokase; ihned poté okamžitě obrátí a kněžnu agresivně zaklíná: „A svoje panenství si nech, ať v tobě ztvrdne na kámen a jako tenhle [míněno kamenné slunce, které *das* předtím hodil do tůně] se s tebou utopí, až se zas budeš máchat v řece“ (URBAN 2006: 83). Takto prudký obrat je důkazem toho, že *das* nemá být na rozdíl od Libuše plastickou, psychologizovanou postavou, nýbrž ilustrací ideje, či dokonce její parodií. Agent Verner neboli Bivoj, který protagonistku obtěžuje v próze Vilmy Kadlečkové, od svého záměru ustupuje mnohem postupněji. Po neúspěchu dlaně položené na koleno pokračuje v obtěžování, dokud se Libby nevysměje nabídce večere ve francouzské restauraci; a i pak sice vztekle vypění a prohlásí, že kněžna má „sklapnout kufry a zalézt do jeskyně“, ve zbytku scény ale stále ještě propojuje účinnou jízlivost s dohasínajícími sexuálními výpady (KADLEČKOVÁ 2015: 22–27). Libuši zcela zavrhně teprve o několik dní později, poté, co v něm nějakou dobu zjevně narůstá rozhořčení; když oznamuje Květošovi, že jedná s náhradnicí, referuje k Libuši jako ke „krávě feministické“ (IBID.: 63).

9. Závěr

Jak bylo možné očekávat, vybrané texty, *Pole a palisáda* a *O snovačce a přemysloví*, mají mnoho společného — kromě samotného tématu je to postmoderní snaha zavedení a pro národní povědomí určující příběh uchopit novým způsobem, nezavrhouvat staré prvky, nýbrž jejich přeskládáním a novým využitím ustavit nové ideje. Ani jedna z próz se přitom nevyhýbá možnosti být čtena především jako zábavná literatura — Miloš Urban se dokonce k touze po „fabulaci“ explicitně hlásí (URBAN 2006: 121), zatímco text Vilmy Kadlečkové vyšel v původní podobě jako součást antologie fantastických povídek, jež se svým názvem i složením nepokrytě staví do pomyslného regálu žánrové literatury.

Přes všechny podobnosti je však v ideovém zakotvení obou próz možné pozorovat přerýv, který není jednoduše vysvětlitelný jako rozdíl v individuálním autorském stylu Urbana a Kadlečkové, byť i ten přirozeně sěhrává svou roli. Studie se pokusila ukázat tento rozdíl na odlišném přístupu k vybraným aspektům díla, a sice takovým, které se zdály být významnými pro zvolenou koncepci postmoderny. Jednotlivé kapitoly byly věnovány neurčitosti a proměnlivosti, rostlinám, materiálům na výrobky lidských rukou, barvám a číslům a konečně genderu a sexualitě.

Již první téma, neurčitost, odhalilo propast mezi oběma autory. Urban postmoderními prostředky vytváří realistický či klasicizující text: nabízí sice jak doslovné, tak přenesené čtení, avšak obě jsou pravdivá (po způsobu scholastické „dvojí pravdy“). Kadlečková naproti tomu v souladu s poststrukturalistickým myšlením koncept pravdy a skutečnosti zcela přeformulová-

vá — pravdivé jsou příběhy a ty mohou být vědomě či nevědomě „usnovány“ různými způsoby.

Také další zmíněná témata odpovídají tomuto základnímu rozporu. Tam, kde Urban pracuje se základními barvami, užívá Kadlečková převážně méně jednoznačných odstínů a její symbolika je fluidní; totéž lze říci o rostlinstvu. Zatímco *Pole a palisáda* se v pohledu na přírodu a její využití drží představy člověka jakožto pána tvorstva, *O snovačce a přemyslovi* představuje přírodní svět jako nepřijemný, chaotický — a nakonec hluboce lidský. Stejně motivace lze pak hledat také u genderových prvků a vlastností, jejichž vyobrazení bylo v Urbanově textu patrně jednou ze základních motivací pro psaní. Jeho novela zachycuje svět, který se mění a postupuje kupředu v zásadě v souladu s duchem dějin — avšak základní stavební kameny ukryté pod povrchem zůstávají stejné, neměnné, esenciální. Text Vilmy Kadlečkové však zobrazením úlohy dobových diskurzů a propagandy zpochybňuje oba ideály — jak pokrok, tak přirozený a neměnný řád věcí — a mýtus o Libuši v jejím podání nabývá až foucaultovských rysů.

Urbanovo myšlení pak podle učiněných rozborů a úvah směřuje mnohem spíše k esencialistickému pojetí: snaze dobrat se „podstaty věci“, jež je objektivní a existuje nezávisle na člověku, který ji studuje. Takové ideje pak samozřejmě stojí vůči postmodernímu myšlení v jistém protikladu, neboť znovu uvádějí na scénu předpostmoderní víru v poznatelnost historie, ideál dějinného vývoje a současně neproměnlivost základních hodnot, včetně pevných a „objektivně daných“ genderových rolí, a konečně také — v souvislosti se všemi jmenovanými tendencemi — představu o redukovatelnosti chaotického světa na přehledný a příjemný řád existence.

Kadlečková i Urban pracují s mýtem o Libuši v té podobě, v níž se v českém povědomí petrifikoval prostřednictvím Jiráskova pojetí. Lze asi říci, že vznešený příběh, jenž svou zdánlivou nedotknutelností vybízí četné autory ke snahám o podvracení a depatetizaci, se pokusili pro novou dobu omladit a „zachránit“ pomocí prostředků, které jim jejich postavení v literární oblasti dalo k dispozici.

U Miloše Urbana je možné pozorovat snahu smířit historický a současný prvek přenesením minulosti — jako konceptu, nikoli jako konkrétního historického období — do postmoderního světa, přičemž minulost je transplantována i s jejími antropocentrickými a objektivistickými ideály. Takový postup ovšem nemůžeme označit za popření postmoderny. Samotné ideové zakotvení díla lze nakonec považovat za jeden z „historických“ prvků, které jsou dílem vedle samotného tématu, zápletky nebo dílčích stylových prvků užívány v rámci nového přeskládání. Lze ovšem jistě hovořit o postmodernismu opatrném a neprůbojném. Svou oslavou minulosti coby nutného předchůdce současnosti na jedné straně a na straně druhé jejím uchopením coby mřížky, bez níž nelze rozluštit šifru současnosti, předchází Urban jak poz-

dějším *Mlýnu na mumie*, tak *Jiným životům Hynka Harra*, tedy oběma dílům, jejichž přístupy popsal Antonín K. K. Kudláč jako dva možné póly postmoderního historismu (KUDLÁČ 2017: 153).

Strategie Vilmy Kadlečkové je právě opačná: dějiny osvětluje postmodernitou, a to po stránce stylistické, motivické i tematické. Tam, kde Urban užívá božstev, běsů nebo magie k ospravedlnění a oživení zavedené fabule, což lze považovat za přístup v literatuře hlavního proudu očekávatelný (a pro značnou část čtenářů jistě jediný schůdný), navazuje Kadlečková původně žánrové prvky často přímo na postmoderní textové strategie, někdy bez přímé souvislosti s původní kostrou příběhu. Například popsany magický systém proměn, tedy motiv charakteristický pro populární fantastickou literaturu, navázaný nejen na logocentrické pojetí světa (čímž se autorka přibližuje uznávaným cizojazyčným autorům fantastické literatury, jako je Ursula K. Le Guinová, Patrick Rothfuss nebo Brandon Sanderson), ale také na jazykovou hru založenou na podobnosti výrazů se zcela odlišnými významy a původem (čímž se autorka dostává do blízkosti experimentální literatury, především poezie).

Z distinkce mezi literaturou hlavního proudu a literaturou, která je chápána jako fantastická či spekulativní, a tedy žánrová, může vycházet také skutečnost, že *O snovače a přemyslovi* je v mnoha ohledech textem odvážnějším a revolučnějším. Roli přitom mohly sehrát autorčiny zkušenosti s fandomem české spekulativní literatury. Jak si ve své studii všímá také Joanna Czaplínská, spisovatelé (a obzvláště spisovatelky) se musejí někdy vypořádávat s nevybíravými reakcemi čtenářů (CZAPLIŇSKA 2016: 127). Lze pak předpokládat, že autorka, která v takovém prostředí uspěje do té míry, že začne pronikat do hlavního proudu, bude se svými zkušenostmi sociální konstruktivistkou a radikální inovátorkou ve všech literárních ohledech — daleko spíše než příznivkyní esencialistického myšlení a umírněného stylu.

Zatímco v české „vysoké“ literatuře, obzvláště u zavedených autorů, panuje pochopení vůči pomalému a individuálnímu hledání vlastní cesty, česká fantastika je spojena s výraznou recepcí vzorů a inspirací ze světového písemnictví. V Urbanově próze nenalezneme ani příliš mnoho vazeb na edici *The Myths*, v jejímž rámci kniha vyšla, a místo toho v mnoha ohledech vychází z pravidel své vlastní poetiky a čtenářského očekávání — například užíváním lexikálně umírněného stylu, stylizací do pozice historiografického či religionistického popularizátora nebo aluzemi téměř výhradně na fenomény významné pro české čtenáře, od slovanských božstev až po Jana Skácela. Psaní Vilmy Kadlečkové se naproti tomu ke světovému postmodernismu poučeně vztahuje — a to jak k výše zmíněným autorům populární fantastiky, tak k oceňovaným představitelům vyzývané a dekonstruktivistické postmoderny. Z autorek, které připojily svá díla k edici *The Myths*, by šlo například o Margaret Atwoodovou nebo Jeanette Wintersonovou, které podobně jako Kadlečková tematizují genderové otázky.

Také u Miloše Urbana a Vilmy Kadlečkové můžeme tedy mluvit o dvou variantách českého postmoderního historismu, s rozdílnými důrazy na obě části tohoto slovního spojení — *Pole a palisáda* je v první řadě postmoderním **historismem**, zatímco *O snovačce a přemyslovi* se sluší označit coby **postmoderní historismus**.

Prameny

KADLEČKOVÁ, Vilma

2015 *O snovačce a přemyslovi* (Praha: Argo)

KAFKA, Franz

2003 *Povídky II. Popis jednoho zápasu a jiné texty z pozůstalosti* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

KOSMAS

1972 *Kosmova kronika česká* (Praha: Svoboda)

URBAN, Miloš

2006 *Pole a palisáda: mýtus o kněžně a sedlákovi* (Praha: Argo)

Literatura

BÍLEK, Petr

2014 „U knihovny s Petrem Bílkem č. 12“; <<http://archiv.literarky.cz/kultura/u-knihovny/17115-u-knihovny-s-petrem-bilkem-12>>, přístup 13. 3. 2021

BAUMAN, Zygmunt

2008 *Tekuté časy: život ve věku nejistoty* (Praha: Academia)

CZAPLIŇSKA, Joanna

2015 „Druhé obrození české“; in Vilma Kadlečková: *O snovačce a přemyslovi* (Praha: Argo)

2016 „Jsou scifistky feministky?“; in Tereza Dědinová (ed.): *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání* (Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita), s. 121–132

DĚDINOVÁ, Tereza

2015 *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita)

FENCL, Ivo

2015 „Meyrinkovská próza nikoli jenom z Prahy“; *Literární noviny*; <<https://www.literarky.cz/literatura/recenze/21168-meyrinkovska-proza-nikoli-jenom-z-prahy>>

FOJTÍK, Tomáš

2006 „Urban, Miloš — Pole a palisáda“; *Knihovnice.cz*; <<http://www.knihovnice.cz/recenze/urban-m-pole-a-palisada.html>>, přístup 13. 3. 2021

- FUTTERA, Ladislav
2015 *Německá píseň o české Libuši: Obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století* (Příbram: Pistorius & Olšanská)
- HASSAN, Ihab
1986 „Pluralism in Postmodern Perspective“; *Critical Inquiry* XII, č. 3, s. 503–520
- HODROVÁ, Daniela
2006 *Citlivé město: eseje z mytopoetiky* (Praha: Akropolis)
- HRTÁNEK, Petr
2014 *Literární apokryfy: literární apokryfy v novější české próze (hledání architektu)* (Ostrava: Host)
- CHVATÍK, Květoslav
1991 *Melancholie a vzdor: eseje o moderní české literatuře* (Praha: Československý spisovatel)
- KOTRLA, Pavel
2006 „Den, kdy ženy předaly vládu mužům“; *kotrla.com* <<http://recenze.kotrla.com/r156.php>>, přístup 13. 3. 2021
- KUDLÁČ, Antonín K. K.
2017 „Návrat historismu v rouše postmoderny“; in Martin Čížek, Antonín K. K. Kudláč, Luboš Velek, Vít Vlnas, Jiří Vykoukal (edd.): *Poslední staročech: k 70. narozeninám Jiřího Raka* (Praha: Masarykův ústav a Archiv AVČR), s. 143–153
- MACURA, Vladimír
2015 *Znamení zrodu a české sny* (Praha: Academia)
- MACHALA, Lubomír
2003 „Otazníky kolem postmoderny“; in Vladimír Novotný (ed.): *Postmodernismus v umění a literatuře* (Plzeň: Pro libris), s. 146–160
- MCQUAIL, Denis
2009 *Úvod do teorie masové komunikace* (Praha: Portál)
- NAGY, Ladislav
2019 *Od romance k románu a zase zpět* (Praha: Argo)
- NOVOTNÝ, Vladimír
2012 „Putování za prozaickými knížkami“; *Český jazyk a literatura* LXII, č. 4, s. 186–189
- POSPÍŠIL, Ivo
2007 „Próza virtuální autenticity a existenciálního znejistění“; *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky = Slavica litteraria*, LVI, č. XI0, s. 5–20
- PUTNA, Martin C.
2011 *Homosexualita v dějinách české kultury* (Praha: Academia)
- SVATOŇ, Vladimír
2012 „Historický příběh a historická fikce. Glosa k Doleželově kritice postmoderního historismu“; *Slovo a smysl* IX, č. 18, s. 79–85

WESSELING, Elisabeth

1991 *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*
(Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing)

ZÁBRODSKÁ, Kateřina

2009 *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*
(Praha: Academia)

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně —
Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.

