

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

PhDr. Michaela Bečková

Prostory možností. Postavy v prózách Ivana Matouška

Disertační práce

Studijní program: Česká literatura

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Michaela Bečková

Praha 31. 1. 2012

OBSAH

Úvod.....	5
1. Fenomén jinakosti u Matouškových postav.....	8
1.1. Postava-funkce a postava-typ v novele Autobus a Andromeda.....	9
2. Možné důsledky nepoměru mezi „smyslem pro možnost a smyslem pro skutečnost“ v reflexi světa. Postava-objekt a postava-subjekt v žánru obrazu.....	19
2.1. Postava jako nepoznatelná entita v novele Album.....	19
2.2. Role postavy v obrazech existence v povídkové sbírce Mezi starými obrazy.....	30
3. Individualizovaná postava s výraznými autobiografickými rysy v románových zповědích.....	43
3.1. Nové lázně.....	43
3.2. Ego.....	58
3.3. Spas.....	74
4. Romány bez ústřední postavy.....	91
4.1. Adepti.....	91
4.2. Oslava.....	99
Závěr.....	107
Anotace disertační práce.....	110
Literatura.....	111

„Vesmír možných světů se neustále rozpíná a rozrůžňuje díky tomu, že lidské hlasy a ruce nepřetržitě tvoří nové světy. Literární fikce je patrně nejaktivnější experimentální laboratoř.“

(L. Doležel)

„Chce-li člověk projít otevřenými dveřmi, musí dbát skutečnosti, že mají pevný rám: tato zásada (...) je prostě požadavkem smyslu pro skutečnost. Existuje-li však smysl pro skutečnost, a nikdo snad nepochybuje o tom, že má své existenční oprávnění, musí také existovat smysl pro možnost.

Kdo jej má, neříká například: Tady se to nebo ono stalo, stane, musí stát: nýbrž vymýšlí.“

(R. Musil)

Úvod

Prózy Ivana Matouška (narozen 1948), jejichž analýzou se v této disertační práci zabýváme, vznikaly již od poloviny let sedmdesátých, většinou ale byly publikovány až po roce 1989 (výjimku přitom představují v samizdatu „vydané“ sbírka povídek *Mezi obrazy*, 1980, a novela *Album*, 1987). Přestože je v současné době Matouškovo prozaické dílo již poměrně rozsáhlé,¹ doposud zůstává na okraji zájmu současné literární vědy a jeho reflexe se do značné míry omezuje na kratší recenze a kritiky, jež se různí nejen délkou, ale zejména hloubkou vzhledu i mírou porozumění. Určitou výjimkou je několik podrobnějších analýz, kritických studií a interpretací, mezi kterými patří k nejvýraznějším monografická interpretační studie Jiřího Zizlera věnovaná románu *Ego*², kritický rozbor románu *Spas Jana Štolby*³, analýza románů *Ego* a *Spas* od Marka Vajchra⁴ a konečně i text Vladimíra Novotného, jenž zkoumá Matouškův román *Spas* ve vztahu k postmoderní literatuře⁵. Posledně jmenované dva texty přitom mohou sloužit jako příklad toho, jak rozporuplně je Matouškovo dílo reflektováno, neboť se zásadně rozcházejí nejen v otázkách interpretačních. V názorech na některé prózy se ostatně liší i mnozí recenzenti. Příčinou rozdílných názorů jistě může být odlišný vkus a umělecké preference jednotlivých kritiků, někdy jimi bývá i nedostatečné porozumění Matouškovu dílu. Nicméně neporozumění textu by patrně nemělo být důvodem k jeho odsouzení. Jako příklad zde uvádíme dvě recenze románu *Adepti*, z nichž kladná recenze Sylvie Richterové⁶ se vyznačuje hlubokým pochopením samotného textu, které je založeno na autorčině poučenosti a znalosti mnoha jevů a skutečností, jež jsou k porozumění nezbytné (především v oblasti intertextovosti románu). Jistý protiklad pak představuje recenze Petra Hrtánka⁷, která se s posuzovaným textem fakticky mýjí a podle našeho názoru klíčový aspekt intertextovosti zcela opomíjí. Neporozumění vede recenzenta nakonec k úvahám o tom, že román *Adepti* je artistní hříčkou bez jasného významu, ba dokonce, že žádný význam nenese. S přihlédnutím k tomuto rozporuplnému ohlasu a vzhledem k tomu, že považujeme Matouškovo dílo za originální a v kontextu současné české prózy stále nedocenené, je

¹ *Album* (1991), *Nové lázně* (1992), *Autobus a Andromeda* (1995), *Ego* (1997), *Mezi starými obrazy* (1999), *Spas* (2001), *Oslava* (2009), *Adepti* (2009).

² ZIZLER, Jiří. *Ivan Matoušek Ego*, in: *V souřadnicích volnosti: Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha, Academia 2008, s. 458–462.

³ ŠTOLBA, Jan. *Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo*, *Host* 18, 2002, č. 4, s. 9–13.

⁴ VAJCHR, Marek. *Matouškův špás*, in: *týž: Vyložené knihy. Společnost pro Revolver Revue* 2007, s. 198–204.

⁵ NOVOTNÝ, Vladimír. *Románové nekonečno, nebo Román – potopa (o potopě)?*, in: *Ta naše postmoderna česká*. Praha, Protis 2008, s. 79–83.

⁶ RICHTEROVÁ, Sylvie. *Alchymický princip*, *Tvar* 21, 2010, č. 14 (9. 9.), s. 2.

⁷ HRTÁNEK, Petr. *Beletrie mezi eschatologií a alchymií: Nad dvěma romány Ivana Matouška*, *Host* 26, 2010, č. 6 (14. 6.), s. 84–86.

přítomná disertační práce koncipována jako důkladná interpretační analýza jeho próz, v jejímž rámci chceme ukázat jeho jedinečnost, mnohvrstevnatost i zdroje jeho umělecké hodnoty. Jakkoli je odborná reflexe Matouškovy tvorby v mnoha aspektech rozporuplná, přesto ji v zásadě sjednocuje skutečnost, že jednotliví autoři svou pozornost opakovaně soustředí k problematice postavy a všímají si toho, že v Matouškových prózách postavy významně konstituují tvar a zásadně se podílejí na utváření smyslu díla. Také nám se postava, respektive její funkce ve vyprávění, zdála být vhodným interpretačním klíčem, jehož prostřednictvím lze pootevřít celek Matouškových próz a zkoumat jejich originalitu.

Tato práce není primárně teoretická, v našem výkladu Matouškova prozaického díla vystačíme s pojmovým aparátem, který nabízejí standardní příručky a studie užívané v českém literárněvědném kontextu, Ve svém nahlížení na postavu a její funkci v Matouškových prózách se tedy opíráme především o teoretické práce Petra A. Bílka, Lubomíra Doležela, Bohumila Fořta, Daniely Hodrové, Tomáše Kubíčka a Shlomith Rimmonové-Kenanové, ale i o práce dalších teoretiků, k nimž odkazujeme vždy v konkrétní souvislosti.⁸ Vyprávění přitom chápeme jako „*strukturu, v níž se odehrává význam,*“⁹ a v tomto smyslu přistupujeme k problematice postavy, kterou nutně vnímáme i ve vztahu k ostatním kategoriím, které vyprávění obsahuje, a jež ve svých analýzách pochopitelně nemůžeme ignorovat: jsou jimi pojmy příběh, vypravěč, čas a prostor.

K postavě tedy přistupujeme jako k „obyvateli“ konkrétního fikčního světa, neboť se nám zdá příhodné, že v rámci sémantiky fikčních světů¹⁰ není na postavu nahlíženo pouze jako na strukturu jazykových znaků podřízených určitému estetickému záměru, ale je interpretována i jako bytost, byť existující jedině v textu: „(...) *v naší každodenní čtenářské praxi zpravidla neredukujeme postavy na textově založené narativní funkce: o literárních postavách ve svých každodenních narativech běžně mluvíme stejným způsobem, jakým mluvíme o reálných lidech – odhadujeme jejich motivace a reakce, interpretujeme jejich jednání. Právě tento fakt, tedy to, že pocítujeme nutnost nějakým způsobem interpretovat jednání fikčních postav, je dostatečným důvodem k tomu, abychom neustále prověřovali způsob a místo jejich existence.*“¹¹ V našich

⁸ BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno, Host 2003; FOŘT, Bohumil. Literární postava, Vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008; DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica (Fikce a možné světy). Praha, Karolinum 2003; HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha, Torst 2001; KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Brno, Host 2007; RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno, Host 2001.

⁹ BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace, s. 120.

¹⁰ „*Fikční světy jsou sémiotické entity, textově založené a rekonstruované akty čtenářských recepcí, které „ubytovávají“, jakožto homogenní referenční rámce, všechny fikční entity a propůjčují jim stejný status fikční existence*“ FOŘT, Bohumil. Literární postava, s. 89.

¹¹ FOŘT, Bohumil. Literární postava, s. 56.

analýzách tedy pracujeme s předpokladem, že postava je jazyková struktura, která nese lidské charakteristiky nebo k nim alespoň odkazuje.

V jistém smyslu je tato práce volně inspirována metodou tzv. „pečlivého čtení“ (close reading), rozšířenou především v anglosaské literární vědě, kde je spojena tzv. novou kritikou. Východiskem pro interpretaci je výlučně vlastní text uměleckého díla, vědomě pomíjíme většinu historických či politických kontextů, ve kterých vznikl. Vnější kontext díla vnímáme jako sekundární, pro náš přístup, domníváme se, není nezbytný.

Jedním z cílů předkládané disertační práce je vytvořit přehlednou typologii postav, jež spoluutvářejí fikční světy díla Ivana Matouška. Abychom toho dosáhli, je nutné pojmenovat konstantní atributy společné všem postavám a zároveň zachytit specifika, kterými se od sebe odlišují a která také zásadně utvářejí jedinečnou významovou vrstvu konkrétního textu.

Významným a konstantním atributem Matouškových postav je skutečnost, že se vesměs vyznačují specifickou *jinakostí*, jejíž konkrétní podoby v jednotlivých prózách také sledujeme; v rámci interpretace nás pak zajímá, jak tato jinakost ovlivňuje výslednou podobu každého charakteru a jak formuje jeho individualitu. Pochopení specifičnosti této jinakosti podle našeho mínění usnadňuje i pochopení Matouškových postav, které jsou vesměs záměrně zobrazovány jako charaktery nejednoznačné a komplikované. Z toho důvodu jsme první kapitolu věnovali analýze Matouškovy novely *Autobus a Andromeda*, jejímž prostřednictvím se fenomén jinakosti, který se v ní stává tématem a neslouží a priori individualizaci postavy, pokoušíme popsat a vysvětlit jeho podstatu.

Tématem ostatních Matouškových próz je jedinečnost lidského „já“. To, jak konkrétně je každé „já“ v textu realizováno, jakými způsoby vstupuje do významových vztahů s dalšími složkami konkrétního textu a co je touto realizací dále tematizováno, ovlivnilo i organizaci dalších kapitol, jakož i skutečnost, jak se v jednotlivých prózách zrcadlí fenomén jinakosti. Druhou kapitolu tvoří analýzy novely *Album* a povídkové sbírky *Mezi starými obrazy*, v nichž „jiné“ vidění, jímž ústřední postavy disponují, slouží k tomu, aby odrylo určitou absurditu, která je následně prezentována jako obecně platná charakteristika světa, v němž existují. Třetí kapitola zahrnuje analýzy románů *Nové lázně*, *Ego a Spas*, které spojuje nejen žánr, ale především skutečnost, že postavy, jež v nich vystupují, jsou konstruovány jako silně individualizované, s výraznými autobiografickými rysy. Jinakost je jim společným problémem, neboť znesnadňuje jejich každodenní existenci, uzavírá je do izolace a komplikuje jejich bytí ve společnosti. Mezilidské vztahy se stávají jedním z významných témat problematizovaných v těchto románech. Poslední interpretační kapitola obsahuje analýzy románů *Adepti* a *Oslava*, které spojuje absence jedné hlavní postavy a které se

vyznačují vnímáním jinakosti jako fenoménu, jenž má na zvláštnost nárok. Ozvláštňená jinakost je zde navíc prezentována jako konstitutivní podmínka umění.

Hlavním záměrem této práce je na základě podrobných analýz a s přihlédnutím k dosavadní kritické recepci vyložit Matouškovo prozaické dílo, identifikovat jeho základní rysy i specifické vlastnosti a pokusit se definovat, jaké místo má v současném českém literárním kontextu a čím jej případně obohacuje, co mu přináší.

1. Fenomén jinakosti u Matouškových postav

Přestože Ivan Matoušek vytváří typologicky podobné charaktery, u kterých lze identifikovat znaky, na jejichž základě máme tendenci vnímat tyto postavy jako určitý literární typ patřící k „rodokmenu knížete Myškina“, ¹² autor různými prostředky obvykle zdůrazňuje individualitu svých protagonistů. Protože jeho postavy výrazně konstituují výsledný tvar díla, není vhodné je z něj abstrahovat, naopak je nutné pokusit se pochopit a pojmenovat, jakou specifickou roli v textu mají.

Nejprve se pokusme označit, co tyto postavy spojuje. Jeden ze znaků společných všem postavám Matouškových prozaických textů představuje skutečnost, že se vyznačují velkou senzitivitou vůči svému okolí. Použijeme-li slova Roberta Musila, autora, který Ivana Matouška v mnohém inspiruje, řekneme, že jejich specifické vnímání a prožívání světa je způsobeno zjitřeným „smyslem pro možnost“. Toto pojmenování nalezneme v kapitole románu *Muž bez vlastností*, nazvané *Existuje-li smysl pro skutečnost, musí také existovat smysl pro možnost*, a autor v ní poukazuje na dva základní způsoby reflexe okolního světa. Ivan Matoušek se Musilovou poetikou jednoznačně inspiruje, jeden z jeho hrdinů dokonce nese jméno Musil, odkazy k dílu Roberta Musila však můžeme spatřovat nejen v rovině postav.

„Chce-li člověk projít otevřenými dveřmi, musí dbát skutečnosti, že mají pevný rám: tato zásada (...) je prostě požadavkem smyslu pro skutečnost. Existuje-li však smysl pro skutečnost, a nikdo snad nepochybuje o tom, že má své existenční oprávnění, musí také existovat smysl pro možnost.

Kdo jej má, neříká například: Tady se to nebo ono stalo, stane, musí stát: nýbrž vymýšlí. Tady by se mohlo, mělo nebo muselo to či ono stát: a když mu někdo o něčem prohlásí, že je to tak,

¹² VAJCHR, Marek. *Matouškův špás*, s. 201.

jak to je, myslí si: Ovšem mohlo by to být pravděpodobně i jinak. Tak by se dal smysl pro možnost definovat přímo jako schopnost myslet si všechno, co by právě tak dobře mohlo být, a tomu, co je, nepřikládat větší váhu než tomu, co není. Je zřejmé, že důsledky takové tvůrčí vlohy mohou být pozoruhodné a mají bohužel nezřídka za následek, že to, čemu se lidé obdivují, vypadá často jako nesprávné, a to, co zakazují, jako dovolené, nebo také obojí jako bezvýznamné. Takoví lidé různých možností žijí, jak se říká, v jemnějším předivu, v předivu předtuch, fantazií, snů a konjunktivů: z dětí, které k tomu inklinují, se tento sklon rázně vyhání a o takových lidech se před nimi říká, že jsou fantasté, snílci, slaboši a mudrlanti nebo šťourové.“¹³

Matouška fascinuje především střetávání a prolínání těchto dvou smyslů – „smyslu pro skutečnost“ a „smyslu pro možnost“, jež jsou podle Musila přítomny ve vědomí každého jednotlivce, a u každého jsou v jiném poměru. Matoušek pak literárně ztvárňuje uvedené „smysly“ nejčastěji na pozadí dvou konfrontovaných chronotopů – skutečného a možného. Postavy v Matouškově díle spojuje také to, že tito „lidé různých možností“, lidé vyznačující se ve vztahu k svému okolí jakousi *jinakostí*, nejsou v žádném případě záležitostmi zcela jednoznačnými a vesměs jsou zobrazovány, jak již bylo poznamenáno, jako komplikované charaktery, výrazně individualizované, k jejichž pochopení hledá čtenář klíč po celou dobu čtení díla.

V tomto smyslu představuje v Matouškově tvorbě určitou výjimku novela *Autobus a Andromeda*, která je zpravidla řazena do kategorie „literatury pro děti a mládež“ a která se zdá být důležitou pro pojmenování a pochopení oné *jinakosti* postav.

1. 1. Postava-funkce a postava-typ v novele *Autobus a Andromeda*

Novela *Autobus a Andromeda*, jež je v porovnání s ostatními Matouškovými prózami výrazně epičtější, zachycuje příběh dospívajícího Přemka Musila. Důsledkem volby prostředí, do něhož je vyprávění situováno, a záhadné srážce autobusu s chrámem sv. Mikuláše, která je v textu podstatná z hlediska dějotvorného, lze v příběhu vidět určitou paralelu k Arbesovým romanetům.¹⁴ Jejich námětem zpravidla bývá touha jedince rozluštit záhadu, jejíž podstata, jak věří, spočívá za hranicemi racionality. Rozluštění bývá však zcela racionální. Záhadné se tak proměňuje ve všední, leckdy banální, nicméně pro jedince vyznačujícího se touhou nalézt to, co dává životu smysl, nalézt trvalé hodnoty, o nichž je přesvědčen, že existují

¹³ MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. Praha, Argo 1998, s. 16.

¹⁴ Prostor odkazuje jednoznačně k Arbesovu romanetu *Sv. Xaverius*. I zde se pohybujeme na Malé Straně, v chrámu sv. Mikuláše, před obrazem Xaveria.

v transcendentních sférách, stopa tajemna zůstává a inspiruje jej k novému hledání toho, co ho přesahuje. V Matouškově příběhu záhada autobusu vyřešena není, a ani být nechce, avšak záhada mnohem podstatnější – záhada jinakosti Přemka Musila – vyřešena je.

Právě tomuto hrdinovi a postavě jeho dvojníka Přemka Navrátila se budeme věnovat nejprve, neboť, jak bylo řečeno výše, způsobem ztvárnění nejsnáze umožňují pochopit, co je obecně podstatou charakterů všech Matouškových hrdinů (a co přináší klíč k určení toho, co je skutečným jednotícím principem v typologii jeho postav).

Postava Přemka Musila je v kontextu Matouškovy celkové tvorby výjimečná tím, že je netradičně konstruována jako **postava-typ**¹⁵, a její charakter je tak v rovině významové především **reprezentativní** na úkor momentu **individualizujícího**.

Přemek Musil zde reprezentuje sociální skupinu takových dospívajících jedinců, kteří se z běžného populačního vzorku vymykají svou přílišnou senzitivitou. Okolí (zde realizované řadou dalších postav, jež fungují v zásadě jako kolektivní postava) si jejich odlišnost uvědomuje většinou dříve než oni samotní. Jinakost je nutně odsuzuje k ne zcela dobrovolné samotě, zjitřený „smysl pro možnost“ jim život mezi druhými značně komplikuje a v prostředí svých vrstevníků nezřídka získávají nálepkou outsiderů. Sociálně reprezentativní funkce této postavy je spjata s potlačením její individuality, které je umocněno pojetím další postavy, jež je sice „jen“ jakýmsi zhmotněním jedné části Musilova vědomí, z něhož se izoluje a osamostatňuje, ale v příběhu žije svým vlastním životem. Autor jí dává jméno Přemek Navrátil, které svou první částí naznačuje identičnost s hlavní postavou, ale slovesný tvar (tvořící příjmení obou postav) poukazuje k odlišné funkci postavy v rovině dějové.

Postava Přemka Navrátila také není výrazně individualizována, v textu ji vnímáme především ve vztazích k jiným složkám textu, jako **postavu – funkci**.¹⁶ Navrátil je zde totiž jakýmsi Musilovým personifikovaným „smyslem pro možnost“. Zmíněná postava pak hraje klíčovou roli při konstituování imaginativního prostoru. Jejím prostřednictvím vstupuje čtenář a především ostatní postavy textu do „světa za realitou“. Je to „svět za zrcadlem“, kde neplatí fyzikální zákony, a ani čas tudíž nelze měřit fyzikálně. Navrátil je zároveň schopen existovat i ve světě reality a role jeho postavy v textu je i v tom, že oba světy propojuje. Recipient je potom nevnímá izolovaně, nýbrž ve vzájemných vztazích.

¹⁵ HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 555.

¹⁶ Terminologii D. Hodrové používáme především pro její jednoduchost, s jakou vymezuje charakter postavy a její vztah k zobrazované realitě, či k struktuře textu. Jsme si pochopitelně vědomi toho, že i postava, která je především funkcí ve smyslu strukturním, nejen že vstupuje do nejrůznějších vztahů s jinými složkami textu, ale svět, jehož je součástí, též reflektuje.

Je tedy patrné, že dichotomie, s níž autor pracuje při ztvárňování postavy, která se objevuje i v rovině chronotopu a promítá se také do narativní strategie textu (autor kombinuje perspektivu objektivního vypravěče, jenž stojí vně vyprávění, s introspektivními vstupy hlavní postavy), je důležitou složkou významové výstavby této novely a i jejím prostřednictvím autor ztvárňuje přítomnost dvou základních způsobů recepce světa v lidském vědomí. Poukazuje na přirozenost této duality na jedné straně, a na straně druhé na obtíže, které v životě může způsobit a způsobuje tehdy, převažuje-li výrazně jeden způsob nad druhým.

Postava Přemka Navrátila se izoluje z vědomí Přemka Musila a vstupuje do reálného prostoru hlavně proto, aby se **Musil** (nomen omen) **musel** vyrovnat sám se sebou, aby se naučil nakládat se svým „smyslem pro možnost“, přijal jej jako svou přirozenou součást a aby pochopil sám sebe. Když se tak stane, **Navrátil** (opět mluvící jméno) se **vrací** tam, odkud přišel.¹⁷

S postavou Navrátila se poprvé setkáváme v Musilově snu – tam nemá jméno, jen tělo a tvář, a dále ho charakterizuje už jen to, že stejně jako Musil „ještě píše plnicím perem“¹⁸. Do reálného světa, v němž teprve dostává jméno a skutečné hmotné tělo, vstupuje náhle a jakoby odnikud, obestřen tajemstvím souvisejícím s prvotní snovou existencí (tajemství provází postavu Přemka Navrátila po celou dobu vyprávění, což je v kontrastu k tomu, jak je konstruována postava Přemka Musila). Navrátil se objevuje v den, kdy na pražské Malé Straně dojde k tajemné havárii autobusu, která, jak víme, zůstane do konce vyprávění neobjasněná (k roli této události ve významové výstavbě díla se ještě vrátíme).

Navrátilova postava je v textu záměrně redukována, je cíleně vyvázána z jakýchkoli vztahů s ostatními postavami, není ani nijak ukotvena ve výchozím autentickém chronotopu vyprávění – v ulicích a zákoutích současné pražské Malé Strany (nemá minulost, stejně jako nemá přítomnost – nemá „doma“, má sice jméno, ale to se v průběhu textu mění, postava tudíž působí „nestabilně“, vyvolává pocit nejistoty, nejasnosti).

Její prostorem je ten „za realitou“, svět možností a imaginace. V prostoru reality může sice existovat, jak víme, ale nechce být jeho součástí, nechce ho ovládat a ani nemůže, i z toho důvodu, že chtění není schopna. Je totiž zbavena vlastního ega, vlastního nitra, neboť je přeci „pouhou“ součástí mysli hlavního hrdiny Přemka Musila, jakkoli se v textu prezentuje nezávisle na něm. Tím je de facto zpochybněna i její lidskost ve smyslu bytí člověkem.

¹⁷ Jméno Musil nevyjadřuje pouze sloveso muset, ale autor v textu zmiňuje existenci spisovatele toho jména, čímž jednoznačně odkazuje k poetice Roberta Musila, především k postavě Ulricha z románu Muž bez vlastností, které se Přemek Musil svým postojem k okolnímu světu v mnohém podobá.

¹⁸ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*. Praha, Kdo je kdo 1995, s. 10.

Nepatřičnost postavy Přemka Navrátila i její neproblematičnost v prostoru ostatních je umocněna klíčovým motivem textu – motivem tajemství, na který jsme již upozornili. Pro okolí je tak sice nesrozumitelná, ale díky tajemství, jež je její součástí, se zároveň stává velmi přitažlivou. To vše vede k tomu, že Navrátilova odlišnost není nahlížena prizmatem problematické jinakosti, neboť nevzniká na pozadí toho, co je obecně chápáno jako běžné, možná dokonce normální. Není s ničím a s nikým konfrontována. Tato postava tak mnohem zřetelněji odkazuje k fenoménu **nevšednosti jako takové**, který je v Matouškově tvorbě v různých variantách také často tematizován. Již jsme se zmínili, že podobu postavy Přemka Navrátila významně určuje prostředí, v němž je ukotvena. V souvislosti s tématem nevšednosti je třeba připomenout důležitost toho, že Navrátil svůj neobvyklý prostor ostatním explicitně předvádí (doslova je do něho vodí s sebou), a jeho zásluhou ho oni v daném okamžiku vnímají jako přirozený (například setkání se sv. Bárrou starající se o skupinu jakýchsi bezprizorných dětí, která se objevuje a mizí bez jakékoliv logiky, nebo návštěva u poustevníka žijícího v pilíři mostu Legií aj.) Teprve v momentě návratu do „světa skutečnosti“ si uvědomují výjimečnost prožitého.

Právě přirozenost, s jakou se ve „světě možností“ všichni pohybují, konstituuje obraz přirozenosti „jiného vidění“ jako schopnosti, která je vlastní každému člověku. V životě se tato schopnost nejvýrazněji projevuje v období dětství, kdy také bývá obvykle okolím vnímána jako žádoucí, a je tudíž oceňována. S postupujícím časem, během něž se člověk více a více začleňuje do společnosti (doba dospívání je v tomto procesu klíčová a není jistě náhodné, že hlavními postavami Matouškovy prózy jsou právě teenageři) bývá schopnost „dívat se jinak“ vnímána spíše jako problematická. Tato skutečnosti nepochybně souvisí i s tím, že člověk je stále častěji konfrontován s praktickými záležitostmi každodenního života. Hlavní protagonista si „zvyká“ si na své bytí ve světě, přestává se divit a na schopnost „jiného vidění“ většinou rezignuje. Zůstává jen málo těch, kteří si tuto schopnost uchovají. Jak s ní mají naložit, je jedna z otázek, které tato novela klade a na kterou v závěru i odpovídá.

„Podávání rukou. Vždyť je to zvláštní. (...) A tak si představ, že jsi ještě v životě nikomu ruku nepodával. (...) Hlavně chť, a nakonec jde všechno. Tak, a teď požádej někoho, nejlépe nějakého kamaráda nebo kamarádku, ať si s tebou podá ruku. Mějte je hezky navzájem chycené a v klidu, beze spěchu si je prohlížejte. Dlouho se dívejte, jak jedna druhou objímá svými prsty, jak jsou propletené. Jak drží pohromadě. Že je to neobvyklé? A třeba se ještě podívej, kde vaše ruce začínají. Vidíš ramena? To je pěkný, že? A podobných záhad je kolem

*nás tisíc, ale málokdo je vnímá. To proto, že se většina lidí neumí všemu divit. Neumějí se dívat kolem sebe, jak by se rozhlíželi poprvé...*¹⁹

Jméno Navrátil tak kromě již dříve uvedených významů odkazuje i k tomu, že tato postava všem ostatním postavám (a samozřejmě i čtenáři) navrácí, byť jen na chvíli, schopnost „jiného vidění“ a vrací je k jejich přirozenosti. Přirozenost „jiného vidění“ je v textu prostřednictvím dalších motivů kladena do významové souvislosti s fenoménem umění, a tedy se samotnou podstatou umělecké literatury, s kterou v závěru vyprávění propojí svou nově nabytou identitu začínajícího spisovatele hlavní hrdina příběhu Přemek Musil.

Jeho postava je od počátku důsledně konstruována tak, aby nemohla být čtenářem reflektována jinak než ve světle oné problematické jinakosti. Autor hned v úvodu využívá jakéhosi situačního rámce, s nímž hlavního hrdinu konfrontuje a vůči kterému se tento dále postupně vymezuje. Takový postup je v Matouškově tvorbě poměrně obvyklý, stejně jako to, že hlavní postava vstupuje do textu většinou prostřednictvím „vnitřního těla“²⁰ – nezřídka se tak děje myšlenkou, pocitem, postřehem či vzpomínkou, která se k vytvořenému rámci nějak váže a od něhož se zároveň odráží svou překvapivostí, v níž je zřetelně přítomna jinakost dané postavy.

V novele *Autobus a Andromeda* je tímto rámcem stylizovaný, a tudíž zjednodušený, svět -náctiletých, respektive jeho specifická atmosféra.

„Výkřik do tmy, řekl někdo chytrý. Všichni z 1. A tomu rozuměli. Je třeba se tvářit znuděně. Nikdo nás nechápe. Nejspíš to zpíval rockový zpěvák John. Ale nebylo mu rozumět. Nikdo mu prý nerozumí. Ani slyšet ho v tom hluku nebylo. Všude kolem byla tma, jen on svítil. Šprtka Marta Bejčková si ho přesto nevšímalá, protože dávala pozor na rovnice s parametrem. Ale John je slavný.(...) Je možné si představit, že by mohl být někdo ještě originálnější? Všichni jsou z něj vedle. Kateřina by mu tak ráda půjčila svou tužku na oči. Byl na celostránkovém obrázku. Bylo ho vidět všude. Myslíš, že tě John miluje?...“²¹ Tento z hlediska perspektivy zobrazení objektivní obraz určitého světa se prostřednictvím uvozovací věty: „...zeptal se Přemek ze spaní...“²², jež vzápětí následuje, proměňuje v subjektivní prožitek hlavní postavy.

To ovšem nic nemění na tom, že iluze objektivity uvedené scény zůstává v čtenářské percepci zachována, neboť autor v ní akcentuje skutečnost, že postava v danou chvíli prezentovaný obraz vědomě nijak nekontroluje. Čtenář sice nahlíží do nitra postavy (do

¹⁹ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 35.

²⁰ Označení používáme jako opozici k termínu D. Hodrové „vnější tělo“. HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 520.

²¹ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 7.

²² MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 7.

prostoru nanejvýš intimního, v němž vrstva nevědomí nepochybně ovlivňuje, snad dokonce ovládá, vrstvu vědomí, a tudíž je odkryto to, co je uloženo nejhluběji v nitru postavy a zároveň to, co ji zásadně formuje, to, s čím se v rámci své identity musí neustále potýkat, aniž by o to třeba stála), avšak nesetkává se tu s jejím aktivním „já“. To se formování snového obrazu „jakoby“ neúčastní, nicméně přesto je v něm přítomné.

Stejně tak je v tomto stavu mysli pochopitelně přítomna realita vnějšího světa, je však nutně deformována. Svět reality, svět vnější, se mísí se světem přiznaných i nepřiznaných subjektivních představ, tužeb, chtění, možností, tedy se světem vnitřním, a kompozice této úvodní situace předznamenává i základní kompoziční princip celé novely, který je založen na konfrontaci, případně na prolínání dvou časoprostorů: autentického a imaginativního, které však teprve společně skrze zmíněné aktivní „já“ vytvářejí v tomto literárním díle pravdivý obraz skutečnosti.

V úvodní části vyprávění je vnější svět prezentován v zásadě jako nepřátelský vůči hlavnímu hrdinovi. Přemek je v tomto fikčním světě, zde ztvárněném jako svět výchozí, a tedy „normální“, vydělen ze společnosti. Je tím, kdo vzbuzuje smích až opovržení (neříkají mu Přemku, ale ponižující přezdívkou Kuzmo), tím, kdo je v něm sám, tím, komu ostatní často způsobují příkoří, přičemž on sám nikomu neublíží.

V následujících pasážích autor pochopitelně využívá i jiných prostředků, jimiž modeluje tuto postavu tak, aby stále zdůrazňoval její jinakost, kterou ona sama i její okolí vnímá jako problematickou. Například prostřednictvím explicitního výčtu vlastností, rysů, popřípadě zobrazením situací, které tohoto protagonistu odlišují od vrstevníků, jejichž chování, názory, postoje jsou v textu prezentovány jako „běžné“ a obecně přijímané, jak již bylo zmíněno. *„Holky se mu smály, do žádné party nepatřil.“, „V osmičce měl přezdívku Komik. Celou třídu dokázal občas rozesmát. Ale co s tím na gymnáziu? Bavilo ho sportovat. Ostatní děti se do soutěží nehrnuly, on se na ně vždy těšil. Ale neuměl hrát na kytaru, ani zpívat neuměl.“* „Když hodina matematiky skončila, rozběhli se žáci do rohu třídy a tam se mačkali pod umyvadlo.(...) Musil zůstal v lavici.“²³

Výrazné potlačení individualizačního momentu v konstrukci této postavy vede mimo jiné i k tomu, že z hlediska sémantického je zmíněná jinakost zbavena rozměru jedinečnosti, mimořádnosti. Přemkova jinakost je jinakostí, kterou zažívají i další extrémně senzitivní jedinci a problematizovaná je tak spíše situace určité minority než situace individuality. Musil má běžné vlastnosti dospívajících jedinců, kteří se vyznačují schopností prožívat skutečnost

²³ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 8–9.

intenzivněji než to dokáže většina ostatních: je zcela nepraktický (nedokáže obyčejné věci, jako naplnit pero inkoustem), je staromódní (píše plnicím perem, zatímco ostatní nosí zásoby propisek), prožívá své osamocení, které je zobrazováno zvnějšku (nemá kamaráda) i zevnitř – prostřednictvím Musilových myšlenek v sebereflexivních pasážích. Nemá nic, čím by mohl imponovat „tlupě“. Sní, píše básně... „Smysl pro možnost“ v něm převládá nad „smyslem pro skutečnost“. Za spoustu věcí se stydí, chtěl by je jinak, ale žádné změny není schopen. Jeho postava je v úvodní části novely pasivní a statická, nijak nerozvíjí děj.

Dějotvorně se naopak projevuje jeho dvojník. Ve chvíli, kdy Navrátil vstupuje na scénu, děj se začne rozvíjet, do textu pronikne prvek napětí, naznačené konflikty se vyostří.

Víme, že Navrátil je de facto zhmotněním Musilova snu, k němuž (nikoli k tomuto konkrétnímu, nýbrž ke snu a ke snění obecně) jeho postava po celou dobu své existence v textu odkazuje – sní o Africe, kde prý dlouho žil, sní o raketě, se kterou poletí na vzdálenou hvězdu... Pro sémantickou vrstvu novely je však především podstatné, že Navrátil své sny uskutečňuje – staví raketu, vrátí se do Afriky – a totéž učí Musila.

Prostřednictvím existence postavy Navrátila může Přemek Musil pochopit podstatu své jinakosti a naučit se s ní zacházet. Může dospět a v textu přebrat dějotvornou iniciativu.

Tento proces je vyjádřen alegoricky a velmi významně se v něm uplatňuje právě motiv snu, který celý text uvozuje. V textu je sen přítomný v několika významech: označuje různé představy a děje, které se člověku vybavují při spánku; je použit ve významu snu jako jisté iluze; dále ve významu toužebného přání (splněného či nesplněného snu); a konečně je použit i jako synonymum spánku.

V daných souvislostech tvoří součást metafory, která proces dospívání zobrazuje jako postupné probouzení se hlavního hrdiny ze sna do skutečnosti. Probouzením se ze sna je také vyjádřeno uvědomování si vlastního já, a tak se v textu konstituuje další téma novely: téma individuálního vnímání světa a objevování „já“. Především v této souvislosti vzniká významová paralela s procesem dospívání. Avšak s ohledem na charakter Musilovy postavy, v němž autor a priori akcentuje již mnohokrát zmiňovaný „smysl pro možnost“, kterým odkazuje především k fenoménu „jinakosti jako takové“, nelze číst příběh Přemka Musila jen jako příběh o běžných problémech dospívání.

V této souvislosti je nutné upozornit na motiv samoty, který významným způsobem podtrhuje koherentnost charakteru hlavního protagonisty. V zásadě je jím vyjadřován pocit osamění způsobený právě tolik zmiňovanou jinakostí postavy. Jeho samota je tudíž nedobrovolná, ať už má podobu vyloučení z kolektivu, čemuž četnými zákazy včetně domácího vězení napomáhají Musilovi rodiče (na obrazu problematicky vnímané jinakosti se jeho rodiče

podílejí i jinak – charakteristické jsou matčiny aktivity spojené s obavami o synovo duševní zdraví a jeho opakované „vláčení“ do psychiatrické ordinace), nebo podobu pobytu v izolaci infekčního oddělení nemocnice, kam je Musil převezen těsně před letními prázdninami se spálou, případně podobu prázdnin s rodiči bez jakéhokoli dobrodružství.

Bytí v samotě však zároveň umožňuje Přemkovi Musilovi sebe sama přijmout, čemuž nutně předchází okamžik setkání se sebou samým, zde vyjádřený setkáním obou Přemků – Musila a Navrátila.

Autor však psychologický aspekt jedinečnosti tohoto procesu ponechává záměrně stranou. Jeho prostřednictvím opět staví do popředí problematiku „jinakosti a nevšednosti“ (viz výše). Právě proto, že Přemek Musil je po celou dobu vyprávění konstruován jako postava-typ, a Přemek Navrátil je ztělesněním jednoho aspektu takového charakteru, má i výsledek tohoto procesu podobu modelovou – je prezentován jako obecná možnost vypořádání se s jinakostí, jejíž podstatou je zjištěný „smysl pro možnost“. Téma vlastní jedinečné identity, téma JÁ, jehož součástí je nutně i EGO, zůstává v novele až do samého závěru stranou, a objevuje se teprve v momentě, kdy je já Přemka Musila definitivně probuzeno.²⁴

Navrátil, tedy zhmotněný „smysl pro možnost“, ztělesněná nevšednost či „jiné vidění“ se izoloval z nitra Musila, vyvázal se z praktických vztahů světa, začal doslova žít svým vlastním životem jednoduše proto, aby ho Musil „musel uvidět“ a musel pochopit, že tuto svou část, jakkoli pro okolí problematičtější, část, díky které svou jinakost zažívá, je nutné přijmout. Jedině to mu umožnilo nebýt rozpolcenou bytostí a stát se do jisté míry i bytostí méně problematičtější pro okolní svět. Obrazně je tento proces vyjádřen Navrátilovým návratem domů, do Afriky, která je v novele pojata jako země, v které je možné všechno. Část Musilova já zosobněná Navrátilem přestává žít vlastním životem, ale stává se nedílnou součástí osobnosti hlavního protagonisty. Aby se to mohlo stát, potřebuje být Musil, stejně jako Navrátil, zbaven vztahů s okolním světem, neboť je nutné, aby svou problematičtější jinakost pochopil jako „nevšednost“. Místem, kde tento klíčový okamžik nastane, je prostor nemocnice.

²⁴ Atribut jinakosti je v prózách Ivana Matouška sjednocujícím elementem při zobrazování všech protagonistů. Prostřednictvím takových postav autor tematizuje problematiku (úskalí a obtíže především) existence konkrétního jedince ve společnosti. Zde je důležité zdůraznit, že Matouškovi hrdinové jsou vesměs dospělí lidé, kteří si svou jinakost dobře uvědomují, dávno ji přijali jako součást své individuality, dokonce ji někteří z nich chápou jako jistou výlučnost, jež je opravňuje cítit vyvolenými se ve světě, který je nechápe. To znamená, že veškerá nepochopení vnímají jako chybu jiných nikoli svou, případně je hodnotí jako křivdu či útok. Takovou postavou je nesporně Jindřich v románu Ego a částečně i Síríus Demek v románu Spas.

Motiv „jiného vidění“ je navíc paralelně rozvíjen sémanticky široce využitým motivem umění, který v různých modifikacích prochází napříč textem a formuje v něm další možnou významovou vrstvu. Na tomto místě ho připomínáme proto, že vedle motivů snu a samoty zajímavě souvisí s konstruktem postavy Přemka Musila.

Zpočátku autor tímto motivem posiluje sociálně reprezentativní charakter postavy. Umění v novele představuje to „jiné“, i proto Musila přitahuje. V textu se objevuje v několika významových kontextech – umění z pohledu snobů, umění jako únik z reality a konečně umění jako východisko a prostředek k poznání sebe sama. Krása, kterou umění zachycuje, je totiž autorem prezentovaná jako estetická kategorie, která, jakkoli je vnitřně proměnlivá, je tím, co je trvalé a co člověka přesahuje. Právě v trvání je její hodnota.

Krásné je postaveno do kontrastu k nudnému, neobyčejné ke všednímu, opravdové k povrchnímu, syžetově vyjádřeno též zmiňovanou dichotomií chronotopu i dichotomií postavy (Musil x Navrátil). Autor Musilovou schopností intenzivního vnímání umění, jíž se mimo jiné v textu odlišuje od ostatních, promyšleně rozšiřuje spektrum vlastností a schopností, díky kterým čtenář v této postavě vnímá právě onu jinakost v obecném významu. S postupujícím časem však motiv umění nestojí již jen vně postavy Přemka Musila – není tedy jen prvkem, který na postavu působí a na který ona nějak reaguje, nýbrž objevuje se i jako to, co je přítomno uvnitř Přemka Musila (byť to má nejprve podobu Přemka Navrátila) a co působí směrem ven – tedy umění jako tvůrčí úsilí konkrétního jedince.

Vstupy Přemka Musila do promluvy vševědoucího vypravěče, jež mají v zásadě charakter situačních komentářů, řidčeji i kratších obecně laděných úvah, jsou v textu postupně vystřídány rozsáhlejšími deníkovými záznamy (graficky odlišenými kurzívou), v nichž se stále zvyšuje frekvence slov ze stejného významového pole: psát, psaní, spisovatel,... Do nového kontextu tak vstupuje věta „*Všechno si piš!*“, která jako refrén prochází celým příběhem a kterou Musilovi ve snu pošeptala tvář „rodícího se“ Navrátila – tvář příznačně modrá od inkoustu. Tyto subjektivní deníkové záznamy mají především podobu sebereflexivních vstupů, a tudíž nutně narušují dosavadní pojetí postavy jako typu.

Umění obecně, jehož podstatou je „vidět jinak“, v nich získává konkrétnější podobu umění literárního a je dáno do vztahu s konkrétním já.

Musil v sobě v závěru příběhu objevuje duši literáta. Tím i dalšími narážkami, které obrazejí čtenářovu pozornost na existenci autora a pojmenovávají umělecké postupy, nimiž se v textu setkal – např. „*Nejen že si zase psal svůj tajný deník, ale začal se zajímat i o literaturu.*

Pozorně poslouchal, když jim profesorka Skálová vykládala, jak v novější próze dochází ke stírání rozdílů mezi řečí vypravěče a řečí postav, že se v jazyce řeči autorské projevuje

nezřídka záměr navazovat a udržovat kontakt se čtenářem některými prvky jazyka mluveného nebo též může autor působit jazykem obrazovým a knižním, může čtenáře přímo oslovit, atd. atd. (...) Z Kuzmy se stával Múzo.“²⁵ – získává jeho postava autobiografické rysy, což ji spolu s uvedeným stále prokazatelněji zbavuje reprezentativní funkce. Motiv umění se tudíž výrazně podílí na finálním procesu individualizace postavy, kterým je dovršena její proměna. Výsledkem této proměny je kompaktní postava – jedinec, který si plně uvědomil svou jinakost a jako takovou ji přijal coby svou nedílnou součást. „*Přemek byl sice pořád vážný, ale pomalu už přestával být nešťastný.*“²⁶

Navíc objevil možnost, jak z problematické jinakosti vyabstrahovat přirozenou „nevšednost“, která je jejím základem, a možnost, jak ono nevšední a krásné, tedy skutečně podstatné, zprostředkovat ostatním – a to způsobem, který je ve většinové společnosti vnímán v zásadě jako neproblematický – tedy literaturou. „*Pod deštníkem se potí vzduch. Tak to začalo. Pršelo tenkrát a Přemkové si před školou podali ruce. Plácli si. A za dva roky je z toho báseň. Dostal za ni druhé místo v celoškolní literární soutěži. V té básni je i o té začazené zdi Mikuláše. Nyní už je zeď kostela zase čistá, ale krása a mohutnost černého sloupu i díky té Musilově básničce zůstává.*“²⁷

Vyprávění končí v okamžiku, kdy si Přemek Musil uvědomuje sebe sama, a kdy se tudíž naplno probouzí jeho ego. S ním vstupuje do textu nové téma, které se stane podstatným až v další tvorbě Ivana Matouška – především v románech Ego a Spas. Proces přijetí sebe sama a uvědomění si své jinakosti je zde zobrazen jako přirozený, typický pro určité období života. V této novele o individualitu a její specifickou roli ve světě nejde, jakkoli je toto téma v samotném závěru otevřeno. Pomocí dvou konstruktů postav zobrazuje autor dva aspekty jednoho jevu, který je v textu tématem sám o sobě – **jinakosti, jež je způsobena nepoměrem mezi „smyslem pro možnost“ a „smyslem pro skutečnost“**, a toho, co s ní může souviset. Jinakost v této podobě je konstantním rysem charakterů a jednotícím principem všech hlavních postav, které se objevují v prózách Ivana Matouška. Jako hlavní téma (ve smyslu obecného pojmu) se však již nevrací. Tématem dalších textů se stává lidské „já“ – individuální a jedinečné, a tomu se pochopitelně přizpůsobuje i konstrukce postavy a její role v textu. K postavě-typu, jak tento termín definuje D. Hodrová,²⁸ se Matoušek už ve svém díle neuchyluje, naopak jeho postavy jsou stále více individualizované.

²⁵ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 99.

²⁶ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 99.

²⁷ MATOUŠEK, Ivan. *Autobus a Andromeda*, s. 100.

²⁸ HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 555.

2. Možné důsledky nepoměru mezi „smyslem pro možnost a pro skutečnost“ v jednotlivcově reflexi světa.

Postava-objekt a postava-subjekt v žánru obrazu

Specifickou kategorií v typologii Matouškových postav tvoří charaktery z povídkové sbírky *Mezi starými obrazy* a z (žánrově problematicky zařaditelného) textu *Album*. Postavy, již výrazně individualizované, jsou zde částí statických, promyšleně komponovaných, vizualizovaných obrazů charakteristických nepřítomností děje. Do významových vztahů s dalšími složkami textu vstupují postavy prostřednictvím pouhých epických fragmentů, v jednotlivých obrazech naznačených, celkově jsou ve vztahu k potlačené epické složce velmi pasivní.

2. 1. Postava jako nepoznatelná entita v novele *Album*

Ústřední postavou prózy *Album* je starý muž, s nímž se čtenář skrze vypravěče seznamuje hned v úvodní scéně. Již v této scéně autor zároveň předznamenává, jakými narativními technikami bude hlavní postava v textu realizována. V zásadě se tak děje dvojím způsobem:

1. Prostřednictvím vypravěče a jeho vzpomínek.
2. Prostřednictvím individuálního vědomí starého muže – v textu realizovaném ve formě útržků jeho dopisů, případně kratším vnitřním monologem přecházejícím do obdobně dlouhých pasáží organizovaných jako proud vědomí.

Zobrazovaná postava pochopitelně vstupuje do interakcí s dalšími postavami textu, což její podobu také významně tvaruje, stejně jako výběr situací, do kterých ji autor staví a na něž je nucena reagovat.

Podobně jako v novele *Autobus* a *Andromeda* patří hlavní hrdina (stejně jako vypravěč–vnuk) této prózy mezi jedince se zjitřeným „smyslem pro možnost“, ale jak již bylo zdůrazněno výše, tento smysl sám o sobě a to, jak komplikuje život ve většinové „normální“ společnosti, je zde tématem spíše jen okrajově, mnohem více jej autor využívá jako prostředku, jímž podtrhuje individualitu postavy a tematizuje jedinečnost a výjimečnost individuálního vnímání světa, které je logicky vázáno na jedinečný a neopakovatelný lidský osud.

V závislosti na narativních technikách vstupuje prostřednictvím postav do textu i další téma, které řeší otázku možnosti pravdivého poznání skutečnosti.

Výchozím rámcem vyprávění je zde vzpomínka, skrze kterou je vymezen specifický vztah vypravěče k ústřední postavě – vztah již dospělého vnuka k nedávno zemřelému dědečkovi. Zobrazení ústřední postavy je od úvodních řádků podmíněno specifičností tohoto vztahu.

Vzpomínka znamená vybavit si zážitek z minulosti, a právě časový odstup od zobrazovaného spolu s výraznou citovou angažovaností vypravěče způsobují, že obraz postavy ve smyslu jeho spolehlivosti vnímáme do jisté míry jako rozostřený.

Na této skutečnosti se podílí i fakt, že rámec vzpomínky oživuje dva odlišné chronotopy – prvním je vypravěčovo dětství, druhým dědečkovu mládí – konkrétně doba, kdy byl ve válce. Oba chronotopy jsou zde propojeny albem pohlednic a fotografií, avšak pro každou z postav (vypravěč – vnuk má v textu charakter postavy) znamená toto album něco jiného. Pro dědečka je pouhým záznamem skutečnosti, která byla kdysi prožita a dnes metaforicky odpočívá na dně skříně; pro vnuka je svědectvím toho, že to, co v minulosti nezpochybnitelně existovalo, se v čase kamsi vytratilo. Dědeček z pohlednic byl kdysi jiným člověkem než tím, s kterým se setkal ve svém čase on sám, a přeci jde o toho samého člověka. Pro vnuka (v čase, kdy je dítětem) se album stává něčím tajemným, v čem je obsažena část záhady lidské existence, kterou se v dospělosti (a v souvislosti s dědečkovou smrtí – viz dále) pokouší pochopit. Snaha „poznat“ dědečka přitom hraje v tomto pokusu určující roli. I zde se v textu setkává svět možnosti (domněnek, představ, mnoha „možná“) se světem skutečnosti.

Postava dědečka nemá v díle jasné kontury, je špatně uchopitelná, sémanticky nestabilní. Do textu vnáší zvláštní napětí, které je způsobeno kontrastem mezi její „završeností“ ve smyslu „skutečné lidské“ existence (smrt) a nezavršeností ve smyslu toho, jakým způsobem v textu existuje. Její celkový obraz je po celou dobu trvání textu čtenář nucen skládat z mnoha samostatných dílčích **obrazů**, které svým charakterem odpovídají „*popisu závěsných obrazů*“.²⁹ Tyto dílčí, většinou statické obrazy různého rozsahu jsou vždy vázány ke konkrétní situaci, k velmi krátkému časovému úseku, ke konkrétnímu prožitku, který je tímto obrazem „*materializován*“,³⁰ přičemž souvislost mezi nimi bývá převážně asociativního charakteru. Dichotomie v oblasti narativní strategie se promítá i do typologie těchto obrazů.³¹

V textu se setkáme:

a) s obrazy, v nichž je dominantní promluva vypravěče–vnuka, který se pokouší prezentovat postavu dědečka (i sebe sama v perspektivě minulého času) jako objekt, jenž je součástí kompozičně promyšleného celku. „Na obraze“ takového typu má ústřední postava sice své vymezené místo, avšak vztahy mezi ní a ostatními složkami obrazu jsou přehledné pouze a právě v rámci jednoho konkrétního obrazu. V okamžiku, kdy tento obraz vstoupí do interakce

²⁹ LOPATKA, Jan. Doslov in Album, Praha, Mladá fronta 1991, s. 89.

³⁰ LOPATKA, Jan. Doslov s. 89.

³¹ Obraz zde nekopíruje rozsah kapitoly. Většinou je kapitola složena z více dílčích obrazů, někdy naopak jeden obraz dokonce prochází větším počtem kapitol.

s jiným obrazem (dokonce i s obrazem stejného charakteru), bývá přehlednost a do jisté míry i jednoznačnost vztahů zpochybněna (viz dále).

b) s obrazy, v nichž se postava pomocí introspekce důrazně prezentuje jako subjekt, který ze své vlastní perspektivy pozoruje a zachycuje okolní realitu (je téměř vždy ukotvena mezi jinými, vedlejšími, postavami), a vyjadřuje především to, jak na ni okolní svět působí a jaké pocity v ní vyvolává, jak ho prožívá. Je to ona sama, kdo tvoří obraz, avšak na obraze (ve smyslu Lopatkova „*popisu závěsného obrazu*“) vidět není.

c) s obrazy, které se v textu vyskytují nejčastěji a v nichž se obě narativní techniky (promluva o postavě a promluva postavy) prostupují. V nich nejvýrazněji dochází k rozostření postavy, neboť objektivizující perspektiva vypravěče je vzápětí relativizována subjektivní perspektivou postavy a naopak. Zde je také, vedle jiných, v náznacích přítomno jedno z témat, které prostupuje celým Matouškovým dílem, ale mnohem výrazněji se uplatňuje v pozdějších románech Ego a Spas – rozporný vztah mezi tím, jak člověk vidí sama sebe, a tím, jak ho vidí ostatní, přičemž „ostatní“ znamená další, blíže nespecifikovaný počet možných pohledů.

Ad a) obrazy prvního typu (obrazy, v nichž je postava zobrazená prioritně jako objekt)

V zásadě jsou tyto obrazy propojeny motivem smrti (váží se vždy ke vzpomínce na mrtvého dědečka, z přítomnosti nahlížejí na minulost), s kterým hned v úvodu vyprávění vstupuje do textu téma pomíjivosti lidské existence. Smrt je zde však pro vypravěče především příležitostí „*pro hledání skutečnějšího*“,³² a spolu s tím, co bylo právě pojmenované, otvírá téma vyjádřené otázkou: Co člověka přetrvává, co ho přesahuje, v čem se uchová?

Z hlediska konstrukce postavy pak motiv smrti, odkazující k ukončenosti či završenosti existence, vytváří jistý rámec, který je vypravěčem–vnukem stále vyplňován dalšími a dalšími jednotlivými dílčími obrazy–vzpomínkami, jež mají postavu blíže určit, jež však mají podobu pouhých fragmentů. Vzhledem k této neúplnosti vyžadují další úsilí k jejich doplnění, čímž je mimo jiné vyjádřena i skutečnost, že ono „hledání skutečnějšího“ je procesem dlouhodobým a namáhavým.

V tomto smyslu (skládání výsledného obrazu) je pak postava dědečka otevřenou strukturou (jakkoli v dílčích obrazech působí kompaktně) a otevřenou zůstává i v samotném závěru textu (konečný obraz záměrně není úplný, je v něm ponecháno mnoho bílých míst, co v jednu chvíli vypadá pro charakter postavy jako podstatné, je vzápětí prezentováno jako nedůležité), čímž

³² MATOUŠEK, Ivan. Album. Praha, Mladá fronta 1991, s. 11.

autor podtrhuje fakt, že hledání toho, co všechno člověka skutečně přetrvává, je procesem nikdy nekončícím.

Ukončené a otevřené, pomíjivé a přetrvávající tu stojí těsně vedle sebe a jakkoli se jeví jako vzájemně se vylučující či minimálně jako nespojité, zajímavým způsobem se navzájem osvětluje a prostřednictvím přítomného paradoxu poukazuje na problematiku absurdity lidského bytí jako takového.

Podobu těchto obrazů významně určuje právě vypravěč–vnuk, který narušuje zdánlivou přehlednost obrazů a který se významně podílí na tom, že postavu dědečka v procesu skládání obrazu vnímáme jako nekoherentní a sémanticky nespolehlivou. Již výše jsme připomněli silnou citovou angažovanost vypravěče a nyní zdůrazněme i to, že vypravěč–vnuk nese výrazné autorovy autobiografické rysy,³³ což odkazuje k existenci mimotextové reality, která rozšiřuje spektrum pohledů na zobrazované. Předkládané obrazy jsou v tomto důsledku silně subjektivizované, vyvolávají dojem, že již byly interpretovány „někým“ před čtenářem (jsou zprostředkované), čímž je znovu zpochybněna jejich pravdivost ve smyslu objektivit.

Vypravěč–vnuk navíc místy přichází s vlastním explicitním komentářem konkrétního obrazu (své vzpomínky) a zobrazované nezřídka hodnotí v odstupu času, často velmi odlišně, než tomu bylo v době, kdy danou věc bezprostředně prožíval. Obraz se pak nutně proměňuje, konfrontuje dva pohledy, a jeho prostřednictvím formuluje autor téměř čapkovsky laděnou otázku, která se jako další tematická linie vine celou prózou a mnohem výrazněji se realizuje prostřednictvím třetího typu obrazů: Co v lidském životě je skutečné a pravdivé? A je možné to skrze individuální „já“, jež logicky limituje každé poznání, pochopit či alespoň zahlédnout? V jakém vztahu je v lidském životě možné a skutečné?

„Třeba jsem někde jinde a mýlím se, když si představuji, že to tak bylo...“

„Ať vzpomínám na prarodiče nebo se dívám na rodiče, nemohu se zbavit sebe. A je proto mé vzpomínání a má fantazie nepravdivé?“³⁴

I s dalšími prostředky, jež mají v zobrazení postavy důležitou charakterizační funkci, pracuje autor tak, aby čtenáři znemožnil úplné poznání postavy, což koresponduje s uvedenou tematickou rovinou. „Vnější tělo“³⁵ postavy poznáváme buď jen odkazem na její siluetu, nebo naopak důkladným a opakovaným zobrazováním velmi konkrétního detailu dědečkova těla, který však nepatří do kategorie výrazných a v literatuře běžně užívaných fyziognomických

³³ Matoušek v dalších textech – Nové lázně, Ego, Spas opouští strategii vypravěče s autobiografickými rysy, který zprostředkovává svět někoho dalšího, nýbrž volí strategii jinou – takovou, kdy autor stále více splyvá s ústřední postavou vyprávění. Prvek zprostředkovaného mizí, tudíž se proměňuje i autorův vztah k postavě – netvoří ji jako objekt.

³⁴ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 38.

³⁵ HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 520.

rysů typu – orlí nos, nízké či vysoké čelo, široká ramena, atd., jimiž se často, zvláště v určitém typu literatury, odkazuje i k vnitřní charakteristice postavy. Zde je tím detailem nejčastěji zraněná ruka, přičemž právě toto dědečkově zranění je trvale přítomným fragmentem individuálního příběhu, který je v náznacích rozset (a nikdy celistvě nevyprávěn, příčiny zranění jsou také pouze naznačeny: „*Slečinko, on opravoval pistoli...*“³⁶) po celém textu a spolu s jinými prostředky podobného rázu zajišťuje koherentnost díla. „*Podíval jsem se na ty prsty zdravé ruky. (...) Mlčel a bubnoval prsty.*“³⁷ „*Ruka, které obvaz dodával takové neživé, neforemné vzezření, sáhla po pultitru.*“³⁸ „*Jsi už zdráv, hojí se ti prst?*“³⁹ „*Jen ta pravá [z kontextu víme, že ta nemocná] ruka šátrala po pokrývce, ukazovala dopředu a pak se napnutý palec slepecky trhaně blížil k propadlým pootevřeným bílým rtům. A zas šátrala ta ruka.*“⁴⁰ Zároveň tímto epickým fragmentem autor vyjadřuje přesvědčení, že člověka mnohem více než jeho fyziognomie určuje to, co prožil. Možná je v tomto smyslu jedinečný příběh člověka zároveň i tím, co přetrvává a co jej obecně přesahuje. Nicméně, na otázku, jak tento příběh uchovat v jeho úplnosti a v téže podobě ho zprostředkovat jiným, I. Matoušek svou novelou neodpovídá.

Také tvář postavy poznáváme pouze ve fragmentech, avšak spjatých s konkrétním prožitkem – je to vždy výraz (očí, rtů), co tento prožitek vyjadřuje. Tvář je tak v autorově podání něčím proměnlivým, a tedy opět neuchopitelným, něčím, co v sobě obsahuje nekonečnou mnohost vyjádření, a znovu otvírá téma poznatelnosti či nepoznatelnosti skutečného a pravdivého. Stejně tak **jméno** postavy je v rámci tohoto typu obrazu, kdy je postava vypravěčem prezentována jako objekt, nedůležitým a o ničem nevypovídajícím elementem. I jména ostatních postav (pokud vůbec jména mají) jsou použita jakoby ledabyly, nemají individualizační funkci. Mnohem důležitější roli hrají v textu pojmenování, jež označují rodinné vztahy (dědeček, babička, dcera, ...), neboť ta v daném rámci o postavách už něco specifického vypovídají, navíc podtrhují skutečnost, že vypravěč je v těchto rodinných vztazích významně ukotven, je jejich součástí a skrze ně se v textu mimo jiné vymezuje. Lze tedy konstatovat, že stojí-li jednotlivé obrazy prvního typu samostatně, recipient v tomto dílčím vyobrazení vnímá postavu dědečka jako srozumitelnou a kompaktní (v závislosti na situaci, ke které se obraz váže), stejně tak jednoznačně chápe i ostatní složky obrazu. Avšak v momentě, kdy tyto obrazy začne „číst“ – řadit je lineárně za sebe, jejich primární

³⁶ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 69.

³⁷ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 17.

³⁸ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 49.

³⁹ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 63.

⁴⁰ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 71.

jednoznačnost se vzájemnou interakcí vytratí. Tento typ obrazů (velmi statických, což umocňuje i skutečnost, že zobrazované se nejčastěji odehrává v uzavřených prostorech – kuchyň, ložnice, nemocniční pokoj, ...) nahlíží na postavu zvenčí – jako na objekt, představuje ji jako celistvý tvar ve smyslu její skutečné existence tvar završený. Vypravěč–vnuk má tedy předem daný rámec, který se snaží vyplnit. Snaží se postavu definovat, ale ona se jakékoli definici⁴¹ svou vlastní podstatou, kterou ji autor výše pojmenovanými prostředky určil, vzpírá. Postavě vypravěče tak postava dědečka stále uniká a její jedinečnost se v podobě její neuchopitelnosti a nepoznatelnosti znovu a znovu dere na povrch jako to jediné, co ji nakonec může „definovat“. Jakkoli je tedy završená ve smyslu skutečné existence, v procesu vyprávění už tomu tak není.

Ad b) druhý typ obrazů (postava je subjektem)

V tomto typu je postava prezentována naopak jako subjekt. Obrazy zaujímají mnohem menší plochu (uvažujeme o nich jako o „závěsných obrazech“, což nás opravňuje k tomu použít slovník výtvarné oblasti) a v podobě torzovitých útvarů procházejí celým textem. Je v nich zcela zrušena instance zprostředkujícího vypravěče, vypravěčem se stává sama postava dědečka. Jednotlivé obrazy se přímo vztahují ke konkrétním pohlednicím a fotografiím alba, s nímž se jako s předmětem čtenář setkal v úvodní pasáži novely a jen rámcově ví, co je v něm ukryto. V albu jsou pohlednice a fotografie z doby, kdy byl dědeček ve válce, kdy tedy ještě nebyl dědečkem, nýbrž milencem jedné ženy a také synem jiné.

Prostřednictvím vědomí a přímé promluvy postavy se čtenář ocitá v čase bezprostředně před vznikem fotografií, případně v momentech, kdy pohlednice ještě nejsou napsány, kdy text na nich teprve vzniká. Tento typ obrazů využívá také fragmentů příběhů nebo útržků rozhovorů, ale jejich jádro je tvořeno pocity a prožitky ústřední postavy, které jsou posléze (touž postavou) v korigované podobě zachyceny na pohlednicích a jako text (graficky odlišený od ostatního kurzivou) se stávají určitým pokřiveným zrcadlem skutečnosti, kterou odrážejí, kterou se pokoušejí zaznamenat.

Postava dědečka je v tomto typu obrazů realizována samotnou promluvou, případně tichem – je-li momentálně postavou, která naslouchá. Proto postavu v uvedeném typu obrazů v porovnání s prvním typem vnímáme jako výrazně dynamičtější. V tomto „plynutí“ či „proudění“,⁴² v němž postava v textu existuje, je jednoznačně vyjádřena její nestabilita,

⁴¹ HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 544–570.

⁴² HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 664–695.

nejednoznačnost a proměnlivost. V daném kontextu pak hraje důležitou roli i snaha autora zachytit člověka především prostřednictvím neopakovatelnosti a prchavosti okamžiku. Nitro postavy zde autor zobrazuje jako komplikovaný „prostor“, použijeme-li opět slovník R. Musila – „prostor možností“. Prostor možností jednoho „já“ je vyplněn mnoha motivy, které jsou podstatné ve významové výstavbě tohoto konkrétního díla. Motivická rovina Matouškových textů je kapitolou sama o sobě, zde se zmíníme pouze o těch motivech, jež těsně souvisejí s konstruktem postavy.

Bylo již řečeno, že konstantním atributem Matouškových postav je samota, která je zároveň jedním z motivů, jež konstituují téma. Zde je samota dokonce podmínkou bytí postavy. Teprve v samotě si může uvědomit své „já“ a v textu ho tak prezentovat. Postava dědečka–vojáka intenzivně vnímá svou samotu, v Matouškových prózách tradičně, i ve společnosti jiných postav, které se na obrazech nutně objevují – buď jako objekty dědečkova pozorování, případně ve formě rozhovorů (ostatní vojáci) a útržků dopisů (milénka a budoucí manželka v Praze, v textu též v důležité roli babičky vypravěče–vnuka), jimiž vstupují do interakce s ústřední postavou. Ostatní vojáci mají v textu funkci kolektivní postavy, na jejímž pozadí se vymezuje povaha postavy ústřední. Její citlivost ke světu vystupuje do popředí v kontrastu k jejich necitlivosti, její poetická řeč plně vyzní až v kontrastu k jejich vulgární mluvě, její schopnost imaginace v kontrastu k jejich přízemnosti. Zároveň však v textu existují také momenty, kdy i postava dědečka–vojáka na okamžik splývá se světem „ostatních vojáků“, kdy ztrácí to, co ji ve vyprávění zásadně určuje, a přeci zůstává sama sebou, čímž je také narušována její jednota. Opět se tak v textu aktualizuje poetická otázka, v tuto chvíli se týká možností poznání člověka.

Postava milénky (babičky) má v tomto typu obrazů především roli adresáta. K ní se prostřednictvím promluv – nezáleží na tom, zda těch, které jsou psané (text na pohlednicích), nebo v těch „mluvených“ (vnitřní monolog) – ústřední postava obrací nejčastěji. Způsobem její existence je také umocněno bytí ústřední postavy v samotě – milénka je vzdálená a setkání s ní je spjato s dalekou budoucností.

Tato zřejmá nedosažitelnost z ní navíc dělá v očích dědečka–vojáka jakýsi ideál, který často ovládá hlavně svět jeho snů a představ a vyvazuje se z reality – ze světa skutečnosti. Postava milénky se tedy stává autorovi „záminkou“ k tomu, aby mohl umožnit čtenáři vstoupit do imaginativního světa (světa možností) ústřední postavy. Právě v tomto světě pak, často v extrémních polohách, poznává různé podoby hlavní postavy – výjimečnou senzitivitu, schopnost hlubokého citového prožitku, rozvinutou fantazii, jeho požadavek čistoty žití, schopnost vnímat „neobvyklost“ obyčejného..., ale i do tohoto světa proniká občas otupělost

jako reakce na vnější svět – stejně jako náznaky zvířeckosti, pudovosti, hrubosti či cynismu, a samozřejmě i s absencí jakýchkoli emocí. Vše je zde prezentováno jako zcela přirozená součást zobrazované osoby, vše zmíněné – jakkoli snad neslučitelné – prezentuje v textu jednu a touž bytost.

„A kam myslíte, že ta voda teče?... Mít tak loď, ležet a unikat, bylo by to jako létající koberec. Jen si představte, ležíte a ani prstem nehnete a pořád jste dál. Jen jsou mraky. Ty se pohybují, já bych se pohyboval, všechno by se měnilo, unikalo, nic bych neztratil, pořád bych viděl mraky. Nebo slunce a modrou oblohu. A v noci hvězdy.

V noci bys chrápal.

*A měsíc nad řekou.*⁴³

*„Ještě, že ten smrad je jen tady. Ještě, že venku je cesta k mému potěšení. Jak krásně je jí v noci vidět.*⁴⁴

„Děkuju pěkně, ta to napsala jako lístek na rozloučenou. (...) A já se mám nudit?“⁴⁵

„Být čistý, to není vidět ani tomu rozumět.“⁴⁶

„Mně nelze dost se nahledět na tu Tvou tvář, tak jemnou. Z ní celá duše i srdce mluví se mnou... Myslím, že Tě nudím. Jak se ti zamlouvají pohledy? Chodím dvakrát týdně na přednášky. Jinak nikam nejdu.“⁴⁷

Jestliže v prvním typu obrazů má vypravěč ambice celek postavy skládat, narativní strategie použitá autorem v tomto druhém typu postavu rozkládá a v rovině tematické také, byť z opačné strany, obrací pozornost na komplikovanou problematiku záhady lidského „já“, která v daném případě vstupuje do textu skrze nepřehledné množství „já“ přítomných v člověku. Je tedy patrné, že z hlediska významové výstavby díla si tyto strategie nijak neodporují.

Ad c) třetí typ obrazů (charakteristický kombinací narativních strategií pojmenovaných v předchozích dvou typech)

Třetí typ obrazů je motivicky nejbohatší, a tudíž významově nejzatíženější. Z hlediska konstrukce postavy využívá autor obou pro tento text základních narativních technik, které kombinuje. Někdy dochází k tak těsnému spojení promluvy vypravěče a promluvy ústřední postavy, že obě pásma téměř splývají, respektive hranice mezi nimi je nezřetelná, což klade na čtenáře určité nároky a znesnadňuje mu čtení. Pro tyto obrazy je navíc charakteristické, že

⁴³ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 12–13.

⁴⁴ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 20.

⁴⁵ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 31.

⁴⁶ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 35.

⁴⁷ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 39.

ve srovnání s dvěma předchozími v nich figuruje větší počet postav existujících v textu především ve formě promluvy, což text ještě více komplikuje a činí jej méně přehledným.⁴⁸ Na tomto místě je třeba zmínit skutečnost, že autor i konstrukcí postavy vytváří dojem fragmentárnosti sdělení, jeho postavy jsou v zásadě neúplné, dokonce postava ženy, u níž pracuje babička v čase svého mládí, se v textu objevuje pouze v podobě nezformulované otázky, na kterou postava babičky odpovídá. Některé postavy tak lze pouze tušit. Zmíněné obrazy třetího typu jsou nejkomplicovanější také kompozičně. To je způsobeno jednak růzností promluv, ale i tím, že tito další mluvčí přinášejí do textu vlastní příběhy, které obohacují sdělení o epickou složku, v předchozích typech obrazů potlačovanou. Přesto si i takto komponované obrazy stále uchovávají charakter „*popisu závěsného obrazu*“ už proto, že jsou přesně ohraničeny, obrazně řečeno – jsou zasazeny do rámu, a v neposlední řadě také proto, že v nich, stejně jako ve dvou předchozích typech, autor cíleně pracuje s prvky, které posilují jejich vizuální rozměr (např. zacházení s detailem, jejich barevné ladění...).

Pokusme se nyní pojmenovat to, co tvoří rámeček těchto obrazů. Rámec zde není prostor (dům v Čepí, případně nějaká místnost), jako je tomu v prvním typu; tam postavy prostřednictvím vypravěče – vnuka pozorujeme jako objekty.⁴⁹ Rámec zde není ani postava sama – její mysl, jak je tomu v případě druhého typu obrazů, kdy je to pouze postava sama, kdo určuje, co bude ozřejmeno, a co nikoliv, a kdy ona sama vytváří kompozici obrazu, jejímž prostřednictvím obrací pozornost opět hlavně k sobě samé. Předkládaný obraz, který zachycuje především bezprostřední prožitek, dojem, pocit, je subjektivní a proměnlivý a obě tyto skutečnosti jsou v něm zdůrazněny.

Rámeček třetího typu obrazů je konstruován promluvou vypravěče, jež stojí mimo vyprávěné a jež v předchozích dvou typech není. Ten svou promluvou prezentované obrazy uvozuje i ukončuje. K zobrazovanému (tedy ani k postavám) nezaujímá žádný postoj, k žádným z postav nevyjadřuje emotivní stanovisko.

Z jeho perspektivy se zobrazované postavy logicky jeví jako objekty a realita, v níž se v jeho podání vyskytují, je v literatuře tradičně vnímána jako „pravdivá“ (ve smyslu objektivní sdělení), avšak jak již bylo řečeno, v tomto typu obrazů je přítomno mnoho postav, prostřednictvím jejichž promluv vytváří autor světy do jisté míry v opozici k uvedenému

⁴⁸ Je zřejmé, že tyto další postavy svými promluvami přinášejí nové pohledy na postavu dědečka, která je zde postavou klíčovou, a výrazně se tak podílejí na tom, že ji čtenář ani v tomto typu obrazů nemůže vnímat jako završenou.

⁴⁹ Zde je naopak využit chronotop cesty, která svou neukončeností koresponduje s konstruktem hlavní postavy a podtrhuje její nezavršenost.

rámci a „pravdivost“ sdělení tak narušuje. Zde hraje důležitou roli postava vnuka, jak uvidíme později.

Samotný obraz „uvnitř rámu“ (vlastní plocha obrazu) je nepřehledný, komplikovaný, dynamický, jakoby složený z mnoha kousků (jednotlivých výpovědí), které se zdají být součástí jakési skládačky, jež může dávat smysl teprve ve chvíli, kdy je na správné místo vložen poslední dílek. Tato technika skládání textových úseků, jež by mohly do jisté míry existovat samostatně, ale zároveň se ve vzájemné interakci doplňují a vysvětlují, je v novele *Album* přítomna pouze v náznaku a pouze jako jeden z mnoha kompozičních postupů.

Autorem je následně využita i v jeho další tvorbě, objevuje se v kompozici románu *Ego*. Zcela zásadně pak určuje charakter jeho románu *Spas*.

Ústřední zůstává i nadále postava dědečka (v čase dědečka–vojáka i dědečka–starého muže), neboť právě ona má podstatnou roli v konkrétní události, která často bývá pokusem vyslovit obecné, trvalé a která tvoří jádro obrazu. Tato událost navíc obvykle, buď explicitně, či zastřeně, odkazuje k jiným v textu existujícím obrazům, což je jeden ze způsobů, jímž autor udržuje soudržnost celé novely.

Postava je z perspektivy nezaujatého vypravěče konstruována jako postava-objekt a je součástí již připomenuté objektivní reality. Zároveň však zmíněnou událost prezentuje ze svého pohledu i ona zobrazená postava, a tyto introspektivní pasáže často „objektivnost“ světa budovaného objektivní perspektivou relativizují.⁵⁰ Svět objektivně pravdivý, „svět skutečnosti“ je v podobě promluvy atakován imaginativním světem ústřední postavy. Její „svět možnosti“ – svět přání, představ, mnoha „kdyby“ a rovněž i mnoha tužeb, které ovlivňují schopnost jednotlivce objektivně reflektovat realitu, není v textu méně skutečným a pravdivým než „svět skutečnosti“ realizovaný objektivním (vševědoucím) vypravěčem. Autor touto konfrontací světů – „reálného“⁵¹ a imaginativního nastoluje problematiku toho, zda „svět možnosti“ je v životě člověka méně důležitý než „svět skutečnosti“, a zda proto bývá společností všeobecně podceňován, zlehčován. To je ostatně jedna z tematických rovin opakovaně se objevujících v Matouškově tvorbě. V novele *Album* je imaginativní svět ústřední postavy netradičně konstruován pouze „reáliemi skutečného světa“, nejsou v něm postavy ani místa, která v reálném (nám známém) světě nenalezneme. Čtenář se tu nesetkává s žádnými světy pod povrchem. Všechny představy, vize jsou jakýmsi projektem budoucího, především však odkrývají extrémní citlivost hlavní postavy, její touhy po čistotě žití, po

⁵⁰ Událost i role ústřední postavy v ní pak bývá nahlížena i perspektivou dalších postav (např. babičky–milény, faráře ve vlaku...).

⁵¹ Přesněji řečeno odkazujícího k realitě, stále jde o „realitu“ v rámci fikce.

ideálu, který i v ní (byť si to není schopna přiznat) zničila válka. Nicméně i v tomto díle autor vyjadřuje svou představu, že „svět skutečnosti“ a „svět možnosti“ mohou existovat „spolu“, že člověk může využívat svého „smyslu pro skutečnost“ i „smyslu pro možnost“, najde-li ten správný poměr mezi nimi, a nemusí ho to nijak zásadně determinovat ve vztahu k ostatním.⁵² Matoušek, podobně jako například D. Hodrová nebo J. Kratochvíl, nutí své postavy naučit se přijmout obojí. I proto, že přecházejí z jednoho prostoru do druhého, se jeví jako proměnlivé a nestabilní, pro čtenáře ne snadno pochopitelné.⁵³

V tomto typu obrazů je efektu, že postavu vnímáme znovu jako nejednoznačnou a neuchopitelnou, docíleno tak, že je na relativně malém prostoru konstruována jako **postava-objekt i postava-subjekt**⁵⁴ zároveň. Její podobu významně ovlivňuje také narativ postavy vnuka, jejíž role je zde významně posílena, a která stejně jako postava dědečka hraje podstatnou roli ve významové výstavbě novely.

V prvním typu obrazů prezentuje formou vzpomínky na určitou situaci (vždy bez zápletky) postava vnuka vedle dědečka také sama sebe. Nahlíží však na sebe jako na někoho jiného – „*To dítě jsem byl já...*“⁵⁵, a přesto zobrazuje sebe. Jde o jakousi dichotomii v zobrazení postavy, jímž autor poukazuje na proměnlivost člověka a které koresponduje s již výše pojmenovaným tématem vyjádřeným otázkou, zda je možné skutečně poznat člověka. V neposlední řadě pak také naznačuje odpověď na otázku, zda je možné nalézt to, co ho přetrvává?

Vzpomínka zde má být cestou k hledání „světa skutečnosti“, přestože vypravěč–vnuk si je vědom toho, že ne vždy je vzpomínka skutečným (opět ve smyslu objektivitě) obrazem minulých věcí. Mimo jiné se prostřednictvím vzpomínky realizuje v textu jeden z dalších zásadních motivů – motiv zapomenutí a zapomínání, který tematicky souvisí jak s problematikou noetiky, tak s otázkou toho, v čem a jak člověk přetrvává: „*Nevěděl jsem tenkrát, že ta věc byla dávno zapomenuta na dně velké skříně pod hadry. Nevěděl jsem tenkrát, že ta věc byla dávno zapomenuta, a kdybych věděl, co ta celá věc je, nikdy bych nepochopil, kdybych už tomu z obou stran rozuměl, totiž, kdybych si mohl přečíst, co je na druhé straně obrázku napsáno, že může být někdy zapomenuta.*“⁵⁶

⁵² V dalších autorových textech (Nové lázně, Ego, Spas) se setkáváme s tím, že „smysl pro možnost“ převažuje nad „smyslem pro skutečnost“ a život ve společnosti se danému jedinci stává problematickým.

⁵³ M. Ajvaz, J. Topol či M. Urban své postavy vedou k tomu, že na jeden z těchto světů musejí rezignovat. Buď opouštějí prostor autentický (Ajvaz), nebo ten imaginativní (Topol), aby mohly dále existovat.

⁵⁴ HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 571–598.

⁵⁵ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 11.

⁵⁶ MATOUŠEK, Ivan. Album, s. 11.

I v posledním typu obrazů autor pracuje s tím, co jsme označili jako „smysl pro možnost“ a „smysl pro skutečnost“ a konfrontuje „svět skutečnosti“ a „svět možnosti“.

Postava vnuka v nich staré fotografie a pohlednice přivádí znovu k životu tím, že k nim vymýšlí příběhy. Vnukův „smysl pro možnost“ dává fotografiím a pohlednicím, jež zde reprezentují „svět skutečnosti“, nový smysl, což lze číst jako metaforu toho, že „svět skutečnosti“ by bez příběhů (bez „světa možnosti“) byl světem ticha, světem, který k nikomu nepromlouvá, který sice existuje, ale nemá žádný význam.

Navíc vnuk se vyskytuje v textu pouze v podobě promluvy v ich-formě a jak již bylo řečeno, nese silné autobiografické prvky, na některých místech dokonce vystupuje jako autorský vypravěč a vytváří iluzi další, mimotextové, reality, což znovu odkazuje k existenci „světa skutečnosti“ – v tomto případě světa mimo text a „světa možnosti“ – světa fikce jako atributu krásné literatury. Autorem zvolená ich-forma, jejímž prostřednictvím postavu vnuka realizuje, vede k tomu, že čtenář může za jeho promluvu považovat i ty pasáže, které patří narativu nezaujatého vševědoucího vypravěče, čímž se ještě více rozostřuje hranice mezi „světem skutečnosti“ – objektivní pravdou a „světem možnosti“ – subjektivní představou, prožitkem. Způsob konstrukce třetího typu obrazů využil autor i ve sbírce povídek *Mezi starými obrazy*, kde však jednotlivé obrazy odpovídají formátům jednotlivých povídek a z hlediska formálního spolu nijak nesouvisí. Tematicky jsou však jednotné a podobně jako v novele *Album* v nich autor prostřednictvím postavy řeší problematiku komplikovanosti lidského já, která často způsobuje nepochopení člověka druhým člověkem, a prostřednictvím postavy vystupuje do popředí téma, které se ptá na možnosti skutečného a úplného poznání člověka a které nutně vede k dalšímu obecnějšímu tázání po smyslu lidské existence. Ten však v novele *Album* záměrně zůstává záhadou.

2. 2. Role postavy v obrazech existence v povídkové sbírce *Mezi starými obrazy*

Jednotlivé povídky sbírky *Mezi starými obrazy* jsou v zásadě variacemi téhož – prostřednictvím konkrétního individua objasňují obecnou lidskou situaci ve světě. Tato situace se zde vyznačuje svou problematičností a komplikovaností a je vždy důsledně zobrazovaná jako obtížná a nesamozřejmá.

Již název první povídky předznamenává, co bude v textech zobrazováno jako prioritně konfliktní. Titul *Mezi nejbližšími* na jedné straně evokuje pocit světa bezpečí a jistoty, nicméně prostor „mezi nejbližšími“ autor zobrazuje jako svět pro konkrétní „já“ nesrozumitelný, svět, který jedince vrhá ho do úzkostné samoty, v níž ho uvěznuje. Výraz „mezi nejbližšími“ je v daném kontextu metaforou světa, v kterém se konkrétní „já“ cítí

nepohodlně, světa, v němž si připadá jako cizinec, ale nemůže z něj nijak uniknout. Lidské bytí v daném literárním prostoru je vězněním ve smyslu univerzálním. Zřetelně to vystupuje z následujících ukázek: „*Nějaký stín stoupá po protější stěně vzhůru. Je to stín ptáka anebo je to pták sám? A kdy já odlétnu z vězení? Ne, teď ne, ještě to nejde, vždyť jsem se ještě pořádně nenarodil.*“⁵⁷; „*Cítím se všude jako ve vězení.*“⁵⁸

Podstatnou roli v konstrukci tohoto obrazu sehrává charakter hlavních postav. Hrdinové jednotlivých povídek se opět vyznačují svou jinakostí, která, stejně jako v předchozí analyzované próze, není v těchto povídkách tématem. Autor ji zde používá pouze jako prostředek, jehož pomocí buduje základní opozici vyprávění – **nějaké konkrétní „já“ x zbytek světa** (jinakost je bezprostřední příčinou konfliktu mezi těmito dvěma entitami), a na jejímž pozadí si konkrétní „já“ uvědomuje problematičnost a nesamozřejmost vlastního bytí. V rámci dané opozice pak zmíněné „já“ (různými způsoby) zkoumá své vlastní bytí. Samotná skutečnost vlastní existence ho ve své nesrozumitelnosti fascinuje a děsí zároveň, každopádně právě tato existence je důvodem vyprávění.

Lidské bytí je v jednotlivých povídkách opakovaně reflektováno jako „*obtížné v samé podstatě lidského pobytu ve světě*“⁵⁹ což samo o sobě umožňuje přiřadit sbírku k literatuře tradičně označované jako existenciální. Žánr povídky však již ze své podstaty nedává příliš velký prostor pro filozofickou reflexi předkládaného tématu (neznamena to ovšem, že by filozofické souvislosti negoval) a I. Matoušek se v daných povídkách–obrazech nepokouší manifestovat filozofii existencialismu, jak bývá obvyklé v textech zařazených do tradičního kánonu existenciální literatury, . Proto se nám zdá užitečnější nahlížet na sbírku prizmatem V. Papouška a hovořit spíše o „*existenciálně orientované imaginaci*“ textů a otevřít si tak prostor především pro jejich „*zkoumání z hlediska estetického a literárněhistorického*“.⁶⁰

Ve spektru možných principů imaginativní reprezentace existence se jako klíčový jeví Matouškem opakovaně užívaný typ konstrukce postavy: **postava-objekt a postava-subjekt** realizovaný v těsném spojení na malém prostoru.

U většiny povídek sbírky se jako výchozí uplatňuje vnitřní perspektiva vyprávění, která je reprezentací vědomí hlavní postavy. Ta je kombinována jednak s dalšími vnitřními perspektivami vedlejších postav, a také s vnější perspektivou vypravěče, který se

⁵⁷ MATOUŠEK, Ivan. *Mezi nejbližšími*, in: *Mezi starými obrazy*. Olomouc, Votobia 1999, s. 7.

⁵⁸ MATOUŠEK, Ivan. *Strom u domu*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 47.

⁵⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha, Torst 2004, s. 20.

⁶⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*, s. 20.

v jednotlivých textech uplatňuje v různých rolích – pozorovatel, komentátor, někdy dokonce jako reprezentant a arbitr všeobecně platné a přijímané pravdy...

Pro tyto povídky je charakteristické (ostatně jako pro většinu tvorby I. Matouška), že jednotlivé narativy od sebe autor nijak neodděluje. Jeden přechází plynule do druhého a naopak. Názorně to dokládá následující obsáhlejší ukázka:

„Pozoruje, jak si na zácloně hraje vítr se světlem a stínem. Připomíná to vlny. A tak se octl na břehu letního moře. Už je to daleko, a nevrátil by se tam ani kvůli deseti pohlazením, přestože po pohlazení toužil stále. Odešel do hor, aby byl blíž nebi. Když odpočíval v půlce strmého kopce, tu si uvědomil, že nezná jméno brouka, který leze vedle něho po kameni. Na druhé straně ovšem věděl, že tak jako ten neznámý brouk je sám na kameni, on je sám na světě. Ale vstal a šel zpátky. Rozhodl se, že se vrátí ke své ženě. Jenomže nevěděl, kde přesně teď bydlí. Vyšel stovky schodů a minul desítky dveří, než se znovu setkali. Seděli u stolu. Nabídla mu kompot. V kuchyňce byl cítit plyn. Nebo chceš čaj? Na všechno stále přikyvuje. Připadá si ponížěn. Dokonce to vypadá, že se za každým slovem uklání. Ještě chvíli bych tu zůstal. Ne, ne, už je pozdě. Musím jít na mejdan. Jestli chceš, tak si půjč dítě. Odkulhá ke dveřím. Napadlo ho, že odchází, protože na mejdanu je určitě veseleji. Trpce se zasmál. Nevěděl, nemá-li ji aspoň doprovodit k tramvaji. Ale ona stejně jede autem. Pak navštívil svého starého otce. Ten nikdy nic neříká, nikdy se na nic neptá. Nevyžene ho, akorát stále mlčí. Je to dávno, co u něj byl naposled. Chce jej rozveselit, ale otec se nudí. Taková atmosféra tu ostatně byla vždycky. Velice si na ni potrpíme. Nevím, co chci, a přijdu za ním. Neřekl, že bych měl taky něco dělat, jenomže si to třeba myslí. Dobrosrdečně se usmívá a raději se dívá jinam. Neposlouchá, co říkám, ale stejně ho moje úvahy ruší. Ovšem já ty myšlenky nemůžu zastavit. Tolik všeho možného jsem už tak dlouho neřek. Tolik se toho chystám udělat. Kupříkladu jsem začal malovat vánoční obraz. Bude se jmenovat Narození. Vypadá nezvykle. Chvílemi ani nevěřím, že ho maluju sám. A kdo teda drží štětec v ruce? Konečně se na něco zeptal. Není mi dobře. Co si zase, Stáníčku, vymejšíš? Nevím, co mi je. Ale říkám si, že to třeba brzy skončí. Nic nemá smysl. A tak podobně uvažuje. Je s ním špatně pořízený. Cokoliv by pro něj otec udělal, jenomže on je ze všeho strašně vyděšený. Co se mu v tý jeho hlavě asi děje za pochody?

*Těž s bratrem si nerozumí.*⁶¹

V povídce *Mezi nejbližšími*, jejíž část zde citujeme, se na velmi malé ploše čtenář setkává hned s třemi postavami, nicméně v centru recipientovy pozornosti zůstává trvale postava

⁶¹ MATOUŠEK, Ivan. *Mezi nejbližšími*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 5–6.

jedna, vnímaná pochopitelně jako postava hlavní – Stáníček. Je to právě vědomí této postavy, které zaujímá v textu největší prostor. Toto vědomí je logicky spjato s vnitřní vyprávěcí perspektivou, jejímž prostřednictvím je v textu realizováno. Další postavy jsou v uvedeném úryvku realizovány krátkými přímými promluvami typu: „*Nebo chceš čaj?*“, „*Ne, ne, už je pozdě. Musím jít na mejdan. Jestli chceš, tak si půjč dítě.*“, „*Co si zase, Stáníčku, vymejšíš?*“.⁶² Tato promluvy však nejsou z okolního textu nijak vyčleněny, nejsou ani graficky zvýrazněny, a působí proto jako organická součást zobrazovaného vědomí hlavní postavy. Tím je v rovině významové částečně relativizována autonomnost takových promluv – z perspektivy vědomí zobrazovaného „já“ by mohlo jít pouze o fragmenty delších promluv, které pronikly do konkrétního individuálního vědomí, nebo o specifický výběr toho, co je pro toto „já“ podstatné.

Identita hlavní postavy je v každém případě nepochybně skládána i prostřednictvím těchto promluv. V neposlední řadě je třeba připomenout, že kromě právě uvedeného přinášejí zmíněné promluvy i určité informace o světě mimo „já“, a do jisté míry jsou tak médiem vnější vyprávěcí perspektivy. Už proto, že autor žádnými prostředky nezpochybňuje to, že byly skutečně vysloveny nezávisle na „já“, a v neposlední řadě i proto, že k prezentovanému subjektu zaujímají stejný postoj, shodně ho vnímají jako bytost problematickou a pro sebe obtížnou, a v této jednotě představují onen „zbytek světa“, vůči kterému se zobrazované „já“ vymezuje a vůči kterému je v opozici.

Vedle přímých promluv vedlejších postav je v citovaném textu pro konstrukci postavy jako objektu podstatná i přítomnost objektivního vyprávěče, byť ne zcela tradičně pojatého. Jeho perspektivou je čtenář uváděn do vyprávění. Úvodní věty mají charakter promluvy v erformě, nicméně to, co je jimi zobrazováno, je de facto podvědomí hlavní postavy. Jedná se o nepřilíš dlouhou řadu asociací, která je ukončena slovy „*tu si uvědomil*“. V ten moment už je zobrazováno **vědomí** hlavní postavy stále **jako objekt**⁶³. Tato vnější perspektiva (pohled shora) umožňuje autorovi přesunout do ohniska zájmu situaci samotnou (tu, v níž se zobrazovaný objekt ocitá), která se pak stává východiskem k dalšímu vyprávění: „*Když odpočíval v púlce strmého kopce, tu si uvědomil, že nezná jméno brouka, který leze vedle něho po kameni. Na druhé straně ovšem věděl, že tak jako ten neznámý brouk je sám na kameni, on*

⁶² MATOUŠEK, Ivan. *Mezi nejbližšími*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 5–6.

⁶³ Postava v tomto fikčním světě si je tímto okamžikem **vědoma** své existence, svého já, které je pochopitelně spjato s bytím v těle, tedy s konkrétním časem a prostorem, v němž se ono tělo pohybuje. Proti tomuto konkrétnímu času a prostoru je postaven motiv smrti, přítomný (v rovině významové výstavby většiny povídek dokonce zásadní) ve všech povídkách sbírky, smrti jako brány do nicoty, do nebytí.

*je sám na světě. Ale vstal a šel zpátky.*⁶⁴ Prostřednictvím analogie s neznámým broukem na kameni a explicitním konstatováním „*on je sám na světě*“ je ve zkratce zobrazena výchozí situace postavy charakteristická její osamoceností, kterou však nikdo nezpůsobil.

Osamocenost je v tomto literárním prostoru postavě dána tak jako například černé vlasy. Zároveň je v uvedené ukázce ve zkratce vyjádřeno, jak zobrazovaný objekt reflektuje své bytí. Právě věta „*Ale vstal a šel zpátky.*“ v kontextu k předchozímu odkazuje k tomu, že tato postava vnímá svůj pobyt ve světě, především v souvislosti s avizovanou samotou, jako obtížný, nicméně navzdory („*ale*“) této obtížnosti se v danou chvíli „dává do pohybu“ a vrací se k tomu, co už jednou nepokořila a co opustila. Mimo jiné tato formulace (právě proto, že vyjadřuje to, jak postava vše prožívá) umožňuje autorovi plynulý a nenásilný přechod k introspektivní formě vyprávění a soustředit se na samotný bezprostřední způsob reflexe takto určené existence. To, že prezentovanou samotou vnímáme jako absolutní, jako neodmyslitelnou a nutnou součást lidského bytí, souvisí také s tím, že jednotlivé postavy spolu vlastně nekomunikují. Přestože formálně se jedná o dialogy, nejde o sémanticky založenou komunikaci, o výměnu informací, názoru, atp. Každá z postav naslouchá především sama sobě, to, co jí sděluje jiná postava, k ní jakoby nedoléhá. Řeč zde většinou není prostředkem k dorozumívání se, je pouze zvukem, „dialogy“ jsou zcela absurdní, postavy vyslovují jen nepodstatné, a to, co skutečně chtějí říct, nevysloví. Nejde však o to, že by si postavy vzájemně odmítaly naslouchat a vzájemně se sobě otvírat. Není to tak, že **nechtějí**, ony prostě **nemohou** jinak. A prožitek izolace hlavní postavy se takto opakuje i v případě ostatních postav. Všechny jsou uzavřeny do své samoty a jakýkoli jejich pokus o únik z tohoto vězení je předem marný. Nejmarkantněji je toto přítomné v povídce Bílý kruh, z níž vybíráme ukázkou uvozenou pasáží zobrazující skutečnost, že všechny zúčastněné postavy jsou ve zcela shodné situaci, doslova „jsou na tom stejně“. Teprve pak následuje rozhovor, který má výše uvedené parametry: „*Seděli u stolu pod lampou. Tiše se sledovali jako v nějakém domáckém hráčském doupěti. Za malými okny už se stmívalo. Vítr zlomil v zahradě větev. Bylo to téměř napínavé. Tmavé kouty rostly a spojovaly se. A ti tři stále hledí nehybně před sebe a mimoděčně již několik hodin dýchají stejný vzduch, slyší stejné praskání a klepání, vidí stejnou tmou a světlo. (...) 'To není pravda.'*

'Copak jsem někdy neměla pravdu? Nebo si myslíš, že mám halucinace? Tak to teda ne, já blázen nejsem, to si někam napiš. Já moc dobře vím, jak je tomu vašemu dítěti smutno, když se s ním nikdo nepomazlí, nikdo ho neumeje, neučeše. Kdo ví, jestli dostane vůbec něco

⁶⁴ MATOUŠEK, Ivan. *Mezi nejbližšími*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 5.

čerstvýho k jídlu. Vždyť už je celej šedivej. Jen ty velký oči na něm svítěj. (- Co to říkáš? Vždyť jsi mého syna v životě neviděla. Ale nepřerušil ji. Neměl chuť se hádat. Spíš byl zvědavý, čím ho ještě potrápí. – Řekne i něco nového?) Skoro vás nezná, neví, co je rodina, co je zázemí. A když mu výjimečně trochu toho citu nabídnete, tak se nakonec rozeběhne k ní. Jí si chce sednout na klín, k ní se přitulí. Tebe se totiž bojí. Já to moc dobře vím. Před tebou se schovává.´

´Všechno víš, to teda jo.´

Ale nejhroznější je, jak o všem klidně mluvíš. Děláš, jako bych si nic z toho neuvědomoval. Nebo si opravdu myslíš, že mě to nemrzí? Tak se tedy podívej. Ted' se zasměju. Každém se přece směje, tak čemu se divíš? Proč bych se já zasmát neměl?

´Vypadáš hrozně.´

Vida, tohle zabralo. Najednou zmírnila. Vlastně je laskavá. Ani neřekla: To jsi dopad, ubohoušku. Obvykle se dokonce ptává: Víš, čí to dítě vůbec je? A dneska jenom, že vypadám hrozně. Třeba je to taky tím, že je tu ona. Bere na ni ohledy, mamička. Vlastně jí chce možná ukázat, jak držíme při sobě. Vypadá však unaveně a smutně, Je tady ted' pořád sama, a přitom tolik touží po troše pozornosti.

´Byl jsem na Lukášově nábřeží. Musel jsem jim vyprávět, jak se ti vede. Zajímalo je to.´

A ona mlčí. Je ráda, že jsme přišli. Jinak by přece řekla: Takže oni tě ke mně poslali? A víš, že jsem si to myslela? Nebo: Já je tak zajímám, to určitě. Chtěj akorát vědět, jestli chvíli vydržíš bez té své. A „ta má“ se zase usmívá. Nejspíš ani neví čemu.“⁶⁵

Jak jsme již předešle výše, existenciální imaginace se v povídkách sbírky *Mezi starými obrazy* v zásadě realizuje v závislosti na tom, jak je konstruovaná postava. Při dalším zkoumání konkrétních zobrazovacích principů, jimiž I. Matoušek existenciálně laděné obrazy vytváří, využijeme Papouškova poznatku z kapitoly *Existenciální imaginace*, podle něhož „**existenciální obraznost může v literárním provedení vycházet ze čtyř základních modalit: modalitý těla, času, prostoru a nicoty**“.⁶⁶ My si dovolíme určitou úpravu a omezíme se na tři základní modalitý, neboť se domníváme, že nicota je sama o sobě spíše jedním ze základních motivů existenciální obraznosti (stejně jako samota či úzkost) a literárně se realizuje právě v závislosti na způsobu zobrazení těla, času a prostoru. Tyto se vzájemně podmiňují a v povídkové sbírce *Mezi starými obrazy* jsou v těsném vztahu se zobrazovaným vědomím, neboť právě vědomí na pozadí nicoty reflektuje své bytí v těle, v prostoru a čase jako nesamozřejmou existenci.

⁶⁵ MATOUŠEK, Ivan. *Bílý kruh*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 29–30.

⁶⁶ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*, s. 12.

a) modalita těla:

Tělo postavy je v těchto povídkách důsledně oddělováno od jejího vědomí a zásadně je na ně nahlíženo jako na cizí objekt, a to nezávisle na tom, zda ho sledujeme prizmatem objektivního vypravěče, či konkrétního „já“, které promlouvá o svém vlastním těle: „*Leží v zasněžené krajině a slina mu pomalu stéká po bradě na polštář...*“⁶⁷, „*Dlouhá žlutá ruka se mi houpala od hlavy až na zem. Byla tenká jako brčko. Pak jsem na vlastní oči viděl, jak se mi kůže na břiše nadouvá a napíná...*“⁶⁸ nebo „*Malá, malá, hladím svou hlavu...*“⁶⁹ Touto diferenciací mimo jiné autor dociluje, že tělo a vědomí postavy vnímáme jako dvě samostatné entity, které spolu nijak nekooperují. Vnitřní nesjednocenost toho, co navenek vypadá jako jednotné, je jen jedním z prostředků, jichž autor využívá k tomu, aby lidskou existenci prezentoval coby nesmyslnou a absurdní.

Navíc je tělo modelováno v přímé opozici k vědomí. Je zde tím, co lidské vědomí, jehož možnosti jsou v tomto literárním prostoru nekonečné, omezuje, co mu připomíná vlastní konečnost, vlastní limity a v neposlední řadě poukazuje na nemožnost jejich překonání. V této souvislosti autor rozvíjí motiv vězení a tělo prezentuje jako vězení pro „já“ (nicméně „já“ je na těle závislé, tedy další paradox existence). Motiv vězení, charakteristický prvek tvorby I. Matouška, se v textech realizuje také prostřednictvím zobrazení hrdinova postavení ve společnosti, z níž je vyloučen (nikoli v romantickém smyslu), a tím uvězněn ve vlastní samotě (viz výše). Bytí postavy v samotě je, jak již bylo řečeno, pro existenciální imaginaci rovněž důležité, neboť právě samota (ta, kterou nikdo nezpůsobil) umožňuje v literárním zpracování zobrazit tíhu, leckdy nesnesitelnou, s níž člověk nese zodpovědnost za vlastní rozhodnutí. A právě k takovému účelu autor samotou v těchto povídkách využívá.⁷⁰

Z hlediska existenciální imaginace realizující se skrze tělesnost je podstatné i to, že tělo je promlouvajícím „já“ zobrazované vesměs jako něco odpudivého. To, že jej vědomí vnímá jako něco nepříjemného, ošklivého, jako něco, co „já“ neakceptuje, co je dokonce ponižuje, umocňuje jednak již zmiňovaný konfliktní vztah **vědomí x tělo**, ale především takto vyjádřený vztah vědomí a těla – vztah nesvobodný (vědomí si nevybralo tělo a naopak) – otvírá prostor otázkám, které se týkají lidské svobody obecně, tedy problematice neodmyslitelně spjaté s existenciální tematikou i v rovině filozofické reflexe. Autor je však na

⁶⁷ MATOUŠEK, Ivan. *Mezi nejbližšími*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 8.

⁶⁸ MATOUŠEK, Ivan. *Z deníku Fixe*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 16.

⁶⁹ MATOUŠEK, Ivan. *Z deníku Fixe*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 17.

⁷⁰ V literatuře tradičně označované jako existenciální bývá náročnost této zodpovědnosti často platformou pro filozofické reflexe této problematiky.

rozdíl od klasiků existenciální literatury (Sartre aj.) záměrně nevyslovuje explicitně, a především na ně neodpovídá.

Ošklivost sama o sobě, tedy nejen ta, která je spjata s estetickými kvalitami těla, je ostatně také jednou ze složek další z opozitních dvojic opakovaně se vyskytujících v Matouškově tvorbě – **ošklivost x krása**.

V prózách I. Matouška je obecně ošklivost především metaforou pomíjivosti, tedy toho, co je v lidském životě nepodstatné, zbytečné. Tento její význam si ale uvědomujeme až na pozadí toho, jakým způsobem autor zachází s fenoménem krásna. Motiv krásy se v prózách objevuje jakoby náhodně, různě konkretizován, je roztroušen po celém textu, ale např. v novele *Autobus a Andromeda*, v románu *Ego* či v románu *Spas* je bezesporu leitmotivem a je naprosto zásadní pro jejich významovou výstavbu. Estetická kategorie krásy je totiž v Matouškově tvorbě tím jediným, co člověka přesahuje (viz analýzu novel *Autobus a Andromeda* a *Album*), co ho přetrvává, a co tedy může dát jeho životu smysl, ba dokonce co může lidskou existenci ospravedlnit. Vše ostatní ústí v nicotu.

Také v povídkách sbírky *Mezi starými obrazy* se motiv krásy s tímto významem objevuje, byť jen v náznacích, nejčastěji prostřednictvím vzpomínek na něco krásného, nezapomenutelného, snad tedy existujícího mimo čas: *„Jen historka nás přežije. Ano, je to tak. Napůl filozof a napůl blázen v hloučku pozůstalých, vcházejících do kostela, má na mysli historku o citrónech. Od okamžiku, kdy mu ji malíř dovyprávěl, stala se součástí také jeho života. Do smrti (ano, tohle on řekl, nezapomenu do smrti na to, jak za mnou do sklepního bytu přišel bratr. Určitě byl rád, že mě našel. Ani nechtěl jít dál, jen jsme se ve dveřích pozdravili a on vylovil z modré látkové tašky citrón a podal mi ho. A hned na to ještě druhý. Potom se v tašce chvíli prohraboval a nakonec řekl: Tenhle je taky hezký, a podal mi třetí citrón. Ale já už opravdu nechci, dva mně úplně stačej, ujišťoval jsem ho, jak jsem nejlépe dovedl. Jenomže mě asi neposlouchal a za chvíli vylovil další: Nebo tenhle je hezký. Akorát jsem se vděčně usmál a odstrčil jsem jeho ruku. To je všechno. Ale po čase jsem pochopil, že v tom tehdy nebylo nic složitějšího ani postranního. Stal jsem se zkrátka svědkem toho, jak můj o šest let mladší bratr pro mě nezištně vybíral nejhezčí citrón.“*⁷¹

Vedle takovýchto vzpomínek, jež mohou mít charakter básnického obrazu, odkazují ke kráse jako k východisku z marnosti všednodenního bytí, byť skrytému a nejistému, i zmínky o snaze některých postav o umělecké vyjádření prožívané skutečnosti (často v souvislosti s motivem smrti, kdy umělecká díla jsou to jediné, v čem je mrtvý nějak skutečně přítomný).

⁷¹ MATOUŠEK, Ivan. *Strom u domu*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 35.

Obrazy lidské existence vycházející z možností těla postavy jsou i ty, které ztvárňují pohyb postav. Pohyb v těchto povídkách nekonstituuje děj, nýbrž je vyjádřením způsobu existence jedince. Hrdinové jednotlivých povídek se většinou pohybují jakoby v kruhu. Je to pohyb, který nesměruje nikam: „*Chození sem a tam. Vskutku velkolepý zážitek.*“⁷² Hrdinové se vydávají ze svého stanoviště, aby se zase vrátili na to samé místo, ale vracejí se neproměněni. Vše, co na své cestě potkávají, s čím se setkávají, je zaměnitelné, nic není podstatnější než jiné, vše má stejnou hodnotu (tedy žádnou): „*Chodník, šedivý dům bez dveří, pootevřené okno, nemá tvář za sklem, světlejší skvrna na omítce, nízký domek, stažené rezavé rolety, žena čekající za dveřmi, šedivý dům, růžové světlo, uplakané hlasy slibující si štěstí, ohrada, smích, tma, dům, výkřik ze spaní... Kráčel dál a zase nic nového.*“⁷³ Případně je cesta po které chodí opakovaně, zobrazovaná vždy stejně a vždy je stejně obtížná: „*Tak jako včera, když se tudy vracel, i dnes drobně mží. Tak jako předevčírem, zase jde po rozbahněné cestě do kopce.*“⁷⁴ Stojí-li na rozcestí, je naprosto lhostejné, kterým směrem se vydají, neboť dojdou znovu do toho samého bodu, odkud vyšli – vrátí se sami k sobě.

Také tyto obrazy jednoznačně ukazují lidskou existenci jako nesmyslnou (k ničemu) a absurdní a odhalují paradox bytí, do kterého byl člověk vržen, které si nevybral, a zároveň by za ně měl být odpovědný.

Do kontrastu s pohybem, který jakkoli je bezúčelný, avšak v daném kontextu mimo jiné symbolizuje i potenciální odhodlání jedince, snahu vymanit se z marnosti existence, snahu vzdorovat, jsou postaveny obrazy statické, jež jsou vyjádřením rezignace jednotlivců na ono „existovat“. I jejich prostřednictvím vstupuje do textu obraz nicoty. Tyto situace (obvykle ukotveny v ohraničeném prostoru) jsou v povídkách mnohem častější než ty dynamické a povídky jimi bez výjimky končí. Hrdinové povídkové sbírky *Mezi starými obrazy* jsou vesměs tragičtí hrdinové, tragičtí vězni existence, jež svůj úděl nesporně vnímají jako tíživý, avšak kromě občasných záhy vzdaných pokusů, zobrazovaných již předem jako marné, nepřístupují k vlastní situaci nijak aktivně, nejsou schopni té tíže vzdorovat, natož přijmout odpovědnost za vlastní pobyt na světě.

Existenciální imaginace se v textech realizuje i tím, že autor vytrhává zobrazované věci a jevy z přirozených souvislostí a z okolních vztahů. Také obraz těla je vytvořen tímto způsobem – např. ruka jako by se nevztahovala ke zbytku těla, vlasy si dělají, co chtějí – doslova ožívají, slina, která stéká po bradě, jako by neměla nic společného s tím, komu patří – je

⁷² MATOUŠEK, Ivan. *Bílý kruh*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 19.

⁷³ MATOUŠEK, Ivan. *Silnice k prázdným křížům*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 52.

⁷⁴ MATOUŠEK, Ivan. *Bílý kruh*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 19.

neovládnutelná, atd. Tato vyvázanost ze souvislostí a v neposlední řadě rozdrobenost obrazu – zmínky o těle se objevují v textech nečekaně a stejně náhle je od nich pozornost odvrácena – jsou pro charakter textu velmi důležité. Za prvé: umožňují soustředit recipientovu pozornost na vědomí postavy a následně na situaci, kterou toto vědomí reflektuje, a za druhé, z hlediska významotvorného: to, že jsou části těla prezentovány izolovaně, bez vzájemných souvislostí a vztahů, způsobuje, že je nemůžeme vnímat jako části celku, ale naopak jako pouhé jednotlivosti, které nemají další smysl. Jsou bezvýznamné, není nic, co by je završovalo, nic, co by dávalo jejich existenci hlubší význam.

Tento princip (vytržení věcí a jevů ze souvislostí a z okolních vztahů) autor používá opakovaně. Princip opakování se významně podílí na konstrukci obrazu nesmyslnosti a absurdity existence, který má v tomto literárním prostoru univerzální platnost.

Na stejném principu konstruuje autor také chronotop svých povídek.

b) modalita prostoru a času:

Prostor a čas literárního světa povídek Mezi starými obrazy je závislý na způsobu, kterým ho prezentuje konkrétní vědomí, narativně vyjádřené promlouvajícím „já“. Z toho důvodu i tyto kategorie spojujeme s rolí postavy.

Narativ objektivního vypravěče se na konstruování chronotopu podílí jen minimálně – jeho pozornost je soustředěna výhradně na postavu a její vnější projevy. Nejčastěji nezáučeně podává informace o tom, co postava právě dělá, případně kudy prochází, s kým se setkává.⁷⁵ Informace o prostoru stejně jako záznam o plynutí času jsou vždy součástí individuální reflexe vlastního bytí. Toto bytí je reflektováno prostřednictvím konkrétní situace, v které se promlouvající „já“ ocitá.

Jednotlivé situace jsou vesměs ukotveny v uzavřených, ohraničených prostorech – pokoj v bytě, nemocniční pokoj, dům s mnoha pokoji, restaurace, zahrada u domu... Protože tyto prostory vnímáme perspektivou promlouvajícího „já“, jejich zobrazení nutně odráží emoční rozpoložení mluvčího, případně absenci emocí – obojí je nepochybně významotvorné. Př. *„Tyhle starý pařezy se pokusím vykopat. Stoupá z nich akorát trudnomyslnost. Kolem dokola lezou v té mlze a kouří větve. Kroutěj se a praskají. Natahujou se po nás příšery a chmury.“*⁷⁶,

⁷⁵ Tento typ narace je spjat s epickou složkou textů, která je však autorem záměrně potlačována. V momentě, kdy tento objektivní vypravěč vstupuje do mysli postavy, je záhy nahrazen introspektivní perspektivou. Slovo dostává sama postava, respektive její vědomí. Tento přechod není vždy zcela zřetelný. Někdy promluva formálně vyjádřená er- formou vyjadřuje již vědomí postavy, což ale pochopíme až z dalšího textu. Zmíněný prostředek je pro tvorbu I. Matouška charakteristický a je jedním z těch, které čtenáři znesnadňují porozumění textu.

⁷⁶ MATOUŠEK, Ivan. *Bílý kruh*, in: Mezi starými obrazy, s. 27.

„Chvílemi se mu zdálo, že od židlí u stolu slyší hlasy jako by tam seděli neviditelní lidé. Tikot kuchyňských hodin se blížil a zase vzdaloval. Před sebou měl kousek popsaného papíru.“⁷⁷

Prostor působí uzavřeně i díky zvolené vypravěčské perspektivě – promlouvající „já“ vnímá a zaznamenává pouze to, co je v jeho dosahu – jeho zorném poli. Vše, čeho si všímá, je v jeho naprosté blízkosti, a to i v obrazném slova smyslu – vše se ho dotýká, „tlačí na něj“ a obrací pozornost zase k němu samému a situaci, v níž se ocitá. Tato nemožnost úniku před sebou samým navozuje pocity tísně a úzkosti tolik typické pro literaturu existence.

V povídkách se objevuje také otevřený prostor, který je obvykle spjat s motivem cesty. Otevřenost prostoru je však do jisté míry relativní, neboť tento prostor je limitován fyzickými možnostmi promlouvajícího „já“ (zaznamenává jen to, co může vidět, tedy to, co je v bezprostřední blízkosti) a okamžikem začátku a konce cesty. Postava se v povídkách vydává na cestu většinou tehdy, když chce uniknout (sobě samé), avšak její cesta končí v jiném uzavřeném prostoru, kde se znovu setkává sama se sebou (viz výše) a kde je opakovaně konfrontována s realitou vlastní existence.

Zmínky o prostoru jsou podobně jako ty zobrazující tělesnost roztroušeny v celém textu (jednotlivých povídkách – obrazech). „Já“ vnímá prostor prostřednictvím všedních detailů – postřehů – a předkládá roztržštěný obraz světa, kterým potvrzuje výše avizovanou absenci smyslu bytí. Př. *„Na stole je svícen, prázdná miska a pomeranč. (...) Ale pokoj vypadá celkem útulně. – Jak seš tu dlouho? – Skoro hodinu. – Už ses vybalil? (...) Když jsem přišel, otevřel jsem okno a díval jsem se na kolonádu. (...) Navíc začínám slyšet hlasy z přízemí.(...) Ukážu ti nejdřív všechny šuplata... tady pak jsou další přihrádky.“⁷⁸* Uvedli jsme, že konkrétní jednotlivosti, jimiž je konstruován prostor, jsou viděny promlouvajícím „já“ zblízka, bez větší distance, ale protože jsou zobrazeny jako nesrozumitelné (viz výše), vnímá je toto „já“ jako cizí objekty v určitém odstupu. Stejným způsobem jsou reflektovány i vedlejší postavy. Odstup, který k nim promlouvající „já“ pociťuje, působí nejparadoxněji, neboť většinou se jedná o rodinné příslušníky, tedy o ty, o nichž se obecně předpokládá, že budou mít k zobrazovanému vědomí nejbližší. Cizota, kterou ve vztahu k nim promlouvající „já“ zažívá, je v tomto literárním prostoru nezrušitelná.

Výše zmíněný motiv samoty je tímto způsobem rozvíjen motivem cizoty: hlavní postava se ocitá sama v naprostě cizím – nesrozumitelném, smysl nedávajícím prostoru, jenž je zde

⁷⁷ MATOUŠEK, Ivan. 23. 7., in: Mezi starými obrazy, s. 97.

⁷⁸ MATOUŠEK, Ivan. *Hnědé oči nahoře i dole*, in: Mezi starými obrazy, s. 108–109.

metaforou světa. „Vzdychne. Zase nic. Tady, nebo venku na náměstí, co na tom záleží. Všude je to pořád stejná marnost.“⁷⁹

Prostor, o kterém v této části mluvíme, je součástí záznamu aktuálního prožitku promlouvajícího „já“. Zredukování času do přítomnosti je pro existenciální literaturu příznačné – umožňuje zobrazit promlouvající subjekt jako subjekt právě jednajících, událost, o níž mluví, jako neukončenou. Subjekt sám neví, jak se situace, v níž se ocitá, bude vyvíjet a nejistota z budoucnosti, kterou prožívá, je naprosto autentická. Autenticky působí i neukončené úsilí, s nímž se zobrazovaný subjekt právě teď pokouší porozumět své existenci. Úsilí spojené s úzkostí z toho, co může objevit: „V noci se budím hrůzou a pak nemůžu usnout. Hlavou se mi honí myšlenky. Například: Je možné, že jsme si sami vybrali cestu, po které jdeme?“⁸⁰ Bezprostřednost záznamu mimo jiné vnáší do nedějového textu prvek napětí, neboť ponechává možnost, že otázky, které byly vysloveny, budou zodpovězeny.

Ivan Matoušek je však ve své tvorbě doslova posedlý fenoménem minulosti a jejího vlivu na lidskou identitu. Minulost, k níž se hlavní postavy povídek opakovaně vracejí a která prostřednictvím vzpomínek doslova znovu ožívá a jakoby se zpřítomňuje v aktuálně zobrazovaném prostoru, je prezentována jako možný klíč k pochopení postavy. Př. „Jedno dítě tam plakalo. Až sem do dnešních dnů se slyšel.“⁸¹ Obrazy minulého jsou spjaty s odlišným zobrazením prostoru. Prostor minulosti se sice také vyznačuje přítomností detailů a postřehů „já“, avšak není nijak konkrétně vymezen a nebývá ohraničen. Opakovaně se v této souvislosti objevuje motiv hor a moře. Tísňivý čas přítomnosti se takto rozšiřuje a vědomí je v těchto momentech de facto svobodné – avšak toto osvobození trvá pouhý okamžik, neboť vzpomínka vždy zaznamenává (někdy explicitně, jindy v pouhých náznacích) zážitek, který zásadně ovlivnil současnou situaci promlouvajícího „já“, přičemž tento zážitek je pro „já“ vždy nepříjemným, v některých případech dokonce destruuujícím (někdy je to řada takových zážitků, jimiž „já“ rekapituluje svůj dosavadní život, jenž je prezentován jako promarněný), každopádně odhaluje jeho extrémní citlivost. „U moře jsem byla na chvíli bezstarostná. Je to tam takové ničí, takový velký prostor. Běžela jsem po dlouhém písčném břehu a vůbec jsem na tebe a na mámu nemyslela. A najednou jsem vás uviděla. Zastavila jsem se. Panebože, rodiče! Jděte pryč! Já nechci domů! (...) Když jsem se z prázdnin vracela, všechno se najednou zmenšovalo.“⁸²

⁷⁹ MATOUŠEK, Ivan. *Silnice k prázdným křížům*, in: Mezi starými obrazy, s. 54.

⁸⁰ MATOUŠEK, Ivan. *Z deníku Fixe*, in: Mezi starými obrazy, s. 9.

⁸¹ MATOUŠEK, Ivan. *Dobré semeno, koukol*, in: Mezi starými obrazy, s. 90.

⁸² MATOUŠEK, Ivan. *Strom u domu*, in: Mezi starými obrazy, s. 44.

Minulost je důsledně zobrazena jako něco, co lze znovu prožít, co však za žádných okolností nelze změnit. Zobrazovaný subjekt může jejím prostřednictvím pochopit vlastní existenci, najít to, proč ji vnímá jako problematickou, přijít na to „kde to začalo“ a objevit východisko z této situace. To se však v povídkách sbírky *Mezi starými obrazy* neděje. Minulé je zde vždy tím, co na přítomnost „já“ působí rozvratně: „*Prostě donekonečna ožívujeme své neřešitelné problémy.*“⁸³ V některých případech dokonce prožitek z minulosti znemožňuje bytí v přítomnosti: „*Vyskytuje se zřejmě na více místech současně. ‘Ale kde?’ ‘Někde v minulosti. ‘V minulosti?’ ‘Nedivte se, mladá paní. Pravděpodobně jste tam s ním.*“⁸⁴ Tíha, s níž hrdinové prožívají absurditu své existence, úzkost z nejistoty o sobě samém, je umocněna tím, že nenalézají (případně ani nejsou schopni hledat) žádný způsob, jak onu absurditu překonat.

„*Seděl a četl knížku.*

Kdo jsou ti lidé, kteří jej odvádějí? Co o nich může říct? Vůbec je neznám. To přece není možný. Proč by potom s nima šel? Kdybych je náhodou potkal, třeba by mně to připadalo normální. Tři lidi jdou za město do polí. Vždyť na tom opravdu není nic strašného. Možná dokonce, že on vede ty dva. Ale kam? Ani na začátku o tom nic nebylo. Co když tedy nejde říct, jak to začalo?“⁸⁵

Analogie s příběhem Kafkova Josefa K. a jeho prohrou je víc než zřejmá.

Budoucnost jako by pro tyto hrdiny neexistovala, jsou natolik zaujati svým bytím v přítomnosti a posedlí minulostí své existence, že na jakýkoliv projekt do budoucnosti již nemají sílu – nejsou ho schopni. A budoucnost každého „já“ je navíc spojena s vědomím toho, že „já“ se smrtí promění v nic.

Smrt je autorem důsledně zobrazována jako definitivní konec existence a potvrzuje absurditu bytí. Absurdně působí i to, že teprve smrtí završená lidská existence, která jakkoli je v danou chvíli uzavřená – dokončená, se v tom samém okamžiku nenávratně vytrácí. Př. „*Středem zájmu je nebožtík a my o něm víme tak málo.*“⁸⁶ Nicota, která tímto vzniká, vyvolává v postavách povídek především úzkost z takto ukotvené existence, rozhodně není impulsem k hledání něčeho, co ji naruší. Je natolik absolutní, že zobrazované postavy na ni rezignují. Tito hrdinové bez poselství jsou možným předobrazem jiných hrdinů Matouškových próz. – hrdinů, kteří ostentativně vystavují světu své já, jakoby s žádostí o soucit, hrdinů, kteří

⁸³ MATOUŠEK, Ivan. *Hnědé oči nahoře i dole*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 108.

⁸⁴ MATOUŠEK, Ivan. 23. 7., in: *Mezi starými obrazy*, s. 106.

⁸⁵ MATOUŠEK, Ivan. *Dobré semeno, koukol*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 85–86.

⁸⁶ MATOUŠEK, Ivan. *Strom u domu*, in: *Mezi starými obrazy*, s. 40.

rovněž hledají smysl své existence, ale jsou ukotveni do jiného literárního prostoru, v němž se tématem stávají oni sami a jejich individuální reflexe bytí.

3. Individualizovaná postava s výraznými autobiografickými rysy v románových zpovědích (Nové lázně, Ego, Spas)

K typu pojmenovanému v závěru předchozí kapitoly patří hlavní postavy románů Nové lázně, Ego a Spas – Novi, Jindřich Černík a Sírius Demek.

Konkrétní realizace času a prostoru, do něhož jsou jednotlivá vyprávění ukotvena, ovlivňuje možnou interpretaci postavy, dokonce lze tvrdit, že jde o kategorie, skrze něž (vedle dalších tradičních způsobů) je postava konstruována a jejichž prostřednictvím lze odhalovat její identitu. Proto v této části budeme problematice chronotopu věnovat větší pozornost, než tomu bylo u předchozích analýz.

Všechny tři romány spojuje fakt, že svět, který zobrazují, je světem chaosu a zmatku, světem nejasností, světem, v němž se všichni (postavy i čtenář) špatně orientují.

3. 1. Nové lázně

„Muž a žena. Je to zvláštní dvojice. Pan domácí a paní bytná. Jsou staří. Bude to smutná podívaná. Ostatně ani na jejich děti není veselý pohled; také stárnou. Novi a Gerson. Kde asi jsou ti bratři? Nějak se míjejí. Všichni se míjejí. Paní bytná se smutná vrátila z nádraží. A přitom je venku docela hezky. Na to, že už zítra bude podle nového kalendáře prvního, zatím moc nepršelo. Doufala ale, že po tolika dnech budou zase třeba všichni pohromadě. Střídavě se na to těší celá rodina. Není to krása? Ale ochladilo se. Ale támhle, to je přece prvorozený! Tak přece přijel. Už je u rybníka... Ted'. To je, doufám, ten okamžik nad jiné vhodnější. Vždyť na to stále vzpomínám.“⁸⁷

Citovaný text má z hlediska celkové kompozice románu funkci narativního prologu⁸⁸ (teprve po něm následuje vlastní text rozčleněný do sedmnácti kapitol. Nelze ho vnímat jinak už proto, že jednoznačně určuje strukturu celého díla. Pro kompozici daného románu je určující princip dichotomického zobrazování jevů, který se logicky realizuje prostřednictvím všech syžetových složek díla.

„Muž a žena“ – dvě slova signalizující věčné téma, kterým je problematičnost soužití (komunikace) těchto dvou odlišných bytostí, které od nepaměti touží vytvořit „jedno“.

⁸⁷ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně. Praha, Mladá fronta 1992, s. 5.

⁸⁸ HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu..., s. 260–293.

Vypravěč však následujícími slovy (viz ukázka) takto široce vymezené téma velmi rychle zužuje – nazývá je *zvláštní dvojicí*, přičemž povahu té zvláštnosti čtenáři nevysvětluje, označuje je přídomky *pan domácí a paní bytná*, jimiž (jakkoli v daném kontextu nesou symbolický význam) dává muži a ženě určitou identitu, která odkazuje k jejich životním rolím a naznačuje povahu jejich vzájemného vztahu – spojuje je a izoluje zároveň. Dále je konkretizuje tím, že mají dva syny (další dvojice, jejíž vzájemný vztah bude tematizován), že jsou staří (stáří přisuzuje negativní konotace) a také tím, že se všichni (v rodině) míjejí, čímž explicitně vyslovuje, že výchozím motivem vyprávění bude lidské míjení se, které se v románu následně stává buď příčinou, nebo důsledkem většiny tematizovaných jevů, a souvisí i s motivem samoty, která má také své různé podoby a příčiny a která konkrétního jedince v životě tvaruje.

Úvodní výpověď: „*Muž a žena*.“, může být vyjádřením ideálu, dokonalého splynutí dvou zcela odlišných bytostí. Vzápětí se čtenář dozvídá další detaily o dvojici a původní možný předpoklad musí vyloučit. Přesto je však zmíněná možnost chápat citovanou výpověď jako vyjádření ideálního podstatná, nese totiž informaci, že ačkoli je ideál málokdy naplněn, existuje. Následně tematizovaná odlišnost v chápání skutečnosti, v prožívání různých situací a dějů, jež ústí v neschopnost „dorozumět se“ i mezi nejbližšími, která je pro všechny zúčastněné frustrující, získává atribut nesmyslnosti, zbytečnosti. Utrpení, které způsobuje, totiž není nutností.

V rovině vypravěčských strategií se odlišný pohled (i těch nejbližších) na jednu skutečnost realizuje následovně:

Perspektiva, z níž je vyprávění filtrováno a postavy konstruovány, je v zásadě dvojí – zjednodušeně řečeno, jde o perspektivu **vnitřní** a **vnější** (dále budeme upřesňovat), což, jak jsme již demonstrovali výše, je jeden z charakteristických rysů Matouškových próz. Avšak na rozdíl od dříve analyzovaných novel *Autobus* a *Andromeda*, *Album* i povídkové sbírky *Mezi starými obrazy* se v tomto případě vyprávěcí situace výrazně komplikuje tím, že samostatné promluvy (prezentující skutečnost z perspektivy jak vnější, tak vnitřní) jsou vázány na relativně velké množství postav, které v textu existují jednou jako subjekty, podruhé jako objekty a ne vždy je čtenář upozorněn, že promluva jedné postavy již byla vystřídána promluvou postavy jiné (lexikálně a stylisticky se nijak vzájemně neliší). Vzniká tak dojem, jako by mnoho hlasů mluvilo zároveň – a to o sobě i o těch druhých. Jeden hlas přehlušuje jiný, sdělení je nesrozumitelné a zmatené.

Tato změť hlasů je uvozena a přerušována relativně srozumitelnou promluvou jakéhosi zastřešujícího mluvčího, který se v románu realizuje, stejně jako většina ostatních postav,

coby svébytné promlouvající „já“, jehož povaha je do jisté míry vnitřně rozpolcená a souvisí s rolí autora a jeho přítomností či nepřítomností v textu.

„Muž a žena. Je to zvláštní dvojice. Pan domácí a paní bytná. Jsou staří. Bude to smutná podívaná. Ostatně ani na jejich děti není veselý pohled; také stárnou. Novi a Gerson. Kde asi jsou ti bratři? Nějak se míjejí. Všichni se míjejí...“⁸⁹ Obraz je přinášěn z nadhledu, realizuje se perspektivou někoho, kdo, jak se v daný moment zdá, bude pouhým **zprostředkovatelem** skutečnosti, kterou sice dokonale zná, která však existuje nezávisle na něm. Avšak na nejexponovanější místo prologu je umístěna promluva: „*Ted'. To je, doufám, ten okamžik nad jiné vhodnější. Vždyť na to stále vzpomínám.*“⁹⁰ To je moment, kdy do vyprávění vstupuje autorský hlas a konstituuje se pozice implikovaného autora. Je to nejen ich-forma zde použitá, ale i motiv osobní vzpomínky, co vede recipienta k tomu, že vypravěči–pozorovateli přisoudí autorovu identitu. A z této perspektivy pak nutně bude vnímat i vlastní románový text začínající kapitolou nazvanou Novi přijel. „*O břeh rybníka, kde se připravuje výlov, se opírá chladné slunce. Před očima se míhají stříbrné kapičky, poletují jedna od druhé daleko. Ale několik z nich je spolu, několik slziček se zná. Jen několik jich vidí svítit proti slunci muž v šedomodré bundě, s papírovým červeným kufříkem a s taškou přes rameno. Náhodný odlesk podzimního slunce kolem něj vytvořil podivný svět. Každou chvíli se mu zdálo, že se setmělo a zase rozjasnilo. Položil zavazadlo a oběma rukama si hladil tváře. Rozhlížel se. V dalším návalu tmy hleděl na dno rybníka a rychle vdechoval bahnitý zápach. Jak slunce zapadalo, plazily se tam rudé jazyky, vlnily se a tančily. Vzdychl z té euforie a zakryl si oči dlaněmi. Taška se mu svezla s ramena a zůstala mu viset na předloktí. Pustil ji na zem vedle kufříku. Páchnoucí dno bylo plné mrskajících se ryb. Nebylo to nic pohledného. Prohnul se v zádech. Něco patetického v jeho nitru luplo a po celém těle se mu rozlil mrazivě hřejivý pocit z pochopení tohoto světa. Nebylo to u něj poprvé. Zamyslel se. Za sebou měl hory a před sebou město. U rybníka Františka končil Velký městský lesní park. Dole pod cestou bylo neurčité rozhraní břehu a dna. Vymyslel to již před lety. Vlastně si na to opět vzpomněl...*“⁹¹

„Přítomnost autora“, která do citované promluvy pronikla prostřednictvím jeho hlasu v prologu, upozorňuje na svrchovanou moc tohoto mluvčího, jenž je nepochybně manipulátorem existencí, postav, jakkoli si zde formálně nasazuje masku „chladného pozorovatele“ světa a dění, které je na něm zcela nezávislé.

⁸⁹ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 5.

⁹⁰ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 5.

⁹¹ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 7.

„Chladný pozorovatel“ nezaujímá k vyprávěnému žádné stanovisko – ani emotivní (nic neprožívá), ani rozumové (nic nehodnotí), pouze zachycuje románovou realitu. Místy z příběhu téměř mizí a nechá se nahradit technikou „oka kamery“, aby se vzápětí objevil jako ten, který vše ví, a nekompromisně (strohým popisem) vstoupil do hlubin nitra Noviho i jiných postav.

Všechny pasáže, v nichž se autor ukrývá za maskou „chladného pozorovatele“, odvádějí pozornost čtenáře od jeho osoby a umožňují mu soustředit se na svět, o němž se vypráví, a na postavy v něm. Nicméně tato pro vlastní román výchozí perspektiva, kdy je autor skrytý za maskou chladného pozorovatele, kdy tedy v textu nechce být přítomen (jen ve stylizované podobě), je neustále narušována různými momenty, v nichž se autor čtenáři ukazuje někdy se nechává pouze zahlédnout, jindy se před ním doslova exhibuje – a upozorňuje na „stvořenost“ vyprávěného.

Například v právě citovaném úryvku k osobě tvůrce (zatím známého jen prostřednictvím závěrečných slov z prologu) nenápadně poukazuje zopakování motivu vzpomínky, díky kterému si uvědomujeme vznikající paralelu mezi postavou Noviho (jakkoli v úryvku ještě není pojmenována, z názvu kapitoly je zřejmé, že jde o právě o ni) a mluvčím z prologu, jehož identitu jsme výše přisoudili právě autorovi. Tento náznak „propojení autora a Noviho“ je posilován a rozvíjen i na dalších místech celého románu. Například tím, že téměř stejným způsobem jakým „chladný pozorovatel“ zaznamenává dění, kterého se sám neúčastní a které existuje mimo něj, i Novi zaznamenává dění a svět, jehož je nedílnou součástí, nicméně tento svět je mu natolik vzdálen, že se v mnoha momentech staví také jakoby zcela mimo něj. Promluvy těchto dvou mluvčích se místy překrývají (ani stylisticky se nijak neliší), není snadné odhalit, kdy mluví „chladný pozorovatel“ a kdy Novi. Jindy zase není zřejmé, zda promluva vedená v ich-formě patří Novimu, či zda jde o hlas autora, který takto do románu vstoupil. Až téměř do samého konce románu není například zřejmé, zda tvůrcem románu Tento svět, o kterém se v románu mluví a z něhož se cituje, je Novi, který, volně parafrázováno, taky píše a líbí se mu, když vede literární řeči), či autor, a zda tedy Tento svět není „jen“ další variantou Nových lázní, a Novi tudíž variantou autora. I proto Noviho stále více vnímáme jako alter ego autora, respektive jako jeho další stylizaci.

Zmíněný autor ukazuje nejen svou vlastní osobu (vyprávění, které patří Novimu a Gersonovi a ostatním, prokládá osobními vzpomínkami a obrazy), ale ukazuje také svůj styl práce, čímž do románu explicitně vstupuje téma tvorby, konkrétně téma vztahu autora a jeho díla, jejich vzájemné závislosti a autonomnosti zároveň, možností vzájemného působení a ovlivňování se. Např. *„Chladný pozorovatel zavěšený nad ním mohl vidět, jak se dva lidé blíží k sobě.“*

(...) „*Chladný pozorovatel už viděl blížít se k sobě tolik lidí ulicemi, z oken, v pokojích, na zádech, na břiše, živých i mrtvých. Viděl i jeho příchod, jak rozpačitě stojí na prostranství před nádražím, jak jde kolem vypouštěného Františka, jak odbočuje u výletní restaurace a jde lesoparkem, a běžel před ním, jako by chtěl všechno pro něj připravit. Novi šel za ním přitahován magickou silou nepochopitelného zájmu a očekávání.*“⁹²

Případně nechává do románu pronikat informace z aktuálního světa tak, aby zase poukazovaly k němu samému (pomáhaly odhalit jeho identitu) a k úskalím, která tvorbu v aktuálním světě provázejí – postava cenzora.⁹³

Všemi takovými momenty obrací autor pozornost k sobě (coby k autorovi) a stále jednoznačněji staví sám sebe do středu díla, a čtenář tudíž stále jednoznačněji vnímá, že všechny hlavní perspektivy, z nichž je tvořen či komentován románový svět, jsou různé možné reflexe světa aktuálního (v něm autor existuje) a vážou se k jedinému já, které je samo o sobě tématem románu a které je v něm prezentováno jako obrovská záhada, jako velká neznámá.

Počínaje románem *Nové lázně* už autor svou přítomnost v textu pouze nenaznačuje, už nenechává čtenáře, aby ho tušil kdesi v pozadí, ale důrazně vstupuje na scénu. Chce být viděn dokonce natolik, aby bylo zjevné, že Ivan Matoušek píše především o Ivanu Matouškovi. Způsob, kterým to dělá, ho zbavuje obvinění z posedlosti sebou samým v negativním významu. Touha nalézt sám sebe, objevit svou vlastní individualitu (tím, že vystupuje ze sebe, vytváří své vlastní varianty, chce docílit co „největší objektivitu“ při zkoumání sebe sama) a ztvárnit ji literárně je spojena s úsilím vykročit ze své uzavřenosti způsobené vlastní jinakostí, nabídnout svůj svébytný svět jiným a navázat tak s nimi a jejich světem komunikaci.

Takovému záměru je přizpůsobena i konstrukce chronotopu, do kterého je sdělení ukotveno. Je jedním z možných obrazů (jenž navíc nemusí být vždycky stejný, může se proměňovat), který zachycuje, jak specificky jedno konkrétní vědomí vnímá a reflektuje jiné místo, místo, v němž autor reálně existuje a s nímž ho již od samého začátku vyprávění svazuje motiv osobní vzpomínky – aktuální svět.

Svět, který se pokusíme nyní popsat a interpretovat ve vztahu k zobrazovanému já, vznikl **snoubením „světa skutečnosti“ a „světa možnosti“** a je konkrétní realizací (zhmotněním – dá-li se pro literaturu použít toto slovo) jedinečného poměru „smyslu pro skutečnost“ a

⁹² MATOUŠEK, Ivan. *Nové lázně*, s. 10.

⁹³ *Nové lázně* vznikaly v sedmdesátých letech dvacátého století a problematice totalitního režimu se nevyhýbají. Nečiní ji však vlastním tématem románu, ale pracují s prvky podtrhujícími absurditu světa, v kterém se vyprávění odehrává.

„smyslu pro možnost“ přítomného, jak víme, v každém lidském vědomí, a určujícího individuální prožívání světa.

Základem konstrukce chronotopu je, že autor vedle sebe staví buď dva prvky významově neslučitelné, či využívá opozic založených na kontrastu („malý a velký svět“, interiér a exteriér, město a příroda...).

Kombinuje prvky tzv. „reálné“ (čtenáři známé ze světa aktuálního) s prvky „nereálnými“, fantaskními, imaginativními. V prologu je imaginativní linie pouze naznačena, a to zmínkou o jakémsi novém kalendáři a do jisté míry i volbou jmen Gerson a Novi, s kterými se v aktuálním světě běžně nesetkáme a vnímáme je jednoznačně jako jména literární.

Ve vlastním románovém vyprávění je pak střetávání těchto dvou rovin mnohem výraznější a promyšlenější a zcela zásadně se podílí na významové výstavbě románu a v neposlední řadě i na způsobu, kterým čtenář přistupuje k jednotlivým postavám, jež jsou obvykle zároveň i těmi, kdo z vlastní perspektivy daný svět vytvářejí a také reflektují.

Výchozím prostorem je zde prostor maloměsta, jenž má nejen v české literatuře velkou tradici a jenž je z velké části v duchu této tradice cíleně konstruován jako prostor uzavřený, který za žádných okolností neodpouští výraznější odlišnosti, případně odpadlictví. Maloměsto je v literatuře zpravidla zobrazováno jako místo, které si ve své uzavřenosti libuje a staví se odmítavě vůči všemu, co přichází zvnějšku, co je cizí, nesrozumitelné. Zároveň je však toto místo specifického kolektivního ducha i místem probouzejícím individuálnost (rys typický pro Matouškovy postavy), která je však nutně trestána izolací a samotou konkrétního jedince, jakkoli z daného prostředí vzešla.

Takovým jedincem je v daném případě Novi, jehož identita je rozostřována prostředky, o kterých jsme hovořili výše v souvislosti s autorovou sebe prezentací v textu. Je to především Noviho vlastní promluva a promluva chladného pozorovatele, prostřednictvím kterých poznáváme svět, v němž se Novi pohybuje (místo, z kterého promlouvá chladný pozorovatel, ani místo, z něž přichází autorův hlas, nijak specifikováno není, stojí mimo topos románu). Nejistota, kterou vyvolává nejednoznačnost vypravěčských identit, se promítá i do možností, jak zobrazený svět „číst“. Pokud s jistotou nevíme ani to, kdo je „tvůrcem“ románu Tento svět (viz výše), nemůžeme pochopitelně vědět, kdy svět, který je nám ukazován, máme vnímat jako fikci Noviho a kdy jako „pouhou“ Noviho možnou reflexi pro něj skutečného světa. Avšak tento svět, který je stvořen spolu s ním není ničím jiným než jinou možnou reflexí samotného autora, přičemž obě tyto možné reflexe (a mnohé další vložené do úst jiným postavám) mohou být, a jak se stále jednoznačněji ukazuje, jsou, množinou možných světů jednoho já (autorova já, viz výše). Teprve dohromady a spolu s dalšími prvky tvoří jedinečný

fikční svět zafixovaný pevně do podoby konkrétního románu *Nové lázně*, který tím získává svou autonomnost a který jediný existuje nezávisle (od určitého momentu) na svém tvůrci a který se může podílet na podobě aktuálního světa.

S *Novim* se setkáváme (poprvé z perspektivy „chladného pozorovatele“) hned v prvním odstavci v momentě, kdy přichází do města a nikoli náhodou zůstává stát právě na místě, kde město začíná (důvod příchodu není podstatný, což umožňuje soustředit pozornost na samotný příchod a na to, jak ho postava prožívá). „*Zamyslel se. Za sebou měl hory a před sebou město. U rybníka Františka končil Velký městský lesní park. Dole pod cestou bylo neurčité rozhraní břehu a dna.*“⁹⁴ Tato jasně stanovená hranice odděluje prostor města (uzavřeného, „dokončeného“, bez možnosti jej proměňovat) od ostatního světa (nepřehledného, otevřeného a svobodného, světa možností – hory). *Novi* jako by stál na pomyslné čáře a váhal opustit svět za sebou. *Novi* se zdráhá vystoupit ze svého světa možností, který, jakkoli je otevřený, nabízí *Novimu* možnost uzavírat se v něm před světem skutečnosti, kterému nerozumí, a poskytuje mu tak určité útočiště.

Jemná analogie mezi touto hranicí a hranicí rybníka, která je v textu přítomna („*Dole pod cestou bylo neurčité rozhraní břehu a dna.*“), vede recipienta k tomu, že s přibývajícemi řádky rybník stále intenzivněji vnímá jako paralelu města, do kterého hlavní postava právě přichází – chystá se do něj (z pevného břehu, kterým je pro něj jeho svět představ a snů a vizí) vnořit. Město zde tímto způsobem získává hned v úvodu vyprávění negativní konotace, neboť dno rybníka je zobrazováno jako bahnité a páchnoucí, plné mrskajících se ryb předurčených ke smrti. „*Nebylo to nic pohledného.*“⁹⁵ Tímto je jednoznačně demonstrován i *Noviho* osobní vztah k městu a všemu, co v jeho očích představuje. Vztah nelibosti. Tedy minimálně v úvodu vyprávění jsou to atributy prostorového uspořádání, prostřednictvím kterých určujeme charakter ústřední postavy, jenž je pochopitelně dále upřesňován (jakkoli je zde upřesňování relativní) dalšími prostředky.

Iluzi uzavřenosti místa (má jasně stanovené hranice) posiluje v neposlední řadě také existence nějakého vnitřního řádu daného prostoru vyjádřená opět hned v úvodu vyprávění, a to v setkání *Noviho* s kolemjdoucím, panem Rottenbornem, který na své každodenní zdravotní procházce (pravidelnost – řád) vidí *Noviho* a říká: „*Dobrý den, pane Novi, vás už jsem neviděl... Tak zítra...*“⁹⁶ Rottenborn zde není jen sám za sebe, reprezentuje všechny, kdo se drží ustálených zvyklostí (zde mimo jiné vyjádřených slovy „tak zítra“ – vždyť přeci každý

⁹⁴ MATOUŠEK, Ivan. *Nové lázně*, s. 7.

⁹⁵ MATOUŠEK, Ivan. *Nové lázně*, s. 7.

⁹⁶ MATOUŠEK, Ivan. *Nové lázně*, s. 8.

ví, k jaké skutečnosti či události se vztahují, a každý u toho zítra bude), všechny, kdo jsou zasaženi duchem jednotvárnosti, duchem hotových řešení.

A je jasně vysloveno, že Novi do takového světa nepatří, vždyť Novi Rottenborna nevnímá. Noviho světem je svět představ a snění (svět možností) a světu skutečnosti nerozumí. Není schopen rozumět, neboť v sobě pociťuje jakési naléhavé puzení, které ho od světa skutečnosti odvádí. „*Ale on ho nevnímá. Má totiž podivný pocit, že slyší něco, co se ještě neudálo, co se zrovna připravuje, aby to potkal jednou ve skutečnosti.*“⁹⁷

I dalšími postavami je demonstrován (záměrně stylizovaně) specifický způsob myšlení, který je pro zobrazovaný prostor typický a který se odráží též v konkrétních podobách vztahů, jež mezi protagonisty vyprávění vládnu (viz dále). Tyto tzv. ostatní postavy, a především jejich potřeba a snaha mít v daném – jednou provždy daném – prostoru své místo, být jeho součástí, stojí v kontrastu k Noviho rezignovanému vědomí, že on do tohoto „hotového“ světa patřit nedokáže (ačkoli by i třeba chtěl), čímž je také pochopitelně demonstrována jeho jinakost a s ní související samota.

Prostor maloměsta (jakkoli významově specificky zatížen) je zde však jen základem mnohem složitěji konstruovaného prostoru, jakési metafory světa, který je z vnější perspektivy sice přehledný a je možné se v něm celkem dobře orientovat (v textu je vyznačen několika pro život města důležitými stavbami a místy – park, kostel, Věž⁹⁸, náměstí, hlavní ulice. Ty slouží čtenáři i postavám románu jako orientační body, stejnou funkci mají v textu i některé postavy hrající v daném prostoru specifickou a jasnou roli), nicméně „ponoříme-li se“ pod povrch, pod „hladinu rybníka“, veškerá přehlednost se z tohoto úhlu pohledu (vnitřní perspektivy Noviho) ztrácí a tentýž prostor se náhle stává nesrozumitelným a beze smyslu. Tím je mimo jiné tematizována možnost, resp. nemožnost pravdivého poznání jevů či skutečného porozumění druhým i sobě.

Pocit nejasnosti a zmatku je pro románový prostor Nových lázní určující a je vyvolán i dalšími prostředky, nejen náhlými změnami perspektiv, z nichž jsou promluvy (o kterých často nemáme jistotu, komu patří, viz výše) vedeny.

Autor vytváří obraz místa, které na jedné straně v zásadě nijak nevybočuje z rámce světa čtenáři blízkého, světa, s nímž má v různé míře zkušenost (zjednodušený a promyšleně stylizovaný prostor maloměsta) a který má tudíž tendenci vnímat jako paralelu světa aktuálního (ostatně i opakované zviditelňování se autora v textu směřuje čtenáře k aktuálnímu

⁹⁷ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 8.

⁹⁸ Věž zde má ovšem i nepochybně symbolický charakter: stojí ve středu budovaného prostoru, ba dokonce se tyčí nad ním, setkávají se v ní ti nejdůležitější z města, je přístupná jen některým – vyvoleným, kterým poskytuje bezpečí, byť často jde o jeho pouhou iluzi.

světu) a s ohledem na to jej i interpretovat, a to zcela v souladu s literární tradicí – Škvoreckého Kostelec (Náchod), Havlíčkova Jilemnice, Vančurův Benešov – kde prostor maloměsta slouží především k zobrazení povrchnosti lidského charakteru, případně jako satira společnosti určitého období.

Stejně jako v takovém typu textů i v Nových lázních nalezneme postavy, které žijí v bytech vykreslených do nejmenších detailů, jež odpovídají „naší“ každodenní realitě (fenomén televize, provoz domácnosti a její vybavení – např. nádobí ve dřezu, květiny v okně...); chodí navštěvovat ostatní obyvatele města, byť jejich návštěvy jsou prezentovány jako pouhý vyprázdněný rituál setkávání, který je už dávno rituálem bez obsahu; proklamativně mluví o tom, jak rády by znaly smysl své existence, jakkoli pro to nic nedělají; touží po nesmrtelnosti, jež má v jejich vnímání mnoho podob (včetně těch směšných); jsou v zajetí každodenních žabomyších sporů, které nejabsurdněji a nejnaléhavěji vyznívají především v mikrosvětě rodiny – právě „mezi nejbližšími“ (tak jako ve stejnojmenné povídce sbírky Mezi starými obrazy) je Noviho jinakost nejmarkantnější a její problematičnost a nesnesitelnost (pro Noviho i pro ostatní „nejbližší“) vystupuje do popředí i proto, že je realizována v prostoru ještě sevřenějším, než je prostor maloměsta. Tímto mikroprostorem je dům U Lvíčka, sídlo rodiny Noviů, zobrazený (opět z několika perspektiv) prostřednictvím množství detailů vyvolávajících pocity důvěrné intimity, přesto pocity frustrující. Dům U Lvíčka není místem, kam by se mohl Novi uchýlit, kde by mohl najít útočiště a vnitřní klid. Dům U Lvíčka je prostorem, který je totiž již dávno definitivně stvořen a nelze v něm nic měnit (pouhé posunutí jídelního stolu o několik centimetrů je prezentováno jako příčina smrti člena domácnosti).⁹⁹ V prostoru „doma“ je Novi vězněm.

Do tohoto de facto známého světa je však zakomponováno obrovské množství cizích prvků, jež jeho srozumitelnost narušují a zpochybňují možnost hledat k němu paralelu ve světě aktuálním. Otázkou je, proč prvky fantaskního charakteru (prvky imaginativní) vnímáme jako rušivé a cizí a nejsme s to je přijmout jako „přirozenou“ součást tvořeného světa, tak jako to činíme například v románech magického realismu.

Způsobuje to pravděpodobně neustálá tendence autora na sebe v textu upozorňovat a připomínat čtenáři, že vše, co je mu předkládáno, je určitý způsob reflexe světa, z kterého autor přichází. Snad proto čtenář očekává, že zobrazovaný svět se nebude lišit od světa, který zná. To, že se místy „našemu“ světu nepodobá, nás sice může „dráždit“, ale může to být

⁹⁹ Svět, který nelze tvořit, je světem, v kterém Novi, jehož světem je svět představ, možností a tvorby, nemůže existovat. I proto jej v závěru vyprávění musí opustit.

vyjádřením skutečnosti, že některé způsoby vnímání světa mohou být většinou zcela nesrozumitelné a vedou k izolaci jedinců, jimž je takový odlišný způsob prožívání vlastní. I proto se tyto prvky v rámci románu snažíme dešifrovat a nějak vztáhnout ke světu aktuálnímu, ale ne vždycky se to daří a ne vždy je to možné. Tedy i když ne vždy zcela rozumíme, cítíme, že imaginativní svět, který paralelně rozvíjí svět „skutečný“, o něm také vypovídá. A leckdy je taková informace srozumitelnější (i proto že nemusí být závislá na aktuálním čase), než kdyby byla detailně realisticky popsána. Je to tedy tak, že to, co ve „skutečnosti neexistuje“, může o „skutečnosti“ přinést mnohem výmluvnější zprávu než její „realistický“ popis. Imaginace je zde nabídnuta jako cesta k hledání pravdy a prostředek poznávání světa a sebe sama v něm.

Jako cizí zde působí například informace o houpající se zemi. Prostřednictvím různých postav je opakovaně, byť vždy jen tak mimochodem, konstatován fakt, že *„země se tu tak trochu houpe“* a *„stačí si trochu povyskočiti a vzápětí se můžeme propadnouti.“*¹⁰⁰ *„Již prvním osadníkům, kteří do tohoto kraje před staletími přišli, jistě neuniklo, že se jim pod nohama na některých místech země houpe.“*¹⁰¹

Houpající se zemi lze relativně snadno vnímat alegoricky. „Já“, jehož jedinečnost a komplikovanost je v románu tématem, prostřednictvím tohoto obrazu vyjadřuje svou nejistotu a tedy úzkost, kterou ve vztahu ke světu i k vlastní existenci prožívá. Prostor města (světa skutečnosti) je jen zdánlivě stabilním místem. Víme o něm tak zoufale málo, jakkoli si myslíme, že mu dokonale rozumíme. Jistoty, které svým obyvatelům poskytuje, stojí na velmi vratkých základech – jsou pouhou iluzí.

V kontextu s houpající se zemí pak nepochybně působí alegoricky i další skutečnosti: například to, že autor město nijak nepojmenovává (nové lázně nejsou názvem), nedává mu tudíž jedinečnou identitu, přestože jednotlivé ulice uvnitř něj pojmenovány jsou, stejně jako některé stavby (domy, jejichž interiéry jsou zobrazeny do posledního detailu, dokonce mají domovní znamení), což působí velmi disharmonicky. Nové lázně mohou být jakýmkoliv městem, v němž je vše „hotové“.

Na rozdíl od detailně stvořeného prostoru města (vyplněného množstvím postav), které v kontrastu k otevřenosti vnějšího světa působí ještě uzavřeněji a tísnivěji, prostor mimo město (který je zobrazen bez lidí) jako by tonul v mlze a provokoval k tomu, aby byl recipientem dotvářen, konkretizován. Avšak nejednoznačnost a matoucí charakter světa jako

¹⁰⁰ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 24.

¹⁰¹ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 23.

celku vede k nejistotě i v tom, jakým způsobem ho konkretizovat – zkušenostmi z aktuálního světa, či hledat další souvislosti alegorického a symbolického rázu a jimi doplnit „bílá místa“? Svět mimo město je zobrazen jako svět bez vzdáleností, nevíme, jak daleko od lázní je do nejbližší vesnice (mimo město se postavy pohybují jakoby nezávisle na čase, i to posiluje potřebu vizualizace prostoru), ani do jiných románových míst, která oproti výchozímu prostoru lázní mají své názvy, které se rovněž podílejí na dichotomickém uspořádání chronotopu i jeho dotváření. Mohou v nich objevovat aluze na místa existující v aktuálním světě (Petrův Mlýn jako jiný název pro Špindlerův Mlýn?), nebo v nich naopak nalézat symbolický či alegorický rozměr textu (Dlouhá Vyhlídka)¹⁰².

Podobnou funkci plní i jména postav – obyvatel lázní. Autor mísí jména naprosto neobvyklá, literární (Gerson, Novi), se jmény významově zatíženými určitým kulturním kontextem (např. Helena, Noe, jejichž prostřednictvím vstupují do textu další příběhy, další místa a časové roviny), i se jmény zcela běžně používanými mimo literární svět (Jiříček, pan Pešek).

Nesnadnost interpretace daného fikčního světa souvisí i s ukotvením tohoto specifického prostoru v čase. Je to doba po třetí světové válce, o jejímž charakteru se však čtenář nedozvídá vůbec nic, ani o tom, jak vypadal svět v době před ní. Není jasné, jestli a jak válka ovlivnila podobu světa, o němž se právě vypráví, neboť reálně v textu téměř nic neodkazuje k jiné době než k času autentické přítomnosti. Kulisy světa po třetí světové válce, v nichž se postavy pohybují, i rekvizity, s nimiž zacházejí, se nijak neliší od toho, co čtenář zná, jakkoli je autor, sice jemně a často téměř neznatelně (zároveň ale důsledně) deformuje. Informace o třetí světové válce přesto vede k tomu, že zobrazovaný svět od světa aktuálního vzdaluje.

Místa v textu, v nichž je opakovaně připomínána zmiňovaná válečná událost (o třetí světové válce se mluví, stejně jako o houpající se zemi, vždy jen jakoby mimochodem, jako o něčem zcela běžném, nad čím není potřeba se nijak pozastavovat), navíc posouvají vyprávění (ve vztahu k autentickému času) do neurčité budoucnosti a mohou vyvolávat aluze na distopickou literaturu (situováním vyprávění do světa po válečné katastrofě), tradičně spjatou s motivem varování před tím, co může přijít. Jenže ona budoucnost je zde (v závislosti na charakteru prostoru) de facto přítomností, budoucí a přítomné se překrývá, autentický čas je popřen a prostor románu je ukotven do jakéhosi bezčasí. To, co se v něm tematizuje (i možné varování), tak do jisté míry získává obecnou, nadčasovou, platnost.

Skutečné a možné se tu setkává tak těsně, že ani jednomu nelze přikládat větší váhu. To, co je, je stejně důležité jako to, co (objektivně) není, neboť i to, co není skutečné, zde jednoznačně

¹⁰² Také hory, z kterých Novi do anonymního města přichází, pojmenovány nejsou, čímž je posílena skutečnost, že v rovině významové se realizují jako opozice města.

existuje. Hranici mezi skutečným a možným v tomto světě nenajdeme, není zde žádná zelená tramvaj¹⁰³, která by přenášela postavu (a s ní i čtenáře) z jednoho světa do druhého, Matouškův hrdina si na rozdíl například od Ajvazova nemůže zvolit, kde bude žít. Zjištěný „mysl pro možnost“ ho odsuzuje k tomu, že musí existovat v obou světech zároveň (protože oba světy zároveň existují) a věčně se ptát, v jakém vztahu je v lidském životě možné a skutečné (pokud je schopen to vůbec rozlišit), a naučit se (případně nenaučit) s tímto faktem, který Ivan Matoušek prezentuje ve své tvorbě vesměs jako tíživý, zacházet. Časoprostor Nových lázní je záznamem jedné takové snahy.

Z předchozího textu je zřejmé, že postava, na niž se dále budeme především soustředit, je postava Noviho, která, jak jsme již konstatovali výše, je od prvních stránek románu konstruována jako alter ego autora, jenž sám sebe staví do středu díla, aby se stal svou vlastní postavou, jejíž individuální reflexí bytí se v románu zabývá.

Způsob, jakým se postava v textu realizuje, není v kontextu Matouškovy tvorby na první pohled nijak neobvyklý – opět jde v zásadě o kombinaci dvojí perspektivy.

První hledisko je hledisko „chladného pozorovatele“, o jehož problematické identitě a jejích dopadech na interpretaci tohoto „hlasu“ jsme se zmínili výše. Přestože z formálního hlediska přináší nezaujaté – „objektivní“ informace o postavě, která je jeho perspektivou logicky zobrazována jako objekt, je tato objektivita pouhou iluzí, neboť přítomnost autora, který je v této promluvě vtělen (byť skrytý pod maskou), zpochybňuje objektivitu pohledu v samém základu, neboť díky řadě indicií čtenáři předkládaných je stále zřejmější, že Novi je především variantou „autorova já“. Toto „já“ v daném případě podává zprávu o sobě – těžko vymyslet něco více subjektivního. Vnitřní rozpornost vnáší do vlastní promluvy prvek jakéhosi napětí a v neposlední řadě i očekávání, zda se mezi „chladným pozorovatelem“ a Novim vyvine nějaký „osobní“ vztah, a jak se eventuálně bude vyvíjet.

Takový vztah opravdu vzniká. Noviho introspektivní pohled trvale provází formálně objektivně konstruovanou promluvu „chladného pozorovatele“: „*Zase šel mezi vilkami.*

S ulehčením se díval přes ploty. To jsem zvědav, co mi řeknete... Hm, svatá Olga. Usmál se..

Zastavil se u dřevěného kostelíku. Kříž na vrcholu kupole jako by bíle svítil na černém nebi.

Když došel až před dům, chvíli slavnostně postál. Ještě dopoledne jsem byl v horách. Ještě mi sněžil v hlavě. Vzdychl. Položil si ruku na čelo. Na chvíli zavřel oči a v mírném úklonu o něco prosil. Pak si odemkl vrátka a postoupil před vchod. Podíval se do oken. Raději zazvoním.“¹⁰⁴

¹⁰³ V románu M. Ajvaze Druhé město projíždí Prahou zelená tramvaj, která přenese postavu do jiného prostoru, z něhož se ale dotýčný už do původního světa nevrátí.

¹⁰⁴ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 10.

Oba typy promluv se vzájemně doslova prorůstají, podmiňují se. Nemohou existovat odděleně, představují části jednoho celku, liší se jen v tom, že sledují stejnou skutečnost z různého úhlu pohledu, avšak nijak se nepopírají. Reprezentují různé možnosti reflexe skutečnosti a jejich prostřednictvím se realizuje (u Matouška opakovaně) téma mnohvrstevnatosti každého lidského já, která ze své podstaty komplikuje jeho úplné poznání. A to jak já vlastního, tak i já ostatních, s nimiž se v životě setkává.

Právě momenty, kdy se Novi setkává s jinými já (tyto postavy jsou také komponovány jako subjekty a objekty zároveň), se zdají být pro poznávání jeho postavy klíčové. Souvisí to mimo jiné s tím, že prostřednictvím setkávání se s jinými se zrcadlí dlouhodobost konkrétního Noviho vztahu, a tudíž z nich lze získat informace o nějakém Noviho vývoji. Nepřinášejí pouze zprávu o bezprostředním okamžiku, z nichž především se román skládá (i minulost je zachycena jako sled okamžiků, jež mají podobu vzpomínky, nicméně vzpomínky vyprávěné vždy skrze individuální subjektivní filtr). Tyto interakce jsou v textu realizovány relativně dlouhými dialogy, ačkoli v podstatě se jedná spíše o dlouhé monology druhých postav proložené krátkými replikami Noviho. Novi je pak v těchto setkáních přítomen i formou vnitřního monologu, jehož prostřednictvím se čtenář dozvídá skutečnosti, jež zůstanou navždy zatajeny těm, jimž jsou určeny. Často formuluje své pochybnosti o tom, co slyší od druhých, vyjadřuje – leckdy a priori – svou nedůvěru k tomu, co mu říkají, potažmo k nim samotným, jindy naopak spřádá plány, jak se k těm druhým pokusit přiblížit.

Všechny Noviho vztahy (a de facto všechny vztahy v románu zobrazené) se vyznačují nefunkčností. Jak bylo avizováno v prologu: „*Nějak se míjejí. Všichni se míjejí.*“¹⁰⁵ Veškerá vzájemnost se ze vztahů vytratila, byla-li tam kdy vůbec nějaká. Nikdo nikomu nenaslouchá. Každý je sám. A právě samota je v románu *Nové lázně* zobrazována jako něco, co neodmyslitelně provází každého jedince jeho bytím, stejně jako touha z ní vystoupit a s někým „splynout“. Samota se zde tedy netýká pouze těch, kteří se od ostatních liší svou jinakostí. Ivan Matoušek z ní v románu *Nové lázně* dělá atribut člověka, který souvisí s lidskou individualitou.

Samota ostatních členů rodiny však není tak frustrující jako samota Noviho, což je nepochybně způsobeno tím, že Novi je jako jediný v textu zobrazen prostřednictvím vztahů se všemi jmenovanými, tudíž se tíha jeho samoty s každým dalším obrazem nefunkčního vztahu – vztahu s těmi nejbližšími – stává stále nesnesitelnější. Selhává v těch nejzákladnějších mezilidských vztazích – rodina, partnerství – žádný jiný vztah, například přátelský, nemá.

¹⁰⁵ MATOUŠEK, Ivan. *Nové lázně*, s. 5.

Novi je stále jednoznačněji zobrazován jako člověk, který není schopen žádného skutečného vztahu, jakkoli po něm přirozeně vnitřně touží a svou touhu explicitně vyslovuje, čímž jako by žádal čtenáře o soucit. Každý Noviho vztah však především demonstruje jeho určitou neschopnost, slabost. Postupně odhalovaná podstata této neschopnosti vzbuzuje v čtenáři spíš averzi vůči němu než soucit, a to bez ohledu na to, že Novi je vždy v roli toho, kdo trpí, případně je mu i skutečně ubližováno.

Noviho neschopnost navázat, budovat nebo i ukončit vztah sice souvisí s jeho jinakostí, již je de facto od prvních řádků definován, ovšem pouze částečně. Novi je nepochybně v zajetí svých vizí, představ a vzpomínek, jež zásadně ovlivňují jeho pohled na „skutečnost v přítomnosti“ a komplikují způsob její reflexe, a tedy i způsob, kterým existuje mezi ostatními, nicméně to ho podle Matouška nijak nezbavuje odpovědnosti se s tímto problémem vypořádat.

Novi však od každého problému utíká. Utíká před současnou podobou paní bytné a její snahou udělat si z něj spojence ve světě, v kterém je ona sama nešťastná a opuštěná, avšak i její situace je zobrazena tak, aby bylo zřejmé, že je za ni zodpovědná. Hlavní protagonista utíká i před současnou podobou pana domácího. Má totiž strachu, že kdyby pronikl do nitra tohoto starce, mohl by zjistit, že mohou mít něco opravdu společného a že by pak Novi mohl přijít o svou samotu, kterou se definuje pro sebe i pro své okolí a kterou si vlastně hýčká. Před bratrem Gersonem utíká, protože nechce ztratit iluze, které o něm má, odmítá si přiznat, že jej bratr zradil tou nejstrašnější zradou (žije s jeho bývalou ženou). Toto „selhání“ je Gersonem a i Noviho bývalou ženou Helenou prezentována jako něco samozřejmého, co je nicméně dohánění k útěku, kterým sami sebe zároveň omlouvají, čímž potvrzují vlastní vinu a selhání. Novi utíká před Helenou, protože nemůže snést rozpor mezi podobou, do které si ji vysnil a dotvořil, a podobou „skutečné“ Heleny. A do určité chvíle utíká i před vlastním synem, neboť ho drásá pocit, že jako otec selhal.

Před všemi (kromě syna) utíká proto, že je vnímá jako ty, kdo narušují jeho svět představ. Ve skutečném světě jsou tito lidé zcela jiní než ve světě Noviho vzpomínek, představ a očekávání. Jejich prostřednictvím je Novi konfrontován se světem skutečnosti, oni ho nutí do něj vstoupit a jednat podle jeho pravidel a norem, a Novi to odmítá, protože svět skutečnosti s jeho zaběhnutým řádem, s rituály bez obsahu, s neschopností vidět něco jiného než všednost, s pasivním přijímáním všeho, co je jeho „obyvatelům“ předkládáno, je mu cizí, není mu v něm dobře.

Přes veškerý nesouhlas však zůstává k tomuto světu pasivní, nezasahuje do něj, neproměňuje ho. I proto se soucitu dočkat nemůže.

Avšak důvod, proč prchá od syna, je jiný. Nároky na Noviho ve vztahu k Jiříčkovi jsou sice nastoleny světem skutečnosti, nicméně Jiříček sám tyto nároky nevznáší, obrazně řečeno, do světa skutečnosti ještě nepatří – nezná ho, jeho světem je, stejně jako světem Noviho, svět možnosti. Ve vyprávění je tento vnitřní rozpor vyjádřen tím, že Novi není schopen existovat v roli otce, ale je potenciálně schopen vztahu s Jiříčkem. K synovi jej pouze „cosi“ poutá a Novi si to pouto uvědomuje, jakkoli o jeho podstatě neuvažuje. Opravdový zájem o Jiříčka, který v Novim setkání s ním probouzejí, a radost, kterou mu to činí, způsobuje, že se vůči němu chová ohleduplně, respektuje ho, jejich dialogy jsou dialogy rovnocenných partnerů, kteří se mohou vzájemně obohatit (byť mimo „svět skutečnosti“). A právě proto je pro něj nesnesitelné vědomí, že jako otec selhal, protože jakkoli je vzdálen světu skutečnosti, je schopen reflektovat fakt, že „normální“ rodina je podmínkou pro Jiříčkův „normální“ vývoj, a tedy i podmínkou pro jeho snad bezproblémovou existenci ve světě skutečnosti. Probuzená zodpovědnost nutí Noviho pochopit důvody svého selhání, neboť teprve na základě toho, se může pokusit selhání napravit a zasáhnout tak do světa skutečnosti. Pasivní Novi náhle jedná. To se děje až v samotném závěru vyprávění a stejně jako většina zásadních sdělení I. Matouška, je i tato akce vyjádřena prostřednictvím obrazu (viz analýza novely Album). Pro celý závěrečný obraz je významný motiv cesty. Novi a Jiříček opouštějí lázně a vydávají se na cestu do hor, do chalupy s názvem Dlouhá Vyhlídka, kde chtějí nějaký čas zůstat. Paní bytná a pan domácí je doprovázejí, ale na chalupě nezůstanou – jejich „domovem“ je již dávno město.

Dlouhá Vyhlídka je ve vyprávění zobrazena jako idylické místo, je spojována s časem minulým – dokud rodina Noviů žila tam, bylo mezi nimi vše v pořádku (minimálně to tak je zachováno v jejich vzpomínkách). Je příznačné, že Noviho charakter definuje fakt, že Dlouhou Vyhlídku není s to trvale opustit. Je v jejím zajetí. Drží ho vzpomínkami na skutečnosti, které se kdysi odehrály a které určily jeho vztah ke světu, které ho formovaly – čím více jsou v čase vzdálené, tím více jsou idylické, tím hůře se opouštějí. Dlouhá Vyhlídka je ale pro Noviho i místem, kde může (i na základě vzpomínek a jejich „kritické“ reflexe¹⁰⁶) hledat sebe.

Zdá se, že pochopil, že cesta k druhým (po kterých touží, jakkoli jimi většinou pohrdá, což si není s to přiznat) vede skrze cestu k sobě. Nejprve musí přijmout, a tedy poznat, sebe sama, teprve pak se může pokusit hledat cestu k ostatním. Tím, že Jiříček musí být přítomen Noviho

¹⁰⁶ Budoucnost neexistuje, přítomnost je nezachytitelná, neboť se okamžitě stává minulostí. Jediné, co je skutečné, je tudíž minulost, prostřednictvím které můžeme poznat sebe sama (jednoznačná aluze na román M. Prousta Hledání ztraceného času), avšak z podstaty vzpomínky je zjevné, že toto poznání musí být nutně nedokonalé, zkreslené...

hledání, je vyjádřen mimo jiné i paradox tohoto individuálního úsilí – bez druhých nelze cestu k sobě najít.

Nové lázně jsou románem o Novihho hledání, o hledání sebe, smyslu své existence ve světě, který je mu cizí, a vidí především jeho absurditu.

Novi se ze světa možnosti (hory) vydává do světa skutečnosti (město), aby si potvrdil, co dávno tuší, že to skutečně není svět pro něj – alespoň ne v té podobě, kterou v daný moment má, a zároveň si uvědomil, že bytí je skutečný svět plný absurdit, nějak v něm existovat musí. Zároveň nemůže potlačit svůj zjitřený „smysl pro možnost“. S tímto vědomím uniká do světa dětství, do světa vzpomínek, v kterém se uzavírá a přijímá svou samotu jako něco, co je pro jeho identitu určující. Bytí v samotě, jakkoli smířené bytí, však v tomto Matouškově románu neznamena rezignaci na touhu komunikovat se světem. Touha splynout s někým zůstává. Tato touha obecně motivuje Matouškovy hrdiny k tvorbě, jejímž prostřednictvím jedině mohou existovat ve světě skutečnosti. Zde je aktem tvorby vznikající román Tento svět (který je variantou románu Nové lázně, tak jako je Novi variantou Ivana Matouška¹⁰⁷), jenž je zároveň i pokusem o komunikaci s tímto světem (rozuměj světem skutečnosti).

Jak vidíme, ani v této próze si Matouškův hrdina nemůže vybrat – buď svět možnosti, nebo svět skutečnosti. Je odsouzen učit se zacházet s oběma a v obou zároveň existovat. Opakuje se tu a potvrzuje, co bylo naznačeno v novele Album, že „smysl pro možnost“ je podmínkou schopnosti **tvorit** a zároveň také k tvorbě odsuzuje. Tvorba je v románu Nové lázně jediným možným způsobem, jak může Novi komunikovat se světem skutečnosti a zároveň je legitimním zásahem do tohoto světa. Je něčím, co na něj zpětně působí, co ho formuje, tvaruje.

„Nejkrásnější jsou takové momenty, na kterých je vidět, že se spolu ty dva světy proplétají. Jsou to vzácné chvíle, nezapomenutelné. Náš život v nich dostává novou dimenzi. Vznášíme se a celý svět máme náhle pod sebou, k nepoznání zmenšený, jako by to byl jen model dětem na hraní.“¹⁰⁸

3. 2. Ego

Stejně jako v předchozích analyzovaných textech je i v tomto románu výsledný obraz ústřední postavy skládán (a zase rozkládán) pomocí různých prvků a postupů. Technika skládání mimo jiné zasahuje i rovinu kompoziční – autor zde v některých místech (především v třetí

¹⁰⁷ Novi nemá křestní jméno – přečteme-li Novi pozpátku, dostaneme Ivon. Není to Ivan, ale stačí málo, a mohl by být... I zde je, zdá se, realizována hra se čtenářem a identitou hlavní postavy.

¹⁰⁸ MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně, s. 162.

části románu) znovu pracuje s metodou aplikovanou v novele Album, a z velkého množství výrazně vizualizovaných (statických) obrazů vytváří, místy velmi nepřehlednou, mozaiku odrážející komplikovanost jednoho konkrétního já, jejíž součástí jsou poměrně rozsáhlé prázdné plochy, jejichž obsah je nutno si pouze domýšlet.

Informace o hlavní postavě Jindřichu Černíkovi získáváme především z několika narativů, konkrétně z vlastní promluvy této postavy realizované vyprávěním v první osobě. Dalším neméně podstatným zdrojem informací o Jindřichu Černíkovi je vypravěč, který postavu zobrazuje coby objekt¹⁰⁹, avšak zároveň do textu vstupuje jako svébytné já nápadně se podobající autorovi (v textu postupně získává charakter postavy), které je vyjádřené ich-formou a které v mnoha momentech splývá s promluvou Jindřicha, což komplikuje interpretaci nejen tohoto mluvčího, ale i interpretaci postavy Jindřicha. A konečně je tu „vypravěč – redaktor“, jehož postava je též konstruována introspektivně, který k postavám (a nejen k nim) z podstaty své role nemůže přistupovat jinak než jako k objektům. Nicméně jeho osobní příběh a jeho reflexe zásadně ovlivňuje významovou strukturu celého románu a ovlivňuje i interpretaci témat, které se vážou k ústřední postavě. Tím znovu stvrzujeme, že základním principem (rozvíjeným různými dalšími technikami), kterým Matoušek konstruuje své postavy, je kombinace vnitřní a vnější perspektivy, kterými je na ně nahlíženo.

Vzhledem k tomu, že „*postupné přidávání a pozvolné modifikování vlastností je základním rysem, jímž se ve vyprávění – a zvláště tom tradičním – postava obvykle vyjevuje*“,¹¹⁰ je nasnadě, že první čtenářovo „setkání“ s postavou bývá pro její recepci v mnohém určující. Ivan Matoušek využívá síly účinku primární informace, jejímž prostřednictvím vede čtenářův vztah k postavě určitým směrem, který vzápětí prezentuje jako mylný, a čtenář se znovu ocitá na začátku cesty. Postavu Jindřicha Černíka autor prezentuje nejprve prostřednictvím jeho promluvy, avšak nejde o tradiční promluvu, kterou by ústřední postava bezprostředně vstupovala do interakce s jinými postavami nebo s okolním světem, nýbrž se jedná o text, jehož je postava původcem, o text, který má navíc literární ambice: „*Nevím, zda to stihnu. Řítím se hlubinami a nevím, kde jsem. Klesám už ke dnu? Čas mi protéká mezi prsty. Nevím, zda tohle je začátek. Předě mnou leží moje ruka, drží pero, se na ni chvíli dívám, zdá se mi, že se tam divně hýbe něco narůžovělého. Ale co to je? Ruka. V tu chvíli si nevzpomenu. Věděl jsem to, je to důležité, souvisí to se mnou. Měl jsem ji ale příliš dlouho před očima, příliš jsem na ni myslel, stále dokolečka; to se stává.*“¹¹¹ Že jde o promyšleně fixovaný text a nikoli o

¹⁰⁹ Tento vypravěč mluví, ale dívá se jím zobrazovaná postava.

¹¹⁰ BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace, s. 161.

¹¹¹ MATOUŠEK, Ivan. Ego. Praha, Torst 1997, s. 9.

nekoordinovaný proud myšlenek (proud vědomí), poznáme až ze sdělení, jež těsně následuje, jež však není od předchozí promluvy nijak odlišeno (ani graficky, dokonce nezačíná ani jako nový odstavec): „*Na jednu stranu je na sebe pyšný a lituje primitivy, ale na druhé straně lituje i sebe. Téměř by plakal. Je dojat. Začne číst a přečte jen první krátkou větu. Nevím, zda to stihnu. Dál již číst nemusí. Jeho dojetí stoupá. Zvedá oči vzhůru a jeho pohled se setká s pohledem Kašpárka s cedulkou v ruce natažené ke Smrti, před kterou stojí přesypané přesýpací hodiny s lebkou.*“¹¹²

To, co zpočátku vypadá jako obraz nejintimnějšího vnitřního prožitku konkrétního já nepodléhajícího autocenzuře, se v čtenářově vědomí vzápětí stává promyšleným a s největší pravděpodobností stylizovaným – literárním – záznamem nějaké skutečnosti či prožitku tohoto já. Od počátečních řádků je tedy čtenář konfrontován s faktem, že text románu bude založen na existenci minimálně dvou **tvorených** světů: a) světem, který jako svébytný literární text konstruuje hlavní postava, b) světem, který je mu nadřazený, v němž hlavní postava existuje a jenž je čtenáři zprostředkován někým, koho v danou chvíli nazvěme objektivním vypravěčem, jakkoli jsme si vědomi, že toto označení je nepřesné, neboť jeho objektivita bude s přibývajícím textem stále víc zpochybňována, tak jak se bude tento vypravěč stále více personalizovat a stávat se součástí příběhu hlavní postavy.

Co čtenář zpočátku chápe jako obraz odkryté intimity nitra zobrazované postavy, na základě kterého konstruuje charakter postavy, musí vzápětí přehodnotit (vyjma čtenáře naivního, ale takový se pravděpodobně mezi čtenáři Ivana Matouška nevyskytne). Pokud totiž vychází z předpokladu, že autor uměleckého textu nebývá obvykle totožný s vypravěčem textu, jakkoli k jeho osobě tento vypravěč jednoznačně různými prostředky odkazuje, musí si být vědom toho, že za takových okolností vypovídá citovaná promluva o Jindřichu Černíkovi jen velmi málo – jde totiž o informaci identifikující postavu Jindřichova románu, nikoli Jindřichův charakter (pochopitelně určitou zprávu přináší i o Jindřichovi).

Na druhou stranu informace, které čtenář o Jindřichovi následně získává z promluvy vypravěče, jenž se ve vztahu k Jindřichově historii jeví (byť jen po určitou dobu, viz dále) jako nadřazený, vytvářejí obraz, jenž je zcela v souladu s obrazem postavy, do jejíhož nitra je nahlédnuto v úvodní promluvě a která, jak se postupně vyjevuje, je postavou románu, jehož je Jindřich tvůrce.¹¹³ I další prezentované „románové“ pasáže, které od vlastních Jindřichových promluv nejsou nijak oddělené, neliší se ani stylisticky ani výběrem lexika, tudíž jsou velmi

¹¹² MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 9.

¹¹³ V druhé polovině románu se dozvídáme, že postava Jindřichova románu se jmenuje také Jindřich Černík, tehdy dochází nejen ke splynutí postav uvnitř textu, ale analogicky i s postavou tvůrce, který je vně textu, s I. Matouškem – např. román, který Jindřich píše, nazývá Ego.

špatně identifikovatelné, pak představují postavu, která myšlením, chováním i jednáním splývá s postavou Jindřicha Černíka. Toto splnutí způsobuje, že informace o „románové“ postavě získané z Jindřichova románu, jsou pro čtenáře stejně důvěryhodné a pro určení identity postavy Jindřicha Černíka (také románové – jejím tvůrcem je Ivan Matoušek) stejně relevantní jako informace, které přináší vypravěč, jenž stojí jakoby vně Jindřichova „příběhu“¹¹⁴ (byť jen do určité chvíle).

Jindřich Černík o své tvorbě a v jejím rámci i o své postavě rozpráví s dalšími postavami románu (v těchto rozmluvách je identita románové postavy nejzřejmější) a o své postavě uvažuje stejně, jako uvažuje heterodiegetický vypravěč o něm, případně svému románovému hrdinovi přisuzuje rysy, které má on sám, ale které jsou ostatním postavám skryty (nebo jej provádí situacemi, kterými prochází on sám, a způsob, jakým je prožívá jeho románová postava, je shodný s jeho prožitkem – to čtenář opět ví z promluvy heterodiegetického vypravěče). Jindřich před ostatními postavami, s nimiž ve svém pásmu vstupuje do interakcí, určitou dobu „tají“ skutečnost, že hrdina jeho románu je v mnoha ohledech Jindřichem Černíkem (je autoportrétem Jindřicha Černíka), čtenáři je však tento fakt prostřednictvím vypravěče, který přináší informace o Jindřichovi, stále připomínán, a tak i tehdy, kdy Jindřich vysvětluje ostatním svůj autorský záměr a předkládá jim nápady ohledně dalšího vývoje své postavy, přijímáme tyto informace jako zprávu o tom, co čeká v jiném plánu vyprávění Jindřicha. V závěru románu už Jindřich explicitně mluví o své postavě jako o sobě.

Do textu tak vstupuje téma autorství, posílené a zároveň problematizované skutečností, na kterou jsme poukázali výše, a sice že nejen Jindřich a jeho postava v románu splývají, ale že s Jindřichem postupně splývá i vypravěč, jehož jsme výše označili jako heterodiegetického. Je zřejmé, že od prvního momentu, kdy v textu k takovému splnutí dojde, už dále nelze vypravěče takto označovat. Tento vypravěč, stylizován také do podoby tvůrce (tentokrát tvůrce Jindřicha, který píše...), se stává postavou románu stejně jako Jindřich a je i součástí jeho příběhu, neboť je jím samým, případně jeho variantou. Oba Jindřichové se stali postavami svých vlastních románů a téma autorství je rozvíjeno motivem vztahu autora a vlastního textu, respektive toho, jak autor konkrétně působí na text a jak v něm existuje. A naopak, jak postavy a výsledný text působí na reálný život autora, potažmo na mimorománový svět vůbec¹¹⁵.

¹¹⁴ Uvozovky proto, že se nejedná o klasický příběh, jehož součástí je krize a katarze, jakkoli vnější kompozice jednoznačně odkazuje k tradici vývojového románu (dětství, dospělost, stáří), a čtenář by mohl tudíž mohl něco takového očekávat.

¹¹⁵ V zásadě se jedná o obraz bezprostřední konfrontace „světa možností“ a „světa skutečnosti“ a ukázkou jejich vzájemného působení.

„Uvědomil jsem si onu neuvěřitelnou důslednost, s jakou románové události vnikají zpátky do mého života a připodobňují jej k obrazu svému, který však není nic jiného než transformace mých vlastních zážitků a pocitů do literární podoby.“¹¹⁶

Komplikovanost vztahu autora a jeho díla vyjadřuje Ivan Matoušek i v rovině chronotopu – román je vázán na tři prostředí: „objektivní“ realitu, která do textu bezprostředně vstupuje poznámkami redaktora, svět románové fikce, jehož autorem je Jindřich, a svět Jindřichova já vyjádřený především jeho vizemi a sny, jež proměňují místa – většinou nepochybně existující v aktuálním světě – v místa snová, fantasmagorická, plná podivných bytostí. Jindřichův svět je ve vztahu k románu, který píše, nepochybně též objektivní realitou (jakkoli deformovanou), nicméně v rámci jiného románu (v románu Ivana Matouška) je jednoznačně fikcí. Fikce a realita jsou zde zobrazeny jako neoddělitelné. Tuto neoddělitelnost nakonec nejlépe stvrzuje motiv pana Adera, alkoholika, který Jindřicha děsí v jeho světě a v jiném světě a jiné variantě děsí (možná) Ivana Matouška: *„Poznámka autora: Několik dní po dokončení románu jsem se dozvěděl, že asi před rokem zemřel Miroslav Eder, kterému vděčí můj život a Ego za mnoho podnětů. Zprávu o jeho úmrtí přinesla Markéta, když na procházce s dětmi zašla do Tovačovského. Hned jsem se tam šel také podívat. Napadlo mě, že ten alkoholik tu žil jenom kvůli mému dílu. Rovněž mě napadlo, zda jsem ho svým psaním nakonec nevysvobodil. Byl jsem dojat.“¹¹⁷*

Prostřednictvím postavy je zde na autorství nahlíženo i z hlediska autorova vztahu k samotnému aktu psaní a z hlediska autorova vztahu ke čtenáři. V souvislosti s tím je zároveň problematizována také role čtenáře sama o sobě (viz dále).

Jindřich Černík píše svůj román pod vlivem ataraktik, psychofarmak, což samo o sobě nutně zpochybňuje jeho věrohodnost ve smyslu poskytování „pravdivých“ informací. I proto je pro pochopení jeho postavy tak důležitá promluva vypravěče, který k Jindřichovi v zásadě přistupuje jako k objektu a informace Jindřichem poskytnuté upřesňuje, koriguje, doplňuje, rozšiřuje dalšími. Navíc přidává svá hodnocení, soudy, své komentáře jeho myšlenek, čímž zároveň konstruuje vlastní identitu. V textu však promluvu Jindřichovu a promluvu dalšího vypravěče nelze spolehlivě rozlišit (což je technika, kterou se stejným záměrem Matoušek využil i v románu *Nové lázně*). Promluvy nejsou od sebe nijak graficky odlišeny, grafika neupozorňuje na změnu mluvčího, navíc se oba tito mluvčí v románu realizují promluvami v první i třetí osobě. Nejistota v této oblasti opět posiluje skutečnost, že všechny tři postavy splývají v jednu a jejich tvrzení nepřinášejí čtenáři jistotu v ničem a o ničem.

¹¹⁶ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 247.

¹¹⁷ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 453.

Jindřich je paranoidní a trpí depresemi, psaní pro něj představuje především terapii.

„*Pochopitelně, kdybych měl sebemenší příležitost žít, tak nebudu váhat ani vteřinu a psaní přeruším.*“¹¹⁸ Pomocí psaní chce vyjádřit sebe sama, zachytit vlastní problematické prožívání světa, které mu způsobuje mnohá utrpení. Psaní je v jeho podání patetickým gestem sebelítosti. Jindřich je zcela zaujat svou situací, svým „ted“, které se nepozměněné zoufale snaží zachovat pro budoucnost vlastní (motiv deníku, kdy víceméně bezprostřední záznamy určitých událostí konfrontuje s aktuální podobou vzpomínky na ně) i pro budoucnost jiných (své prožitky bezprostředně zaznamenává na lístečky, z nichž je část jeho románu poskládána redaktorem, čímž je mimo jiné zpochybněno Jindřichovo autorství, minimálně jeho autorský záměr). Jindřich je posedlý snahou vytvořit psaním svůj dokonalý obraz a tím získat nesmrtelnost. Jednou z příčin jeho depresivních stavů je strach ze smrti, jejíž motiv v různých variantách prochází celým románem, potažmo celou Matouškovou tvorbou¹¹⁹. Jindřich Černík je oběma „základními“ promluvami¹²⁰ od počátku konstruován jako člověk, řekněme, nespokojený.

Jeho charakter se vyznačuje extrémní citlivostí, je příliš emotivní (v textu je to vyjádřeno i tím, že vyprávění se dlouze zastavuje u detailů, neplyne dynamicky, je založeno na asociacích, ...). „*Jste moc citlivý, a proto na vás ty věci působí.*“¹²¹ Jeho emoce ho uzavírají do pomyslného vězení a v jejich zajetí je schopen se zabývat pouze jimi. Tato skutečnost ho logicky izoluje od ostatního světa a vrhá do sociální izolace, kterou pociťuje jako tíživou a vůči sobě nespravedlivou a která v něm probouzí zjevné tendence k sebelítosti.

V tom, jak Jindřich obrací svou pozornost pouze k sobě, se projevuje jako dítě a stejně jako dítě, které očekává, že není-li spokojeno, ti kolem něj se rychle postarají o nápravu – minimálně jej budou bezpodmínečně milovat, očekává totéž i on. Jindřich ale není dítětem – minimálně ne věkem, je mu dvacet sedm let. Není tedy divu, že „náprava“ z okolního světa nepřichází. Ani bezpodmínečná láska. „*Nemůžete už vystačit s tím, že vás všichni mají rádi. Oči duchovního se věčně zasmály za skly brýlí. Už, pane doktore, nejste dítě.*“¹²²

¹¹⁸ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 10.

¹¹⁹ Setkáme se s ním hned v úvodní scéně románu, kdy Jindřich pozoruje obraz Kašpárka, který natahuje ke Smrtce ruku s cedulkou, na které stojí: *Nech mne, milá Smrti, já mám co činiti*. Tyto dva verše z lidové tvorby implikují obecnou a věčnou lidskou touhu po nesmrtelnosti a obecný lidský strach ze smrti. Mimo jiné je tím vyjádřena skutečnost, že Jindřichova úzkost není ničím neobvyklým, přestože on ji jako mimořádnou pociťuje.

¹²⁰ Promluvou Jindřicha a promluvou vypravěče, který se z heterodiegetického proměňuje v homodiegetického, stává se postavou románu a jeho identita je v samotném závěru románu narušena přítomností postavy redaktora, takže čtenář nemá jistotu, zda některé promluvy, které dosud přisuzoval tomuto vypravěči, nepatřily právě redaktorovi.

¹²¹ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 27.

¹²² MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 32.

Jindřich přichází se svérázným řešením. Vráť se do dětství. Návrat do dětství není v románu Ego pouhou metaforou. Jindřich se ve svých dvaceti sedmi letech vrací do ulice Souměřní (vrací se i s partnerkou Markétou z ulice Točné, nepříliš vzdálené od Souměřní¹²³, obě situované na pražský Žižkov osmdesátých let dvacátého století), do bytu svých rodičů, do svého dětského pokoje a „trochu doufá, že tam zase bude šťastný“¹²⁴

*„Doktor Černík se chce vrátit do dětství. Budu ho raději nazývat křestním jménem. Vždyť není tak starý – nedávno mu bylo teprve dvacet sedm let. Brýle nenosí, vousy mu moc nerostou, vypadá chvílemi na sedmnáct. Mám k němu kamarádký vztah, i když mám bílé vlasy a neznáme se příliš dlouho. Něco mě na něm od první chvíle fascinuje. Stále ho mám plnou hlavu. V oficiálních souvislostech jej pochopitelně budu oslovovat pane doktore, ale když se mi honí před spaním hlavou, je to Jindřich, Jindra i Jindříšek. To je legrace, chce se vrátit do dětství. Do každé hlavy se vkrádají různé myšlenky. Toužím po tichu, toužím žít, toužím mít... různé myšlenky. On vymyslel nechat se stěhováky odstěhovat do dětství. Jistě je trochu blázen.“*¹²⁵ Že jde opravdu o absurdní a neuskutečnitelný akt, je vyjádřeno tím, že v momentě, kdy Jindřich vstupuje do bytu, kdy vstupuje zpět do dětství, shledává, že jím očekávaný nezměněný dětský pokoj je zrušen a zařízen nábytkem a všemi věcmi přivezenými z ulice Točné. Zařízení jeho dětského pokoje je přesunuto do jiné místnosti, která, jak se vzápětí dovídá, se brzy stane dětským pokojem jiného dítěte – jeho dítěte. Tato informace je pro Jindřicha natolik děsivá, že okamžitě propadá do hluboké deprese. Namísto dítětem se má stát otcem.

Jeho hledání ztraceného ráje, který nenalezl, se v tomto okamžiku proměňuje v hledání Ráje, který ale možná neexistuje. Jindřich potřebuje naplnit svou touhu být šťastný, aniž by se však ptal, co by ho šťastným mohlo učinit. Na své cestě za štěstím zůstává v mnoha ohledech dítětem, které chce dostávat, aniž by samo něco dávalo, které zahazuje to, co drží v ruce v momentě, kdy spatří něco nového, co ještě nemá, a tento proces se donekonečna opakuje. Jindřicha nic nepohne k faustovskému zvolání: „Okamžiku, stůj, jsi překrásný!“ Nic pro něj není dostačující (Ani to, když se na své cestě setká s Bohem – Bůh totiž miluje i tisíce dalších, a jeho láska se tudíž zdá být Jindřichovi nedostatečná...).

¹²³ Ulice mají mluvící jména a symbolicky vyjadřují, jakou roli v Jindřichově životě tato místa hrají. Jinde v románu už se jména zatížená významem neobjevují, nejsou pro Jindřicha nijak určující.

¹²⁴ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 11.

¹²⁵ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 17. Jde přesně o typ promluvy, o kterém byla řeč výše. Není jasné, zda patří vypravěči, který je ve vztahu k Jindřichovu příběhu dosud konstruován jako nadřazený a který zde získává hmotné tělo, stává se postavou románu a vstupuje do fyzického kontaktu s Jindřichem, tedy „sestupuje“ do jeho příběhu, nebo zda jde o promluvu redaktora, který se pohybuje ve stejném plánu jako Jindřich, který se ale v textu dosud neobjevil, tudíž o jeho existenci nic netušíme a museli bychom jeho promluvy dohledávat až zpětně.

Jindřichova cesta za štěstím se jeví jako jakési nekoordinované bloudění plné úzkostí a strachů, je těkáním z místa na místo, náhodným a často letným setkáváním se s množstvím lidí. Vše, s čím (kým) se na své cestě setkává, v něm vyvolává nesčíslně asociací a vzpomínek vážících se k mnoha různým místům, časům a dalším lidem, a text se stává nepřehlednějším.

Nepřehlednost, která do textu vstupuje prostřednictvím Jindřichova setkávání se s dalšími postavami, nesouvisí jenom s tím, že se jedná o postavy z různých časových rovin, někdy dokonce o postavy existující pravděpodobně pouze v Jindřichově mysli (čtenář není nikdy o ničem ujištěn), ale především s tím, že jejich osudy se velmi často opakují, jsou vzájemnými varietami. Tyto další postavy se vždy něčím podobají (nejčastěji tvoří dvojice, ale určitý rys se může zopakovat i u více postav) a v této nerozlišitelnosti jako by byla vyslovena pochybnost o výjimečnosti individuality, a naopak zdůrazněna skutečnost, že lidský úděl je v zásadě týž (paradoxem zůstává, že obecnost lidského údělu lze rozpoznat a následně si i uvědomit pouze na základě znalostí mnoha individuálních osudů). Jindřich je v textu nazýván „polomytickou postavou“, a právě toto nekonečné opakování lidských osudů implikuje mytologičnost vyprávění.

Skutečnost, že člověk se zde podobá druhému člověku natolik, že jeden s druhým splývá, nutně vede k naprostému zmatení nejen Jindřicha, ale především čtenáře. Žádná epiteta, která by pomohla orientovat se v množství postav, zde autor čtenáři neposkytuje.

Záměrné matení je vyvoláno technikou zrcadlení, které je založeno na tom, že jedna postava se nějak odráží v druhé či v několika dalších. Děje se tak na několika úrovních: nejnižší úroveň představují postavy Renky Chalupecké a Renky Liškové. Obě se sobě podobají nejenom vizuálně, ale i chováním, a hlavně – ve vztahu k Jindřichovi hrají stejnou roli. Jindřich je nazývá Renky, bere jim individualitu tím, že se soustředí na rysy, které mají společné, fascinuje ho přítomnost téhož rysu v různých osobách, ale už nesleduje, jak onen rys tvaruje jedinečnost člověka. Renky jsou jen variantami jedna druhé a naopak.

Další úroveň už v jistém smyslu předpokládá znalost literárního kontextu. Postava Markéty v sobě zrcadlí postavu Markétky z Goethova Fausta, avšak nejde o to, zda je Markétin život v nějakém smyslu variantou života Markétčina, jde o to, že Jindřich ji tak chce vidět, a to především z toho důvodu, že sám sebe vidí jako Fausta (nejde tedy o Markétu, ale znovu pouze o něj). I Markétě, stejně jako Renkám, bere její identitu a přetváří si ji k obrazu svému. Netouží Markétu pochopit, touží ji vtěsnat do obrazu, který pro ni přichystal, a pokud tomu obrazu neodpovídá, vnímá to jako její selhání. Podobně zachází i s Rosou, v kterém vidí zrcadlit se Mefistofela, jenž k Jindřichovi přichází i v dalších postavách a provází ho po celou

dobu vyprávění¹²⁶, např. v Ádovi Černíkovi, který v sobě pro změnu zrcadlí Jindřicha¹²⁷, čímž se Jindřich stává též Mefistofelem, a tudíž pokušitelem sebe sama – možná tím největším.

K celkovému zmatku pak přispívá i skutečnost, že některé postavy románu existují také v románu Jindřichově, jsou tedy zdvojeny i dalším způsobem. Avšak i ty postavy, které v jeho románu nevystupují, pozoruje čtenář očima Jindřicha, to znamená, že Jindřich se nakonec nějak zrcadlí ve všech, neboť informace o nich přicházejí skrze jeho vlastní subjekt, který jim dává výslednou podobu, čímž je mimo jiné vyjádřeno i to, že objektivní skutečnost je zcela nemožná. Všechny postavy jsou tedy do jisté míry alter-egem postavy hlavní.

Postava, která je konstruována jiným způsobem, která ale také stvrzuje neexistenci objektivní reality a spolu s tím i neexistenci trvalé objektivní pravdy, je Jindřichova matka. Tato žena se v textu objevuje jednou jako Anna, jindy pod označením „matka“. Různost označení vyjadřuje i různost charakterů těchto „dvou žen“. Anna je nejistá, plná touhy po štěstí. Štěstím je pro ni láska, v níž vidí naplnění smyslu svého života. Narození dítěte je pro ni potvrzením lásky. V momentě, kdy drží své narozené dítě v náručí, je šťastná. Naplňuje ji pocit, že ji někdo bezpodmínečně, absolutně miluje¹²⁸ – tím někým má být Jindřich v jejím náručí, který je na ní ale v dané chvíli především závislý. Anna však nechce opustit tento okamžik (zde se opakuje, byť nevysloveno, již připomínané faustovské „Okamžiku postůj...“) a chce v něm již „navěky“ setrvat. Odmítá Jindřicha vydat sobě samému, dát mu svobodu (tak jako Jindřich odmítá uznat svobodu Markétinu i jiných). Stále ho poutá k sobě, nenápadně ho psychicky deptá, vydírá. V téhle podobě už to nikdy není Anna, ale pouze „matka“, jejíž „láska“ k Jindřichovi (a zpětně Jindřichova k ní) je ze samé podstaty deformovaná, neboť nepřipouští svobodu vztahu.

To, že je Jindřich ve svých dvaceti sedmi letech dítětem, souvisí nepochybně s jeho závislostí na matce, kterou si uvědomuje, kterou nenávidí, ale není ochoten tuto frustrující skutečnost nijak změnit, neboť v důsledku patologického vztahu je spoután strachem, že by mohl matce jakkoli ublížit – především pak tím, že by mohl milovat někoho jiného. Strach ho vedle vlastního egocentrismu také vrhá do samoty, o které jsme se v souvislosti s jeho postavou již zmínili, do samoty, která je spojena s prožíváním vlastní opuštěnosti, jež v Jindřichově podání dosahuje téměř existenciálních rozměrů. Jeho život nemá smysl, respektive Jindřich není

¹²⁶ Mefistofeles má v románu parametry průvodce, zasvětilce, což koresponduje s charakterem vnější kompozice románu, která jednoznačně odkazuje k tradici vývojového románu.

¹²⁷ Posíleno i tím, že oba mají stejné příjmení, navíc v souvislosti s těmito dvěma postavami dochází v určitých místech k absolutnímu zmatení logiky románu, kdy na základě předchozích informací čtenář předpokládá, že oslovení „dr. Černíku“ patří Jindřichovi, a teprve zpětně se dozvídá, že patřilo Ádovi Černíkovi – stomatologovi.

¹²⁸ V tom je také dítětem jako Jindřich, zde se Jindřich zrcadlí v matce (nebo je to matka v něm?), princip zrcadlení je tedy uplatněn i v konstrukci této postavy, ovšem pouze jako doprovodný princip.

schopen tento smysl naplnit – není s to milovat, jakkoli po lásce touží, není schopen ani tvořit ve smyslu přesáhnout sebe sama (jeho tvorba je také limitována egocentrismem a v něm i zacyklena, svůj román navíc ani nedokončí).

Jindřichův život je v tomto kontextu alegorií nenaplněné touhy. V první části románu (dětství a dospívání) touží po tom, stát se mužem, tj. touží po ženě. V druhé části (dospělost) touží po slávě, neboť ženu už má, a ve třetí části (stáří, byť je mu pouhých dvacet sedm let) se chce zamilovat, aby si znovu mohl připadat mladý.

První část románu je vedle dalšího významně zatížena obrazy tělesnosti. Způsob, jakým bude v průběhu celého vyprávění zobrazováno vnější tělo postavy, předznamenává již motiv ruky, který dominuje výše citované vstupní scéně románu. *„Moje ruka..., když se na ni chvíli dívám, zdá se mi, že se tam divně hýbe něco narůžovělého. Ale co to je? Ruka. V tu chvíli si nevzpomenu. Věděl jsem to, je to důležité, souvisí to se mnou. Měl jsem ji ale příliš dlouho před očima, příliš jsem na ni myslel, stále dokolečka; to se stává.“*¹²⁹

Své tělo prožívá Jindřichova románová postava a potažmo i Jindřich sám jako něco, co k němu nepatří, vnímá ho jako cizí objekt, jímž je sice zcela fascinován, který v něm ale většinou vzbuzuje spíš odpor, než aby ho mohl a chtěl přijímat jako něco, co určuje jeho identitu. Zároveň si rozumem uvědomuje, že je důležité, že s ním nějak souvisí, a později zažívá i fakt, že ho tělo limituje, ale zároveň mu umožňuje existovat.

Z hlediska zobrazení Jindřichovy postavy není podstatné, jak jeho tělo vypadá, ale to, jak ho vnímá, cítí, jak ho prožívá, případně co prožívá jeho prostřednictvím. Obraz vnějšího těla, který je skládán množstvím izolovaných detailů rozesetých na různých místech textu (ústa, mastné vlasy, bílé břicho...), zde tedy slouží k tomu, aby byla čtenářova pozornost soustředěna na nitro postavy.

Dodejme ještě, že zmíněný motiv ruky se objevuje i v jiných Matouškových textech, viz analýzu novel *Autobus* a *Andromeda* a *Album*. I v těchto textech shodně odvádí pozornost od tělesnosti – v novele *Album* je prostřednictvím motivu zraněné ruky vyjádřena skutečnost, že identitu člověka neurčuje jeho tělo jako spíš to, co prožil a jak se s prožitým vypořádal.

V případě novely *Autobus* a *Andromeda* se motiv ruky objevuje v klíčovém momentu, kdy je objasňována podstata jinakosti hlavní postavy. Ruka zobrazená tak, jako by byla viděna poprvé, zde demonstruje myšlenku, že skutečnosti většinově reflektované jako samozřejmé a všední mohou být v určitých momentech prožívány jako zcela mimořádné (a tak i zachyceny),

¹²⁹ MATOUŠEK, Ivan. *Ego*, s. 9.

a to tehdy, když se v člověku opět probudí jeho přirozená schopnost divit se, s kterou na tento svět přišel a která je zpravidla tolik oceňována v dětství.

I Jindřich Černík zobrazuje ruku perspektivou mimina, které svoje tělo teprve objevuje. Zároveň ale tato ruka drží pero, jímž ten, kdo ji pohledem kojence pozoruje, píše, a písmem zaznamenává pocity a myšlenky dospělého jedince. Dětské vidění a dospělé uvažování je jedním z charakteristických rysů hlavní postavy Jindřichova románu i Jindřicha samého, a tento vnitřní rozpor po celou dobu trvání textu ovlivňuje jeho chování a jednání.

Mnohem častěji jsou však v první části románu motivy těla prostředkem, jímž je vyjádřen Jindřichův vztah k ženám, jeho pohled na sexualitu a její roli v Jindřichově životě, tedy podílí se na konstrukci Jindřichova charakteru.

I v této souvislosti se objevuje motiv ruky, především jako možnosti, jak s druhým navázat vztah. Spojené ruce, obraz prvního, opatrného tělesného kontaktu, vždy k někomu patří, vyjadřují niterný stav člověka, jeho pokus naplnit touhu po vztahu, po lásce (nebo jsou alespoň zobrazením konkrétního pokusu nebýt sám).

Avšak jiné části těla jsou zobrazovány zásadně izolovaně, jako by nikomu nepatřily. Jsou bizarní, existují nezávisle na „já“, „žijí vlastním životem“. Líbání ani milování zde není vyjádřením citu k někomu, tyto akty jsou v románu vždy motivovány nějakým sobeckým zájmem jednotlivce, zde Jindřicha – např. zvědavostí, potřebou vlastnit jiného prostřednictvím jeho těla či jednoduše pudovou touhou uspokojit fyzickou potřebu. Paradoxně jsou zobrazovány jako obtížné, případně dokonce jako děsivé. „*Líbal se s ní tak dlouho, že ho bolela pusa dokonce i jazyk, který při líbání vyplazovali.*“¹³⁰ Nebo obraz sexuálního aktu coby popravy gilotinou: „*Cítil, že se pomalu zvedá, vidí, že si kleká a opět si svléká kalhoty, pospíchá, už je kousek nad ním. Vnímá to jako gilotinu, která se rychle blíží, v které má zmizet jeho hlava...*“¹³¹

Tělo zde stojí v kontrastu k duši, v opozici barokně zabarvené: nedokonalé tělo versus dokonalá a ušlechtilá duše, tedy v opozici implikující další analogický protiklad: obraz nedokonalého pozemského bytí člověka a dokonalého naplnění lidské existence v Ráji, v Bohu. Barokní obraznost prolíná celým textem, ať již v podobě obrazů působících na všechny lidské smysly, v podobě všudypřítomného motivu smrti, v motivech barokní hudby (Telemannovu hudbu by chtěl mít Jindřich na svém pohřbu) a konečně i v skepticizmu, s nímž Jindřich na život hledí. V kontrastu k zmíněnému stojí motiv čistoty a neposkvrněnosti (Jindřichem často zaměňované za pouhou absenci tělesného).

¹³⁰ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 111.

¹³¹ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 114.

Motiv touhy po čistotě a neposkvrněnosti se objevuje již v první části románu a je rozvíjen především v části poslední. Jindřich je přesvědčen, že čistota a neposkvrněnost může existovat jen mimo aktuální skutečnost, což souvisí i se zmíněnou netělesností ideálu.

„Dokážu být šťastný, jen když si to či ono představuju, když to či ono se skutečností nemá moc společného. V představách je vše ideální. Kdyby se Markéta již nikdy nevrátila, byl bych s ní šťastný stále. Obraz anděla bych si už nedokázal představit lépe než jako obraz její hlavy, vyklánějící se z odjíždějícího vlaku. Do smrti bych za ni děkoval Bohu.“¹³²

Tělesná vzájemnost je jako něco cenného zobrazena pouze tehdy, týká-li se Jindřicha a jeho sestry Jany. Jejich tělesné dotyky jsou plné vřelosti, vlídnosti, něhy. Jsou vyjádřením dokonalého vztahu, stvrzením dokonalého spojení i v oblasti duchovní, jakkoli tento vztah zavání incestem. Dokonalost je ale možná jedině proto, že Jana v Jindřichově skutečném světě neexistuje, emigrovala do Rakouska (připomeňme, že vyprávění je ukotveno v osmdesátých letech dvacátého století¹³³), je pro něj tudíž nedosažitelná, může se stát ideálem, neboť pro Jindřicha existuje jen ve vzpomínkách a představách.

Motiv vzpomínky je dalším určujícím motivem románu, a významně ovlivňuje výslednou podobu hlavní postavy. Vzpomínka a její problematičnost ve vztahu k tomu, zda uchovává pravdivý obraz prožité skutečnosti ve smyslu objektivit, či zda právě subjektivita prožitého a nutná deformace skutečnosti přítomná ve vzpomínce je to, co je v životě jednotlivce cenné a pravdivé, se stala dílčím tématem již v novele Album. Zde se vrací, obohacena o další aspekty a významy.

Vzpomínky a představy vyplňují Jindřichovu mysl, tvoří vnitřní svět této postavy. Vzpomínka je pro Jindřicha možností, jak zároveň být i nebýt ve světě skutečnosti. Vzpomínka však nepředstavuje jen možnost útěku do idealizované minulosti, ale jejím prostřednictvím se pozornost obrací k fenoménu lidské paměti jako takové. V souladu s názorem, že recepce světa je vždy pouze subjektivní recepcí každého individua (viz pasáž o zrcadlení postav), jsou i vzpomínky a paměť člověka prezentovány jako deformované subjektivitou vnímání, které o něm z hlediska objektivní pravdy nevypovídají vůbec nic. Znovu se zde opakuje to, s čím jsme měli možnost se setkat v novele Album, a sice že není možné poznat člověka v jeho úplnosti, tudíž i porozumění ostatním (porozumění absolutní) není možné. Minimálně ne ve světě skutečnosti, který je v závislosti na subjektivitě prožívání i subjektivitě paměti, pomocí níž svět poznáváme, jednou velkou nejistotou. A nejistota přirozeně vyvolává úzkost. Jedinou

¹³² MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 42.

¹³³ Dobovými charakteristikami se záměrně nezabýváme, neboť nemají zásadní vliv na výslednou podobu postavy.

jistotou, kterou každý jedinec ve světě skutečnosti má, si je pouze on sám, což je samo o sobě frustrující. Přidá-li se k tomu ještě jistota smrti (která je také velkou neznámou), zdá se být život bolestně nesnesitelným.

Přestože jde o jediné jistoty, které Ivan Matoušek svým postavám nabízí, nesnímá z nich sisyfovské břemeno věčné touhy po vyvázání se z tohoto údělu a nechává je donekonečna snažit se naplnit touhu po lásce a nesmrtelnosti i po pravdě, která jednotlivce přesahuje. S Jindřichovou touhou po nesmrtelnosti (která má v jeho představách podobu slávy) souvisí jeho tvorba, jak jsme se již zmínili výše. Jindřich tvoří, aby si nesmrtelnost zapamatovala jeho otisk (opět sobecká motivace, chce být uchován pro budoucnost). Tvorba je mimo jiné i tím, co Jindřichovi jeho existenci usnadňuje, neboť mu umožňuje volný pohyb ve světě možnosti – ve světě představ a vzpomínek, v kterém jediném je mu dobře, což je jedna ze skutečností, která ho spojuje s postavou Noviho z románu *Nové lázně*, s postavami umělců z povídkové sbírky *Mezi starými obrazy*, částečně i s postavou vnuka z novely *Album* a konečně s postavou Přemka Musila z novely *Autobus a Andromeda*.¹³⁴ Spojuje je i to, že tvorba je pro ně možností, jak alespoň částečně vykročit ze své samoty. Avšak u jmenovaných postav je tvorba zároveň pokusem o komunikaci se světem skutečnosti, cesta k druhým, pro Jindřicha je prostředkem, jak na sebe upozornit – jak přitáhnout pozornost ostatních k sobě. Nejde o komunikaci, nýbrž o prezentaci sebe sama, a to doslova – jeho Jindřich Černík je zase a jedině Jindřichem Černíkem, který stvořil sám sebe. „*Malování je stejně zábavnější než psaní. Raději jsem se měl namalovat.*“¹³⁵

Zdá se, že toto gesto by se mohlo stát i autorovým návodem k interpretaci románu, a sice že román *Ego* (nikoli pouze Jindřich Černík) napsaný Ivanem Matouškem je **autoportrétem** Ivana Matouška. Znovu se tím otevírá téma autorství a s ohledem na princip metafikce, na němž je román založený, přicházejí ke slovu i další otázky týkající se psaní a literatury obecně. Nejvíce je tato problematika tematizována v druhé části románu, v níž je postava Jindřicha sužována touhou po slávě.

„...začal číst knížky, sledoval knižní novinky, chodil po antikvariátech. Byl nadšen společností, s kterou se setkával. Byli z celého světa, často z minulých století, a přitom mluvili o osudech, které mu připomínaly jeho osud, o pocitech, které splývaly s jeho pocity. Byl dojat, že není sám, ...“¹³⁶ Těmito slovy pojmenovává vypravěč to, v čem Jindřich shledává literaturu

¹³⁴ Na základě toho, že na jednom místě románu vzpomíná Jindřich na to, že ve škole mu říkali Kuzmo, tak jako Přemkovi Musilovi, se dá dokonce uvažovat i o tom, že vyjmenované postavy jsou také variantou Jindřicha, potažmo Ivana Matouška.

¹³⁵ MATOUŠEK, Ivan. *Ego*, s. 163.

¹³⁶ MATOUŠEK, Ivan. *Ego*, s. 68–69.

cennou, v čem spatřuje její smysl. Ale to, co na ní oceňuje (a co jednoznačně koresponduje s obecnou konvencí), není s to poskytnout. Jeho vlastní tvorba se vyznačuje krajním subjektivismem, kterým vnímá svět a kterým jej (doslova) utváří, čímž ovšem neumožňuje čtenáři se v něm najít. Svého čtenáře frustruje nemožností promítnout se do věčnosti a geniality literárního díla, neboť tu si Jindřich schraňuje jen sám pro sebe. Čtenáře nepustí k žádné myšlence, k interpretaci. „*To je taková věc jako o Faustovi, ale ze současnosti. Děj se odehrává přímo v Praze. Ten Faust v tom románu se jmenuje Jindřich Černík, což je z toho hned vidět. Je taky doktor. Vlastně je po celý život hrozně osamělý a nejistý, protože každý, s kým se setká, ho brzy zklame, a taky se bojí lidí, protože je přecitlivělý a nerealistický. A tak si představuje, že ho všude doprovází v nejrůznějších podobách Mefistofeles, to je z děje taky patrný a on se v tom snaží vyznat. Chvillemi si zakládá na tom, že je s ním v úzkém kontaktu, ale vlastně on pořád před ním prchá, protože hledá čistotu.*“¹³⁷ nebo „*Ale ono je to trochu komplikované, protože se vlastně zdá, že kromě Markétky jsou tam dvě Renky. Jsou si podobné, ale vlastně jsou i protichůdné.(...) Prostě ty dvě Renky jsou dva různé výsledky soužití muže a ženy.*“¹³⁸ nebo „*Ve 2. dílu chodí po Praze a hledá (...) společnost natolik náročnou, aby v ní byl pro své originální vidění středem zájmu.*“¹³⁹ Jindřich svého čtenáře zbavuje možnosti spoluutvářet literární dílo, které tím přestává být komunikátem. Alfou a omegou je zde pouze on – chce se zobrazit tak, aby ho nikdo nemohl vidět jinak, než jak se vidí on sám, což je ten největší paradox jeho úsilí, neboť na základě toho, co bylo řečeno o subjektivitě vnímání, je to pokus předem odsouzený k nezdaru.

Ve vztahu ke svému románu zbavuje čtenáře svobody, tak jako ji odebírá všem jiným kolem sebe (jinak nemůže?), čímž své dílo před světem uzavírá. To se logicky setkává nejen s nepochopením, ale především s nezájmem. V logice vyprávění totiž Jindřichův román nikoho zajímat nemůže, pokud nemá prostor se v něm realizovat – pokud v něm není místa pro jeho vlastní ego. Jeho touha po slávě, potažmo po nesmrtelnosti se nenaplní, protože jako autor umírá tou nejhorší smrtí – smrtí ignorací. „*Ach, jak je hrozné být vláčen tvořivou myšlenkou, obětovat jí i klid druhých, dokonce jít za její realizací přes mrtvoly a nezískat nic, všechno ztratit a zemřít neznámý a opuštěný.*“¹⁴⁰ Absence publika prohlubuje Jindřichův pocit osamocení, která spolu s utrpením, jež z ní plyne, ho paradoxně utvrzuje v přesvědčení o vlastním výjimečném poslání. „*Vždyť velké dílo, které tu chci po sobě zanechat, předpokládá*

¹³⁷ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 239.

¹³⁸ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 196–197.

¹³⁹ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 291.

¹⁴⁰ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 297.

*veliké utrpení.*¹⁴¹ Přirovnává se nejen k Faustovi, ale také k donu Quijotovi, k jeho ušlechtilosti a bláznovství. Přirovnání k velkým postavám evropské literatury je však zavádějící, přestože paralela tu nepochybně existuje: Faust je hnán touhou po poznání blaženosti, donquijotovství lze spatřit v Jindřichově lásce k sestře v emigraci, která je vysněnou a zapovězenou láskou stejně jako Dulcinea, ale nikoli už v Jindřichově bláznovství, neboť není ani zdaleka ušlechtilé. Objevují se aluze na Monte Christa, na knížete Myškina..., ale všechny tyto postavy nakonec spíše odhalují Jindřichovu plytkost, než aby vyvolaly vznešené konotace, neboť na rozdíl od Jindřicha výše jmenovaní protagonisté nakonec pochopí, že smyslem života může být láska k druhým. Teprve, když vydají sebe druhému, když jsou ochotni se pro něj dokonce obětovat, získávají vnitřní mír, mohou spočinout a říct: „Okamžiku stůj,...“ Tyto postavy jako by nabízely Jindřichovi východisko z jeho utrpení (literatura je tu autorem prezentována jako jeden z prostředků poznávání světa, rozumění světu a sobě), ale Jindřich to odmítá.

Selhává nejen jako autor, ale především jako člověk. Jeho samota je nejvíc ze všeho samotou, které se nechce vzdát, jakkoli ho mučí. Utrpení, které v něm vyvolává, jej totiž ujišťuje v jeho výjimečnosti. Takové utrpení však nemůže v nikom vyvolat soucit, jakkoli po něm Jindřich volá, neboť je to utrpení zbytečné a marné. Jindřichova pasivita, neochota přitakat životu a zahleděnost do sebe lezou zkrátka všem kolem něj, a čtenáři také, víc a víc na nervy, a stále víc ho od všeho a od všech vzdaluje. Jindřichovo osamění se prohlubuje a je provázeno krajním subjektivismem, jehož fantazie utváří svébytný obraz světa, v němž jako stvořitel zůstává sám uvězněn.

Obrazem tohoto světa, který je každému nesrozumitelný, je především závěrečná část románu. Jindřich v ní opouští Prahu a vydává se na Šumavu (opět se opakuje motiv hor, jenž je obdobně významově zatížený jako v předchozích textech), aby zde hledal čistotu a neposkvrněnost. V této části autor více než v dvou předchozích pracuje s křesťanskou motivikou, která ale prochází celým románem a jejímž prostřednictvím se tematizují nejen otázky víry, ale hlavně křesťanské lásky, která je jednoznačným kontrapunktem „lásky“ sobecké, vyžadující. Jedině milosrdná láska člověka naplňuje a dává mu spočinutí. V čisté a absolutní podobě je tato láska Bohem, Kristem. Křesťanská víra je v románu Jindřichovi nabízena jako další možnost, jak naplnit touhu po lásce, touhu po čistotě a neposkvrněnosti. Avšak Jindřichovi ani Bůh nestačí, ve své sebestřednosti ho není schopen uvidět, ani když se s ním setká.

¹⁴¹ MATOUŠEK, Ivan. Ego, s. 297. V náznaku se zde objevuje motiv mučedníka, který je plně rozvinut v následujícím románu Spas – Jindřich o svém Jindřichovi, tudíž o sobě, říká, že má v sobě kristovské rysy.

Obrazy prezentující Jindřichovo nitro se stávají stále fantasmagoričtějšími, v různě deformované podobě v nich defilují všichni, kteří se v románu kdy objevili. Nyní mají jiné podoby, jsou změněni – někteří téměř k nepoznání. Na základě jejich proměny je znovu tematizována nestabilita lidské paměti i to, jak schopnost imaginace proměňuje lidskou identitu, jak subjektivita vnímání znemožňuje obecnou platnost čehokoli a poskytuje pouze nejistotu. Vyprávění zde jakoby zrychluje, obrazy se střídají v rychlém tempu, všem je v nich vše dovoleno, promluvy všech, kteří dostávají slovo, jsou chaotické, žádný řád zde neexistuje. Marii – symbol čistoty a neposkvrněnosti (pro Jindřicha musí mít ženskou podobu) na své cestě nepotká, neboť je přemožen bezvýhodností své situace, svou sebestředností. Jindřich nehledá skutečnou čistotu a neposkvrněnost, hledá ženu – čistou a neposkvrněnou (tedy ještě dítě), aby ji, nedotčenou nikým jiným, mohl milovat netělesnou láskou, neboť je přesvědčen, že zbaví-li lásku mezi mužem a ženou tělesnosti, získá její esenci a sám si bude připadat mimořádně ušlechtilé – stále jde jen a jen o Jindřicha.

Marii tedy nepotkává, avšak dítě ano. Nikoli však dívku, „jen“ dítě, mimino, o jehož identitě čtenář může jen spekulovat. Je to Jindřichovo dítě? Je to on sám, když byl dítětem? Je dítětem jeho román? Čtenář nemá v tomto ohledu žádnou jistotu, všechny varianty jsou možné.

Nicméně dítě tu je příslibem smyslu života, který však Jindřich ve své zaslepenosti nemůže rozpoznat.

Významnou roli v této části románu sehrává postava redaktora, který, jak se zdá, dostává tělesnou podobu, to znamená, že přestává existovat jen v podobě redaktorských poznámek k textu. Postava redaktora zasahuje do Jindřichova příběhu v podobě jejich osobního setkání, neovlivňuje už pouze Jindřichův text. Teprve nyní si čtenář může uvědomit, že tělesnou podobu měl již dříve, ale čtenáři nebyla poskytnuta žádná informace, že tělo, které patří k hlasu, který mluví, je tělo redaktora. Všechny promluvy vedené „z vnějšku“ splývaly v jednu, všechny jako by patřily vypravěči, který je ve vztahu k Jindřichovi vševědoucí. Redaktor svými „zásahy do Jindřichova textu“ vnáší na jedné straně trochu řád do chaotické změti obrazů, na straně druhé zpochybňuje roli autora-Jindřicha, neboť je to on, kdo náhle vládne slovu a zpochybňuje i identitu vypravěče příběhu nadřazeného tomu Jindřichovu. Celé to komplikuje fakt, že tím, jak čte Jindřichův román, se i on stále více podobá Jindřichu Černíkovi, čímž se stává dalším z řady jeho alter-eg.

Znovu se tu problematika autorství otevírá v celé své šíři – kdo tu je skutečným autorem textu? Lze se při čtení od autora distancovat? Lze ho ze čtení vynechat? Lze ho ignorovat? Je tento román tematizující autorství Matouškovým úsměvem (nikoli výsměchem) nad literární vědou domáhající se zmocnit se role autora v textu a „objektivně“ ji vysvětlit?

Lze dát odpověď na kteroukoli z otázek, když svět, jak ho vidíme, je totalitou stvořenou krajním subjektivismem?

Svým románem Matoušek odpovědi na tyto otázky nedává, pouze je klade, ale již a to samo o sobě je znepokojující. Znepokojující stejně, jako nejistota ohledně Jindřichova konce. Zůstal v zajetí svého světa možnosti? Dokázal se od něj oddělit – umřít a znovu se narodit pro další touhu, která ho bude kamsi hnát? Obojí je možné. Matouškův čtenář na rozdíl od toho Jindřichova dostává prostoru k vlastní realizaci dostatek.

Budeme-li Matouškův román (nikoli pouze postavu Jindřicha Černíka) chápat jako jeho autoportrét, uvidíme velmi senzitivního jedince, který stojí sám mezi dalšími osamocenými osobami, zděšen skutečností, že stojí ve světě, kde každý má právo na hlásání své pravdy, na své pocity, na své činy, bez ohledu na to, jak zasáhnou do života těch druhých. Tento svět chaosu a ne-řádu v něm budí úzkost, která však, stejně jako avizovaná samota, v níž se ocitá, není existenciálního charakteru, neboť to není samota, do níž byl člověk uvržen, ale samota, pro kterou se rozhodl. A v duchu románu Ego, každý nechť rozhodne sám, co v něm vyvolává větší úzkost.

Bylo již zmíněno, že román Ego v mnoha ohledech odkazuje k tradici vývojového románu, můžeme ho tedy číst také jako alegorický obraz toho, kam člověka zavedlo přílišné soustředění se na sebe sama.

3. 3. Spas

Jako všechny ústřední postavy Matouškových próz je i Síríus Demek, hlavní hrdina autorova nejrozsáhlejšího románu, zobrazován jako postava nejednoznačná a nestabilní a jeho charakter je také poznamenán onou jinakostí, již jsme definovali v úvodní kapitole.

Dichotomii jeho charakteru signalizuje již disproporce samotného jména. Slovo Síríus pochází z řečtiny, znamená jiskřící, blikotající a je zároveň jménem nejjasnější hvězdy noční oblohy. V aktuálním světě se tohoto slova pro označení osob obvykle nepoužívá.

Neobvyklostí k sobě přitahuje pozornost a v kontextu s tím, co běžně označuje, vyvolává v čtenáři různé významové analogie související například se skutečnostmi, jež člověka přesahují, s jevy, které jsou z perspektivy pomíjivé existence člověka trvalé, neproměnlivé.¹⁴² Zároveň jméno vzhledem k výše řečenému upozorňuje na „jiskřivost“, nápadnost postavy mezi ostatními. V daném kontextu pak křestní jméno postavy především symbolizuje

¹⁴² Motiv hvězdné oblohy je v literárním i filosofickém kontextu běžně využíván k zobrazení kontrastu pomíjivosti lidského bytí a věčnosti (Shakespeare, Máchá, Kant...).

zmíněnou schopnost dívat se na svět jinak (shora), tedy bez jakéhokoli omezení zažitými způsoby vnímání.¹⁴³

Příjmení Demek se v textu objevuje povětšinou obohacené o titul ing. Akademický titul přináší čtenáři informaci o racionálním rozměru postavy, o jejím smyslu pro skutečnost a také o schopnosti reflektovat ji a účastnit se jí. Všední a významově nezatížené Demek pak jakoby odkazuje k faktu, že jeho nositel určitým způsobem přísluší ke světu všednosti, pohybuje se v něm a je nějak ukotven v jeho zvycích a stereotypech (často významově vyprázdněných). Titul a příjmení jsou však pouze „přidány“ ke jménu. Funkcí křestního (rodného) jména je odlišovat tohoto Demka od všech „jiných Demků“. Křestní jméno Síríus vyjadřuje podstatu charakteru postavy, kterou určuje extrémní citlivost, zjitřený „mysl pro možnost“. Stejně jako postavy výše analyzovaných próz má i Síríus, obrazně řečeno, „hlavu v oblacích“, z kterých ostatně ve svých vlastních představách doslova sestoupil do světa „ostatních“, v němž musí existovat (má v něm poslání) a v kterém sám sebe chápe jako bytost z jiného světa (často ho tak vidí i ti druzí).

Postava Síríusa Demka je od počátku konstruována tak, aby její odlišnost ve vztahu k ostatním postavám byla markantní a také aby byl na první pohled patrný určitý odstup, s kterým Demek, až na několik výjimek, k druhým (jako ke společenství) přistupuje. Právě tento odstup, místy se jedná spíše o povýšenost, který ani trochu nekoresponduje se Síríusovou demonstrativně proklamovanou touhou pomáhat druhým, jež je podle něj jediným důvodem jeho pobytu mezi nimi, spolu s dalšími informacemi způsobuje, že jeho postavu vnímá čtenář jako nestabilní (vypravěčův komentář ho v tom utvrzuje) a že opakovaně pochybuje o jejích úmyslech a schopnostech. „*Jenomže Síríus kvůli misi zároveň cítí kolem sebe jakousi propast, která ho usvědčuje, že je mu vlastně cokoli na zemi vzdálené. V tom případě se pak nabízí otázka, lze-li takového misionáře brát vůbec vážně.*“¹⁴⁴

Výslednou Síríusovu podobu pak ovlivňují promluvy ostatních postav, které se rovněž podílejí na tom, že působí rozporuplně, nikoli však nevěrohodně. S většinou ostatních postav, kterých je v textu nespočet, vstupuje Síríus do nějakého vztahu, přičemž tyto postavy mezi sebou pochopitelně mají různé další vazby. Vzniká tak velmi složitá a pro čtenáře nepřehledná síť vztahů, v důsledku čehož vnímáme románový svět především jako souhrn lidských vztahů, jež jsou logicky realizovány na pozadí nějak konkretizovaného chronotopu. Ten je v románu textu z jedné části konstruován jako divadelní kulisa (ilustruje, ale především

¹⁴³ Je na místě připomenout, že s hvězdou Síríus (Canicula, Psí hvězda) souviselo i označení starořímských psích dnů, tedy období od konce července do konce srpna – označovala se tak doba největších veder, nejvypjatějších emocí, zvýšené vnímavosti, přepjatosti, ale i sklonů k depresím.

¹⁴⁴ MATOUŠEK, Ivan. Spas. Praha, Triáda 2001, s. 164.

tvoří pozadí tomu, co je na scéně podstatné), což ovšem neznamená, že ve významové výstavbě textu nehraje důležitou roli.

Vyprávění se v zásadě váže na dva prostory – na prostor uvnitř Skládačky a prostor mimo ni. Obě tato místa jsou tvořena dalšími dílčími mikroprostory, jež jsou buď nezávislé na Síriusově vědomí (existují v rámci románové reality), nebo jde o místa vytvořená pouze Síriusovou imaginací – ve fikčním světě románu však místa stejně reálná a důležitá jako ta prvně jmenovaná (viz dále).

Slovem Skládačka označuje autor jakési místo, které různými reáliemi v textu použitými odkazuje k aktuálnímu prostoru Prahy – Smíchovský pahorek, Kamenný most, Belveder... Místa existující v mimoliterárním světě však autor vytrhává z jejich skutečného ukotvení v prostoru a posouvá jimi ve svém literárním světě dle vlastní potřeby – náhle jsou součástí jiného světa a v něm nutně existují jinak než ve světě aktuálním. Vstupují do nových prostorových vztahů s jinými objekty a místy (především s těmi, jež v mimoliterárním světě neexistují), zároveň si však ponechávají svou podobu, kterou mají ve světě aktuálním.

Do textu tudy proniká jedno z témat typických pro tvorbu Ivana Matouška – téma vztahu reality a fikce, tedy vztahu světa skutečnosti a světa možnosti a jejich vzájemného působení. V tomto románu není zmíněné téma a priori svázáno s tématem autorství, případně vztahem autora ke svému textu a jeho rolí v něm, jako tomu je například v případě románu Ego, i když i tato problematika je v románu Spas na několika místech připomenuta.

Názvem Skládačka upozorňuje autor na způsob, jakým je prostor, a nejen ten, v textu tvořen. Zdánlivě bez jakékoliv logiky k sobě skládá prvky (místa, objekty), které zobrazuje jako izolované, tj. mající v textu svůj samostatný význam, zároveň však v sobě obsahují určitou linku, jež je provazuje s jiným izolovaným objektem, přičemž tato provázanost, která mimo jiné vytváří například i vědomí vzdáleností a prostor konkretizuje a činí přehlednějším (srdce namalované na zdi jednoho objektu je dobře viditelné z okna jiného objektu), se odhaluje postupně a koresponduje s odhalováním provázanosti vztahů mezi postavami vyplňujícími daný prostor (plán postav pak tvoří druhou vrstvu této skládačky).

Pro výslednou podobu románového prostoru je určující existence hranice oddělující prostor uvnitř a vně Skládačky, o níž jsme se již výše zmínili. Přestože hranice není nijak specifikována, nemá přesné vymezení, je prezentovaná jako linie jednoznačně daná a nezpochybnitelná. Odděluje světy, z nichž jeden je zobrazován jako prostor uzavřený, nikoli však poznatelný a srozumitelný. Ten je skládán z dílků, jejichž počet je limitovaný, lze je jen různě přeskupovat (podobně jako prostor maloměsta v románu Nové lázně ani tento nepřipouští zásah něčeho nového). Prostor za hranicí Skládačky, nazývaný různě, nejčastěji

Slzavé údolí¹⁴⁵, je také tvořen obrazy zachovávajícími si určitou autonomnost, nejde však o jejich skládání k sobě a vytváření vztahů mezi nimi. Autor spíše vrší obrazy, jeden druhým rozvíjí, některé upřesňuje, jiné rozostřuje. Je to prostor otevřený, který se stále rozšiřuje a prohlubuje, prostor, který nedisponuje žádnými prvky, jež by jednoznačně odkazovaly ke konkrétním místům či objektům aktuálního světa, jako je tomu v případě Skládačky. Zde místa těsně související s aktuální Prahou provokují čtenáře k tomu, aby na základě mimoliterární zkušenosti vyplnil některá bílá místa textu, a tak je konkretizoval (byť jen na okamžik, neboť často je propojení fikčního místa s místem z aktuálního světa záhy zpochybněno, což vede k tomu, že čtenář nakonec pochybuje i o tom, co zpochybněno nebylo). Podstatné však je, že svět vně Skládačky neposkytuje čtenáři obraz světa jako souhrnu vztahů, jeho úkolem v celku díla je ukazovat odlišný způsob chápání skutečnosti, než který svými pravidly a normami „diktuje“ prostor Skládačky. V tomto smyslu jsou si obě místa centrem a periférií navzájem.

Pro téměř všechny postavy je v textu centrem místo zvané Skládačka, okrajem pak svět mimo ni. Pro Síriuse Demka je však svět za hranicí Skládačky domovem, je pro něj výchozím místem, tudíž i sémiotickým centrem. Jinakost (nejen jeho) zde nenaráží na nepochopení, je neproblematická. Sírius sem zve ty, s nimiž se sblížil ve Skládačce. Dá se říct, že je zve k sobě domů. Nikdo z těch, které odveze z centra jejich sémiotického vesmíru,¹⁴⁶ však nevidí v Síriusově sémiotickém centru to, co v něm vidí on.

Tyto scény posilují jednak obraz Síriusovy jinakosti, ale také konstituují téma problematiky znaku a jeho vztahu k přirozenému světu. Odlišnost komunikačního kódu způsobující trvalé nepochopení a vzájemné nepochopení těchto dvou světů je mimo jiné i tím, co zásadně problematizuje Síriusovu misi. Sírius je přesvědčen, že jeho vnímání světa je jediné správné (ví sice o existenci jiných komunikačních kódů, ale nezná je), a proto je odlišné od většinového vnímání. Svou odlišnost zaměňuje s výjimečností, která ho podle jeho přesvědčení sama o sobě opravňuje k tomu, aby nutil svůj kód ostatním, to ale není možné. Jeho touha rozdávat lásku a konat dobro, jím ostentativně proklamovaná, se jeví jako zcela absurdní. Sám sebe považuje za altruistu, který se přišel obětovat pro druhé, být jim k dispozici, usnadňovat jim jejich existenci, soucítit s nimi, milovat je. A hlavně ukázat jim,

¹⁴⁵ Již od středověku evokuje spojení „slzavé údolí“ utrpení člověka spojeného s jeho vyhnáním z ráje (pravděpodobně poprvé se „slzavé údolí“ objevuje v modlitbě Zdrávas, Královno, 11. st.), zde je místem Síriusovy radosti, spokojenosti, autor tím konkrétně poukazuje na problematičnost světa znaků, na vztah označovaného a označujícího. Užití ustáleného slovního spojení v jiném významu minimálně provokuje k hledání důvodu takového postupu, provokuje k myšlenkovému úsilí, což je to, co Matoušek po svých čtenářích vyžaduje.

¹⁴⁶ RICHTEROVÁ, Silvie. *Sémiotický vesmír: centra a periferie*, in: Slovo a ticho. Brno, Host 2004, s. 9–17.

že pouze jeho vnímání světa je smysluplné, jakkoli je ostatními odmítán. Přesvědčuje sám sebe, že právě pro druhé je ochoten snášet samotu, do které ho jeho role spasitele (již si sám přisoudil) uvrhla, chápe to jako součást vlastního poslání, po němž zoufale touží, neboť si neumí představit, že by jeho život byl bez poslání.

Z perspektivy postav, s nimiž je v nějakém hlubším vztahu (Lálala, Li), je však Sírius oprávněně vnímán jako sobec, jenž myslí pouze na sebe a manipuluje ostatními tak, aby jejich chování co nejvíce korespondovalo s představou, kterou si o nich a své roli ve vztahu s nimi vytvořil. Sobecky a manipulativně se někdy chová i ke svým dětem – Mimovi a Debilkám, které si to však neuvědomují, rozhodně ne v plné míře. Pokud se jejich chování Síriusovým představám vzdaluje, je jimi zklamán a rozčarován a chce ze vztahu s nimi odejít a dotyčné pouze pozorovat, neboť s těmi, které jen pozoruje, pak skutečně soucítí (to se opět netýká jeho dětí).

„Vystupuje z podzemní dráhy, vychází z podchodu a zase vidí Lianu. Tolik dní svou nejmenší holčičku neobjal. Již to bude několik týdnů. Ale čas je zde vedlejší. Důležitější je touha. Přidává do kroku. Dítě se otáčí a s ječením odstrkuje matčiny ruce, protože se snaží pohladit nějakého psa. Jakmile k nim však Sírius dojde, Liana zastíněna jeho velikostí, zvedne hlavu, a když ho pozná, ztratí najednou o psa zájem, vrhá se mámě po hlavě mezi nohy a v předklonu ji objímá. – Jdi ty, neboj. Sedli si na lavičku. Dcera si začala tatínka opatrně prohlížet. Maminka jí k tomu konejšivě šeptala jejich oblíbenou říkanku:

To není žádný mládenec

Tohle je pekel vyslanec

Spasitel a vyslanec pekel byl dojat. Tak rád by obě potěšil. Zvláště Černovlásky mu bylo líto. Jakási zášť zatemňuje její mysl, o čemž ona samozřejmě nemůže vědět. Ale i kdyby šlo jen o zoufalství, stejně ji strhává na scestí. Ostatně nemá důvod být zoufalá, když od toho vyslance dostala takové krásné děťátko. Copak zapoměla, jak se úplně vznášela, když Lianku v poradně chválili? Z celého srdce jsem jí ten pocit přál. Nebo otevírání obálky z gynekologie. Velice dobře si umím představit, že prožívala něco výjimečného, zejména byla-li na tu radost sama. (...) Bylo by však zbytečné připomínat Li všechny radosti, které její zásluhou prožila. Stejně by mě nezačala utěšovat, abych se netrápil, že má Boubelka raději kdejakého cizího psa, který ji může kousnout, než vlastního otce.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 45–46.

Na druhé straně Síríusův „jiný pohled“ umožňuje čtenáři uvidět některé absurdity Skládačky, která je v románu konstruována jako paralela aktuálního světa. Spolu se Síríusem může čtenář opustit centrum vlastního sémiotického vesmíru a náhle uvidět to, co by jinak nemohl, neboť stejně jako postavy Skládačky je i on omezen automaticky vnímání, stereotypy myšlení, je uvězněn ve zvycích.¹⁴⁸

Síríusův charakter se vyznačuje posedlostí po konkrétním zážitku, který se v textu váže vždy na jednu konkrétní situaci, je součástí vždy jednoho v jistém smyslu uzavřeného celku.

Z těchto dílčích celků, jež by mohly existovat nezávisle na jiných dílčích celcích a jež mají, podobně jako v novele Album, charakter silně vizualizovaných obrazů, je složen celý román. Obrazy zachycující jednotlivé prožitky, které však čtenář nedostává v chronologickém sledu, což jejich nezávislost na okolním kontextu ještě více zdůrazňuje, jsou (ve smyslu jejich ukotvení v čase) v zásadě dvojího typu: první zachycují bezprostředně prožívaná „ted“, druhé znovuprožívaná „ted“, tedy vzpomínky. Jak je zřejmé, výše popsaný princip skládání se neuplatňuje jen při konstrukci prostoru. Síríus existuje v textu v těsné závislosti na situaci – jsou to konkrétní okolnosti, co určuje jeho momentální podobu. V jednotlivých situacích se chová a jedná tak protichůdně, rozporuplně, že se zdá nemožné, aby prezentované projevy patřily jedinému člověku (viz dále).

S nestabilitou postavy vstupuje do textu téma, které autor otevřel již v novele Album, téma proměnlivosti lidského charakteru, a tudíž jeho nepoznatelnosti.

Nicméně v jednotlivých momentech (situacích, scénách) je jeho postava zobrazená jako úplná a završená, neboť nic jiného v danou chvíli neexistuje. Až ve chvíli, kdy se okolnosti změní (prožitek je vytlačen dalším), vytrácí se také podoba Síríusa, kterou v konkrétní situaci má, a je nahrazena podobou jinou, jež tu předchází zpochybňuje. Případně, trvají-li ony okolnosti nezměněné příliš dlouho, a situace Síríusovi zevšední a přestane být prožívána jako mimořádná, upadá v ní do jakési netečnosti (tedy opět se promění) a stává se loutkou v rukou jiných (nejmarkantněji je to patrné v případě jeho žen – manželky a milenek). Síríusa všednost ničí a zároveň je posedlý objevováním neobvyklosti toho, co je obecně za všední považováno,¹⁴⁹ takže ji paradoxně vyhledává.

Postava Síríusa neposkytuje čtenáři téměř žádnou jistotu kromě jediné, tou je její emoční nestabilita a s ní související nepředvídatelné chování a jednání. Konstantní je také charakter

¹⁴⁸ Absurditu mnoha jevů, situací, kterou dávno nevnímáme, odhaluje autor pouze tím, že důsledně „ukazuje všechno“. Nic nevynechává, vše zobrazuje do nejmenších detailů, nic nekomentuje.

¹⁴⁹ Ne náhodou se v románu objevují motivy, kterými se Matoušek hlásí k tradici poetiky Skupiny 42 (například motiv „nočního chodce“ nebo i deníkové psaní), jejíž tvorba je konstituována proměnami perspektiv, jež mimo jiné umožňují vidět neobvyklost všedního, nebo fascinací okamžikem, vztahem fikce a reality (např. Kolářovy Roky ve dnech a Dny v roce).

Síriusovy promluvy – za všech okolností je jeho řeč stejná, což je v rozporu s výše popsáním, a působí tudíž matoucím dojmem.

To, že Síriusův roztržštěný a různorodý charakter nevnímá čtenář jako nevěrohodný, souvisí nepochybně s tím, že autor nechává Síriusa existovat pouze v aktuálním okamžiku, „právě teď“ buď bezprostředně prožívaném, nebo znovuprožívaném (viz výše). Minulost není pro Síriusa souborem již proběhnuvších událostí, které nějak ovlivnily přítomnost. Je příležitostí, jak něco prožít či znovuprožít, a nikoli racionálně posoudit. Sírius nevztahuje minulé k přítomnému (posedlost konkrétním prožitkem mu to nedovoluje, je zajatcem okamžiku, přítomnosti). Proto neuvažuje ani v kategorii budoucího, nedomyšlí důsledky svých „právě konaných“ činů, které jsou pro ostatní často velmi katastrofální. Síriusova existence není nijak a v ničem ukotvena. Svět, v kterém existuje a který tvoří, je světem chaosu, právě proto, že žije pouze v „ted“ (jakkoli je to „ted“ v minulosti), to znamená mimo čas a mimo jakýkoli řád světa. Ostatně, že patří do světa ne-řádu, v němž je vše relativní, naznačuje i výše citované Erbenovo dvojverší „*To není žádný mládenec/ Tohle je pekel vyslanec*“ a následná věta „*Spasitel a vyslanec pekel byl dojat.*“¹⁵⁰ Svět erbenovského řádu, který může působit jako krutý a přísný, který ale poskytuje jedinci možnost bezpečné orientace, neboť jednoznačně rozlišuje mezi dobrem a zlem. V něm nikdo nemůže být zároveň spasitelem a vyslancem pekel.

Nepřehlednosti a pocitu chaosu, který text vyvolává, je docíleno i tím, že minulé a přítomné je záměrně zobrazeno jako nerozlišitelné, čímž je vyjádřeno, že obojí je v životě Síriusa Demka stejně naléhavé. Čtenář musí složitě hledat vztahy mezi jednotlivými „právě teď“, sám musí přijít na časovou souslednost a kauzalitu vyprávěného.

Dalším aspektem, který čtení znesnadňuje, je to, že není zřetelné, zda se zobrazovaný jev odehrává ve vnějším světě románu, či zda jde o situaci, která vznikla „jen“ v mysli hlavní postavy. Síriusův vnitřní svět (svět představ, vizí a snů) je v románu prezentován jako stejně skutečný a stejně relevantní jako svět, v němž existuje fyzicky (bez ohledu na to, zda je v prostoru Skládačky nebo mimo ni). Pokud se čtenář zpočátku pokouší tyto dvě dimenze odlišit, s přibývajícimi stránkami nijak nečleněného textu (téměř osmisetstránkový román není členěn na kapitoly či jiné graficky odlišené části) na své úsilí pravděpodobně rezignuje, neboť pochopí, že taková snaha ho od poznání Síriusovy postavy spíš vzdaluje, protože teprve ve chvíli, kdy se pokusí číst bez výše zmíněné ambice, může proniknout do specifik způsobu prožívání Síriusa Demka.

¹⁵⁰ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 46.

Jednotlivé situace nepřinášejí pouze informace o prostoru, ale také o dalších postavách, které komplikovaný chronotop Skládačky vyplňují a tvoří její druhou (vnitřní) vrstvu, neméně složitou a stejně nepřehlednou, jak jsme již konstatovali výše. To, jak jsou konstruovány, je také podstatné pro významovou výstavbu textu, stejně jako jejich osudy, v textu pouze naznačené.

S většinou těchto dalších postav, kterých je v románu Spas nesrovnatelně vyšší počet než v předchozích analyzovaných prózách, se čtenář setkává hned v úvodní scéně románu, v níž jsou v podstatě prezentovány jako skupina postav, kterou spojuje očekávání nějaké neobvyklé události, již přišli společně pozorovat. *„Kromě dvou zmíněných učenců, z nichž bělovlasý Nova je známější pod rodinným pseudonymem Bečvář, jsou zde rovněž mimořádné ženy, jako například paní Jásonová, kněžna Popelová či paní da Vinci. K Belvederu vystoupala též stará obětavá Dalajmála, doprovázená madam Chi. Oběma kamarádkám byla na strmé cestě oporou představa další tragédie, která je alespoň na chvíli rozptýlí v jejich smutku. Dále vidíme mezi přítomnými Li Ju a Rebeku Maškarovou. Ty jsou zase plny očekávání vhodných partií. Nedaleko nich, v košili rozepnuté u krku, stojí obklopen hloučkem periferistů Bé 1, manžel Popelové, zatímco Bé 2, manžel Jásonové, který má též u krku rozepnut knoflíček, působí vedle stromu osaměle. Třetí s rozhalenkou však není Bé 3, nýbrž jednonohý škrtič Maškar. Vůbec je s podivem, kolik máme mezi výletníky jednonohých. Rovněž přišel Němý. Hledí do oblak sarkasticky. Sana Vedová je tady se svým starým mládencem Myslivcem. Přišlo také několik sociálních pracovníků. Obdivují Bečváře, jak má všechno vědecky podložené. Palouk jim připadá nějaký nemocný. Jejich Williama Polárku, který už je duch, tak není vidět, sem zavál vítr. Můj nejdražší Mim zato vypadá ze všech nejsportovněji. Ale nejen tím se vymyká. Se sluchátky na uších navíc hledí soustředěně místo do oblak před sebe do země. Dokonce podupává. Připomíná trochu mykology, kteří zase v trávě šoupají nohama, jelikož hledají houby i kolem Belvederu. A jsou zde další a další bytosti z masa a krve. Mezi keři je rozptýleno hejno Debilek. Trochu se nudí, protože už jsou tu dlouho a dosud se nic nedělo. Aby se zabavily, začaly teď jedna na druhou trhaně pohupovat hlavou. Inu děti. Avšak nejživější jsou všelijaká roztomilá Rebečina zvířata. Takže opravdu velká a různorodá společnost se sešla hned na začátku. Nicméně celá Skládačka na Smíchovském pahorku zdaleka není. Chybí třeba Sylvia. Možná je tu někde schovaná. Nebo Křesťan... Právě se vynořila Bílá Labuť. Jediná je v šortkách. Sedla si na lavičku. Ač této krasavici táhne na čtyřicet, někteří v ní, snad pro její neomalenost, vidí malou holčičku a dobromyslně ji zdraví.*

*Mezi sebou si však šeptají: Ona je stejně zvláštní. – Na pozdravy neodpovídá. Zajímá se jen o své vlasy. Z výstupu se jí motala hlava.*¹⁵¹

Od počátku vyprávění je různě zdůrazňována nesourodost této společnosti. Explicitně na ni upozorňuje čtenáře vypravěč, např. „*Dojmy však mají ze svého pozorování značně protichůdné. (...) Takže opravdu velká a různorodá společnost se sešla hned na začátku.*“¹⁵²

Vyjádřena je ale i dalšími prostředky, například fakt, že v rámci společnosti existují další skupiny (sociální pracovníci, periferisté a mykologové) nebo dvojice, které spojuje něco, co je zároveň izoluje od jiných, přináší čtenáři jasnou informaci o vnitřní diferenciaci společnosti. Problematičnost vzájemného porozumění přitom není vázána jen na nesourodost Síriusova světa a Skládačky. I Skládačka je tvořena dalšími soukromými světy, jež jsou si vzájemně různě vzdálené. Téma nemožnosti vzájemného lidského porozumění se tím prohlubuje a komplikuje.

Různorodost a rozporuplnost zobrazovaného celku je vyjádřena i tím, jak autor pracuje se jmény postav. V citovaném textu můžeme například sledovat, že těsně vedle sebe staví jména odkazující, byť ve zkomolené podobě, k existenci různých kultur, jejichž odlišnost (setkají-li se) bývá v aktuálním světě leckdy příčinou mnoha napětí a konfliktů (Dalajmála, madam Chi, Jáson...).

Obrazu nesourodosti je docíleno i tím, že autor čtenáři nedává klíč k tomu, aby mohl dešifrovat principy (existují-li vůbec), na jejichž základě jsou postavy pojmenovány. Některé postavy pojmenovává autor plně – křestním jménem a příjmením, přičemž někdy jsou podoby obou jmen zcela všední, jindy naopak velmi neobvyklé, případně se kombinuje všednost a neobvyklost uvnitř celého jména jako v případě Síriusa Demka. Další postavy pak označuje pouze iniciálou a číslicí, přičemž rozdíly v jejich označení nijak neodrážejí důležitost role konkrétního protagonisty v daném společenství ani ve vztahu ke hlavní postavě; celkově tedy pojmenování postav působí nahodile.

Nesourodost obsažená ve způsobu, kterým jsou v textu užívána jména, je znásobena i tím, že se ve vyprávění objevují jména historických osob, nicméně postavy těmito jmény označené nemusejí mít s historickou postavou, jejíž jméno nesou, vůbec nic společného. Podobně autor zachází se jmény tzv. mluvícími – rys, který je jimi označován a který čtenář u postavy očekává, u ní nakonec neobjeví.

Nejasnost provokuje čtenáře k hledání nových, netradičních výkladů, ale jistotu, že objevil ten „správný“, mu autor neposkytuje. Naopak. To, co v jednu chvíli nabízí jako jednoznačné

¹⁵¹ Matoušek, I.: Spas, s. 7–8.

¹⁵² Matoušek, I.: Spas, s. 7–8.

vodítko, vzápětí zpochybní. V souvislosti s postavami se to děje například v momentech, kdy si čtenář myslí, že se již zorientoval v množství postav, které autor představil (především na základě jejich jména) v úvodní scéně. S další situací ale vstupují do vyprávění nová jména, o kterých čtenář zpočátku přirozeně uvažuje jako o jménech dalších postav, ale posléze (a leckdy až po mnoha stránkách) pochopí (často proto, že se již jednou vyprávěná situace zopakuje z jiné perspektivy nebo z časového odstupu), že jde jen o další pojmenování postavy, která v textu dávno vystupuje a v Síriusově příběhu hraje důležitou roli. Li Ju – Síriusova milenka – je také Černovláska (o tom, že by měla Li Ju – pod tímto jménem se v textu objevila poprvé – černé vlasy, na základě kteréžto informace by čtenář obě pojmenování mohl propojit, nikde nebyla zmínka), zároveň je ale také Jupiterovou dcerou. Lálala – Síriusova manželka – je Lá nebo Buldozer za štěstím nebo N. O. V. D. (plné znění zkratky – největší otrokář všech dob – se v textu zmíní jen jednou), Mim – Síriusův syn – je Pavučinka, přičemž v tomto případě se spolu se změnou jména postavy mění i gramatická kategorie rodu. Nemluví se o Pavučinkovi (Síriusův syn), ale o Pavučince, což do textu vnáší další nejasnosti a nejednoznačnosti, které komplikují čtení.

Není nepodstatné, že je to Sírius, kdo je autorem všech variant jmen. To, že dává druhým různá jména, koresponduje s jeho charakterovou různorodostí a zjitřeným smyslem pro možnost, na základě kterých nevnímá ve světě nic jako jednoznačné.

Úvodní scéna předznamenává charakter celého textu – je obrazem zmatku a chaosu a důsledně pracuje s motivem nesourodosti a nejednoznačnosti jevů, který těsně souvisí s tématem, o němž jsme se zmínili již výše, s tématem nemožnosti vzájemného lidského porozumění a důsledky, které tato skutečnost člověku přináší. Společnost, jak jsme již konstatovali, je zde prezentovaná jako určitý celek, který je však složen z dalších celků – ať už jsou to skupiny jako periferisté (dále rozložitelné na Bé 1, Bé 2...), či jednotlivci jako Mim, který je někdy Pavučinkou, nebo prof. Bečvář, který je znám jako Nova (oba jsou vnímáni v několika podobách, jsou proměnliví). I jednotlivé osoby jsou složené z částí, které však samostatně neexistují. Celistvost je zde pouze iluzí, vše lze donekonečna rozkládat na menší a menší celky, přičemž mnohé z dílků jsou si tak nepodobné, že vypadají, obrazně řečeno, jako by patřily každý do jiné „skládačky“, a přesto jsou na sobě závislé.

Do takto nesourodého světa a společnosti, o jejichž členech je těžké „*si představit, že by se mezi sebou mohli shodnout*“¹⁵³, vstupuje Sírius. Přichází, aby všechny zachránil, spasil, aby jim pomáhal nést tíhu jejich existence, kterou však mnoho z nich vůbec neprožívá. Jeho mise

¹⁵³ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 10.

uskutečňovaná snahou „být všem k dispozici“, všem vyhovět, vyznívá vzhledem k výše zmíněné nesourodosti obyvatel Skládačky od samého počátku poněkud absurdně, což ovlivňuje celkové vyznění Síriusovy postavy.

Zahajovací scéna je důležitá také proto, že hned na první straně vypravěč upozorňuje čtenáře, že jakkoli nezvyklé se mu bude zdát to, s čím nebo s kým se ve vyprávění setká, jde o jevy, které existují (možná v nějaké jiné variantě) v aktuálním světě. „*Stromy a křoví tu mají přísně parkovou úpravu a květy působí až divadelně. (...) I sváteční společnost svým oblečením a počínáním působí nezvyklým dojmem. Ale věřím, že to jsou lidé, kteří žijí mezi námi.*“¹⁵⁴, čímž mu de facto říká, že vše, s čím se v románu setká, důvěrně zná. Tím, že všechno zobrazuje jako nezvyklé, zbavuje dané skutečnosti jejich samozřejmosti a dělá z každé z nich problém, který obecně provokuje k tázání.¹⁵⁵ Motiv neobvyklosti zobrazení je v Matouškových textech motivem, který těsně souvisí s motivem jiného vidění skutečnosti. Schopnost „jiného vidění“, jež je vlastní Matouškovým hlavním postavám, autor důsledně dává významové souvislosti s fenoménem umění, stejně jako tomu bylo i ve výše analyzovaných prózách.

Právě nezvyklost zobrazení totiž přináší jiný pohled na důvěrně známé, které se díky tomu leckdy náhle stává vzdáleným a neznámým, a umožňuje spatřit to, co je z jiné perspektivy neviditelné.

Vedle vypravěčova upozornění na to, že v textu vše „působí nezvyklým dojmem“, je v této úvodní scéně čtenář instruován, jak text číst (jako paralelu aktuálního světa¹⁵⁶).

Prostřednictvím vypravěče mu autor nabízí způsob, sice celkem nenápadně, ale zcela zřejmě, jak se lze v chaosu, který bude následovat, zorientovat. Autor chce, aby čtenář od počátku vnímal románový svět jako jinou podobu světa aktuálního, jemuž má prostřednictvím konkrétního fikčního světa příležitost lépe porozumět. I v jiných svých prózách nahlíží Matoušek na literaturu a na umění obecně jako na prostředek, kterým lze lépe porozumět světu a pochopit vlastní roli v něm. V souladu s tím i zde prezentuje umění jako jeden ze způsobů, jímž se lze více přiblížit k smyslu svého bytí, zcela v souladu s tezí J. Patočky, kterou ve svém výkladu Patočkova díla formuloval J. Tlustý a podle níž se prostřednictvím umění „*člověk může vztahovat sám k sobě. Jiné formy tohoto vztahování jsou náboženství,*

¹⁵⁴ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 7.

¹⁵⁵ JASPERS, Karl. Úvod do filosofie. Praha, Oikoymenth 1996.

¹⁵⁶ V této souvislosti je třeba zmínit slovo chiasmus, kterým autor dobu, do níž je vyprávění situováno, označuje. Nepojmenovává tak fakt, že by společnost byla ve stavu očekávání Kristova příchodu, spoutání Satana a nastolení tisícileté pozemské Boží říše, jež předchází definitivnímu odstranění zla. Autor jím spíš vyjadřuje stav spojený s čekáním na něco neidentifikovatelného, na nějaký zlom v životě, díky kterému člověk v ideálním případě porozumí své situaci. Chiasmus je v daném kontextu spíš synonymem stavu pasivity, bytí v dočasnosti, jež takové čekání provází. Románoví chiliasté jsou na rozdíl od Síriusa soustředěni na nějaký bod v budoucnosti, který jim znemožňuje žít v přítomnosti, což je další prvek, který prohlubuje propast mezi nimi a Síriusem.

věda, filozofie. Umění tak není něčím méněcenným ve vztahu k „pravdám“ vědy a náboženstvím, ale jedinečným, svébytným modelem vztahování člověka k bytí.“¹⁵⁷

Jakkoli se na dalších stránkách může zdát, že autor „hází čtenáři klacky pod nohy“ a pochopení textu mu opakovaně záměrně znemožňuje, není tomu tak. Nesrozumitelnost (jež má často příčinu v nejednoznačnosti, s níž jsou konkrétní jevy a události v textu prezentovány), která text charakterizuje, nemá odrazovat čtenáře od četby, její funkcí v textu je především stát se charakteristickým a určujícím rysem světa, o kterém text vypráví, a frustrace z nesrozumitelnosti, kterou čtenář při čtení textu zažívá, základním pocitem člověka pozorujícího tento svět.

Pozorujícím je Sírius Demek, jenž poskytuje čtenáři ono „jiné vidění“, a to doslova, neboť většinou „není tím, kdo mluví, ale tím, kdo se dívá“.

Svým pozorováním přináší nejen obraz o světě, ale také sám o sobě, o své existenci v něm. Jako v jiných prózách, i zde je výsledný obraz postavy vytvářen v zásadě kombinováním dvou perspektiv, kdy je postava v textu konstruována jako objekt i jako subjekt (možnosti této techniky jsme pojmenovali především v souvislosti s analýzou novely *Album*).

Jako postava-subjekt je Sírius konstruován v pasážích introspektivních. Pozoruje a zachycuje okolní realitu a vyjadřuje, jak na něj působí a jaké pocity v něm vyvolává, ale i to, jak do ní on sám zasahuje. Pasáže, v nichž je skutečnost sledována z vnitřní perspektivy Síriusa, mají nejčastěji formu vnitřního monologu nebo proudu vědomí nebo formu vlastní promluvy, která je obvykle součástí rozhovoru s jinými postavami, případně se jedná o citace ze Síriusova deníku nebo o jeho dopisy.

Všechny formy sebe prezentace těsně souvisejí, jak již bylo řečeno, s konkrétní situací, o níž se vypráví. Síriusovo nitro poznává čtenář pouze na základě množství fragmentů, které přinášejí velmi různorodé informace. Pro postavu Síriusa je charakteristická proměnlivost nálad a postojů, leckdy dochází k radikální proměně jeho pocitů i v rámci jedné situace. Přesto lze v těchto výsecích objevit motivy, jež se v nich vyskytují opakovaně, nebo otázky, které si Sírius opakovaně pokládá.

Sírius se opakovaně zabývá svým posláním, jež spatřuje v obětování se druhým. „*Chci-li se stát skutečným útočištěm všem, (...) nesmím se upínat k vlastnímu blahu...*“¹⁵⁸ Představa, že jeho existence nemá hlubší smysl, je pro něj frustrující. „*Já si nemohu připustit, že žádný posláním nemám.*“¹⁵⁹ Tato představa se stává posedlostí, jí věnuje pozornost, ji upřesňuje, na ni

¹⁵⁷ TLUSTÝ, Jan. *Patočkova filozofie umění*. Česká literatura 52, 2004, č. 5., s. 680.

¹⁵⁸ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 159.

¹⁵⁹ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 13.

soustředí pozornost, nikoli na to, co si jejím prostřednictvím určil. Idea jeho mise se stále více vzdaluje od toho, jak je realizována.

S přibývajícými situacemi zobrazenými v textu je stále zřejmější, že pokud Síríus nějaké poslání má, pak ne to, o kterém je přesvědčen, že ho naplňuje. „*Jeho mise začíná připomínat nudný, okoukaný kolotoč.*“¹⁶⁰ Na otázku, jaké poslání by dalo smysl jeho existenci, potažmo existenci člověka vůbec, však román Spas neodpovídá, jakkoli si ji klade.

V citovaných ukázkách lze sledovat, jak Síríus vyděluje sebe ze společenství ostatních, ale zároveň se chce stát jeho součástí. Nejde však o stylizaci romantickou, Síríus se v mnoha situacích chová stejně primitivně a pudově jako obyvatelé Skládačky, jimiž pohrdá, přestože toto pohrdání na mnoha místech nazývá soucitem. Síríus je tudíž součástí Skládačky, vytváří její podobu, avšak neuvědomuje si to.

Další skutečností, které ve svých promluvách Síríus věnuje soustavnou pozornost, je lidská tělesnost. Podobně jako pro Jindřicha Černíka, hlavní postavu románu Ego, je i pro Síríusa tělo něčím, co člověka vzdaluje od nalezení čehokoli, co by ho mohlo přesáhnout. „*Tělesností bychom sotva mohli obohatit lidstvo.*“¹⁶¹ Síríus na tělo pohlíží často až barokní perspektivou jako na něco odporného, co dává do kontrastu s krásou ducha člověka: „*...marně se divil, proč i ti nejuctívanější, nejvzdělanější a nejkrásnější jsou kvůli své existenci nuceni zapáchat.*“¹⁶²

V takovém pohledu na tělesnost ale není důsledný, což znovu posiluje rozporuplný charakter této postavy. Síríus na rozdíl od Jindřicha tělesnosti někdy propadá, v určitých momentech se z ní „raduje“. Například jeho vztah s Pohunkou da Vinci je čistě sexuální a své (i její) tělo v okamžicích, v kterých podléhá vlastní tělesnosti, nijak problematicky nevnímá. Ve významové výstavbě textu se prostřednictvím jejich nerovnocenného vztahu (Pohunka na rozdíl od Síríusa prožívá „*skutečný citový zmatek*“¹⁶³) z jiného úhlu pohledu problematizuje i Síríusova mise a povaha jeho „altruismu“.

Síríus v určitých okamžicích prožívá tělesné jako příjemné, ale odmítá možnost, že fyzické sblížení by mohlo člověka vyvést z jeho samoty, a v tom se podobá ostatním hrdinům Matouškových próz. Barokně pojatý kontrast těla a duše rozbíjí Síríus ještě následovně: pohled na lidské tělo mu může poskytnout prožitek čistě duchovní. Musí to být ale tělo životem „nedotčené“, tělo nezakrývající duši, tělo, jež si ten, komu patří, de facto neuvědomuje – dětské tělo. Dětské tělo je ze Síríusovy perspektivy zobrazováno jako křehké a bezbranné. Vyvolává v něm vlnu citu, která nezřídka paralyzuje jeho myšlení, a odhaluje tak

¹⁶⁰ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 372.

¹⁶¹ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 159.

¹⁶² MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 12.

¹⁶³ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 236.

Síriusovu schopnost skutečného citu, o níž čtenář většinu textu spíš pochybuje. Dítě je v Matouškově tvorbě opakovaně symbolem přirozenosti lidské existence a dětské vidění světa je pro jeho postavy (pro jejich tvorbu, neboť Matouškoví hrdinové jsou většinou tvůrci uměleckých děl) vždy zdrojem inspirace.

Introspektivní pasáže jsou dále charakteristické tím, že se v nich Sírius často vyskytuje ve znovuprožívaném „ted“, ve vzpomínce. V tomto románu není hlavní postava tím, kdo analyzuje vzpomínku, zkoumá její zatíženost subjektivitou, její schopnost podávat věrohodnou zprávu o minulosti, jako je tomu v jiných Matouškových románech (výše uvedené je zde sice také tematizováno, ale nikoli prostřednictvím ústřední postavy, viz dále). Vzpomínka zde ani není zobrazována jako něco, co je nutně deformováno subjektivitou, jako je tomu například v románu Ego.

Pro Síriusa je vzpomínka, její znovuprožití, kdy se minulé stává přítomným, možností, jak minulost zrušit. „*Dej, ať naše minulost neexistuje.*“¹⁶⁴ Nelze ovšem říct, že Sírius minulost ignoruje. Naopak – je jí fascinován. Nikoli však jako kontinuem událostí, které proběhly. Zajímají ho pouze okamžiky, které jsou z jeho perspektivy nezapomenutelné a které chce opakovaně činit přítomnými. Ve všech ohledech je zajatcem patosu okamžiku. I proto není schopen skutečných vztahů, neboť jim bere možnost existovat v čase, zbavuje je minulosti, nedává jim budoucnost. Odmítání minulosti je odmítnutím kontinuity bytí, odmítnutím odpovědnosti za minulost. Odmítnutí vlastní minulosti znemožňuje sebepoznání, vede k neschopnosti rozeznat dobré a špatné, k postupnému smazávání rozdílu mezi dobrem a zlem, což se odráží v Síriusově problematickém chování a jednání s ostatními, o kterém jsme se již několikrát zmínili.

Tuto problematičnost si Sírius neuvědomuje, odhalují ji především další postavy a také vypravěč–pozorovatel, prostřednictvím jejichž komentářů vnímá čtenář Síriusa jako objekt. Mezi ostatními postavami mají výjimečné postavení Li, Lálala a Síriusovy děti – Mim a Debily. Vyprávění je z velké části skládáno ze situací, v kterých jsou kromě Síriusa přítomny právě jmenované postavy (jsou podobně jako Sírius konstruovány dvojí perspektivou). Oproti Síriusovi jsou ve svých rolích stabilní, jejich jednání je vypravěčem obvykle zdůvodněno, motivace jejich chování je čtenáři srozumitelná.

Jejich vztahy se Síriusem jsou dlouhodobé a jsou, stejně jako celý román, komponovány jako mozaika fragmentů rozesetých bez příčinné souvislosti v textu. Každý fragment zobrazuje konkrétní setkání Síriusa s některou ze jmenovaných postav, jež je realizované převážně

¹⁶⁴ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 409.

formou dialogu. Li a Lálala v nich podávají, v souladu s celkovou koncepcí konstrukce hlavní postavy, také rozporuplný pohled na Síriusa. Sírius se může chovat jinak s Li a jinak s Lá, protože každá z žen mu poskytuje jiné podmínky, v kterých se může realizovat. Labilní Li hned na začátku jejich vztahu otevřela dveře Síriusovu smyslu pro možnost, kterým byla oslněna jako něčím neznámým, zajímavým, provokativním. Stejně vnímá i jeho úvahy o smyslu bytí, jež spočívá v nalezení opravdového citu, který vysvobodí člověka ze samoty. Postupně však zmíněné stále jednoznačněji chápe jako překážku naplnění vlastních cílů. Li chce budoucnost, kterou jí Sírius ze své podstaty poskytnout nemůže. Zároveň, protože je přesvědčen, že na světě je proto, aby druhým přinášel dobro, nemůže Li ublížit a opustit ji. To, že s ní udržuje milenecký poměr, pak dokonce z vlastní perspektivy prezentuje jako oběť, z perspektivy Li je to ona, komu Sírius opakovaně ubližuje. Zobrazuje jej jako sobce, kterému však opakovaně dává další a další příležitosti, aby dokázal opak. Li má natolik jasnou představu o budoucnosti s ním, že odmítá vnímat přítomnost, která je pro ni nesnesitelná, je pro ni překážkou budoucnosti, času, kdy vše bude dobré.

Lá – manželka, zobrazuje Síriusa jako někoho, kdo jí komplikuje bezstarostný život. Je někým, komu nerozumí, ale nijak jí to nevadí, porozumět nepotřebuje. Lá stejně jako Sírius existuje pouze v přítomnosti. Na rozdíl od něj však nepotřebuje přítomnost prožívat intenzivně, nepotřebuje zažívat mimořádnost okamžiku, na základě které by si mohla uvědomovat i mimořádnost lidské existence. Z perspektivy Lá je Sírius ubožák, který odmítá život v jeho přirozenosti, který se neustálou analýzou svých prožitků skutečnému životu vzdaluje. Lá opakovaně Síriusa vnímá jako člověka neschopného každodenního praktického života, jako někoho, kdo svým chováním a jednáním život druhým komplikuje, místo aby jim ho činil snazším. To, že Lá Síriusa nakonec opouští, je z její perspektivy zcela přirozené a pochopitelné – Sírius to však chápe jako zradu a nepřipouští si sebemenší podíl na rozpadu manželství. Vždyť i své nevěry prezentuje jako nutnou součást mise – jiné ženy ho přeci potřebují.

Identitu Síriusovy postavy upřesňují také promluvy dalších postav, o jejichž různorodosti jsme se zmínili v souvislosti s úvodní scénou románového vyprávění. Různorodost jejich pohledů na Síriusa souvisí s individualitou každé z postav a pochopitelně i s charakterem vztahu konkrétního mluvčího k Síriusovi. Tyto vztahy, jejich intenzita a hloubka, však (na rozdíl od vztahu s Li a Lá) stojí zcela v pozadí, nejsou tematizovány a nejsou zdůvodněním množství rozličných Síriusových podob, v nichž ho vnímají druzí. Síriusovu podobu v tomto případě vždy určuje výhradně situace, v které se momentálně ocitá. Jeho setkání s druhými jsou (podobně jako jeho prožitky) vázána na „právě teď“, v nichž nejde o vztah s tím, s kým

se v dané situaci ocitá, ale o situaci samotnou a o prožitek, který vyvolává (s těmito postavami se většinou nestýká opakovaně, pokud ano, tak ve velkých časových intervalech).

Ve srovnání se Síriusem jsou i další ostatní postavy konstruovány jako postavy stabilní (přesto je Sírius vnímá jako nejednoznačné – viz pojednání o jménech postav), mají vždy nějaký konstantní rys, který je určuje po celou dobu trvání textu – může jím být praktičnost nebo schopnost předpovídat budoucnost, bezstarostnost, láska k hudbě, umění létat... Málokdy jsou v textu subjektem, pokud ano, zabývají se pouze Síriusem, nejde o jejich identitu. Stabilita ostatních postav je posílena i skutečností, že se v románovém prostoru takřka nepohybují (to, že se v úvodní scéně vydaly na smíchovský pahorek, je komentováno jako neobvyklé), většinou jsou uzavřeny v prostorách svých bytů (obrazně ve vlastních světech, které jsou jen zřídka ochotny opustit, čímž jsou limitovány možnosti jejich poznání), do kterých za nimi Sírius – věčně v pohybu – přichází. Limitovaná je tedy pochopitelně i jejich znalost Síriusa. Informace, které o něm jejich prostřednictvím čtenář získává, jsou pouhé fragmenty a jejich význam spočívá hlavně v tom, že stvrzují proměnlivost a nestabilitu této postavy – v jeden okamžik je Sírius vynikajícím posluchačem, jindy nevnímá nic a je ponořen do vlastních myšlenek, jednou přichází s upřímným zájmem o dotyčného, podruhé (k té samé postavě) z povinnosti vyplývající z jeho poslání.

Na výsledném obrazu Síriusa Demka se vedlejší postavy podílejí především tak, že vyvracejí Síriusovo přesvědčení o jeho schopnosti se do každého vcítit a na základě toho mu pomáhat. Často je čtenář svědkem situací, kdy Sírius dělá něco, o čem si myslí, že druhý očekává a potřebuje. Dotyčný jeho gesto přijme bez komentáře a teprve zpětně (nejčastěji prostřednictvím vnitřního monologu) ho čtenáři prezentuje jako ukázkou Síriusova nepochopení, čímž také zpochybňuje celou Síriusovu „misi“, která je jako problematičká zobrazována od samého počátku vyprávění.

Žádná z postav nemá v textu dějovou funkci, jejich role „je podstatná vůči času a prostoru zobrazeného světa vyprávění“.¹⁶⁵ Každá postava je v textu dílkem většího celku, jehož konkrétní podobu utváří. V daném případě dílkem společnosti, v které odlišnost nemá místo, což je vyjádřeno například tím, jak samozřejmě je osud jedné postavy zobrazen vždy jen jako varianta osudu postavy jiné, a v neposlední řadě tím, jak nepohodlně se v tomto světě cítí ten, kdo si svou odlišnost uvědomuje – Sírius. Odlišnost je přitom lidskému bytí přirozená a každá z Matouškových postav je zároveň něčím originální a svébytná; nicméně o tom neví.

¹⁶⁵ BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace, s. 163.

Posledním narativem, který všechny předchozí ohraničuje a který je pro výslednou podobu Síriusa Demka určující, je narativ vypravěče. Zpočátku se zdá, že nijak blíže specifikovaný (anonymní) vyprávěcí subjekt stojí vně vyprávění, což samotné vyprávění objektivizuje.¹⁶⁶

Z této perspektivy jsou všechny postavy včetně Síriusa zobrazeny jako objekty.

Vypravěčovým prostřednictvím poznává čtenář i nitro postavy, jsou mu zprostředkovány Síriusovy myšlenky, pocity a především jeho představy. Scény, které jsou výsledkem Síriusovy imaginace, nejsou v textu nikdy prezentovány jím samým. Tato vypravěčská pozice vnáší do chaotického vyprávění určitou stabilitu, nabízí jakýsi „pevný bod“, z kterého lze vyprávěné sledovat a orientovat se v něm. Čtenáři poskytuje možnost zůstat spolu s vypravěčem mimo svět, který je zobrazen jako svět nesrozumitelný, absurdní, plný skutečností, které nedávají smysl, protože ho zkrátka nemají. Je to svět, v kterém je možné setkat se s čímkoli (s létajícími dětmi, duchem písčím román...), aniž by se nad tím kdokoli pozastavoval. Takový svět zároveň umožňuje svým obyvatelům dělat cokoli bez ohledu na možné důsledky chování.

Avšak i tato jistota je otřesena v momentě, kdy při scéně v nemocnici, která začíná: „*Mim zvedne svou bledou průsvitnou tvář a ta se rázem prozáří radostí. Lá, její matka a Sírius vcházejí.*“¹⁶⁷ dojde k náhlé, ale jednoznačné proměně vypravěčovy identity. „*Malý pacient se na ně usměje. Vzápětí se však vzpomíná a co nejrychleji se snaží zakrýt překvapení, které vymýšlel, když v noci nemohl usnout, a s čím se již od rána maluje, stříhá a lepí. – Nedívejte se. Lá si spokojeně sedne na jedinou volnou židli. (...) – Kdy nám to ukážeš?, zeptala se má žena a přitom synovi nakukovala zvědavě přes rameno.*“¹⁶⁸ Momentů, v kterých je Sírius vypravěčem¹⁶⁹, od tohoto okamžiku v textu přibývá. Neproměňuje se jen identita vypravěče, ale také „skutečná“ perspektiva, z níž je vyprávění vedeno. Dosud vypravěč poskytoval čtenáři v jistém smyslu komplexní zprávu o světě, nyní se obraz tohoto světa stává zprávou o Síriusovi, o jeho způsobu prožívání a je tím vyslovena skutečnost, že to, jak vnímáme svět, v němž žijeme, nevypovídá až tolik o světě mimo nás jako spíš o nás samých. Podoba světa, který vnímáme jako nesnesitelný, nejistý, proměnlivý, je podoba, již jsme mu dali my sami. Tématem románu Spas není jen nesrozumitelnost lidského já, individualita bytí znemožňující dorozumění se a věčná a marná lidská touha takový úděl změnit, tematizovaná je i lidská potřeba svět kolem sebe neustále proměňovat (tím si logicky komplikovat možnost ho poznat)

¹⁶⁶ KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Brno, Host 2007, s. 87.

¹⁶⁷ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 119.

¹⁶⁸ MATOUŠEK, Ivan. Spas, s. 119.

¹⁶⁹ Sírius, stejně jako hlavní postavy ostatních Matouškových románů, má ambice spisovatelské. Skrze tento atribut (a nejen skrze něj, dalším je například inženýrský titul) získává autobiografické rysy a v textu rezonuje téma, jež bylo jedním z ústředních v románu Ego, téma vztahu autora k vlastní tvorbě a jeho přítomnosti v ní.

a v souvislosti s tím vstupuje do textu i otázka, k jejímuž položení charakter Síriusa přímo provokuje: jak člověka určuje a charakterizuje jeho prostředí?

4. Romány bez ústřední postavy

V poslední interpretační kapitole se soustředíme na analýzy románů *Adepti* a *Oslava*, v kterých sledujeme, jak autorem dosud prioritně tematizovaná problematická individualita ustupuje stranou jinému tématu, které se jako vedlejší objevilo vesměs ve všech předchozích prózách – tématu umění. V těchto románech je prezentováno jako jeden ze způsobů, jímž se lze více přiblížit k smyslu vlastní existence i smyslu bytí obecně. Je také zobrazováno jako možnost, jak se vymanit z izolace, do které jedince odsuzuje jeho jinakost.

4. 1. Adepti

Textem, který se zvolenému interpretačnímu postupu do jisté míry vzpírá, je román *Adepti*, neboť na rozdíl od předchozích analyzovaných textů (vyjma povídkové sbírky *Mezi starými obrazy*, kterou sjednocuje téma, nikoli jedna ústřední postava) se vyznačuje velkým množstvím postav, z nichž žádná není konstruována jako hlavní hrdina.

Text je postavami doslova zahlcen a rejstřík jmen, jimiž je autor označuje, je velmi široký (jmény mytických postav počínaje a obyčejnými vlastními jmény konče). Podobně jako v románu *Spas* mají některé z nich i více jmen, což stejně jako ve jmenovaném textu znesnadňuje čtenáři postavy bezpečně identifikovat. Postavy nejsou v textu nijak individualizovány ani jinými prostředky (jejich mluva je zaměnitelná, chybí jakákoliv zmínka o jejich vzájemných fyziognomických i dalších odlišnostech), autor naopak zdůrazňuje ty skutečnosti, které jsou všem postavám společné – ať už je společným znakem bílý laboratorní plášť, do kterého je obléká, či úděl, který je nechává sdílet. „*Vážení pod'obaní, zjizvení, s popáleninami, otrávení, bez prstů. Kdybychom se nikdy nepotkali, nebyli by naše osudy jiné. Zahleděnost do minulosti máme v genech. Ne pro zábavu, ale abychom byli inspirováni, posílá nám Bůh návštěvy z minulých dob. Díky nim s přítomností nedokážeme mít mnoho společného a jsme v ní tudíž jako na pranýři, jako v řetězech.*“¹⁷⁰

„*Adepti*“ však nejsou konstruováni jako kolektivní postava už proto, že jedním z charakteristických znaků každého „*adepta*“ je jeho individualita spojená s jeho jinakostí,

¹⁷⁰ MATOUŠEK, Ivan. *Adepti*. Praha, Triáda 2009, s. 35.

kteřá může mít různé podoby a kteřá má vliv na svébytný a jedinečný způsob vnímání a prožívání světa, jenž každého „adepta“ odsuzuje k bytí v samotě, z níž se touží vymanit. „*Ač je každý z nich jiný, ač je každý z nich individualista, díky zmatku se budou cítit spřízněni, budou o sobě stále vědět.*“¹⁷¹

Jednání, chování i myšlení „adeptů“ je motivováno nejen zmíněnou touhou po vymanění se ze samoty, ale v neposlední řadě i větší či menší mírou posedlosti po objevení esence bytí – neměnné, neproměnlivé, trvalé, dávající lidské existenci smysl.

Postava „adepta“ je konstruována jako naprosto nezávislá na čase a prostoru, jakkoli vlastní románové vyprávění je ukotveno do zcela konkrétní doby (začíná 18. 3. 1998) i místa (Prahy). Neukotvenost je vyjádřena nejen tím, že jeho myšlení je zobrazované jako svobodné a nespoutané („*není rozdíl mezi adeptem, který stále cestuje, a adeptem, který se usadil v ústraní, protože oba mohou být kdekoliv.*“)¹⁷², ale také tím, že autor poukazuje na to, že stejný (nebo alespoň podobný) způsob vztahování se ke světu není v lidských dějinách nijak neobvyklý. Významnou roli v této skutečnosti sehrává princip intertextuality¹⁷³, který se zdá být i základním kompozičním principem celého románu.

Pro kompozici a především pro významovou výstavbu románu *Adepti* je nepochybně určující dílo zasvěcené alchymii, *Atalanta fugiens* Michaela Maiera¹⁷⁴. Michael Maier, muž fascinovaný hermetismem, který žil v prostředí dvora Rudolfa II., vybral padesát citátů ze středověkých děl, které zhudebnil do padesáti fug, a rytec Matthäus Merian je doprovodil padesáti ikonografickými zobrazeními. K tomuto textu se *Adepti* hlásí doslova nepřehlédnutelně, neboť vnější kompozice románu (i zvolená grafická úprava) přesně odpovídá vnější kompozici Maierova díla. *Adepti* jsou také rozčleněni do padesáti kapitol a titul každé z nich odpovídá příslušné kapitole Maierovy *Atalanty*. Pod názvem kapitoly však čtenář *Adeptů* místo rytiny najde pouze její stručný popis, který je vysázen bez mezer verzálkami do čtverce, čímž vzniká do jisté míry iluze vizuálního obrazu, který stejně jako každé jiné výtvarné umělecké dílo žádá po recipientovi jiný způsob „čtení“, než který vyžaduje literatura. Při setkání se s písmeny, která tvoří obrazec, podléhá čtenář logicky zažitému automatismu a přistupuje k nim jako k textu, lineárně je skládá k sobě. Ale je to jedině on, kdo musí vlastním úsilím v na první pohled pouhé změti písmen odhalit jednotlivá slova, a sám tak doslova vytvořit smysluplnou výpověď složenou ze slov, tedy vlastní text.

¹⁷¹ MATOUŠEK, Ivan. *Adepti*, s. 46.

¹⁷² MATOUŠEK, Ivan. *Adepti*, s. 70.

¹⁷³ Nejedná se pouze o oblast textů. Román *Adepti* vstupuje do komunikačních, a tedy významových, vztahů i s díly z dalších oblastí umění – výtvarného umění především.

¹⁷⁴ MAIER, Michael. *Atalanta fugiens*. Praha, Trigon 2006.

Způsob, jakým slova k současnému čtenáři přicházejí, jak se mu vzpírají, ho zpomaluje a nutí soustředit se na to, co vidí.¹⁷⁵ Soustředění a důkladné zkoumání skutečnosti, to znamená i její pozorování z nezvyklých perspektiv, je zde podmínkou porozumění. „*Kdekdo může vyslechnout to či ono, ale opravdu prozře jen ten, který žádnou informaci nebude považovat za nudnou banalitu.*“¹⁷⁶

Výrazným rysem Matouškovy tvorby uplatněným také v tomto románu je skutečnost, že prostřednictvím literatury důsledně probouzí ve čtenářích výtvarné vidění. Již v souvislosti s předchozími analyzovanými texty jsme se zmínili, že jeho prózy (případně jejich části) jsou často tvořeny množstvím silně vizualizovaných obrazů, jež jsou významově soběstačné, nicméně v kontextu s dalšími obrazy, které je obklopují, vstupují do dalších významových vztahů a odhalují nová témata (viz novela *Album*). Román *Adepti* rozvíjí motiv těsného spojení několika uměleckých druhů, na kterém je založena Maierova *Atalanta*, tak, aby zdůraznil, že jde jen o varianty, jakkoli specifické (vyjádřené různými prostředky – výtvarnými, literárními, hudebními), jednoho způsobu poznávání světa a místa člověka v něm.

A je to právě cesta za uměním, na kterou se „adepti“ vydávají v naději, že jeho prostřednictvím dojdou k znovunalezení a znovudosažení prvotního „rajského“ stavu člověka, v němž není třeba se ptát po smyslu bytí. Matouškovi „adepti“ jsou aktualizovanou (novodobou?) variantou renesančních adeptů hermetismu, který mimo jiné předpokládá existenci duchovní podstaty světa, z níž vše vychází a jež je společným základem všeho. Cílem renesančních adeptů hermetismu je také návrat do původního stavu jednoty člověka a kosmu, na jejich cestě za poznáním je však provází především alchymie, astrologie a magie. Jedním z výsledků těsného spojení vzdálených časových rovin (hermetismus svými počátky odkazuje k starověkým kulturám) je vytvoření obrazu světa, v kterém má lidské usilování o nalezení ztraceného Ráje jen různé podoby (umělecká tvorba je v románu novodobou alchymií, neboť může proměňovat vědomí, může provokovat k takovému myšlení, které by mohlo proměnit toho, kdo myslí) a je po tisíciletí stále stejně bezvýsledné. Do textu s ním vstupuje pocit frustrace z „jarmarku marnosti“, kterým se lidský svět stal v okamžiku, kdy jeho harmonie byla narušena. A ještě více frustrující, neboť posilující vědomí vlastní nedostatečnosti v dané oblasti, je pak další v textu pojmenovaný fakt, že zmíněný ztracený Ráj lze v kratičkých okamžicích zahlédnout, avšak tyto „sváteční chvíle“ potvrzující existenci

¹⁷⁵ S. Richterová ve své recenzi *Adeptů* poukazuje na to, že v době Maierově bylo takové, z dnešního pohledu neobvyklé, zacházení s textem běžné – srov. RICHTEROVÁ, Sylvie. *Alchymický princip*, Tvar 21, 2010, č. 14, s. 2.

¹⁷⁶ MATOUŠEK, Ivan. *Adepti*, s. 16.

hledaného, a tudíž opakovaně dávající onomu hledání smysl, nelze jednoduše zachytit, popsat, vysvětlit, předat a sdílet. „Komu by se v této souvislosti nevybavil Vilém Lamer, hlásající, že na počátku byl omyl, uprostřed namáhavá práce a na konci bída? K jeho názoru dospěla většina adeptů, navzdory svátečním chvílím, jež občas zažil každý z nich a na něž rádi vzpomínají.“¹⁷⁷

Ony sváteční chvíle mají minimálně jeden společný rys – dostavují se zcela nečekaně a většinou jde o mimořádný prožitek situace, která je obecně považovaná za banální, všední – jednou je to opakování matematických rovnic, jindy spočinutí pohledem na slově „anilin“ napsaném ve školním sešitě...

Zažívání mimořádnosti závisí v Matouškově podání na jiném – neobvyklém – pohledu na všední skutečnost. A právě tímto „jiným viděním“ je v textu konkretizována jinakost adeptů. „Adeptem“ se v románu může stát jen ten, kdo jiným viděním disponuje. Podstatné ale je, že podobně jako v předchozích svých prózách prezentuje i v Adeptech Matoušek schopnost jiného vidění jako něco přirozeného („adeptem“ tudíž může být každý). Pokud je zde tím jediným, co umožňuje alespoň na okamžik „zahlédnout“ ztracenou harmonii, musí být nutně i prvotním způsobem nahlížení na svět. S jiným viděním těsně souvisí motiv dětství (dětský pohled na svět je zdrojem inspirace mnoha Matouškových postav), s nímž autor ve svých prózách pracuje opakovaně, a jež zde reprezentuje čistotu myšlení, věrnost a nedotknutelnost ideálů. „Nemohl jsem pochopit, proč jevy, které mě vzrušují, dospělí nechávají lhostejnými. Vlastně mi dospělých bylo líto, protože jim starosti bránily něčím se nadchnout. O své zážitky jsem se s nimi nemohl podělit, ač mě tolik obohacovaly. Byl jsem zamilovaný, ale o své lásce jsem si mohl povídat jen sám v sobě. Díky tomu zůstala čistá. Dospělým na skutečné čistotě nezáleží, takž ji nepostrádají. Já bych se však na ni vydržel dívat celé hodiny.“¹⁷⁸ I v rozvíjení tohoto motivu využívá autor principu intertextuality a prostřednictvím jiných textů (nejen Maierovy Atalanty, ale i známých textů světové literatury) ho nechává vstupovat do komplikovanějších souvislostí a obohacuje jej o další významy. Nelze přehlédnout například aluzi na Saroyanova Tracyho tygra a to, co v jeho novele tygr symbolizuje: „Miloval tygra.(...) Stále na něj myslel. Když otevřel knížku Cesty za dobrodružstvím, přečetl první odstavec a zahlédl v polovině druhého odstavce slovo tygr, srdce se mu rozbušilo. (...) Bydlel s tygrem, hráli si spolu, rozuměli si, měli se rádi. Když Daniel pomáhal babičce v kuchyni, pletl se jim tygr pod nohy.

¹⁷⁷ MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 20.

¹⁷⁸ MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 361.

Rudý lev tančící v ohništi těžko může probudit autentičtější pocity než tygří kamarád ze školních let. Úžasní jsou bez pochyby oba, ale troufne-li si také rudý lev na slona, není najednou zásadní otázka. Zato je důležité uvědomit si, že rudým se lev stává teprve skrze umění. Nebo že se skrze umění může stát bílým lvem. Nebo zeleným lvem, jemuž z otevřené tlamy vykukuje slunce. V takových alegorických formulacích přirozený život šelmy poněkud ustupuje duchovním projevům, což by v souvislosti s tygrem působilo ještě nesrozumitelněji. Přesto jej nebylo možno vynechat. Nicméně s adepty Zachar raději mluví o lvu.

‘Od tygra ke lvu’ ovšem neznamená zrození alchymisty z dítěte. Ačkoliv je mezi dítětem a alchymistou rozdíl, dětské představy se od alchymických v podstatě neliší.¹⁷⁹

Skutečnost, že „jiné vidění“ je přirozené a člověku vlastní, posiluje autor v textu mimo jiné i tím, že románový prostor vyplňuje pouze postavami „adeptů“, kteří se vzájemně respektují, soucítí spolu, ve svém úsilí se dokonce podporují. Ve srovnání s jinými Matouškovými prózami ani jedna z postav nevstupuje do konfliktu s okolím a nevnímá svou jinakost jako problematickou. Pro daný záměr je tedy nepochybně výhodné, že v románu není žádná postava, která by na sebe poutala pozornost (ústřední postava), vztahy mezi protagonisty jsou rovnocenné, v daném prostoru hrají všichni stejnou roli. Svět, který román zobrazuje, je světem „adeptů“ – zasvěcených umění, světem, jenž je sice zbaven vnitřních konfliktů, nikoli však samoty, do níž je každá z postav uvržena. Avšak tato samota se zdá být snesitelnější, neboť je vědomě sdílená. „- Jenomže kdyby nás bylo víc, kdybychom se všichni u někoho sešli, taková návštěva by byla změnou k lepšímu. Rozuměli bychom si, což by se vlastně moc nelišilo ani od spojení muže a ženy. Domek na předměstí by byl plný optimismu, nadhledu a humoru, jaký je společný pouze vyděděncům, kteří usilují o nesmrtelnost.“¹⁸⁰

Vnitřní nekonfliktností se nicméně vyznačuje pouze ohraničený prostor (v ukázce vyjádřeno metaforou domku na předměstí) a „adepti“ jsou si této skutečnosti vědomi. Pociťují ohrožení „západními barbary“, kteří v románu nijak aktivně nevystupují, nejsou konkretizováni, nicméně je zřejmé, že představují konzumní přístup k životu, v němž pro jakékoli duchovno, které je pro „adepty“ prazákladem všeho, není místo. Ohrožení zvenku prožívají „adepti“ existenčně, o to intenzivněji se soustředí na své poslání, o kterém na mnoha místech textu mluví – hledají „kámen mudrců“, kterým promění myšlení a získají elixír života. Hledají prostřednictvím tvorby a každé umělecké dílo je určitým stupněm na cestě za „kamenem“. Každé dílo je prostředkem proměny myšlení a lze jím také získávat další a další „adepty“,

¹⁷⁹ MATOUŠEK, Ivan. Adepty, s. 156–157. V alchymických textech byl kámen mudrců zobrazován někdy jako červený lev, který měl proměňovat kovy ve zlato a být součástí elixíru života, jako bílý lev pak měl proměňovat kovy ve stříbro.

¹⁸⁰ MATOUŠEK, Ivan. Adepty, s. 8.

neboť díky němu mohou i další jedinci náhle uvidět „jinak“ a zahlédnout díky němu odraz hledané harmonie a čistoty. A pokud je „jiné vidění“ člověku přirozené, pak „adeptem“ umění může být každý a každý se snažit dosáhnout nesmrtnosti. I proto se vše děje na pozadí každodennosti a všednosti.

Nesmrtelnost, o kterou „adepti“ usilují (viz předchozí ukázkou), však není nesmrtností ega, po které toužil Jindřich Černík z Ega. K této postavě stejně jako k jiným svým prózám autor odkazuje prostřednictvím konkrétních situací či obrazů, které rozvíjí, nově komentuje, případně je dává do jiných vztahů než v původním textu. Tato nesmrtnost přitom působí směšně a nesmyslně (viz analýza románu Ego), neboť se jedná o nesmrtnost těch, kteří nikdy opravdu nežili: „...*ti ubožáci nikdy nežili*“¹⁸¹. „Adepti“ usilují, a jejich snaha jde ruku v ruce s utrpením, o jinou nesmrtnost, takovou, která vyplývá z nalezení tolikrát zde zmiňované absolutní harmonie. Svět absolutní harmonie, do kterého patří i absolutní láska, je světem, „*ve kterém nesmí nic vznikat*“¹⁸², tudíž ani nic zanikat. Je to svět, který poskytuje jedinci spočinutí, neboť vše v něm má svůj smysl a již není potřeba nic hledat ani o nic usilovat. Ale i takový dokonalý svět v sobě nese zásadní paradox, kterým se staví proti přirozenosti „adepta“ umění, jehož energie je z podstaty tvořivá: „*V té přírodní rezervaci by byl konec alchymie. Po nesmrtnosti a spasení by již nebylo co na práci. Vybáží by takový výsledek peklo, jestliže ho je adeptům k jejich experimentům třeba? Sestra v Umění mlčí. Stejně se nikdo na tohle nikoho neptá. Každý se pokouší dokončit Ráj, díky kterému by on sám ani ostatní neměli žádný důvod snažit se vytvořit cokoliv dalšího.*“¹⁸³ Spočinutí v harmonii by přineslo sice nesmrtnost v neměnnosti, ale zabilo by tvorbu. Pro „adepty umění“ je tento fakt nesnesitelný, zdá se tedy, že jejich cílem je „jen“ samotné úsilí o spočinutí, nikoli spočinutí samotné. „Adept umění“ a priori slouží umění – svou tvorbou, která ho uspokojuje a mučí zároveň, odhaluje druhým „střípky“ dokonalosti, čistoty a harmonie, v nichž se v souladu s hermetickým učením zrcadlí i esence těchto pojmů. Spočinout může teprve tehdy – v románu k takové situaci nedochází – když je proměněn (zde vlastním uměním) natolik, že přestane být tvůrcem – stejně jako kámen mudrců může nalézt jen alchymista, který prošel duchovní proměnou, jež způsobila, že onen kámen již k ničemu nepotřebuje¹⁸⁴.

¹⁸¹ MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 273.

¹⁸² MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 347.

¹⁸³ MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 347.

¹⁸⁴ V souvislosti s duchovní proměnou, která umožní člověku spočinout ve stavu absolutní spokojenosti, ve stavu bez nároků ega, pracuje Matoušek často s motivem Fausta, k němuž prostřednictvím Jindřich Černíka, hlavní postavy románu Ego, odkazuje i v tomto textu.

„Adepti“, jež sice ovládají románový prostor, jakkoli „na celé planetě jich žije jen několik“¹⁸⁵, v textu ztělesňují především určitý způsob myšlení, který autor prezentuje v rámci dnešní společnosti jako minoritní. Je to myšlení aktivní, hledající smysl. Myšlení nezasažené automatismy, stereotypy. Popis skutečnosti, jejíž obraz jednotliví „adepti“ přinášejí (včetně její reflexe), je velmi důkladný – skládá se z až nepřehledného množství příběhů (leckdy nedopovězených), postřehů, vjemů či komentářů situací zdánlivě vytržených z kontextu. Svět, jak ho „adepti“ vidí (a nutno dodat, že je to svět, v jehož každodennosti jsou též zajati jako všichni ostatní, ale na rozdíl od nich si svou roli zajatce uvědomují), je přinejmenším světem podivnosti. A právě údiv, který ve vztahu ke každodenním jevům zažívají, jim umožňuje vidět „čerstvě“ – jako by se dívali poprvé¹⁸⁶, a odhalovat absurditu či nesnesitelnost toho, co je mnohdy obecně přijímáno jako samozřejmé, nad čím se ti, kdo mezi „adepty“ nepatří, nijak nepozastavují, ale co přesto deformuje jejich myšlení – každodenní tlačenice v metru, televize jako jediný společník v okamžiku smrti člověka správná životospráva jako jediný smysl života, jemuž se vše podřizuje, a mnohé další.

To, že nositelem takového typu myšlení není pouze jediná postava, která by se díky němu dostávala do problémů se svým okolím, ale je typické pro všechny postavy, které v románu vystupují, jej zbavuje určité mimořádnosti, výjimečnosti, a naopak z něj v rámci daného fikčního světa činí přirozený způsob vztahování se ke skutečnosti. Na rozdíl od románů Nové lázně, Ego a Spas, k nimž autor v románu nezřídka explicitně odkazuje a jejichž hlavními postavami rozšiřuje spektrum postav vystupujících v románu Adepti, tento román netematizuje problematičnost takového myšlení, respektive problematičnost, kterou jedinci v jinak nastavené společnosti způsobuje.

Postavy „adeptů“ jsou konstruovány tak, aby byly zaměnitelné a zároveň se doplňovaly. Zmínili jsme se již o tom, že způsob jejich promluvy je stejný, vzájemně se sobě podobají „Adepti nejsou na první pohled příliš nápadní. Lze si ale u nich všimnout zvláštní chůze. Oblečení jsou divadelně.“¹⁸⁷, rozpoznávají se mezi „dobrovolnými otroky“, jak označují většinovou populaci, s níž, a to je jeden z podstatných znaků jejich myšlení, upřímně soucítí. Jednotliví „adepti“ existují v textu vždy jako pouhá torza, jejich individualita není sice zcela popřena (mezi „adepty“ zařazuje autor i Noviho, Jindřicha Černíka i Síriusa Demka, jejichž individualitě patří fikční prostor románů, jichž jsou součástí), ale ve vlastním textu není konkretizována, a ustupuje výše popsanému úsilí vytvořit komplexní obraz určitého způsobu

¹⁸⁵ MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 99.

¹⁸⁶ Tento motiv prochází celou Matouškovou tvorbou – údiv, který umožňuje dívat se na věci jako poprvé, je podmínkou jiného – pro něj uměleckého – vidění skutečnosti.

¹⁸⁷ MATOUŠEK, Ivan. Adepti, s. 99.

myšlení, kterým se snad lze dobrat poznání smyslu vlastní existence i smyslu bytí obecně, a vymanit se tak z prázdnoty a pocitu zbytečnosti.

Ocitnutí se v prázdnotě je hned v úvodu prezentováno jako to, co v autorovi vyvolalo potřebu román napsat. Záměrně zde používáme označení autor, neboť vypravěč se od prvních řádků jednoznačně identifikuje s autorem textů Ego, Mezi starými obrazy a Spas, tedy textů, jejichž autorem je Ivan Matoušek. Do románu *Adepti* proniká Matouškova biografie nejen profesní, ale i intimní (v souvislosti se jmenovanými texty se čtenář například dozvídá o důvodech, jež vedly k jejich napsání a jež jsou ryze intimního rázu). Úvodní narativní situace tak překračuje koncept Boothova¹⁸⁸ „implikovaného autora“, neboť rozhodně nejde o nezávislého činitele, který se nachází „mezi“ autorem a vypravěčem¹⁸⁹. Úvodní narativ je narativ autora, který se ale v závěru první kapitoly proměňuje – „já“ je nahrazeno „on“. Matoušek se stává postavou vlastního románu a staví se do řady k ostatním románovým „adeptům“, jež jsou pozorováni jiným vypravěčem, který jejich počínání ze své perspektivy komentuje a v zásadě jim přitakává. Nicméně úvodní setření rozdílu mezi vypravěčem a autorem ovlivňuje interpretaci celého textu, neboť mimo jiné upozorňuje na proces tvorby, která je jedním z dílčích témat románu, a jeho prostřednictvím vstupuje do textu i téma, kterým se autor explicitně zabýval již v předchozích svých prózách, nejvýrazněji v románu Ego, téma vztahu reality a fikce. A konečně, zmíněné setření rozdílu mezi vypravěčem a autorem a následná transformace autora do jedné z postav vyprávění způsobuje, že román *Adepti* čtenář interpretuje také jako Matouškovo svědectví o osamocené a pravděpodobně nikdy nekončící cestě za „kamenem mudrců“. *„Zavládla sváteční nálada. Leč nevydržela dlouho. Za pár dní se k malému experimentátoru otočí před digestoří ve výklenku polorozbořené kaple Anna Vodičková: Závidíš, co? Povzdech si: Nezávidím. Pocítil jenom nevyslovitelnou lítost. Vidí na vlastní oči koloraturní pěvkyni před digestoří ve výklenku polorozbořené koupelny. Jako z veliké dálky slyší vábivý, podmanivý zpěv beze slov.“*¹⁹⁰

Dodejme ještě, že pro čtenáře znalého Matouškovy tvorby může pak tento text sloužit i jako jakýsi soubor dodatků, které vysvětlují nejasnosti vzniklé při čtení předchozích próz, k nimž se ve vlastním textu opakovaně vrací, případně nabízejí odpovědi na otázky, jež v nich byly položeny, ale zůstaly nezodpovězeny. Bez znalosti Matouškova díla pak zmínky o Jindřichovi, Nových lázních apod. nemají smysl. Jako by i v této rovině autor rozvíjel motiv toho, že poznání jednoho umožňuje uvidět smysl v jiném, zdánlivě nesmyslném.

¹⁸⁸ BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press 1983.

¹⁸⁹ Zajímavý pohled na vztah autora a vypravěče ve fikci přináší studie R. Walsche. WALSCH, Robert. *Who Is the Narrator?* in *Poetics Today* 18, 1997, č. 4, s. 497–513.

¹⁹⁰ MATOUŠEK, Ivan. *Adepti*, s. 438.

4. 2. Oslava

Próza Oslava v oblasti motivů, jež mají významný podíl v tematické výstavbě textu, nijak nevybočuje z celkového rámce Matouškovy tvorby. V určitém smyslu se zde vrací a variuje mnohé z toho, co čtenář jeho próz zná (motivy vzpomínky, smrti, samoty, prchavosti a pomíjivosti okamžiku, nesmýslnosti existence, umělecké tvorby...). O to překvapivější mohou být nové souvislosti, do nichž autor jmenované motivy staví, i témata, která jejich prostřednictvím formuluje.

Román je rozdělen do tří částí, z nichž první, nazvaná *Já*, je tvořena deníkovými záznamy nemocného muže, Antonína Vávry. Záznamy začínají 5. 2. 2003, v den jeho třiaosmdesátých narozenin, a končí 13. 8. 2004, kdy podléhá karcinomu plic. Antonín Vrána začíná psát na popud svého syna a jeho manželky, od nichž k narozeninám dostává sešit a propisku. „*Chtějí, abych psal, na co se pamatuju.*“¹⁹¹ Nejsou to však paměti, co následuje, ale záznam aktuální přítomnosti starého muže. Zpočátku jsou jeho záznamy velmi strohé a všední, týkají se chodu domácnosti, komentují činnosti jednotlivých rodinných příslušníků. Puntičkářsky přesný přehled částek utracených za nákupy, jež záznamům dominuje, pak ukazuje na určitý pedantismus pisatele. Všechny záznamy jsou mimo jiné charakteristické absencí emocí, a to i tehdy, když do nich začínají pronikat zmínky o prvních projevech nemoci. Prostřednictvím takto organizovaných výpovědí se čtenář seznamuje s postavou, která působí klidným, smířeným dojmem a která si různými způsoby vnáší úmyslně do vlastního života řád, díky němuž může mít (a pravděpodobně má) dojem, že život drží ve svých rukou a situace, do kterých se dostává, má pod kontrolou.

Určitá změna v charakteru záznamů nastává s Antonínovým postupným uvědomováním si vážnosti své nemoci – z deníkových záznamů se vytrácejí například informace o finančních transakcích, objevují se zmínky pojmenovávající pisatelovy pocity. Klid, který postavu Antonína dosud definoval, se místy ztrácí: „*Z návštěvy u doktora mám celkem dobrý pocit.*“¹⁹² „*Cítím se stále hůř. Nechci žít. (...) Nikdo se mě nezeptá, jak mi je.*“¹⁹³ Antonín se stává odlišným – vystupuje z „normálního“ světa „těch zdravých“. Je to jinakost jiného druhu, než jsme u Matouškových postav zvyklí, nicméně v textu se objevují i formulace, které naznačují, že Antonín a (a posléze i Martin) patří k rodině těch, u kterých je „mysl pro možnost“ vyvinutější než „mysl pro skutečnost“, kteří jsou jiní i v tomto smyslu a žijí v jisté izolaci:

¹⁹¹ MATOUŠEK, Ivan. Oslava. Praha, Společnost pro Revolver Revue 2009, s. 9.

¹⁹² MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s 17.

¹⁹³ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s 18.

„Má-li mně někdo co říct, na ostatní to působí, jako by blouznil.“¹⁹⁴ Antonínova postava přichází o svou plochost, komplikuje se, prohlubuje. Pro další podobu záznamů, jejichž prostřednictvím je v první části románu tato postava konstruována, je zlomový den, kdy Antonín nastupuje do nemocnice na desetidenní vyšetření. U tohoto data je uveden pouze nekomentovaný přepis nejznámější křesťanské modlitby Otčenáše. V kontextu s předchozími lakonickými záznamy týkajícími se vesměs banálních věcí působí modlitba překvapivě a prosby jí vyslovované naléhavě. Text modlitby vyjadřuje jistě i Antonínovu úzkost ze situace, kterou, jak si dotyčný nepochybně uvědomuje, náhle pod kontrolou nemá a mít nemůže. Je to také úzkost z vlastní smrtelnosti, jež se najednou stala hmatatelnou a v níž se ocitá zcela sám, která ho obrací směrem k Bohu. Tento obrat jako by předznamenával i obrat ve způsobu, kterým dále pozoruje svět, respektive čeho si v něm všímá.

V následujících záznamech se Antonín Vrána mnohem víc soustředí na sebe, více zachycuje své nitro – svůj pozitivní vztah k přírodě, která ho uchvacuje a naplňuje, občas i své skryté touhy. S ohledem na situaci také podává zprávy (s touž lakonickou stručností) o proběhnutých vyšetřeních, léčbě a jejich výsledcích. Neúčastněným způsobem komentuje svůj fyzický stav. Na rozdíl od některých jiných próz Ivana Matouška (Ego, Mezi starými obrazy) se tu čtenář nesetkává s tělem jako s něčím hodným opovržení, něčím, co vzdaluje člověka od jeho duchovní podstaty, Antonín chápe své tělo jako přirozenou podmínku lidské existence – i s omezeními, jež člověku přináší. Duchovní a tělesné nevnímá protikladně, obě složky se podmiňují a doplňují. Tělo je pro Antonína prostředkem k vyjádření ducha, prostředkem k vyjádření citů. „Zašimral jsem Martina pro štěstí ve vousech.“ „Na rozloučenou jsem se s ní políbil.“ „Zase si dlouho máváme.“¹⁹⁵ Nicméně smrtelnost těla neignoruje, stále více ji přijímá jako daný fakt, ale o to víc, byť možná podvědomě, touží po zajištění kontinuity ducha.

Z jeho zápisků je zřejmé, že úsilí nalézt to, co zmírní a snad i překoná úzkost, s níž náhle prožívá svou existenci, směřuje do oblasti vztahů (a priori vztahů s nejbližšími), druhou oblastí, k níž se jeho hledání upíná, je oblast umění. Nutno dodat, že Antonín Vrána tuto skutečnost ve svých deníkových zápisech vědomě nijak nereflektuje, avšak je z nich jednoznačně patrná.

Zmínění „nejbližší“ se v Antonínově deníku objevují hned v prvním záznamu. Způsob, jakým o nich mluví a jak je označuje, se podílí na výsledném dojmu autentičnosti textu. Antonín tyto další postavy, v souladu s logikou žánru, neidentifikuje jinak než jejich vlastními jmény,

¹⁹⁴ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 58.

¹⁹⁵ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 19.

případně je označuje pojmenováními, jež vyjadřují rodinné vztahy (babička, máma, manželka...) Čtenář zpočátku netuší, že Martin je zároveň Antonínův syn, Alena snacha, apod. Sám musí pronikat do cizího intimního prostoru, v kterém se nemůže a nemá hned orientovat.

Pojmenování vyjadřující rodinné vztahy mají při konstrukci postavy Antonína podstatnou roli. V rámci textu nevypovídají nic podstatného o oněch druhých postavách (výjimkou je Martin, viz dále), ale přinášejí informaci o Antonínovi. Především prostřednictvím rodinných vztahů Antonín sám sebe v textu definuje – je manžel, otec, dědeček, bratr, tchán. Dokonce se dá říct, že především prostřednictvím vztahů s jinými lidmi v textu existuje. Ivan Matoušek jako by v této próze zmírňoval kruté obrazy nesnesitelnosti neporozumění právě mezi nejbližšími, které jsou charakteristické a z hlediska významové výstavby podstatné pro sbírku povídek *Mezi starými obrazy* nebo pro román *Nové lázně*, ale spatřovat je lze i v již zmiňované novele *Album* či v románech *Spas* a *Ego*. Antonínova touha po blízkosti druhých je zjevná, a to, že ji druzí naplňují, působí v rámci tíživé, pro zúčastněné tragické situace uklidňujícím dojmem, což je v kontextu Matouškovy tvorby další novum.

Z okruhu rodiny stojí Antonínovi nejbližší Martin, o kterém se toho čtenář z Antonínových záznamů také nejvíce dozvídá.¹⁹⁶ Informace, které Antonín o Martinovi poskytuje, jednoznačně odkazují k autorovi, tedy Ivanu Matouškovi (věk, datum narození, Martin jako publikující a oceňovaný autor,¹⁹⁷ který pořádá veřejné čtení *Katastrofy*, v níž čtenář znalý Matouška rozpozná román *Spas*, stejně jako v románu *Chemici*, který Martin píše, nemůže nevidět Matouškovy *Adepty*), čímž autor promyšleně posiluje autentičnost celého sdělení a podporuje čtenářovu zvědavost, neboť odkazuje k mimoliterárním skutečnostem a k možnosti, že celé vyprávění je záznamem skutečného příběhu skutečného I. Matouška a že jeho prostřednictvím proniká do intimity reálně existujícího člověka.

Oba muže – Antonína a Martina – spojuje kromě příbuzenského vztahu láska k umění, konkrétně k literatuře. I ve volbě titulů, které Antonín v době své nemoci čte, se odráží fakt, že si uvědomuje blízkost smrti, která náhle činí jeho život nesmyslným a zřejmě ho provokuje k úvahám o smyslu bytí, které však explicitně neformuluje. Jedním z nich je *Mannův Kouzelný vrch*, jehož hlavnímu hrdinovi Hansi Castorpovi se stejně jako Antonínovi nečekaně uzavře zdravý, normální svět a ocitá se ve stavu podivného čekání – není to již on, nýbrž jeho nemoc, kdo o něm rozhoduje – které končí teprve v momentě, kdy pochopí, že

¹⁹⁶ Martinova postava je stejně jako Antonínova konstruována minimálně dvojí optikou, neboť v druhé části knihy se role obrací, a je to Martin, kdo promlouvá a v rámci svého vyprávění vytváří obraz Antonína.

¹⁹⁷ Martin získává *Cenu Roentgen Revue*, Matoušek *Cenu Revolver Revue*.

smysl jeho existence je v její jedinečnosti, která jakkoli je v čase omezená, mění, ovlivňuje a určuje podobu světa, který hrdina v závěru knihy uží jako prostor nepochybně směřující k nějakému absolutnímu (nepomíjivému) horizontu. Právě absolutno vznáší na člověka požadavek přijmout za takový svět odpovědnost, jíž dává smysl i svému individuálnímu, smrtelnému životu.

Další knihou, která Antonína v době jeho nemoci provází, je román Země zaslíbená W. S. Reymonta, v němž je zobrazována absurdita světa, který naopak na absolutní horizont rezignoval a soustředí se pouze na budování hodnot pomíjivých. Opakovaně se pak v Antonínových záznamech objevuje Kafkův román Proces, jehož prostřednictvím do textu vstupují otázky týkající se lidské existence, tentokrát existence jako bytí k smrti, ale je jím také konkrétně ztvárněna výše zmiňovaná otcova a synova shodná láska k literatuře. Chvilce strávené společným překládáním Kafky, které provozují jen pro vlastní potěšení, jsou chvílemi, které Antonín prožívá jako okamžiky vzájemnosti, jež netřeba nijak analyzovat ani příliš komentovat. „čtvrtek 22. I. 04 Kafka je naše heslo. Když se Martin vrátí z práce, už ve dveřích se ptám: Tak jdeme na toho Kafku?“¹⁹⁸ Nebo jen: „pátek 30. I. 04 Kafka.“¹⁹⁹ Vřelý vztah otce a syna zde navíc ostře rezonuje s Kafkovým problematickým vztahem k otci. Umění a přítomnost nejbližších – to jsou oblasti, do kterých se Antonín stále jednoznačněji uchyluje. Umění je v románu prezentováno jako něco, co může poskytnout odpověď na otázku záhady života,²⁰⁰ a mezilidské vztahy (zde ty nejtěsnější) jako něco, skrze co člověk existuje. Druzí jsou zde tím, co ovlivňuje charakter každého „já“.

Dne 13. 8. 04 Antonín umírá. Zhruba týden před smrtí jsou data, jež přísluší k jednotlivým záznamům, uváděna v závorkách. Na základě toho, o čem poslední záznamy pojednávají, čtenář snadno usoudí, že jde o záznamy Antonínem již nezapsané. Slábnoucí a umírající tělo znemožňuje duchu, aby se navenek projevil.

V moment, kdy Antonín umírá, pak jeho duch jako by rozejpal křídla a čtenáři se dostává promluvy esteticky i myšlenkově nesmírně působivé, v níž je ukryta i zpráva o tom, že Antonín podvědomě hledaný smysl své existence v okamžiku smrti objevil. Smrt dala životu smysl, on sám sebe nazřel jako součást řeky, čímž převzal i svou odpovědnost za řeku.²⁰¹ „Tak i řeka Oslava si uvědomila svoji důležitost, sílu a moc a pustila se do započaté práce. Nejdříve si začala hloubit koryto, aby splnila své nemalé cíle, to je zajistit dostatek vody pro

¹⁹⁸ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 32.

¹⁹⁹ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 33.

²⁰⁰ Poutavý je v této souvislosti motiv básně jako toho, co zjevuje absolutní pravdu – jejími autory by byli básníci celého světa.

²⁰¹ Volná parafráze slov V. Havla: „Když člověk sám sebe nazře jako součást řeky, převezme i svou odpovědnost za řeku.“ HAVEL, Václav. Dopisy Olze. Praha, Atlantis 1992, s. 290.

potřeby území, kterým protéká, a zásobit Černé moře patřičným přidělem dobré vody, aby oplátkou dostala dle platných zákonů přírody správné množství do svých pramenů. Toto platilo a fungovalo miliardy let. (...) Oslava i přesto, že měla přidělenou jen menší oblast, se jinými řekami nedala zahanbit a pracovala a pracovala na svém poslání až do doby, kdy jsem se já, coby takzvaný člověk, v povodí Oslavy narodil a úsek jejího poslání a významu uvedl do souvislosti s rodným krajem v době svého mládí.“²⁰²

Citovaný úryvek ze jmenované promluvy je zásadní i pro reflexi samotné postavy, neboť se v ní Antonín představuje v podobě dosud neznámé a překvapivé, která tak úplně nezapadá do obrazu, který o sobě dosud podával. Jejím prostřednictvím je formulována otázka týkající se možnosti poznání člověka, otázka v Matouškově tvorbě nijak neobvyklá.

Postava Antonína je kromě metody introspekce konstruována pomocí vnější perspektivy, která do románu přichází v promluvě Martina, jehož postavě patří druhá část románu, nazvaná stejně jako první, *Já*.

Stavba druhé části románu je poněkud složitější než stavba první části, jež má chronologickou, a z hlediska pojetí času jednoznačnou kompozici. Druhé části dominuje Martinova přítomnost, do níž vstupuje v podobě vzpomínek minulost, přičemž jednotlivá časová pásma se těsně prolínají.

Protagonistou druhé části románu je Martin. Podstatnou složku jeho introspektivních záznamů, které jsou rozvinutější a emotivně barvitější než záznamy první části, tvoří vzpomínky na Antonína – především na konec jeho života. Stejně tak tvoří Antonín nedílnou složku Martinovy osobnosti. Martinova přítomnost se váže k blíže neurčené letní noci, v níž se svou ženou Alenou putuje horskou krajinou. Toutéž krajinou kdysi procházel se svým otcem. Uvedená skutečnost není v textu explicitně vyslovena, lze ji jen prostřednictvím nemnoha narážek tušit. „*Mám desáté narozeniny. Není náhoda, rozhodl-li jsem se takhle začít noc, která dosud neskončila.*“²⁰³ „*I v této pozměněné podobě se mi díky skupince smrků na protější břehu vybavuje vůně jehličí a suché trávy (...) Zase mám to tehdejší zákoutí před očima, ač nyní jsme dvě siluety uprostřed horské pláně pod hvězdami.*“ „*Přinesl jsem do nemocnice fotografii, na které jsou stíny dvou postav na dně Kateřinského potoka. (...) Na fotografii jeden stín druhému pod sluncem prosvícenou žlutozelenou vodou ukazuje, kam se má podívat dalekohledem.*“²⁰⁴

²⁰² MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 53–54.

²⁰³ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 57.

²⁰⁴ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 72.

Cíl ani důvod Martinova nočního putování, které není v textu ukončené, není jím samým nijak explikován, opakovaně je však zdůrazňována jeho nutnost. Motiv noci je zde využit nejen k navození pocitů smutku, lze ho vnímat i jako symbol smrti, k níž se ve svém introspektivním rozjímání Martin stále vrací a která ho provokuje k tázání po smyslu života. Motivy noci a tmy jsou rozvíjeny motivem zářící oblohy, která je zobrazena jako veličina trvalá, existující nezávisle na člověku a taky mimo jeho aktuální čas. Pohled na hvězdnou oblohu je ale mimo jiné i pohledem do minulosti.²⁰⁵

Minulost je v textu realizována v Martinových vzpomínkách, v nichž se mu stává znovu přítomností, zde je především možností jak se znovu setkat s milovaným otcem.

Vzpomínka je v Matouškově tvorbě jedním z klíčových motivů, jejichž pomocí je vyslovena celá řada témat. Stala se například leitmotivem novely *Album*, kde je jejím prostřednictvím formulována otázka, zda uchovává pravdivý obraz prožité skutečnosti ve smyslu objektivity, či zda právě subjektivita prožitého a nutná deformace skutečnosti přítomná ve vzpomínce je to, co je v životě jednotlivce cenné a pravdivé. Ve jmenované novele pak motiv vzpomínky významně ovlivňuje výslednou podobu hlavní postavy.

V próze *Oslava* je její funkce odlišná. Martinovy vzpomínky na otce se z velké části týkají událostí, o kterých se v předchozí části zmiňoval Antonín. Martinova odlišná perspektiva ani časový odstup od Antonínem popsaných skutečností nepřináší v jejich zobrazení nijak rozdílnou informaci. Tato skutečnost odráží vzájemnou blízkost obou protagonistů – oba prožili v určitou dobu totéž. Martin je dokonce schopen vcítit se do Antonína. Martinovo vzpomínání na otce nepřináší jiný pohled na jeho postavu, nerozostřuje obraz, který o sobě svými záznamy vytvořil Antonín, naopak ho dál dokresluje, například ho obohacuje o emoce, které do Antonínovy promluvy proniknou jen zřídka. Vzpomínání na otce zde nijak nesouvisí s hledáním toho, kým byl Antonín doopravdy, nesměruje k otázkám proměnlivosti lidského charakteru, a tudíž jeho neuchopitelnosti, jako je tomu v různé intenzitě v ostatních Matouškových prózách, ale je možností, jak znovu být v otcově společnosti, jak prožívat jeho blízkost, jak se vymanit z neúprosného plynutí času.²⁰⁶ Vzpomínky nepřinášejí ani tak zprávu o Antonínově či Martinově individualitě, ale jsou hlavně obrazem vřelého vztahu těchto dvou ústředních postav.

Vzpomínky na otce jsou v románu také Martinovým hledáním způsobu, jak existovat dál bez něj, tedy hledáním způsobu jak se vyrovnat s bolestnou ztrátou milovaného člověka, která je

²⁰⁵ V této souvislosti nelze nevnímat aluzi na Máchův *Máj*, konkrétně na Vilémovo rozjímání v noci před popravou, kdy v těsné blízkosti smrti pociťuje tíhu konečnosti své existence, hrůzu z nebytí.

²⁰⁶ Metaforou tohoto vymanění je pak třetí, závěrečná, část románu.

bolestná mimo jiné i proto, že milovaný člověk je součástí existence milujícího člověka, o kterou jeho odchodem přichází a které ve svém nitru musí dát novou podobu, a proměnit tak i svoje „já“. Martin si stále jednoznačněji uvědomuje, že člověk existuje prostřednictvím vztahů s druhými lidmi (a nejde jen o vztahy láskyplné).

Martinovo noční putování horami, které jsou pro Matouškovy hrdiny vždy možností, jak z jiné perspektivy sledovat svět, v němž existují, a které jsou vždy synonymem světa možností, světa, v němž existuje prostor pro imaginaci, a jenž je v Matouškově tvorbě zobrazován jako mnohem důležitější a leckdy skutečnější než svět tzv. skutečnosti, se stále zřetelněji realizuje jako alegorické zobrazení cesty k sobě samému, jehož „já“ je poskládané z mnoha dalších „já“. Otcovo „já“ v něm patří k těm nejpodstatnějším.

Vyprávění třetí části, nazvané *Oni*, zprostředkovává vypravěč, který stojí mimo vlastní příběh, jeho extradiegetičnost je ale čistě formální. Jeho skutečná objektivita ve vztahu k vyprávěnému (tedy i skutečnost, že stojí vně zobrazovaného) je zpochybněna hned v prvním odstavci této části. *„Když se o Velikonocích při náhodném setkání přátel zeptal nakladatel autora těchto řádků zda na něco myslí, oba se přes rozvrzaný kavárenský stůl na sebe usmáli. Nakladatel se s úsměvem opravil: Já vím, že stále na něco myslíte, ale mě zajímalo, máte-li něco v plánu. Načež mu autor těchto řádků prozradil, že pomýšlí na sestup do podsvětí. Nakladatel z rozpaků obdivně hvízdal. Rovněž ostatní kolem stolku se zatvářili překvapeně, slavnostně i skepticky.“*²⁰⁷ Přítomnost postavy „autora těchto řádků“ v textu odkazuje k mimotextové realitě, k reálnému autorovi I. Matouškovi, ale v kontextu s předchozími dvěma částmi i k postavě Martina existující pouze jako textový konstrukt, o jejíž spřízněnosti s osobou I. Matouška jsme se zmínili výše. Pomocí rozprostření identity vypravěče mezi tvůrce, vypravěče coby „pouhou“ textovou pozici a románovou postavu tak znovu vstupuje do textu téma autorství, které však není dále samostatně rozvíjeno jako například v románu *Ego*, a pozornost je dále mnohem spíše soustředěna k tématu vztahu reality a fikce, jejich vzájemného působení a ovlivňování se. I to je téma, které je pro Matouškovu tvorbu typické, zde je však obohaceno o další rozměr (naznačený také již v románu *Ego*), a sice o otázku, jak vznikající fikci ovlivňuje fikce již existující, neboť v třetí část románu je využito informací získaných z prvních dvou částí, a je s nimi nakládáno tak, aby byla zdůrazněna významová samostatnost celků, z nichž pocházejí.²⁰⁸

²⁰⁷ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 105.

²⁰⁸ Nelze nepoukázat, že podobného principu použil Jiří Kolář, k jehož odkazu se Matoušek na mnoha místech své tvorby hlásí, v básnické skladbě *Skutečná událost* (ve sbírce *Prométheova játra*), která v sobě specifickým způsobem obsahuje samostatně existující povídku *L. Klímy Skutečná událost seběhnuvší se v Postmortálii* a povídku *Ž. Nalkowské U trati*, která je navíc v nepozměněné podobě součástí skladby.

Nemožnost jednoznačně odhalit identitu „autora těchto řádků“ (rozuměj „autora“ třetí části románu) mimo jiné umožňuje čtenáři vnímat poslední část jako Martinův literární pokus, kterým vytrhává sebe i otce z neúprosnosti času a kterým dává sobě (stává se postavou svého díla, což je další prvek, s nímž se v Matouškově tvorbě opakovaně setkáváme) příležitost znovu se s otcem setkat. Umění se v románu stává člověku možností, jak proměnit realitu, a jako v jiných Matouškových prózách i zde je na něj nahlíženo jako na prostředek, kterým lze lépe porozumět světu a pochopit vlastní roli v něm, i zde je umění prezentováno jako jeden ze způsobů, jímž se lze více přiblížit k smyslu svého bytí. *„Přece umění není jenom pro zábavu, a přesto může pomoci.“*²⁰⁹

I další témata (jako je například problematika jedinečnosti lidského osudu ve vztahu k pomíjivosti existence) vstupují do textu v těsné souvislosti s tím, jak jsou v něm konstruovány postavy Martina a Antonína. Obě postavy jsou nahlíženy vnější perspektivou, jejíž věrohodnost, jak jsme již podotkli, je však od samého začátku zpochybněna, a která je navíc narušována dlouhými vnitřními monology Martina i Antonína, případně jejich společnými diskusemi vedenými často nad detaily čtenářům známými již z předchozích dvou částí, nebo i diskusemi s jinými zemřelými postavami (z nichž nejvýraznější je setkání s F. Kafkou). V nich rozvíjejí témata vyslovená v prvních dvou částech, vyjadřují se k mnoha problémům, které vyvazují z jejich závislosti na konkrétním čase a místě, neboť nyní vše sledují z perspektivy bezčasí zásvětí, jehož obraz je také podstatný pro významovou výstavbu románu. Odkrývají tak mnohdy nesmyslnost úsilí, s nímž člověk opakovaně věnuje svou pozornost banalitám, grotesknost lidského chování provázející mnohé situace, do nichž se člověk v životě dostane a které dokonce vyhledává, grotesknost, kterou však nelze vidět, dokud je člověk takovými situacemi pohlcen, dokud je jejich součástí. A právě umění – svět možností – může tuto odlišnou perspektivu zprostředkovat. I *„přítomnost, která je nepochopitelná,“*²¹⁰ se v umění může proměnit v minulost, budoucnost, může zůstat přítomností a být pozorována z perspektivy věčnosti, ale díky tomu, že je náhle pozorována a zobrazena „jinak“, stává se – tomu, kdo na „jiné vidění“ přistoupí – srozumitelnější. Tématem Oslavy je ale i to, že ne každý rozumět potřebuje. Obzvláště v přítomnosti vyznačující se tím, že pouze *„praktická užitečnost je zásadním kritériem oprávněnosti jakékoli činnosti, což se projevuje v její tržní hodnotě.“*²¹¹ A právě tuto přítomnost Matoušek promyšleně ironizuje.

²⁰⁹ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 158.

²¹⁰ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 159.

²¹¹ MATOUŠEK, Ivan. Oslava, s. 158.

Závěr

Jádro předkládané disertační práce, jejímž záměrem bylo vyložit prozaické dílo Ivana Matouška, tvoří interpretace následujících próz: *Autobus a Andromeda*, *Album*, *Mezi starými obrazy*, *Nové lázně*, *Ego*, *Spas*, *Adepti* a *Oslava*.

Při interpretaci literárního díla vycházíme z přesvědčení, že jeho smysl je utvořen jak významy existujícími uvnitř vlastního textu (v textové struktuře), tak významy vzniklými v závislosti na procesu textového odkazování mimo sebe, přičemž v případě próz Ivana Matouška jsme zjistili, že velmi často jde o reference, jimiž je různě zdůrazňován hlavně aspekt textovosti konkrétního vyprávění.

Jak již bylo řečeno v úvodu této práce, většina odborných reflexí Matouškova prozaického díla staví do středu své pozornosti problematiku postavy a všímá si její role v textu, byť v mnoha jiných aspektech se jednotliví autoři reflexí často rozcházejí. Skutečnost, že právě postavy výrazně konstituují tvar Matouškových textů, ovlivnila i nás a promítla se do rozhodnutí interpretovat autorovo dílo především prostřednictvím toho, jakou funkci má ve vyprávění postava a jak konkrétní způsoby, jimiž je v textu konstruována, ovlivňují významovou výstavbu próz.

Na základě právě konstatovaného jsme usoudili, že bude vhodné postavy z textu neabstrahovat a pokusit se pochopit jakou specifickou roli v textu mají, přesto jsme se nejprve rozhodli pojmenovat společné rysy Matouškových charakterů a teprve následně sledovat konkrétní varianty a jejich působení v textu. Zjistili jsme, že jedním z nejvýraznějších konstantních atributů zobrazovaných postav je extrémní senzitivita, která ovlivňuje jejich vnímání a prožívání světa. Autorem je důsledně zobrazována jako rys, který tyto jedince činí ve vztahu k ostatním jinými, a v důsledku kterého se často ocitají v roli outsiderů.

V první kapitole jsme tento fenomén jinakosti blíže specifikovali, k čemuž nám vhodně posloužila Matouškova novela *Autobus a Andromeda*, v rámci jejíž interpretace jsme sledovali, jak autor pomocí dvou konstruktů postav zobrazuje dva možné způsoby reflexe světa, jež jsou v jeho prózách vlastní každému individu. Onen specifický způsob prožívání, který určitého jedince odlišuje od ostatních, a na základě kterého se tedy dotýčný stává pro většinu jiným, odlišným (často problematickým), pak prezentuje jako důsledek nepoměru mezi „smyslem pro možnost“ (snění, představy, imaginaci) a „smyslem pro skutečnost“. Prostřednictvím dalších próz, v nichž jinakost není tématem sama o sobě, jsme sledovali, jak konkrétně je každé takto odlišné „já“ v textu realizováno, jakými způsoby vstupuje do významových vztahů s dalšími složkami konkrétního textu a co je touto realizací dále

tematizováno. V tomto ohledu jsme si všimli jistých podobností, na základě kterých jsme postavy rozdělili do několika kategorií.

Z hlediska typologie postav tvoří samostatnou kategorii charaktery figurující v novele *Album* a v povídkové sbírce *Mezi starými obrazy*, jež jsme analyzovali v druhé kapitole. Také u těchto próz jsme zaznamenali, že se postavy vyznačují zjitřeným „smyslem pro možnost“, který je však ve zmíněných prózách tématem spíše okrajovým, mnohem více s ním autor pracuje jako s prostředkem, jímž podtrhuje individualitu postavy a tematizuje jedinečnost a výjimečnost individuálního vnímání světa, které je logicky vázáno na jedinečný a neopakovatelný lidský osud. Demonstrovali jsme, jak v závislosti na narativních technikách vyznačujících se kombinováním vnitřní a vnější perspektivy, konkrétních motivech, z nichž zde připomínáme alespoň pro Matouška klíčový motiv vzpomínky, charakteru chronotopu vyznačujícím se překrýváním světa skutečného a světa možného, vstupuje prostřednictvím postav ukotvených v situaci (jež je v textu vždy jen fragmentem jejich příběhu, který není nutně dovyprávěn) do textu téma možnosti pravdivého poznání skutečnosti, možnosti skutečného a úplného poznání člověka. Tato pro Matouška zásadní otázka vede nutně k dalšímu obecnějšímu tázání po smyslu lidské existence, jež je určující pro povídky sbírky *Mezi starými obrazy*, kde jinakost postav používá autor jako prostředek, jehož pomocí buduje základní opozici vyprávění – nějaké konkrétní já x zbytek světa (jinakost je bezprostřední příčinou konfliktu mezi těmito dvěma entitami), na jejímž pozadí si konkrétní já uvědomuje problematičnost a nesamozřejmost vlastního bytí.

Významnou skupinou v typologii Matouškových postav tvoří protagonisté výrazně individualizovaní, kteří se navíc vyznačují nepřehlédnutelnými autobiografickými rysy. Takovými charaktery jsou hlavní postavy románů *Nové lázně*, *Ego a Spas*. Tyto psychologicky propracované postavy spojuje také fakt, že jsou zobrazovány jako charaktery nestabilní a nepoznatelné. Všimli jsme si, že určité principy, jimiž autor takového obrazu dociluje, se v jmenovaných románech opakují a v různé míře se uplatňují ve všech kategoriích tvořících strukturu vyprávění. Nejmarkantnější analogie jsme zaznamenali v kategorii vypravěčských strategií, které se vyznačují nepřehledností a mimo jiné i nejasnostmi v identitě vypravěčů. Rovněž pojetí času a prostoru způsobuje, že výsledný obraz světa působí nepřehledně, chaoticky, nesrozumitelně, což v jeho senzitivních obyvatelích vyvolává pocity nejistoty. Ty pak provázejí jejich existenci a promítají se do jejich noetické skepse, do pochybností o možnosti pravdivého poznání světa. Postavy těchto románů jsou vesměs jedinci neschopní zařadit se do většinové společnosti, jedinci, kteří si svou jinakost uvědomují a prožívají ji jako problematickou, jako to, co je uzavírá do izolace a znemožňuje jim

komunikaci s ostatními. Mezilidské vztahy jsou dalším dílčím tématem všech jmenovaných románů.

Zjistili jsme také, že společným rysem zmíněných románů je časté odkazování k existenci autora, jenž stojí mimo text. Prostřednictvím těchto referencí je zdůrazňována „stvořenost“ vyprávěného a jsme přesvědčeni, že i tímto způsobem vstupuje do významové výstavby jedno z podstatných témat Matouškových próz – téma umění, s nímž souvisejí další dílčí témata s různou intenzitou opakovaně tematizovaná, například vztah tvůrce k vlastnímu výtvaru, role umění v procesu poznávání světa.

V souvislosti s tématem umění je fenomén jinakosti prezentován nejen jako to, co má na odlišnost nárok, ale ozvláštňující „jiné vidění“ je autorovi především konstitutivní podmínkou umění. Tuto tezi jsme se pokusili doložit v poslední kapitole věnované analýzám próz *Adepti* a *Oslava*. Obě díla spojuje absence ústřední postavy, problematická individualita v nich ustupuje do pozadí. Autor se soustředí na zobrazení vztahů mezi jednotlivci, které – v kontextu k předchozím prózám nečekaně – prezentuje jako vztahy naplněné, vyznačující se vzájemnou blízkostí, která není nikdy banální, neboť to není blízkost prostorová, ale časová, blízkost, která je podle Jana Patočky něčím jako čtvrtou dimenzí času vytvářející domov. A domov je to místo na světě, do něhož jsme přijati.²¹² Tímto domovem, místem, kde je člověk nejvíc sám sebou, je, jak jsme v závěrečných interpretacích Matouškových posledních dvou románů pokusili doložit, svět umění.

V jednotlivých interpretacích jsme neopomněli pojmenovat možné inspirační zdroje Matouškových próz, z nichž jako nejprokazatelnější se nám jevila inspirace tvorbou Roberta Musila, Thomase Manna a Franze Kafky, z domácích autorů je pak zřejmá inspirace poetikou Jiřího Koláře. V souvislosti s konstrukcí postav se nám jeví zřejmá spřízněnost s takovými současnými autory české prózy, jakými jsou především Michal Ajvaz, Jáchym Topol, Daniela Hodrová či Jiří Kratochvíl.

Cílem našeho pokusu o interpretaci mnohvrstevnatého a výlučného Matouškova prozaického díla, jež stojí mimo zájem širších čtenářských kruhů, bylo ukázat jeho uměleckou hodnotu, jedinečnost a významovou bohatost. Snad tato práce poslouží jako východisko těm, kteří se budou chtít hlouběji zabývat dalšími aspekty Matouškovy tvorby zde nepojmenovanými.

²¹² PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha, Československý spisovatel 1992.

ANOTACE DISERTAČNÍ PRÁCE

Příjmení a jméno autora: PhDr. Michaela Bečková

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název disertační práce: Prostory možností. Postavy v prózách Ivana Matouška

Školitel: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Počet znaků: 273 688

Počet příloh: 0

Klíčová slova: Ivan Matoušek, česká literatura, literární interpretace, literární postava, příběh, vypravěč, prostor, čas, autor, čtenář, jinakost

Krátká a výstižná charakteristika diplomové práce: Práce analyzuje prozaické dílo Ivana Matouška. Klíčovou roli v dílčích interpretacích má postava a její role ve významové výstavbě próz. Ve svém nahlížení na postavu a její funkci se opíráme především o teoretické práce Petra A. Bílka, Lubomíra Doležela, Bohumila Fořta, Daniely Hodrové, Tomáše Kubíčka a Shlomith Rimmonové-Kenanové. Východiskem pro interpretaci je vlastní text uměleckého díla. Tento soubor interpretací vede k vyložení Matouškových próz.

The spaces of the options. The characters in the works of Ivan Matoušek

This dissertation deals with the works of the contemporary Czech author Ivan Matoušek. As the key to the interpretation of Matoušek's works, we chose the function of the character in the narrative, because it is the characters, who are determining for the semantic structure of his work.

Studying the character and its function in the text we rely primarily on the theoretical works of Petr Bílek, Lubomír Doležel, Bohumil Fořt, Daniela Hodrová and Shlomith Rimmon-Kenan. The main aim of this thesis is to offer an overall view of Matoušek's work.

LITERATURA

Prameny (beletrie)

- AJVAZ, Michal. Druhé město. Praha, Mladá fronta 1993.
- ARBES, Jakub. Romaneta. Praha, Lidové noviny 2009.
- HAVEL, Václav. Dopisy Olze. Praha, Atlantis 1992.
- KOLÁŘ, Jiří. Prométheova játra. Praha, Československý spisovatel 1990.
- MATOUŠEK, Ivan. Adepti. Praha, Triáda 2009.
- MATOUŠEK, Ivan. Album. Praha, Mladá fronta 1991.
- MATOUŠEK, Ivan. Autobus a Andromeda. Praha, Kdo je kdo 1995.
- MATOUŠEK, Ivan. Ego. Praha, Torst 1997.
- MATOUŠEK, Ivan. Mezi starými obrazy. Olomouc, Votobia 1999.
- MATOUŠEK, Ivan. Nové lázně. Praha, Mladá fronta 1992.
- MATOUŠEK, Ivan. Oslava. Praha, Společnost pro Revolver Revue 2009.
- MATOUŠEK, Ivan. Spas. Praha, Triáda 2001.
- MUSIL, Robert. Muž bez vlastností. Praha, Argo 1998.

Sekundární literatura (odborné studie a recenze)

- ARISTOTELES. Rétorika/Poetika. Praha, Rezek 1999.
- BACHTIN, Michail M. Román jako dialog. Praha, Odeon 1980.
- BARTHES, Roland. S/Z. Praha, Garamond 2007.
- BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno, Host 2003.
- BLAŽÍČEK, Přemysl. Kritika a interpretace. Praha, Triáda 2003.
- BLAŽÍČEK, Přemysl. Škvoreckého Zbabělci. Praha, Oikoymenh 1992.
- BLAŽÍČEK, Přemysl. Haškův Švejk. Praha, Československý spisovatel 1991.
- BOOTH, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago, Chicago University Press 1983.

- ČERVENKA, Miroslav. Významová výstavba literárního díla. Praha, Karolinum 1992.
- DOLEŽEL, Lubomír. Narativní způsoby v české literatuře. Praha, Československý spisovatel 1993.
- DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica (Fikce a možné světy). Praha, Karolinum 2003.
- ECO, Umberto. Šest procházek literárními lesy. Olomouc, Votobia 1997.
- ELIOT, Thomas S. O básnictví a básnících. Praha, Odeon 1991.
- FOŘT, Bohumil. Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008.
- GENETTE, Gérard. Fikce a vyprávění. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007.
- HAMAN, Aleš. *Matoušek znova a (trochu) jinak*, Tvar 20, 2009, č. 16 (1. 10.), s. 2.
- HODROVÁ, Daniela. ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha, Torst 2001.
- HRTÁNEK, Petr. *Beletrie mezi eschatologií a alchymií: Nad dvěma romány Ivana Matouška*, Host 26, 2010, č. 6 (14. 6.), s. 84–86.
- INGARDEN, Roman. Umělecké dílo literární. Praha, Odeon 1989.
- JASPERS, Karl. Úvod do filosofie. Praha, Oikoymenth 1996.
- JANKOVIČ, Milan. Dílo jako dění smyslu. Praha, Pražská imaginace 1992.
- KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Brno, Host 2007.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Kdo vypráví vypravěče?* in: Aluze, 2007, č. 1, s. 42–47. Dostupné z: http://aluze.cz/2007_01/05_Studie_-_predmluva_-_Kubicek.php; přístup 30. 1. 2012.
- KYLOUŠEK, Petr (ed.). Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno, Host 2002.
- LOPATKA, Jan. Doslov in Album, Praha, Mladá fronta 1991.
- MACHALA, Lubomír. Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy. Praha, Brána 2001.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie z poetiky. Praha, Odeon 1982.
- NOVOTNÝ, Vladimír. *Existují nové alternativy vývojového románu?* Tvar 12, 2001, č. 17 (18.10.), s. 1, 4–5.
- NOVOTNÝ, Vladimír. *Románové nekonečno, nebo Román – potopa (o potopě)?* in: Ta naše postmoderna česká. Praha, Protis 2008, s. 79–83.

NOVOTNÝ, Vladimír. *Paraepický svět českých čtyřicátníků*. Tvar 2, 1991, č. 48 (28. 11.), s. 1, 4–5.

ONUFRER, Petr (ed.). *Před potopou – Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*. Praha, Společnost pro Revolver Revue – Triáda 2011.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha, Torst 2004.

PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha, Československý spisovatel 1992.

PŘIBÁŇOVÁ, Alena. *Faustovský román o ženách*, Host, 1997, č. 8, s. 118–120.

RICHTEROVÁ, Silvie. *Slovo a ticho*. Brno, Host 2004.

RICHTEROVÁ, Silvie. *Alchymický princip*, Tvar 21, 2010, č. 14 (9. 9) s. 2.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno, Host 2001.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988.

ŠTOLBA, Jan. *Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo*, Host 18, 2002, č. 4, s. 9–13.

TLUSTÝ, Jan. *Patočkova filozofie umění*. Česká literatura 52, 2004, č. 5, s. 680–685.

VAJCHR, Marek. *Matouškův špás*, in: *týž: Vyložené knihy*. Společnost pro Revolver Revue 2007, s. 198–204.

WALSCH, Robert. *Who Is the Narrator?* Poetics Today 18, 1997, č. 4, s. 497–513.

ZIZLER, Jiří. *Ivan Matoušek Ego*, in: *V souřadnicích volnosti: Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha, Academia 2008, s. 458–462.

