

JIHOČESKÁ UNIVERSITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOSOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA LITERÁRNÍHO PROSTORU V POVÁLEČNÉM DÍLE

JIŘÍHO MUCHY

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc

Autor práce: Romana Buriánková

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3

2010

Změření:

Problematika prostoru v poválečném díle Jiřího Muchy

Klíčová slova

Jiří Mucha, literární prostor, literatura po roce 1945, existencialismus, sebereflexe

Abstrakt:

Bakalářská práce se bude zabývat problematikou literárního prostoru a odlišnými metodami jeho nazírání. Využity budou především studie Daniely Hodrové, Bohumila Fořta a Lubomíra Doležela. Získané informace pak budou aplikovány na vývoj literárního prostoru Jiřího Muchy všeobecně, kdy se budeme zabývat jednotlivými motivy, symboly a konstrukcemi, které jsou pro dílo Jiřího Muchy typické. Budeme sledovat proměnu těchto motivů ve funkčnosti prostoru v autorově díle. Dále se zaměříme na propojení subjektu a prostoru ve vztahu k textu. Praktická část bude pak věnována interpretaci poválečných povídek a románů Jiřího Muchy. Na závěr se pokusíme zodpovědět otázku, zda lze Muchovu prózu označit za existenciální.

Theme:

Space question in Jiří Mucha's postwar work

Key words:

Jiří Mucha, literary space, postwar literature, existencialism, selfreflexion

Abstract:

This bachelors degree project is focused on literary space question and methods of its perception. Daniela Hodrová's, Bohumil Fořta's and Lubomír Doležel's studies are about to being used. Thus received information is applied in general evolution of Jiří Mucha's literary space; motives, symbols and constructions typical for Jiří Mucha's works are about to be in question of this project. Changes of those motives as a function of space in author's work will be focused on. Next we study the interconnection of subject and space in association with text. And finally practical part is aimed on interpretation of postwar novels and short stories of Jiří Mucha. At the end we attempt to answer the question whether Jiří Mucha's prose can be labeled existentialism.

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně a pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č.111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou universitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice 1. ledna 2010.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Baf', is written over a horizontal line.

Děkuji prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc a Mgr. Veronice Broučkové, Ph.D  
za trpělivost, podporu a vynikající vedení.

## Obsah:

Úvod.....	7
1. Čím zrál čas Jiřího Muchy.....	10
2. Motivy, které prostupují Muchův literární prostor.....	12
2.1. Funkce rozporu temnoty a světla ve fikčním prostoru Jiřího Muchy.....	12
2.2. Temnota a světlo v raných povídkách a románech.....	12
2.3. Rozpor temnoty a světla v poválečné próze Jiřího Muchy .....	15
2.4. Postavy žen jako motiv nositelek světla .....	23
3. Problematika prostoru.....	29
3.1. Rozpor prostoru vnějšího a vnitřního.....	29
3.2. Charakteristika prostoru vnitřního.....	30
3.2.1. Vnitřní prostor osamocenému subjektu, prostor duchovna a představ .....	30
3.2.2. Postavy slepců a bláznů. Jejich specifický vnitřní svět. ....	35
3.2. Vnitřní uzavřený prostor a prostor vnější – otevřený .....	37
3.3. Význam symbolu hranice.....	52
4. Prostor jako proces utváření .....	55
4.1. Proces sjednocování časoprostoru v románu Věčná zahrada .....	55
4.2. Setkání reality a iluze v prostoru románu Lloydova hlava.....	59
5. Jiří Mucha existencialista?.....	62
6. Závěr .....	65
7. Seznam použité literatury a pramenů.....	69

## Úvod:

Čas a prostor je jako energie a hmota. Jedno nemůže existovat bez druhého, jedno bez druhého se nemůže projevit. Tyto dva aspekty hrají základní roli ve všech vědních oborech a stejně tak i v literatuře, kde společně vytvářejí základní prostředí pro rozvoj příběhu. Prostor, ani hlavní postavy by se nemohly proměňovat bez času, který do děje vkládáme, jsou jím ohraničeni, podléhají mu. Stejně tak prostor má schopnost proměnit čas, především díky tomu, co do tohoto prostoru vkládáme, a to nejen v reálném světě, ale především ve fiktivním světě literatury.

V reálném světě jsme omezeni na dvojrozměrné vidění světa, jsme jím uzavřeni. Není v našich schopnostech pohlédnout za stěnu, kterou vytvářejí naše omezené smysly. Proto se stává hlavním úskalím filosofie, promítající se i do jiných vědních disciplín zcela pragmatických. Ne, nehodlám filosofovat o prostoru, čase a pobytu člověka v něm. Za tuto hradbu proniká pouze naše fantazie, obrazotvornost, která se neodráží pouze do fiktivního prostoru literatury, ale do prostoru umění vůbec. V umění dvacátého století nalzáme prvky, které by byly dříve nemyslitelné. Vzpomeňme například surrealismus, který touží pohlédnout za stěnu našeho prostoru i času zde, přibližující se na pomezí reality a snu, překročit hranici možností našeho vnímání i vyjadřování, či kubismus pokoušející se do plochy prolnout prostor z několika možných úhlů pohledu. Každým takovýmto pokusem se může stát i pouhý obraz bez rámu, který není ohraničen žádnou linií, je vytržen ze svého soukromého bytí, jakoby se hodlal pokračovat, rozplynout kamkoliv dál po ploše, na které je umístěn.

Literatura je však schopna nabídnout nám několik perspektiv náhledu současně, které je možno z tohoto prostoru vyjmout a posléze je opět vztáhnout k celkovému prostoru. Může být utvářen jako kulisa, jako symbol, který je spojen s dějem. Může být také personifikován a dotvářet tak děj příběhu a především doplňovat autorovo pojetí situace. Nebo se může těsně vztahovat k postavě hrdiny, který se v tomto prostoru profiluje a vyvíjí a je ovlivněn jeho nazíráním na prostor, který jej obklopuje. Prostor není utvářen pouze autorem – vypravěčem, ale také různými perspektivami postav a jejich hodnocením. Čtenáři se tak dostává zajímavého průsečíku pohledů, které jsou schopny postihnout fikční svět nejen jako konstrukci, ale také jako prostor s pamětí.

Literární prostor Jiřího Muchy jsme zvolili proto, že je jako nepoznaná mapa, kterou je možno pomalu odkrývat. Nakladatelství jej označují za jednoho z nejvýznamnějších autorů poválečné prózy. Přesto se zájem k jeho osobě jakožto autorovy obracel velice málo. Jiří Mucha je především pozoruhodná osobnost. Jako autor pracuje s vlastními zkušenostmi, ale přemísťuje je do prostoru, kde nabývají širšího významu. Proto se v krátkosti zastavíme také u jeho života. Jeho dílo nebudeme vyzdvihovat, ani se nebudeme snažit dostat jej do středu zájmu jako zapomenutého autora. Pokusíme se naleznout jeho místo v literárním prostoru vzhledem ke všeobecným tendencím poválečné prózy.

V kapitolách, v nichž budeme literární prostor Jiřího Muchy interpretovat, se pokusíme odhalit prvky společné, jejichž sémantickou hodnotu v textu budeme sledovat jako proces proměny. Pokud budeme na literární prostor pohlížet jako na architekturu – konstrukci, využijeme nejvíce studií Daniely Hodrové. Ta se soustředí na prostor jako komponent jednotlivých motivů, jimž přisuzuje významovou hodnotu. Vyjímá každý prvek tohoto prostoru a sleduje jeho významovou hodnotu skrze průnik literárními dějinami. Vyčleňování komponentů z celistvosti prostoru nám dává možnost pochopit jejich podstatu a současně naleznout jejich hlavní úlohu v literární historii. I díky rozčlenění prostoru na prvky nalezneme spojnicu mezi autorovým pojetím literárního prostoru a všeobecnými tendencemi. Přesto by takovéto pojetí bylo příliš schématické a zjednodušené. Oddaluje se od individuality autora a jím specificky utvářeného světa, v němž nikdy jediný motiv neznámá totéž. Pomocí studie Daniely Hodrové nalezneme specifické znaky Muchovy imaginace. Budeme je využívat především při interpretaci raných Muchových próz, v nichž se jistá schématicnost objevuje. Především se zaměříme na autorovo pojetí dichotomie prostoru ve vztahu k subjektu, působení specifických míst, která jsou vydělitelná, a na jejich funkci v textu. Pokusíme se zachytit specifickou poetiku Jiřího Muchy a její vývoj. Připravíme si tak základ pro širší pojetí Muchova literárního prostoru.

Nastíníme vztah prostoru vnitřního, dále vydělitelného na prostor osamoceního subjektu a na prostor uzavřený, a prostoru vnějšího, otevřeného. Zaměříme se na vztah postavy k prostoru, v němž pobývá, jak je nám touto postavou zprostředkovan. Budeme zkoumat reálnost a nereálnost jednotlivých prostorů vzhledem k prostoru osamoceního subjektu, jeho relevantnosti a promítání skrze síto subjektu, konfrontované s pásmem



vypravěče. Hrdina se stane součástí prostoru, protože bude přebírat aktivní roli při jeho konstrukci. Propůjčíme si naratologické studie Lubomíra Doležela a Tomáše Kubíčka, pomocí nichž budeme sledovat proces vzniku prostoru závislého na čase, a vztahu individuálního vnímání prostoru skrze subjekt a jeho následnou mnohoznačnost. Budeme se také soustředit na motivické propojování jednotlivých prostorů, které hrdina utváří, stejně jako na proměny hlavních motivů uvnitř oddělených světů, vznikajících sebereflexí postavy.

Již v průběhu interpretace si povšimneme, že autor neutváří pouze autonomní literární prostor, vztahující se jen k jedinému textu. Jiří Mucha bude tendovat k překročení hranice textu, jakožto prostoru fiktivní reality a bude jej vztahovat k realitě vnímané čtenářem. Položíme si otázku jakými prostředky autor textové konvence narušuje a čím překračuje hranice textu. Bude nás nadále zajímat vztah reálného a fikčního prostoru, které se u Jiřího Muchy často protínají. Pozastavíme se u cyklického charakteru Muchových textů a způsobu, jakým propojuje množinu fikčních světů.

Na závěr se krátce zastavíme u definice Muchovy tvorby, označované jako existenciální. Argumenty získané interpretací Muchových textů využijeme ke konfrontaci motivů existenciálních a sebereflexivních a pokusíme se zvážit, zda existenciální pojetí u Jiřího Muchy skutečně převažuje, nebo zda je možno tuto škatulku otevřít a uchopit tak autorův literární svět v širší perspektivě.

## 1. Čím zrál čas Jiřího Muchy

Jiří Mucha se narodil 12. 3. 1915 jednomu z nejvýznamnějších malířů přelomu století, Alfonsi Muchovi a jeho ženě Marii. Poprvé do literárního světa vstupuje ještě jako student Akademického gymnázia. Podporoval ho jeho učitel češtiny, Vojtěch Jirát, který umožnil mladému studentovi publikovat povídky v Národních novinách a později v časopise Tramp.

První dílo v tištěné podobě je brožurka „Duše trampa“ z roku 1931. Roku 1932 pak nechává vytisknout na vlastní náklady své povídky pro rodinu pod názvem „Za mořem“. Autor sám považoval za svůj debut báseň „Antický podzim“, kterou roku 1937 otiskly Lidové noviny.

Jiří Mucha jako nevyhraněný mladík studuje v letech 1934 – 39 na Karlově universitě medicínu, historii a orientalistiku. Všechny zkušenosti později zúčtovává ve svém díle, stejně jako zahraniční studijní cesty. Díky nim se posléze stává zahraničním korespondentem Lidových novin. Touha nahlédnout a sjednotit veškeré literární žánry, které by se daly spojit s hlubším kulturně – estetickým prožitkem se projevují již v jeho mládí. Roku 1938 zadává s Rafaelem Kubíkem do Národního divadla „Scénickou symfonii“, která má rovnocenně kombinovat drama a hudbu.

Roku 1939, již jako absolvent medicíny, orientalistiky a dějin umění, se hlásí do armády a stává se členem 1. československé divize a přesouvá se do Francie. Současně sem tajně převáží sbírku *Křik koruny české* a zprostředkovává ji zahraničí. Před stínem Nacismu po kapitulaci Francie odchází Jiří Mucha do Anglie, kde působí ve vojenských pořadech BBC a poté jako válečný zpravodaj. Po celou dobu války se nevyhýbal válečné vřavě. Díky zkušenostem prožitým v tomto období vzniká již roku 1943 román „Oheň proti ohni“, jakýsi válečný deník, zprostředkující aktuální prožitek přímo z bojiště. Přesto že Jiří Mucha procestoval téměř celý svět a měl příležitost okusit ho z různých stran, nikdy se nedokázal zcela odpoutat od Čech.

Když štěstěna odvrací svou tvář od nacistického Německa a spojenci postupují Francií, je Mucha mezi prvními ve svobodné Paříži. Roku 1945 se mu v Hamburku dostává zprávy, že v Čechách vypuklo povstání. Do Prahy vkročil dříve než ruští vojáci, a tak mu patřila jedna z prvních fotografií svobodné Prahy.

Jako mnoha válečným emigrantům, i Jiřímu Muchovi se dostalo „spravedlivé odplaty“. Roku 1951 je obviněn ze špionáže a až do roku 1954 je vězněn. Přesto však

ani v této životní situaci nepropadá malomyslnosti. Ze vzpomínek spoluvězňů se dozvídáme, že pobyt v uranových dolech přijímal se stoickým klidem, ba dokonce s humorem. Naopak, toto zážitky přijímá jako cenné náměty pro svou budoucí práci. Pobyt v pracovních táborech, často nesoucí existenciální motivy a touhu po svobodě, zaznamenává v románech „Pravděpodobná tvář“, „Marieta v noci“ a „Studené slunce“. Roku 1954 je rehabilitován. Od této doby až do své smrti žije střídavě v Anglii a Československu. Jeho rozpolcenost ve vztahu k rodné vlasti vnímáme v jeho cestopisech, kdy se do Čech na vrací jako do uvězněného, smutného prostoru, s prvky maloměšťáctví a ubohosti. Přesto však není schopen jej zcela opustit.

Ke konci života se rozhodne účtovat se svým vnitřním světem. Stahuje se do ústraní a vytváří texty, které jako by shrnovali dějiny jednoho století. Roku 1991 Jiří Mucha umírá. Uzavírá však cyklus svého díla románem „Věčná zahrada“, který vychází tři roky po jeho smrti v roce 1994. Zanechává za sebou svědectví lidské epochy, jako by chtěl ukázat světu vše, co bylo potlačováno.

## **2. Motivy, které prostupují Muchův literární prostor**

### **2.1 Funkce rozporu temnoty a světla ve fikčním prostoru Jiřího Muchy**

U Jiřího Muchy se často setkáváme s kontrastním funkčním prostředkem světla a tmy. V základním uchopení nemusíme tuto kontrastovost chápat pouze jako prvek autorovy prostorové imaginace, ba právě naopak, je možno jej vztáhnout od postav, přes dějovou linii příběhu až po koncept jeho literárních děl jako celku. Autorův literární prostor se stává dominující složkou, která formuje a ovlivňuje složky zbývající, ba dokonce se s jistými obměnami přerývá z jednoho textu do druhého. Nesmíme jistě opomenout, v jaké době Jiří Mucha své vrcholné texty tvořil. Od své prvotní tvorby s válečnou tematikou, v níž se jakoby uzavíral do světa vlastních představ a vzpomínek spojených s jeho dětstvím, se přesouvá k tvorbě s obecnějším tématem lidské nesvobody, a to duchovní i fyzické, v návaznosti na světové literární tendence a žánry. Čtenáři se tak otvírá pojetí prostoru temna a světla v určitém nadvýznamu lidské svobody a hledačství vlastního štěstí či určitého cíle, skrytého někdy až za takřka banálním syžetem textů. Temnota a světlo jsou tak nositeli jiného, než vlastního významu, naopak nabývají poselství symbolického, nebo až téměř ikonického a hrají podstatnou alegorickou roli v autorových textech. Spoluvytvářejí celkovou charakteristiku Muchových textů a to i jako celku, v němž se neustále tyto motivy a prvky opakují. Jejich funkce v textu se prohlubuje a posunuje od prvních jasných symbolů po komplikované jinotaje, směřující k řešení jediné otázky, která se obdobně přesouvá a proměňuje v Muchových textech od jednotlivin po komplexní souhrn prvků, v němž temnota a světlo vytvářejí ústřední prostor.

### **2.2 Temnota a světlo v raných Muchových povídkách a románech**

Pokud se budeme zabývat pojetím tmy či temnoty od prvopočátku Muchovy tvorby, dojdeme k jistému posunu v tvorbě z let šedesátých či sedmdesátých. V počátku byla tma spojena s duchem válečného konfliktu. Byla to temnota vše pojímající a vše zahalující. Působí jaksi náhle, čtenář je do temnoty bezprostředně uvržen, bez jakéhokoliv časového či prostorového ohraničení, jej jí téměř šokován. Tím je i zcela znemožněno prostor popsat. Často se hrdina ocitá na cestě, která se stává cestou

tajemnou, vedoucí odnikud nikam. Tím, že nelze v absolutní tmě popsat prostor, se pak cesta hrdiny stává statickou. Hrdina je tmou pohlcen, a tak nemůže ani nijak reflektovat vlastní pohyb v ní. Ztrácí se objekty, hranice jsou neznámé, tma se spojuje s nekonečnem, absolutnem. Pojímá také podoby postav, které jsou nerozlišitelné, ať se již budeme soustředit na postavy kladné či záporné, tedy ve smyslu obyčejných postav lidu či nepřátelských vojáků, protože rozlišnost v podstatě neexistuje. Jako by autor poukazoval na nepodstatnost jednotné lidské existence, individuality. Jednotlivé osudy vyznívají stejně plošně jako prostor absolutní temnoty, řízené jen neurčitými zákony odkudsi shora, běžnému člověku neznámými. Hrdina se tedy setkává téměř s absurditou, s vlastní nesvobodou vyvolanou nemožností splnění vlastního plánu či úkolu, který se stává marným a zbytečným, který se v této temnotě ztrácí. Již zde se projevuje jako symbol neznáma, které nesouvisí jen s děním, úzkostí, ale i s časovým horizontem trvání. Stává se symbolem prostoru, který postavám není vlastní, ze kterého svou vůlí nedokážou vystoupit či nějakým způsobem uniknout.

Jedná se o prostor neohraničený, korespondující s navozením pocitů napětí, smrti, směřující až k jistému magičnu. Povšimněme si, že prostor bývá někdy popisován z pohledu známého prostoru dne, čímž ovšem vyznívá mizivě, vzdáleně. Tím spíše je situován do tohoto „odtržení se či neexistence reálného světa dne“ čtenář, který přijímá pouze reflexi reflexe. Svět dne jakožto možnost existence světla (jako symbolu naděje, nalezení smyslu či pochopení současného dění) je téměř zcela potlačován, objevuje se pouze ve vzpomínkách. Jednotlivé postavy si o existenci světla dokonce fascinovaně vypráví, jako o něčem vzdáleném a minulém. Motivy existence jiného reálného světa v duchu takřka platónské filosofie pak nalzáme v průběhu Muchovy tvorby opakovaně, nabývají však odlišné podoby (obdobně jako noc je zpodobňováno též moře, jako cosi neohraničeného, neznámého, nedohlédnutelného).

Pokud se v autorově temném fikčním prostoru objevuje světlo, pak pouze jako mizivé, ohraničující pouze velice úzkou prostorovou i časovou výseč. Přitom však danou situaci ještě více znejišťuje, protože ono samo je nejisté, často mihotavé. Hrdina se k němu na malý okamžik upíná, ale světlo náhle mizí a sním i pocit jistoty jeho reálnosti či možnosti. Vztahuje se tedy k minulosti či budoucnosti, nikoliv však k danému okamžiku. Vytváří opět obraz existence jiného možného světa mimo ohraničenou vědomost hrdinů. Prohlubuje se tak depresivní charakter textu, který je

často podnícen využitím dětských hrdinů, jejichž situovanost ve světě temnoty je posílena jen krátkým poznáním prostoru světla v minulosti, nebo tento prostor ani neměly příležitost poznat. Prostor s existencí světla je tak ještě daleko nereálnější, nemožnější, protože se stává pouze odrazem obrazu, něčím takřka bájným. Jako nositel světla je dominujícím prvkem měsíc. Ten ještě více posiluje magičnost textu, protože nabývá téměř romantického charakteru. Při jeho svitu se odehrávají drobná soukromá dramata hrdinů, jejich drobné individuální vzdory proti všeobjímající temnotě doby. Svít měsíce jakoby na okamžik pohlcuje temnotu prostoru a sám objekt měsíce nabývá obrazu magického oka, jakéhosi vyššího hybatele, který lhostejně shlíží na osudy hrdinů. Toto pohlcení temnoty jakýmsi tajuplným světlem evokuje opět existenci vyššího ducha, který na krátký, ale podstatný okamžik osvětluje hrdinovi cestu. Motív měsíce tedy vyznívá v Muchových textech jako nositel pozitivního duchovního charakteru. Při jeho svitu se hrdinova statická poloha proměňuje v polohu dynamickou.

Ze svého setrvávání v temnotě, spojené v pozdějších textech i s všednodenností, s jistým ulpíváním a nespokojeností s ní spojenou, se ve svitu měsíce hrdinové vydávají na cestu, často vedoucí někam do středu města či obdobného centra (snad je možné brát takovou cestu do nitra jakožto návrat k sobě samému, k jistému smíření se svým Já), kde nalézají nějaký dynamický prvek (například probouzející se nádraží, smějící se dvojice v parku, hospodu lidí bavících se nezávisle na válečných hrůzách o úrodě obilí apod.). Touží tedy vystoupit ze své osobní temnoty, ze své statickosti návratem k životu, k nějakému hybnému smysluplnému prvku. Tyto prostory bývají vždy jediným nositelem světla v pokojné „mrtvé“ krajině, v neznámém prostoru a ne snad bezvýznamně umístěné tak, aby hrdina vždy byl nucen sestupovat k nim níž ze své úrovně. Jako by snad jen neznámo kde pod povrchem existovalo světlo a s ním i život, možnost ze svého věznění se v prostoru temnoty vytrhnout do prostoru světla, běžného, smysluplného života. Paradoxně po dosažení tohoto cíle pokračuje jeho cesta opět do neznáma. Hrdina často opouští prostor světla a vydává se do temnoty opět za novým hledačstvím. Již zde byl tedy patrný kolotavý charakter Muchových textů. Opět se objevujeme v kruhu, ze kterého není úniku a v němž hrdina nemůže nalézt spočinutí.

### 2.3 Rozpor světa temnoty a světla v poválečné tvorbě Jiřího Muchy

S cyklením textů pak přímo souvisí takzvaná Muchova „existenciální trilogie“ a román *Studené slunce*, které na sebe velmi volně tematicky navazují. Rozlišují se však od prvního románu *Pravděpodobná tvář*, přes *Marietu v noci*, *Věčnou zahradu* až po zmíněný román, přelévající se do pevného sebereflexivního tvaru, svou výstavbou a kompozicí. Román *Pravděpodobná tvář* přesně zapadá do dobových literárních tendencí, tedy do zprofanované formy vnutit nový, obtížnější obsah (zde se detektivní žánr proměňuje v osobní drama jedince, náhle ztrativšího veškeré pevné hodnoty)<sup>1</sup>, *Marieta v noci* se stává dvojnickou hrou, možností nahlédnout jediný život z odlišných úhlů pohledu. *Věčná zahrada* je pak mistrně matoucí střídání se perspektiv jednotlivých postav, vytvářející jednotný obraz nitra starce, opodstatňující jeho konání. Román *Studené slunce* se stává autobiografickou výpovědí z vězení, používající pro zrealnění mnoha zajímavých textových postupů. Proměny Muchovy poetiky jsou velice výrazné v celém jejím průběhu. Přesto jako by se autor nedokázal tematicky oprostít. Často nalézáme téměř totožné obrazy z textů rané tvorby, ale přesto jsou nositeli zcela jiného obsahu. Autor trvale nastiňuje otázku lidské svobody, ale své obzory neustále rozšiřuje, jednotlivé výjevy jsou stále podrobněji popisovány, jako by toužil obsáhnout celé universum, propojit jednotlivé vjemy, ale současně si uvědomoval nemožnost toto úkolu, a to tím spíše v řeči samé.

Proto jsme také schopni propojit fikční světy jednotlivých textů v jeden významový celek. Dominuje zde opět kontrastnost světa uzavřeného - temna a světa otevřeného – světla. Pokud hovoříme o temnotě v tomto autorově období, se nám může vyjevit jasná paralela s jeho životem. Temnota je však většinou spojena paradoxně s pocitem bezpečí. Hrdina je situován do uhelných či uranových dolů, ve kterých je uvězněn, ale také pevně zná jejich hranice. Tma tedy přestává být čistě symbolem nekonečného, neznámého, ale stává se i spojnicí se současnou možností poznání a uchopení koloběhu světa, nebo i příčin vlastního současného stavu hrdiny, důvodů jeho spočívání právě v těchto místech, které jsou samozřejmě nerozluštitelné, nesmyslné až

---

<sup>1</sup> Tyto tendence se projevovaly především u českých exulantů v 50. letech 20. století. Obdobné formy nalézáme též u Hostovského, Němečka i Součkové. Čtenář je v podstatě novým, skrytým obsahem šokován. Forma bývá cynicky ironizována, stává se pouze systémem, který je záměrně narušován.

absurdní. Působivost temnoty je posilována právě tím, že šachty jsou uhelné, barevnost se tedy ještě prohlubuje. Navíc uhlí je možno přijímat také jako život, jako minulost, ale již ustrnulou a přesto vůlí země, nějakého vyššího nadcelku, který nedokážeme ovládat, stále se pohybující masu. Hrdina se stává součástí této masy, je jí doslova pozřen, jako nějakým živým organismem:

Útroby země pracují. A v těch útrobách, jako spolknutý /.../ čeká člověk, kdy se stane příliš nestravitelným a ona ho vyvrhne. Divná hra, při které je nutno prodlévat v útrobách velryby, /.../.<sup>2</sup>

Pocit'uje v tomto prostoru tedy podivné bezpečí, vyplývající z toho, že je právě vydán někomu na pospas, že se může na malý okamžik zříci zodpovědnosti za vlastní pohyb. Stává se součástí pohybující se masy, nepřehlédnutelné temnoty, je pouze nesoběstačnou součástí velkého stroje. Temnota i hrozící nebezpečí vyznívá jako útočiště. Jako by se omezenost vlastního lidského poznání a schopnosti přenášela dále do prostoru. Jedinec pocit'uje nepoznatelnost vlastních hranic mysli, ale tuto nepoznatelnost může pozorovat i externě, zahalený často do naprosté tmy. Jako by temnota z nitra stoupala neustále výš až ke kosmickým rozměrům, jako by se z nitra, z centra jedinečnosti přesouvala na celé okolí až do nepoznatelných rozměrů. Muchovi hrdinové často pozorují hvězdné nebe a jsou jím přímo fascinováni. Často nám tyto scény připomínají Čepovy povídky. Dochází tu k jistému porozumění, smíření, pocitu předurčenosti, malosti, ale také neoddělitelné sounáležitosti s nekonečnem. Hrdina je však těsně před dosažením vrcholu zklamáván, vracen opět do svého nitra, do své osobní temnoty lidského údělu nevědomosti. Temnota se tedy vztahuje k přítomnosti, k této stagnaci ve vlastním pohybu někam, za určitým cílem. Důlní šachty a s nimi spojená tma jsou prostorem, dalo by se říci, duchovním. Navíc země či půda je zvýznamněna tím, že člověk je k ní neoddělitelně vázán, ba dokonce že je to nejvyšší hmotný celek, který jsme schopni smysly poznat. Je to nejvyšší reálný hmotný celek, který se však přesto řídí vlastními zákony, které jedinec nemůže ovlivnit, ani z nich uniknout či vystoupit. Ne nadarmo jsou často vyjevovány jako „podsvětí“, kde se duše teprve připravují na svou pouť. Přesouvají se do nejploššího mezistupně, který představují pracovní tábory. I ony jsou prostorem temnoty, explicitně vyjádřené jako temnoty duchovního strádání. Jsou právě nejsilněji deprimujícím prostorem, protože

---

<sup>2</sup> Mucha, Jiří: Studené slunce. Československý spisovatel. Praha, 1970. s.18.



jedinci v tomto prostoru nejsou vydáni napospas přírodě, nebo nějaké vyšší moci, ale člověku, který se snaží tyto dva faktory potlačit a ovládnout. Pokoušejí se ovládat lidské myšlenky i jejich denní rytmus, ubírající se k neměnnosti a poddajnosti osudu. Jako byly nositeli temnoty v prvotní Muchově tvorbě symbolicky šedé kabátce německých vojáků, zde jsou jimi obyčejní, obdobně poníženi lidé, kteří však řídí existenci světla v táboře explicitně. Můžeme takto pohlížet na stanovování večerky, náhlé zmizení světla a s ním i podob jednotlivců a jejich individualit, neustálé navracení se do stejnokrojů, nebo rozbité hornické lampy. Všechny tyto předměty a události jsou v rukou neznámých postav shora, které takto s jedincem mohou manipulovat. Jako by se tyto neznámé postavy stavěly na úroveň nespátřitelného „boha“, vládnoucího světlu i tmě i jednotlivým postavám příběhu. Prostor tábora se tedy vyjevuje jako neuvěřitelný, neskutečný svět, prostor temnoty ducha, nemožnosti vystoupení z tohoto až absurdně vyhlížejícího rámce, zahrnujícího v podstatě celkový svět globální. Tento soukromý prostor hrdiny se tedy nevztahuje pouze k jedné lokalitě, k jedinému určitému místu, ale zahrnuje i celkovou nesvobodu lidského Já, svázaného ke své hmotné schránce, z níž není schopen vystoupit, z níž není úniku ani svobodou těla. Tento motiv Jiří Mucha rozvíjí silněji ve svých pozdějších textech s deníkovým charakterem. Nejsilnější tematikou se mu stává hledačství lidského štěstí či nějakého určitého smyslu a řádu. V těchto textech si může povšimnout častého propojování historických událostí minulosti, současnosti i budoucnosti. Propojují se nejen časy, ale i jednotlivé prostory. Veškerý čas a prostor existují a fungují současně a propojují se v neproniknutelnou hradbu nepoznatelnosti, z které často pramení tíseň lyrického subjektu.<sup>34</sup> Temnota se silněji vztahuje k přítomnosti a nepoznatelné budoucnosti. Již není vyjádřena nocí nebo temným uzavřeným prostorem. Čím dál častěji se setkáváme s motivem moře, známou noc zastupujícím. I ono je totiž pouhými smysly neohraničitelné a nedohledné konce. Navíc ho charakterizuje neustálý pohyb, pohlcování zanechaných stop, bezohledné

---

<sup>3</sup> Čím dále pokračujeme v četní Muchových textů, tím hůře je možné se bavit o hlavní postavě či hrdinovi. Autorovo On se proměňuje v Já, využívá silných autobiografických prvků a aluzí na vlastní ranější texty, navrácí se sám k sobě, snad ani tolik netouží předat informaci čtenáři. Naopak jakoby si toužil upevnit vztah sám k sobě.

<sup>4</sup> V těchto pasážích až nápadně využívá textů Jakuba Arbesa, především pak Newtonův mozek. Sám lyrický subjekt doslova proplouvá, zahleděn do hvězdné oblohy, časem i prostorem.

ničení lidské snaživosti si tento živel pokořit. Pohyb pak je dvojí podoby, tedy pohyb moře samotného, jako tajuplné masy, která ukrývá život (obdobně jako bylo v předešlých textech využíváno uhlí), ale která je hrozivá a nevypočitatelná, a pak pohyb člověka po ploše hladiny, pod níž nikdy zcela neprozře. Podobná je i funkce stínu s ostrou hranicí mezi oslnivým sluncem. Prostor ukrytý ve stínu téměř neproniknutelném vyznívá jako intimní prostor pozorovatele, neměnný, chránící postavu. Stává se jeho útočištěm, v němž je postava „neviditelná“ a nedotknutelná. Naopak za hranicí tohoto stínu se odehrávají výjevy často tragikomického života. Oslnivé slunce jako by odhalovalo absurdní výjevy života, ale bylo k nim lhostejné. Naopak motiv slunečního svitu pouze podporuje depresivní charakter obrazu. Oba světy, tedy stínu a slunce, jsou pak neslučitelné, jako by postava nedokázala prožívat oba tyto světy současně, jeden z nich se zdá vždy neskutečný. Nijak spolu dějové nekorespondují a jejich propojenost se odehrává pouze ve sféře duchovní, tedy opět v prolínání času a prostoru v jediný komplex pocitů a dojmů.

Pokud tedy nyní budeme hovořit o motivu světla v Muchově tvorbě, je nutné si uvědomit, že svět světla není striktně oddělován od světa temnoty. Naopak, světlo svět temnoty narušuje. V „existenciální“ trilogii existuje motiv světla jako katalyzátor myšlenkových pochodů, opouštění svého stávajícího Já a hledání nového. V prvním díle *Pravděpodobná tvář* světlo souvisí se světem vnějším, tedy světem svobody, nabízejícím hrdinovi nové možnosti. Jako je oslněn sluncem, je oslněn i světem svobody (i když vyznívá poněkud zdánlivě a klamně). Hrdinovo já se znejišťuje, ba dokonce rozdvojuje, protože není schopen své současné Já opustit, jako by cítil, že bude nucen se do něj navrátit, ale přesto prožívá nový svět světla ve své nové podobě. Po návratu do světa temnoty (tedy světa nesvobody, kde je častým motivem šedá barva, značící nestrukturovanost prostoru a postav či celkového děje vůbec) se zdá svět světla jako nereálný, jako klamný, ale protože tento opravdový svět „zahlédl“, protože překročil vlastní možnosti i poznání, očekává trest, ke kterému nakonec dochází, ale přesto je zahalený, podobný Kafkovu pohybu v neznámém uzavřeném prostoru, v němž je hrdina orientován jen podle vůle osob shora, jejichž podobu však neznáme. Světlo však v těchto prvních textech je světlo přírody, jistého vyššího celku. I ono je tedy nevypočitatelné, stejně jako hrdinova situace. Propojuje se s pocitem nebezpečí, s pocitem tísně volného pohybu, související však s nesvobodou ducha uvězněného

v hmotném těle. Tím, že hrdina je znejistělý, se jeho stav v prostoru světla ještě prohlubuje, jako by neznal směr vlastní cesty, ani jeho cíl. Světlo tedy souvisí s prostorem otevřeným, neukončeným, v němž se hrdina pohybuje chaoticky (o otevřenosti a uzavřenosti prostoru viz níže). Reálnost světla, jeho poznatelnost, se v dalších textech posouvá do rozměrů nepoznatelnosti nebo nedostupnosti. V *Marietě v noci* je hrdina uzavřen do temnoty absolutní (je opět uzavřen v důlní šachtě a opakuje se symbolika živé masy uhlí, jíž je vydán napospas, navíc nemá ani světlo). Světlo tedy existuje nad touto jeho uzavřenou schránkou a tím se stává nedostupným. Jeho absenci si hlavní postava vynahrazuje vzpomínkami na Marietu, přičemž ona sama se stává jistou nositelkou světla. Absence světla podporuje dojem vlastní nesvobody fyzické, ale i duchovní v prostoru na povrchu. Marieta naopak prožívá absolutní svobodu, až neuvážlivou, proto se hrdinovi jeví tento prostor světla – svobody jako nereálný, nebo existující jinde. Tato vzdálenost je tedy zdvojnásobována. Je prožívána z pohledu vyprávění Mariety a navíc ještě v představách hlavního hrdiny. Navíc se hrdinovy vyjevuje světlo v halucinacích. Symbolizuje tedy určitou touhu či přání. Je však zklamáván (i postupem přemýšlení o Marietě, která se také nalézá v bezvýchodné situaci) a prohlubuje se tak osobní hrdinova skepse i deprese. Podobné oddálení se reálnosti existence světla se setkáváme i v románu *Věčná zahrada*. Zde se motiv světla vztahuje k minulosti. Sama „věčná zahrada“ má existovat jako prostor blaženého dětství, jako prostor pozitivna. V současné hrdinově situaci je však světlo hrozné, symbolizuje totiž plamen nebo střelbu.<sup>5</sup> To navozuje hrdinovi vzpomínky, v nichž jakoby ve vyprávění v ich-formě ožívuje a opakuje osudy svých blízkých. I zde se však jediným východiskem stává minulost – dětství a postavy žen, jakožto nositelek světla a především života. Světlo se tak stává „věčnou zahradou“, prostorem mimo současnost, mimo prožívanou realitu. Jakoby souvisí i se smrtí, jakožto něčím neznámým, ale úlevným, statickým v kontrastu s chaotickým pohybem současnosti. Se smrtí se propojuje i ve vzpomínkách na hrdinovi syny, kdy motiv slunce, jakožto nejvyššího nositele světla, lhostejně shlížejícího na plahočení drobných lidí v poušti, smrt předznamenává. Statičnost prostoru ve slunečním světle evokuje nutnost nějakého zvratu v ději, ale ono jen nehybně pozoruje boj

---

<sup>5</sup> Román se odehrává v momentu vpádu vojsk Varšavské smlouvy a retrospektivně se propojuje s momenty počátku nacistické okupace i s významnými historickými momenty, vkládanými z českých kronik.

románových postav, ale nijak se ho nezúčastňuje. Naopak slouží oboustranně, tedy na poli dobra i zla a nabývá tak podoby „boha“, který jakoby se vysmíval marnému snažení. Pokud mluvíme o slunci jako parafrázi na boha, pak je spíše tedy nositelem smrti, protože jeho světlo znamená nebezpečí, v poušti, kde se část románu odehrává, dokonce smrt. S motivem slunce – boha se pak setkáváme i v románu *Lloydova hlava*, kde je toto propojení vyjádřeno mytologicky v druhé části románu, kdy nás lyrický subjekt uvádí do bývalé říše Májů a Inků, jimž kolonizátoři vnutili křesťanství:

*Co pořídila bojující církev tady v divokých horách, kde odedávna stál Bůh v plné kráse před lidem, aby ho mohl vidět na vlastní oči?*

*Změnilo se pouze jeho oblečení. Místo diadému ze zlatých paprsků má na hlavě trnovou korunu posetou diamanty. Místo nahé hrudi ozdobené zlatými pásky má hrud' probodnutou, ale zlato září všude kolem něj. Zlato slunečních paprsků, zlato božské moci, zlato, které je zosobněním smrti a znovuzrození<sup>6</sup>.*

Soška boha slunce je pak převlečena za postavu Krista, ale celý průběh ceremonií se nemění, jako se nemění ani koloběh životů v tomto světě. Slunce je čas, osud, neměnný bod, kterému nakonec všichni bezútešně podléháme. Spojuje se s nevyhnutelným údělem veškerého živoucího – žít. I zde hraje úlohu němého pozorovatele, který pohybuje pouze rytmem života. Pokud se mu tedy snažíme přiblížit, dostáváme se opět do prostoru nereálnosti, nebo spíše do opravdového světa smysly nepoznatelného, ale současně tedy nedosažitelného, do světa jinde.

Svět jinde pak motiv slunce evokuje i v ostatních autorových textech. Sám je uzavřen v ohraničeném prostoru temnoty, ať již symbolické či explicitně vyjádřené. Světlo v podobě běžného denního rytmu pak existuje za symbolickou hranicí, ať už jsou jí ostatné dráty nebo zdi věznic či zasypaná důlní šachta. Vztahuje se tedy opět k přírodě, k běžnému světu, k prostoru volného pohybu i mysli, který je mu však upírán, který se jeví jako nedosažitelný a je zdrojem úzkostných pocitů hrdiny. Ten je totiž trýzněný pozorováním tohoto světa, ačkoliv on sám je uzavřen v dočasném prostoru temnoty, ve kterém ztrácí svou vlastní podobu. Jako by světlo znamenalo běžné kolotání světa a on od něj byl odtržen:

*Mám pocit, že jsem ponořený do studené tůně, nad kterou se chvěje horký slunečný den.<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> Mucha, Jiří: *Lloydova hlava*. Maťa. Praha 1999, s. 198.

<sup>7</sup> Mucha Jiří: *Studené slunce*. Československý spisovatel. Praha 1970, s. 213.

Setrvává ve statickém prostoru, stagnuje v jakémkoliv vývoji či činnosti. V románu *Studené slunce* se pak upíná k jedinému světlu, tedy k mihotavému světlu lampy. Nejen, že je opět nositelkou symboliky života i smrti, ale stává se jakýmsi odtrženým kusem z celku prostoru světla. Při tomto mihotavém světle totiž realizuje svůj jediný projekt, tedy poznávání a ohmatávání vlastního vnitřního světa duchovna, zapisovaného do deníku. Při něm je schopen svobodně myslet a realizovat se. Od svobodné myšlenky se totiž přesouvá k svobodě absolutní, protože se spojuje s činem, tedy aktem psaní, nějakým svobodným konáním. V aktu psaní pak ověřuje reálnost sebe sama. Zde člověk žije myšlenkou, písmo se pak stává zhmotněnou myšlenou. Hrdina tedy svobodně myslí, píše, a tudíž existuje.<sup>8</sup> Toto ohledávání vlastního vnitřního prostoru symbolizuje právě plamen lampy. I on je ve středu jasný, jako je jasná hrdinova stávající situace a určité momenty života. Poté ale její dosah bledne v šero, tedy v ne zcela jasné okamžiky hrdinových vzpomínek, minulosti, ale i budoucnosti. Nakonec se ztrácí v absolutní tmě, tedy tam, kam hrdinova mysl není schopna dosáhnout, prostor neznáma a současně nemožnost obsáhnout celé universum, propojit veškeré vjemy v jediný smysluplný celek. Navíc jako by plamen svíce a hrdina koexistovaly. Pokud se plamen ztrácí, zaniká i hrdinova možnost seberealizace, je vytržen ze svého intimního vnitřního světa do světa hmotné fyzické schránky, do prostoru obav a běžných fyzických potřeb. Současně existence světla je schopna vyvést ho ze samoty. Chodby jednotlivých šachet, jednotlivých uzavřených, postavami ohmataných prostorů, jsou propojené. Každý si nese s sebou svůj vlastní plamen, se kterým v podstatě žije, a tyto plameny se vzájemně potkávají. Není to tedy jen pohyb v tomto prostoru pod zemí, ale zároveň je to symbolem pohybu veškerého střetávání se jednotlivců, možností nahlížení do nich, propojování se životů a vzájemných souvislostí.

Funkce světla a temnoty se tedy v dílech Jiřího Muchy proměňuje. Neznamená striktně, že slunce musí být nutně nositelem života, ba naopak, může se proměnit v nejkrutějšího nepřitele a temnota se paradoxně může stát přítelem, tedy prostorem,

---

<sup>8</sup> S motivickou písmo jakožto ověření existence se v dílech Jiřího Muchy můžeme setkat poměrně často. Takto, v drobných písemných vzkazech, si vězni v celách posílali krátké, nic neříkající záznamy na dnech hrnků, občas se objevují vzkazy na transportních vozech, objevují se nápisy na stěnách cely. V románu *Věčná zahrada* je přímo vyjádřeno, že po existenci člověka nezůstává nic, kromě záznamu v matrice. Jsem zapsán, tedy existuji. Píšu, tedy existuji. Jako by jedině písmo dokázalo zrealizovat lidskou existenci, ověřit a opodstatnit její opravdovost.

v němž se hrdina cítí v bezpečí a svobodný. V jednotlivých textech se tedy tváře obou motivů transformují a střídají. Vyvrcholení této dvojakosti je možné nejlépe sledovat v novele *Věčná zahrada*. Jednotliví hrdinové po vzniku světla touží, očekávají konec temnoty i v krátkých časových úsecích. Například očekávají svítání, které však ve vývoji situace nepřináší úlevu, ale naopak pohlcuje hrdinovo útočiště v prostoru temnoty, zraňuje jeho „neviditelnost“ a vytrhuje jej z vnitřního vzpomínkového prostoru, z „věčné zahrady“, do prostoru běžné reality, do času, v němž je nucen bojovat o vlastní život. Zde světlo předznamenává hrdinovu smrt a stává se tak světlem mystickým. Nepřináší pocit úlevy, ba naopak se při jeho vzniku odehrává největší drama, ale v jeho svitu hrdina začíná splývat s prostorem přírody, veitřuje se do ní, stává se součástí neukončitelného koloběhu. Okamžik je tedy vylíčen jako přesouvání se z Já do nějakého vyššího celku, jako je v náboženství popisován přechod od jednotného ducha k duchu celistvému. Naopak hrdinové pohybující se v denním čase, nebo na poušti, kde slunce je spíše nositelem smrti, touží po uchýlení se do temnoty. Pociťují silně své vydání se všanc vyšší moci, ba nejsou ani schopni mimo tuto realitu uvažovat, vystoupit z ní. Světlo či slunce jsou lhostejní, ale spravedlivě pohlcují aktéry příběhu na obou stranách, tedy i nepřítele. Jednotliví hrdinové se empaticky prolínají do postav svých protějšků. Autor tak vytváří obraz absurdity této situace, života ničící život, kteří však náleží k jedinému celku, v němž jeho jednotlivé složky se vzájemně ovlivňují.

Tyto motivy vzájemného prolínání se, uvědomování si celistvosti a neukončitelnosti v prostoru světla se pak objevují především v Muchově deníkové tvorbě z let sedmdesátých, ale i v tvorbě z let šedesátých. Jako by světlo, ať už je to plamen svíce, slunce, měsíc, rozsvícené okno, obnažovalo život a živoucí, vše vzájemně propojitelné do jediného paradigmatu, kdy jednotlivosti se prolínají a střetávají, kdy se hrdina pokouší dosáhnout určitého smyslu koloběhu světa. Propojují se tak časy (a jednotlivé dějinné výjevy), životy, prostory, avšak hrdina je vždy omezen vlastními možnostmi poznání, a tak se vyjevuje toto prolínání jako nekonečné, nemožné uchopit. Hrdina je zklamáván a jeho prostor světla se navrácí do prostoru temnoty.

Temnota tedy v celku vyznívá jako prostor osamoceního subjektu, které se v něm realizuje a samo sebe si uvědomuje. Sám v sobě se hrdina pokouší reflektovat současný stav, ale uvědomuje si zde i svou tělesnost, smrtelnost, svázanost s tímto jediným životem, za nějž není schopen nikdy absolutně prohlédnout do prostoru světla.

Stává se tak místem spočinutí, místem statickým ve smyslu především duchovního pohybu, v němž na prostor světla, ten dynamický, svobodný, smysluplný, pouze vzpomíná.

## 2.4 Postavy žen jako motiv nositelek světla

Ženy, jakožto archetyp nositelek určitého pozitivna, se v české literatuře začínají výrazně objevovat již v době Národního obrození. V tomto období však korespondují spíše s duchem vlasti a národa a jeho budoucností, stávají se jejich alegorií v proměnách matky, milenky, světice či prodejné ženy. Postava ženy jakožto mystického stvoření, hrdinovi se vyjevující či provázející ho na jeho pouti se pak nejvýrazněji formuje v tvorbě Karla Hynka Máchy a v romantismu pak vůbec. Ženy – mysteria jsou pak představovány jako čisté duše, jako nedotknutelné, vzdálené postavy vzezření téměř sakrálního. Jiří Mucha ve své tvorbě tohoto motivu využívá také výrazně často. Je nutno si uvědomit, k jakým dějinným obdobím se jeho tvorba vztahuje. V počátku tvorby reflektuje druhou světovou válku, posléze nástup druhé, komunistické diktatury až po obsazování Čech vojsky Varšavské smlouvy. Od této chvíle se ve své tvorbě odmlčel, jako by bylo absurdní neustálé opakování se tragických scénářů. V těchto situacích byli muži zavlčeni do tohoto dramatu a ženy naopak stály takřka vně něho, ať již v úlohách zdravotnických sester, pomocnic ve výrobě, jeptišek či pouhých prostých žen, vyřazených z této hry, bezmocné cokoliv podniknout, ocitající se v marné situaci.

V prvotní poválečné tvorbě, uveďme si příkladem román *Most*, autor popisuje ženy jako minulost, kterou za sebou hrdinové zanechávají. Ti se zprvu od těchto postav žen nemohou odtrhnout, jsou nerozhodní a v jistém okamžiku se jejich přístup k nim rozdvouje. Střetávají se s jasně uplývajícím časem minulosti, spojené právě s těmito ženami, s časem světla, života a naděje. Často jsou na cestě k novému cíli, ale nutně se musí s touto ženou naposledy setkat. Většinou se tak stává v čase noci nebo v prostoru šerém, temném, jako by v přechodu z času nočního do času dne. Podstatný je zde motiv očí, které se naposledy střetávají, jako by se hrdina díval na své bývalé já, které opouští pak zcela nemilosrdně s tím, že se k němu i k ženské postavě opět navrátí, až přečká dobu temnoty. Tím, že se tento přerod odehrává i v přerodu noci v den a obráceně, jsou

podtrženy i vnitřní monology hrdinů, v nichž jako by rozmlouvalo bývalé Já a nové On, ke kterému směřuje. Nakonec sám sebe tedy opouští, ale pouze s tím, že se k této ženě – světlu opět vrátí, že udělá vše pro to, aby toto světlo bylo v bezpečí.

Žena jako nositelka světla se pak objevuje již i v povídkové próze z let padesátých. Zde již nevystupuje jako postava vztažená k nějakému časovému úseku, hrdinovi je téměř neznámá. Jejich příchod i zjevení nabývá až sakrálního charakteru. Objevuje se totiž ve chvíli, kdy se hrdina ocitá v bezvýhodné, i když třeba banální situaci, kdy stagnuje v nějakém dalším vývoji, kdy je ustrnulý v každodennosti. Například v povídce *Jaro* z povídkového sborníku *Čím zraje čas* (1958) se hrdina ocitá v běžné situaci každodenního opakování se denního rytmu. Je tím frustrovaný, nenalézá žádný hybný prvek ve svém ohraničeném, nepříjemně známém prostoru. Setkává se však s dívkou, která se ocitá v jeho světě náhle a stejně spěšně a unáhleně jedná, jako by potřebovala vyjednat tuto situaci a musela se rychle uchýlit k jiné. Svým chováním hrdinu zprvu pobuřuje, ale posléze si jej získává, proměňuje se a nastavuje mu jeho vlastní tvář, se kterou musí jednat ona. Náhle je však nucena rychle jej opustit, zůstává tajemná, bezejmenná, bez jakéhokoliv bližšího popisu. V hrdinově psychice však dochází ke zlomu, přistupuje na její roli v této drobné hře a náhle i veškeré všední předměty i stereotypní úkony nabývají dynamického charakteru. Vše se tímto malým střetnutím oživuje a objevuje se i jarní slunce. Zde tedy postava ženy nepůsobí explicitně jako nositelka světla, ale jako prvek téměř sakrální ve svém popisu, z ničeho vzešlá a v nic se navracející, působící jako mámení či prelud, přinášející však hrdinovi světlo, určitý směr cesty z jeho uzavřenosti, z jeho osobní temnoty. Je to tedy postava, která je spjata s hrdinovým zlomovým okamžikem, ale nestává se ještě jeho průvodkyní, či postavou ozřejmující, ukazující protipól jeho situaci.

Takto můžeme uvažovat o Marietě z románu *Marieta v noci* (1969). Ta se objevuje již v předešlém románu *Pravděpodobná tvář*, kde však představuje pouze tajemné jméno, hýbající jeho osudem. Ve volně navazujícím díle se pak stává ústřední postavou, na niž hrdina vzpomíná v ich – formě, uvězněn v absolutní (symbolické) tmě zasypaného uhelného dolu, ze kterého hrdina nemá úniku, kdy autor využívá motivu dvojnictví. Marieta vchází do jeho života také tajemně, ale oživuje se již ve své reálné podobě, vylíčena při příchodu v bílé prosté košili našeho hrdiny. Tím je posílen motiv jediného života, který je možný ve více podobách. Pokud by se milník v jeho dětství



obrátil druhým směrem, byl by on na místě této ženské postavy. Ta je již v dětství popisována velice tajemně, žijíc v téměř tajemném domě s tajemnými komorami, v nichž prochází v dlouhých bílých šatech se svíci v ruce. Navíc je do určitého věku bezejmenná a i své jméno a tím i identitu si volí svobodně sama. Zde se již ženská postava stává protipólem podobě hrdinově, jeho téměř absolutním opakem. Je téměř zosobněním svobody, volného jednání, nezodpovědnosti. Tím, že je Marieta ve vzpomínkách popisována takto dynamicky, neustále se pohybující, tím více kontrastuje s hrdinovou stávající situací absolutního uvěznění těla. Ten je touto postavou přímo fascinován. Marieta se objevuje a ztrácí nečekaně a narušuje tak jeho všednodennost. Nabízí mu tak možnost prožít ve svých představách její život, rozdvojit se, okusit nevázanou svobodu. Život Mariety pak v textu není nijak strukturovaný, stává se pouze výčtem faktů, které jsou shrnuty právě v představách hlavního hrdiny, život, do kterého neustále vstupují a z něj vystupují různé podružné postavy, což ještě posiluje dynamičnost těchto částí textu. (Opět k opozici ke stávající, téměř čistě fyzicky popisované situaci hrdiny). Nakonec se však vyjevuje její i jeho život jako nešťastný a bezvýhodný, uzavírající se v kruhu, kdy jednotlivci i jeho dvojník jsou spolu spjati. Tím se ještě posiluje mysterioznost ženské postavy, která jako by žila pouze v představách hrdiny. Nositelkou světla je pak tedy především proto, že nabízí hrdinovi druhý život, náhled na svobodu, často v Muchových textech svázanou právě s motivem světla.

Obdobně mysticky je zobrazována ženská postava v románu *Lloydova hlava*, symbolicky pojmenovaná Lucie, kdy autor textu toto jméno přímo vykládá ve vztahu k motivu světla:

*Lucie noci upije.*

*Lux, lucis, femininum.*

*Lux aeterna luceat eis...*

*Vstoupila do mého života jako dlouho očekávaný host. Odmalička ve mně její jméno vyvolávalo představu kouzel a sboru pochybných bytostí /.../ Bylí potměšilý přízrak vlnící se tmou a s hořící větévkou v každé ruce – ale z pohádek a pověstí jsem věděl, že ten, kdo se nechá zlákat, špatně dopadne.<sup>9</sup>*

Potkává se s ní na počátku své cesty a spojuje je domnělá minulost, v níž existuje možnost dřívějšího protnutí jejich životů. Minulost autor pak vztahuje především k dětství, k určitému prostoru existujícímu mimo nás, v němž se vyjevují

---

<sup>9</sup> Mucha, Jirí: *Lloydova hlava*. Maťa. Praha, 1999, s. 8.

určité obrazy, které je schopen formovat dle vlastních invencí, avšak je to prostor iluzorní, magický, nereálný, s nímž postava Lucie koresponduje „snovým“ popisem i charakterem. Lucie je postava sepjatá s přítomností, opět nezodpovědná, nevázaná, bez jakýchkoliv kořenů či vázanosti na nějaké místo. Objevuje se náhle a vydávají se na společnou cestu k bájnemu místu, k „Cukrové hoře“, na níž se mu Lucie stává průvodkyní. Je však neuchopitelná, její pohyb se nedá předvídat, z hrdinova života mizí a opět v něm vystupuje. Je tak tedy opět symbolem nezřízené svobody, čímž narušuje hrdinovo pátrání po nějakém systému, po jádru věcí. Nabízí mu však průzory do nereálného světa iluzí, v němž se jednotlivé motivy, které on se snaží rozumově propojit, propojují samovolně. Tím absolutně naplňuje dichotomickou představu světa, který vytváří, protože pokud hrdinu Lucie opouští, navrací se do svého niterného světa představ a pochybností, do prostoru temného, neposkrovnou situovaného do období noci či do temných, uzavřených prostor. Realnost této ženské postavy je ještě více oslabena tím, že hrdina není schopen představit si ji v jiném časovém období, než právě v současnosti, se kterou je jednoznačně spojena. Z příběhu je vyčleněna náhle, její zmizení nesouvisí s linií příběhu a je ozřejmováno pouze retrospektivně, kdy hrdina reflektuje pouze sám sebe a svou osamocenost, temnotu náhle se vyjevující právě v této jednotlivosti, které neodpovídá její protipól. Lucie představuje tedy určitý obraz nekonečnosti a neuchopitelnosti poznání, k němuž nabízí pouze malé průzory, pravdu, která je nejistá a nesmyslná, pokud se ji hrdina pokouší určitým způsobem svázat či zhmotnit.

*Snažím se proniknout závojem budoucnosti a vidím pouze to, co mohu zahlédnout v zamžené hlubině. Hory a pouště, nezměnitelný čas, nezměnitelné skály. Kde je Lucie, ten krásný stín, který mě provázel podsvětím.<sup>10</sup>*

Je představena jako průvodkyně světem temnoty, která však zákonitě musí z příběhu ustoupit, aby hrdina nesetrvával, ale nastal naopak určitý zlom v tomto odloučení a hrdina si mohl vybudovat nový projekt a s ním i směr.

*Kdybych věřil v nějakou vyšší moc, která řídí naše kroky, řekl bych, že mi odstranila ze života Lucii, abych se věnoval vážnějším věcem.<sup>11</sup>*

<sup>10</sup> Mucha, Jiří: *Lloydova hlava*. Maťa. Praha, 1999, s. 101.

<sup>11</sup> Mucha, Jiří: *Lloydova hlava*. Maťa. Praha, 1999, s. 133.

Zároveň s hrdinou příběhu vytváří obraz komplexnosti a dichotomie světa světla a temnoty, vytvářejícího se právě z protipólů vzájemně se ovlivňujících.

V próze z let šedesátých a především pak z doby vpádu vojsk Varšavské smlouvy se vyjevují ženy nejen jako nositelky světla, ale primárně s funkcí dárkyně života, nositelka života. Postavy žen vykreslené především v románu *Věčná zahrada* jsou součástí světa mimo přímou realitu. Objevují se ve snových pasážích, ve vzpomínkách jednotlivých hrdinů (obdobně je tomu tak i v románu *Studené slunce*). Hrdinové, vzpomínající tedy často v období noci, nebo naopak v krajně zalité oslňujícím, neprostupným sluncem, si spojují představy žen s prostorem imaginárního světa vzpomínek, kde je však potlačena reálnost prostoru i postav. Vytvářejí si dokonalý svět idejí, jehož součástí jsou právě ženy, které jsou v reálném prostoru zcela potlačovány. Ostatně hrdinové se pohybují v situacích, se kterými ženy ani nelze propojit. V těchto pasážích jsou ženy představovány ve velice erotickém, sexuálním smyslu, jako by jedině, co má význam, bylo plodit další generace, doslova zachovat život. Ženské postavy se tedy stávají jakýmsi nádobami života, avšak obrazy s nimi spojené jsou narušovány obrazy z reality, doslova s nimi kontrastují, neboť v realitě jsou vyjevovány pouze obrazy oboustranného zabíjení a právě ničení tohoto života. Proto snad ženy mohou figurovat pouze v nereálném světě vzpomínek a představ, spjatých s minulostí, nebo nepředstavitelnou, ne možno domyslitelnou budoucností, protože přinášet život a světlo do prostoru a času přítomnosti by znamenalo plodit další smrt a poslední smysl by se tak vytrácel. Proto jsou často výpovědi o nereálném světě či jeho vytváření nedopovězené, jakoby propadající se do marnosti, končící často v půli věty, s vynecháním jádra výpovědi a s náhle navazujícím na ně přímým popisem reality současnosti. Ženy tedy spoluvytvářejí prostor nadreality, možností a současně jsou v něm hlavními aktéry. Tento imaginární prostor hrdinů, do nějž se uchylují, je prostor světla, neohraničenosti, spojení s budováním nových projektů, s nímž však polemizuje prostor reálný, prostor temnoty, ulpívání, zmaru a ničení, v němž hrdina stagnuje a v němž pocítujeme počátek hrdinova konce.

Nereálnost prostoru světla spojeného se ženami, jak jsme již zmínili v průběhu této kapitoly, současně souvisí s nemožností představit si budoucnost, v níž by ženy, nositelky světla a života, mohly figurovat. Proto se tedy upínají hrdinovy myšlenky k minulosti, v nichž se ženy stávají jakýmsi přízraky, s různě mystickými prvky

(některé postavy žen, jako by vystupovaly z vodní hladiny zalité měsíčním světlem, jiné se objevují se svitem slunce, ale nejsou schopné mluvit, nebo si vzájemně s hrdinou porozumět apod.), jejich reálnost je ještě oslabována. Vysloveně charakter jen jakési substance pak mají v Muchových textech postavy jeptišek, které nejsou schopné život vydat, ale jsou taktéž nositelkami světla, v popisu téměř průhledné postavy, oděné do bílého sukna, s bílou pletí a jasnými očima, současně však velice slabé, bezmocné, neskutečné. Nejsou spojeny tedy s symbolem nádoby života, ale stávají se jeho ochránitelkami. Jsou to postavy korespondující se sakrálním charakterem Muchova textu, nikoliv však spjatým s určitým náboženstvím, ale pouze určitým duchem či řádem dobra, jakožto hybným charakterem veškerého pohybu. Současně jsou to však postavy bezmocné, které jako by nemohly vstoupit do reálného života hrdiny. Jsou spojovány pouze s prostorem odděleným od prostoru reálného – temného, neprohlédnutelného, ať už jsou to explicitně kláštery a nemocnice, nebo opět svět hrdinových představ.

Jsme tedy schopni říci, že topos ženské postavy jako nositelky světla a života je velice podstatný v autorových textech. Spoluvytváří totiž podstatný kontrastní obraz rozpolcenosti světa, jeho duality, a to především ve vztahu hrdiny, vyskytujícího se v určitém bludném kruhu, uzavřeném, temném prostoru (samozřejmě i v alegorickém a metaforickém slova smyslu), skrze který není schopen prohlédnout a který je spojen s činem, s nějakým konáním, vycházejícím však ze zatažené podstaty, setrvačnosti, a ženy – světla, která je součástí čehosi irelevantního, nereálného, možného, jež je spojena s duchovním, myšlenkou a svobodou. Současně jsou to však stvoření bezmocná, neschopná zasáhnout do světa reálného, do jeho koloběhu. Určují se pouze v čase nesrovnatelném s přítomností, nejčastěji pak v minulosti a mohou se stát i symbolem přechodu z jednoho života v druhý, jako by hrdina s postavou ženy – minulosti opouštěl prostor světla a přesouval se do prostoru současnosti, spojeného s dynamickým charakterem textů. Tyto dva prostory tedy opět nejsou oddělitelné. Korespondují spolu a vzájemně se ovlivňují a to i v dějové linii příběhu, jako by autor poukazoval na nutnost existence protipólů a opaků, vytvářejících tak svět a jeho fungování v jediném komplexu.

Rozpor temnoty a světla je tedy velice podstatným prvkem Muchovy imaginace. Nadále nás tyto motivy budou provázet při interpretaci prostoru vnějšího a vnitřního, protože jej v podstatě vytvářejí. I oba tyto prostory, jak se ukáže, jsou kontrastní, vzájemně oddělené, ovšem ne neslučitelné. Stejně jako význam temnoty a světla se i prostory ovlivňují v dějové linii textu. Ba dokonce můžeme říci, že temnota a světlo jsou ústředním motivem, který pojímá celkovou dvoupólovost světa a jeho kontrastnost. Představí se nadále ve funkci protikladů života a smrti, vědění a nevědění, řádu a chaosu. Pokaždé, kdy se autor bude pokoušet uchopit jen jediný prvek, bude se muset navrátit k jejich spojení, protože ani v realitě nejsou od sebe jasně odlišitelné. V každé jednotlivině se tyto protiklady setkávají a vytvářejí tak její rovnováhu, která pak směřuje k rovnováze celistvosti. Takto bude pojímán prostor i postavy v něm se realizující a na nich závislý děj a dokonce Muchovo dílo jako celek, směřující k nalezení systému funkce těchto protikladů „temnoty a světla“, představující základní duchovní symboly, k jejich řádu.

### **3. Problematika prostoru**

#### **3.1 Rozpor prostoru vnějšího a vnitřního**

Hovoříme-li o smysluplnosti dichotomie a kontrastnosti v textech Jiřího Muchy, nutně se musí odrazit i ve vytváření fikčního světa. Především se jedná o základní rozpor vnitřního uvědomění si Já a zbývající společnosti, v němž se vyjevuje osamocení subjektu, ale zároveň uvědomění si zařazenosti do této jediné masy, své sounáležitosti k tomuto celku. Vzájemně se pak tato jednotlivina i soubor jednotlivin ovlivňují. Proto Jiří Mucha pracuje s vnitřním prostorem hrdiny, který se dále rozdvouje do dvou podob, a to do prostoru představ, do prostoru soukromého Já, a do prostoru uzavřeného, do určité, reálné místnosti, která je však hrdinovi známá, intimní a v níž je schopen reflektovat své fyzično. Od této jednotlivosti se však nutně musí hrdina odpoutávat k celistvosti, být zkoušen a zklamáván, k čemuž slouží právě prostor vnější. V něm často hlavní postava zažívá své nejistoty, určité kolize, zajišťující dějové směřování textu. Zde jsou mu nabízeny různé směry pohybu, různé vlastní podoby a možnosti, které se střetávají s dalšími jednotlivinami, představované často vedlejšími postavami textu. Narušuje se tak jeho jednolitá koherence, která se neustále otáčí,

navrací se po své vlastní dějové linii, neustále se přeměňuje a zaručuje tak mnohotvárnost interpretace, která tak souvisí i s mnohotvárností pohledů jedince na svět, na jeho koloběh a proměny, a tak i se základním tématem, objevujícím se v různých proměnách v celé linii Muchových textů.

## **3.2 Charakteristika prostoru vnitřního**

### **3.2.1 Vnitřní prostor osamoceního subjektu, prostor duchovna a představ**

Hrdinové Jiřího Muchy se často vyskytnou v situacích, kdy musejí svůj stávající život radikálně změnit. S těmito kolizemi nutně přichází zvrát, a to nejen dějový, ale především v nazírání hrdiny na sebe samého. Proto si hrdina nutně vytváří způsob nazírání na sebe sama, které se v první fázi tvorby formuje pomocí vzpomínek. Vytváří se tak čistě soukromý prostor osamoceního subjektu, které je však omezeno pouze vlastním poznáním. Jednotlivé retrospektivní úseky jsou popisovány z pozice věku, ve kterém jej hrdina prožíval, jsou tak bezprostřední, ale také velice uzavřené. Během událostí se však okruh náhledu rozšiřuje, jako by se hrdina dokázal vtělit do ostatních aktérů. Svou minulost, které je součástí a která je zároveň součástí jeho samého, tak podrobují různým zkouškám, různým náhledům jednotlivých postav a překračuje tak hranici možného k reálnému, hranici známého k neznámému, které se osvětluje. K těmto návratům dostává podměty zvenčí, z prostoru vnějšího, v němž se dostává do absurdních konfliktů, kdy nezná původce současného dění.

Nejedná se tedy jen o součást hrdinovy charakteristiky. Jedná se především o vytváření specifického prostoru idejí, určitého světa mimo svět reálný, mimo hmotné tělo, v němž hrdina zažívá absolutní svobodu mysli. Jako by se jednotlivé motivy prostorů propojovaly a vytvářely tak širší souvislosti. Proto je nezbytné tento specifický prostor neopomenout, ačkoliv úzce souvisí s charakterem postav i s dějovou linií. V textech Jiřího Muchy se vyskytují vždy tyto tři prostory současně. Uzavřený prostor místnosti a prostor vnější, neohrazený, volný jsou úzce spojeny s prostorem představ, doslova s prostorem idejí a vzájemně se transformují a ovlivňují v hrdinově nazírání na ně jako na jednotliviny i celek. Pro vytváření prostoru idejí je podstatná minulost. Retrospektivní úvahy se stávají prostorem dávno minulým, který ztratil již svou hmatatelnou podstatu a realizuje se tak pouze v mysli hrdiny.

Nejčastěji jsou retrospektivní obrazy využívány v románu *Pravděpodobná tvář*, kde pomocí nich vytváří mozaiku jednotlivých, zdánlivě vzájemně neslučitelných podob vlastního Já. Ty jsou sice řazeny retrospektivně, ale současně si uvědomujeme, že existují veliké mezery, určitá slepá místa, které hrdinu ještě více znejišťují. Pátrá v minulosti po příčině svého současného stavu, po jediném určitém bodu, který jej mohl zapříčinit. Touží tak najít určitého skutečného viníka, vzdát se odpovědnosti za vlastní pohyb, za svou vlastní podobu, ale neustále je vyvrhován sám k sobě jako k jedinému hybateli. Hrdina je však čím dále naléhavěji nucen jednotlivé obrazy propojit v celek a vzdát se vlastního omezeného soudu nad ním. Proto vstupuje do jednotlivých postav a reflektuje obrazy minulosti jejich pohledem. Stává se tak součástí vlastního niterného prostoru duchovna, kterého byl předtím pouze pozorovatelem. Tím dochází i ke smíření se hrdiny se stavem skutečností. Jeho cíl není dosažitelný, vyjevuje se mu nepřeborné množství možností, na nichž pocituje omezenost vlastního poznání a současně svou jedinečnost. Sám je jednotkou, která ovlivňuje celek, ale současně je součástí celku, jeho pohybu a prostoru. Různým nazíráním na svou minulost, neustálým otáčením pohledů na ni, se jeho cíl bortí. Hrdina je nucen vzdát se svého cíle, tedy uchopit jedinou nezvratnou pravdu, kterou by mohl vyjavit skrze své Já. Naopak, propojuje jednotlivé vize, jednotlivá, dříve zdánlivě nepropojitelná období svého Já, svého vnitřního duchovního prostoru. Jednotlivá paradigmata, která již zdánlivě opustil, se opět obnovují a propojují se. Tím se hrdinovi představuje jediná, osobní pravda jako nereálná a nemožná. K jediné hlubší právě přichází právě smířením, tedy propojením jednotlivých menších, soukromých pravd. Hrdina je tedy ve svém projektu zcela zklamán, uvědomuje si nemožnost poznání vlastní podoby ve smyslu duchovním, ve smyslu určitého zakotveného charakteru. Proto jakoby opouštěl veškerou svou minulost (která je mu v tomto románu i explicitně odebrána. Hrdina se nemá kam a především ke komu navrátit, aby zde mohl hrát svou bývalou roli) a bez jakékoliv formy se vydával napospas osudu. Opouští tedy své bývalé já, aby mohl sehrát jinou úlohu.

V podstatě tedy opouští svůj intimní prostor, svůj vnitřní svět určitých idejí a vizí, vlastního nazírání. Tím, že romány na sebe volně navazují, se autorovi nabízí možnost vytvářet hrdinu na počátku téměř plochého, bezcharakterního, který jako by se promítal do postav vedlejších. V románu *Marieta v noci* tak činí ve smyslu téměř dvojníckém. Přebírá tedy prostor vzpomínek a představ Mariety, jehož realnost je však

téměř popírána. Její vzpomínky jsou promítány skrze hrdinu, ale současně jsou vyprávěny v ich – formě. Dvě dějové linie se tedy propojují tímto promítáním jednoho hrdiny skrze druhého a současně tak přebírá hlavní hrdina – vypravěč charakter svého dvojníka. Tyto dvě linie mají zrcadlový vývoj. Čím uzavřenější a trýznivější je duchovní rozpoložení vypravěče, tím volnější je pohyb Mariety ve vzpomínkách hrdinou reflektovaných. Současně však ústí k témuž závěru, obě linie se protínají ve své bezvýchodnosti. Opět se tak vytváří obraz dvoupólovosti světa, jeho kontrastnosti, ale současně harmonie, která vychází právě z propojení těchto absolutních rozdílností.

Touha po absolutním propojení prostoru myšlenek a duchovna se pak nejsilněji odráží v románech *Studené slunce* a *Lloydova hlava*. V prvním ze zmíněných románů uniká do světa představ z uzavřeného prostoru šachty, který však vytváří dokonalé, ohmatané prostředí, v němž se staví proti sobě nesvobodné fyzické konání a svobodné myšlení. Prostor představ se zde poprvé představuje jako neohraničené poznávání sebe sama, začleněného do většího nadcelku. Je to svět nekonečný a obdobně je i popisován. Dominantní jsou především horizontální pohledy na nepřezírné přírodní masy, jakými jsou moře, nebe, hory, které není schopen přehlédnout. Tato nemožnost prozívat tyto přírodní úkazy souvisí i nemožností vytvořit komplexní svět vlastního Já. Jednotlivé představy se střídají se vzpomínkami, sny, kritikami mnoha autorů a jejich textů, přičemž aluze na ně prostupují celkovou kompozicí textu i v prostoru reálném. Aluzemi se pak pokouší zrealnět svůj soukromý fikční svět představ. Tím, že v těchto vzpomínkových a úvahových pasážích vystupují reálné postavy, usouvztažňuje svět představ se světem reálným, utvrzuje platnost svých domněnek. Současně tak ověřuje platnost svého vlastního Já v tomto nereálném světě představ a začleňuje je tak do celkového smyslu universa.

Rozumějme, že pokud si sám hrdina vybudoval plán literaturou, která je spojena celkem kultury, zrealnět své vlastní Já, svůj soukromý prostor vzpomínek a pocitů a současně do něj začleňuje i reálné postavy světových autorů a výtvarníků, pokouší se tak stát střetnutím těchto jednotlivin, potvrdit si svou vlastní platnost v tomto světě. Je zajímavé, že vypravěč v tomto prostoru vystupuje spíše jako pozorovatel, než jako zúčastěný aktér. Je schopen tak reflektovat sebe sama uprostřed celkového panoramatického prostoru (například ve svých vzpomínkách detailně popisuje sebe sama, jako by se pozoroval), proti němuž je vyčleněn vertikálně, vždy však jen



s nejasným celkovým popisem sebe sama, jako by byl tímto světem pohlcován a jeho autonomnost pozbývala na významu. Tím autor dochází ke střetnutí Já, které tento neskutečný svět vytváří, s On, kterého zkoumá, jemuž se v tomto prostoru pokouší dát jeho vlastní podobu. Pátrá po jeho podstatě, snaží se jej začlenit do celkového koloběhu dějin, aby se pak navrátil opět sám k sobě, jako k jedinému hybateli vlastního osudu. Zde se také poprvé setkáváme s prvkem divadelnosti jako s dominujícím faktorem. Lyrický subjekt vytváří určité imaginární „kulisy“ ve svých vzpomínkách a sebe sama, společně s dalšími postavami, do nich dosazuje. Získává tak ve svém osobním prostoru, jež si vytváří a jemuž svou fantazií vládne, převzít roli „boha“, postavit se mu na roveň. Současně však nabývá pocitu, že není schopen tento svět prohlédnout a jednotlivosti zcela propojit. Tím je jeho plán zklamáván, je opět vždy vyvržen do téměř absurdní reality, ke svému hmotnému tělu, s nímž je svázán a jež nemůže opustit. Volnost myšlenkového pohybu tedy opět kontrastuje s vázaností a uvězněním těla. Jediným svobodným konáním je akt psaní, pomocí nějž potvrzuje svůj svět představ, pokouší se mu dodat stejnou platnost, jako má svět reálný. Zde poprvé představuje přímo akt psaní jako potvrzování něčeho nereálného, písmo, jako určitou hranici, pomocí níž překračuje z jednoho prostoru do druhého:

*Jedině, že si člověk psaním objasňuje myšlenky, které by jinak zůstaly pouze beztvarymi pocity. Existují, ale nejsou. Tvoří součást citění světa. Celý ten útržek hmoty, který vykonává pouť prostorem, jako by zůstával uzavřený v duši, s obrazy jeho krajin, moří, hor a pouští, s životem jeho lidí, s minulostí i budoucností. A z toho jako z podhoubí rostou myšlenky. Slova.*<sup>12</sup>

Pomocí písma tedy právě propojuje svět osamocенého subjektu se světem reálným, jednotka se stává součástí paradigmatu a písmo je jakousi „branou“, skrze kterou do svého vlastního prostoru vstupuje a ozřejmuje jej. Písmo je tak spojnicí mezi něčím hmatatelným, ze světa reálného, a současně je také myšlenkou, která je ve skutečném světě realizována. Zároveň si však uvědomuje i omezenost písma jako znaku, která ještě podporuje motiv nemožnosti dosažení svého cíle. Podstatou písma se autor zabývá i v ostatních svých textech a i drobné nápisy na zdech, nebo na nějakých předmětech vzbuzují jeho zájem. Jako by písmo bylo součástí určitých osob, které jej

---

<sup>12</sup> Mucha, Jiří: Studené slunce. Československý spisovatel. Praha, 1970. s.22.

vytvořily, které dané nápisy napsaly, a tím měli i možnost propojit se s čtenářem, tedy kýmkoliv neznámým.

Obdobně pracuje Jiří Mucha se svými pozdějšími texty, především tedy v románu *Lloydova hlava*, které směřují k sebereflexi. Již zde nenalzáme ústřední myšlenky, které by autor chtěl čtenáři předat a ne nadarmo byl označen tento jeho deníkový román za „pocitopis“. Ztrácí se pevná koncepce díla, jehož jedinou spojnici je cesta vedoucí k nenalezitelnému cíli, tedy k nějaké spokojenosti, porozumění, spočinutí. Sám text se stává autorovým pátráním v něm samotném. Sám text je neohraničený, protože má cyklický charakter, tedy končí se na stejném místě, kde se započal. Motiv cesty se proměňuje v cestu pátrání ve svém soukromém, myšlenkovém prostoru. Cesta je tedy využita jako dynamický prvek v textu, pomocí nějž se lyrický subjekt pohybuje neohraničeně v čase i prostoru. Pomocí toho skládá komplikovanou mozaiku, spojenou z vlastních jednotlivých reflexí, která je však neohraničená, stejně jako je neohraničitelný svět osamocенého subjektu v rozporu k možnostem poznání. Popisy míst jsou často složeny z věcného popisu a náhle z vnitřního vztahu, který autor k místu pocítuje. Doslova před zrskem ulpívají slova skládající se v obrazy. Písmo samo je zde také jakousi branou, skrze níž vstupuje autor i čtenář do barvitého prostoru fantazie, v níž se oba způsoby nazírání střetávají a vzájemně doplňují. Způsob nazírání autora na jedinou skutečnost je ještě navíc posilováno reflexemi vedlejších postav, které nabourávají samojednost vnímání. Jednotlivé obrazy se tak mohou narušovat, nebo naopak propojovat v souladu, skládají se tak v širší perspektivu, směřující k celistvosti pravdy, která je v podstatě i hnacím motem hrdinova počínání.

Přesto, že vnitřní prostor osamocенého subjektu je spíše statický, v němž hrdina či lyrický subjekt jakoby ulpívá, využívá Jiří Mucha i velice dynamických pasáží, v nichž „mrtvé“, nehybné prostory a objekty ožívají vztahem k minulosti, kterou je schopen subjekt promítat skrze sebe, a tím ji i spoluvytvářet. Uzavřený prostor reálný proniká do prostoru idejí, do prostoru vnímaného skrze jediné Já, které s tak stává jeho součástí. Opět tedy nalzáme motiv splynutí jednotlivosti s universem, v němž subjekt prožívá téměř extatické stavy nevysvětlitelného poznání:

*I když byly pocity v podstatě stejné, prostředí /.../ posunulo všechno do jiné roviny. I každodenní příroda tady překypovala smyslným životem. Teď se stromy pohybovaly jako živé bytosti, ze tmy se ozývali noční ptáci, na nebi zářily veliké oči hvězd. Znovu jsem procházel staletími. Byl jsem středověkým*

*člověkem ve středověkém městě s jeho vírami a pověrami, pak člověkem z osmnáctého století /.../ odtud jsem se ocitl v černošské vesnici, kde jsem viděl africké bůžky /.../ oživlé, skutečné, na které jsem hleděl s důvěrou a hlubokou vírou v jejich moc. /.../ Zmochňovala se mne únava pouti staletími, únava dlouhé cesty, kterou jsem ušel ve vlastních myšlenkách. Věci složené z nescetných galaxií kroužící prázdnotou zaujímaly své místo v prostoru a chovaly se, jako by na tom místě skutečně stála skříň, židle, stůl, stěna.<sup>13</sup>*

Neproplouvá zde pouze časem, ale neomezeně i prostorem. Vždy je však zpětně vyvržen do své samoty, do prostoru pouze jediného, možného poznání, do prostoru jediného možného Já, které je schopen si uvědomovat. Jelikož je cílem autora uchopit celé universum, popsat jej, charakterizovat jeho řád, a zároveň vyčlenit svou funkci v tomto neukončitelném prostoru, je jeho projekt opět zklamáván. Z těchto epochálních záblesků, z momentů poznání, pak prýští hrdinovy pocity deprese. Navrací se opět do svého jediného, uzavřeného způsobu nazírání, a tento návrat způsobuje hrdinův chaos, pocit odcizení, vzdálení se společností a zároveň se stává popudem k dalšímu posunu po „cestě“, na kterou se za tímto fatálním poznáním vydal.

Obdobně tedy vyznívá Muchova tvorba jako celek. Neustále se navrací po vlastní ose, k témuž tématu, které se snaží čím dál podrobněji popsat, jakoby neschopen toto téma opustit. V pasážích, v nichž se hrdinové navrací, nebo spíše uchylují do svého světa vzpomínek a představ, využívá Mucha četných aluzí na vlastní texty. Můžeme si povšimnout celých větných konstrukcí i pasáží, využívaných však v obnoveném významu, jakoby obohaceném a rozšířeném. Pokud tedy hrdinům dává jako základní hybný prvek počínání snahu tento obzor překročit, pokouší se jej překročit i sám, jako autor. Zabývá se ale i prostorem osamocенého subjektu absolutně uzavřeným, tajemným, často projektovaným motivem bláznovství nebo slepoty.

### **3.2.2 Postavy slepců a bláznů Jejich specifický vnitřní svět**

Tyto postavy v literatuře vždy působily určitým tajemným smyslem. Toto tajemno vyplývá především z toho, že oba tyto typy postav vytvářejí svůj soukromý svět, který není zvně prohlédnutelný a který nese svá vlastní specifika. Především je to prostor, který vytváří velice silnou hranici mezi světem osamocенého subjektu a světem reálným. Je celkově uzavřený a sestává se pouze z pocitů a ojedinělého vnímání jedince,

---

<sup>13</sup>, Jiří: Lloydova hlava. Maťa. Praha 1999, s. 90, 91.

které však nelze popsat či vztáhnout jej k jinému osobně prožívanému prostoru. U postav slepců je jejich oddálenost dána především tím, že „nevidí něco na dálku“, ale „vědí na dálku“. I zde se tedy objevuje prostor idejí, který není klamaný smysly, ale který se skládá pouze z vnímání a pocitů, které však nejsou sdělitelné. Je to tedy prostor přesahující chápání světa reálného, ba dokonce jej převyšující. Tyto postavy jsou schopné vnímat najednou celistvost času i prostoru, o což se hrdinové Muchových románů pokouší především. Blázní pak v Muchových textech nemají vyznění ani tolik tajemné, jako spíše děsivé. Doplňují autorovo vnímání dějinného koloběhu jako něčeho absurdního a spíše se stávají symbolem lidstva samotného, které je k sobě vzájemně nedůvěřivé, netečné a oddálené.

Pokud se budeme soustředit na texty Jiřího Muchy, pak jsou v něm tyto postavy silně izolované od okolního světa. Často jsou neschopné promluvit, nebo z vlastního rozhodnutí promluvit nechtějí. Nemohou se tak stát součástí reálného prostoru, v němž působí pouze jako mlčenlivé objekty, doslova jako věc. Tím vyčnívají z plynutí příběhu a jejich specificky vnímaný a reflektovaný svět z textu vystupuje. Sami pak reálný prostor odmítají jako klamný, ba dokonce jako prostor temnoty, který je nesmyslný a bez řádu. Uzavírají se tak do svého vlastního prostoru, který nabízí možnost propojovat jednotlivé pocity a epochy vlastního života a dokonce životů jiných, z nichž vyplývá širší perspektiva současného dění. Postavy slepců v autorových příbězích přicházejí o zrak v dětství, tudíž jsou schopni představit si svět reálný, který se však jeví jako statický. Má funkci jen jediného obrazu, do něž jedinci svůj intimní svět promítají. Paradoxně je tedy svět reálný prostorem temnoty a jejich soukromý prostor jedinečného vnímání jako jasný, pochopitelný, jelikož je v něm jedinec schopen procházet časem i prostorem. Dochází tu tedy ke střetu, kdy okolí tohoto jedince vnímá jeho svět jako uzavřený v temnotě a paradoxně tento jedinec vnímá svět reálný jako temnotu. Střídá se tak perspektiva lidí, kteří tuto postavu pozorují a vidění vlastního subjektu, který je vnímá a promítá je skrze sebe.

Tyto dva póly vnímání se pak v textu prolínají a vystupuje z něj podstatnost prostoru osamocенého subjektu individuálně vnímaného, pohlceného však prostorem jako celkem, tvořeným právě těmito jednotlivými Já. Nejmarkantněji se tento postup promítání světa skrze jedince projevuje v novele *Věčná zahrada*, kde tvoří v podstatě koncepci celého díla. Zde jsou skrze slepého jedince, postaveného do role „hlavního

hrdiny“, promítány životy jeho blízkých v různých dějinných etapách, kterými hrdina nezávisle na nich také prošel. Tyto vize jsou pak nazírány ze dvou pohledů, tedy z hlavního hrdiny a vedlejší postavy, o níž se vypráví. Reálnost vedlejší postavy je pak posílena opět vyprávěním v ich – formě, která sklouzává z vyprávění vedlejší postavy do vyprávění postavy hlavní. Vedlejší postavy, jak jsme si již zmínili výše, pak představují také svůj svět osamocенého subjektu a specificky jej nezírají. Tyto prostory, o nichž hrdina přemýšlí, se pak stávají součástí osobního prostoru slepého hrdiny. Spojují se tak v určitou smyčku dějinného opakování. Jednotlivé „vzpomínky“ jsou stejně rytmizovány a pokračují v obdobném sledu, ačkoliv se odehrávají v období od první světové války po vpád vojsk Varšavské smlouvy. Tím se Jiřímu Muchovy podařilo docílit propojení jednotlivých epoch jediného lidského života, do nějž vstupují i životy další. Tento hrdina – slepec snad tedy nemá jen funkci postavy, ale současně i paradigmatu, propojujícího čas i prostor, v němž se setkávají jednotlivosti. Od individuálních lidských životů, představovaných v nejtěžších okamžicích života, postupuje k hrůznosti válek, neustále se opakujících v témže rytmu, jako se stejně vyvíjejí jednotlivé osudy hrdinů, promítané skrze postavu jedinou. Příběh slepce a jeho prostor osamocенého subjektu tak tvoří hlavní osu, ovlivňující tok příběhů vedlejších. Je schopen vnímat čas i prostor vzájemně, čímž je nad ostatní dění povýšen, ba dokonce je svou myslí ovlivňuje a řídí.

Povšimněme si však, že ústřední postava reflektuje pouze čas minulosti a přítomnosti, ale není schopen domyslet důsledky. Tím se otevírá i jasná paralela se slepotou, jako prostorem ohraničeným temnotou, spojenou opět s nemožností prohlédnout do budoucnosti. Možnost vidět do budoucnosti, jakožto i oslabování zraku tohoto jedince, se oslabuje s dalšími hrůznostmi válek, s dalším opakováním se téže smyčky. Tím stagnuje i možnost smýšlení do budoucnosti a nemožností vidět za hranice vlastních možností. Opět se tedy náhle navracíme do prostoru osamocенého subjektu, který je uzavřený, který je však svou specifikou komplexnější.

Postavy slepců jsou tedy schopné navázat vztah se světem reálným, který jejich jedinečnost obklopuje, ale z vlastní vůle se do svého světa uzavírají. Postavy bláznů jsou naopak okolím vydělovány. Již v historii literatury to byly postavy, které vědí více, které jsou však nepohodlné a tím i uzavřené ve „svém vlastním světě“. Vždy však byly přijímány jako postavy spojené s určitým druhem duchovna, ať už pozitivním či

negativním. V textech Jiřího Muchy nemají nikdy podstatnou úlohu a v textu se neobjevují opakovaně. Přesto je podstatné jejich funkci v textu zmínit.

Netvoří součást příběhu, ale pouze jej dokreslují. Jednak vytvářejí představu nesmyslnosti světa, jeho absurdity a současně také nemožnost lidského jedince prohlédnout za bránu duchovního prostoru individua, nemožnost tyto světy absolutně sjednotit. Stávají se symbolem lidského neporozumění a neschopnosti včlenit veškeré jevy do našeho prostoru vnímání. Hrají úlohu osamocené jednotky, která svůj soukromý, zcela uzavřený svět nijak nereflektuje a nepopisuje. Jsou nazíráni pouze zvně, často opakující pouze monotónní věty, působící jako zařikávání. I oni jsou tedy postavy vnímané jako objekty, které však zároveň nejsou schopné ze své úlohy vystoupit a jakkoliv o svém osudu rozhodovat. Jejich duchovní prostor je pevně svázaný s hmotným tělem a i vytrvalé opakování vět působí ustrnule. Jakoby se nezávisle na fyzickém vývoji vraceli do téhož okamžiku. Jejich prostor osamocенého subjektu je tedy uzavřený zevnitř i zvně, je pevně spoutaný a toto vydělení je zvýrazňováno i graficky. Obrazy s nimi související jsou vyděleny i formálně z textu.

Mají tedy v textu funkci spíše symbolickou. Představují uzavřené jednotliviny, kterými jsou veškeré postavy v textu, ale současně jsou demonstrací nemožnosti absolutního poznání, spojení veškerých jednotlivin skrze jediného člověka. I autor sám je zařazuje do textu jako jednotky narušující jeho plán uchopení celkového kolotání světa, jeho řádu a smyslu.

Prostor osamocенého subjektu je tedy v dílech Jiřího Muchy poměrně charakteristický a souvisí i s autorovým životem. Pokud jej oddělíme od světa literatury, nalezneme osobnost, která zažila dvě světové války, které se rozdílně odrazily v jeho tvorbě. Sám autor je světem reality zklaman. Ten je pro autora nesmyslný. Uniká tak do prostoru duchovna. Tento posun se odráží i v jeho tvorbě, kdy se od jednotlivých postav s určitým charakterem nazíraným zvenku přesouvá k postavě jediné. V ní se již pokouší reflektovat svět jednotlivin, pracuje zde s minulostí a vzpomínkami, nazíranými však již z různých úhlů. Přesto jsou to neustále postavy jasně vykonstruované, jako by se Jiří Mucha chtěl stále ještě od svých textů oddálit, jako by toužil tuto část svého vlastního Já zanechat právě ve svých dílech. Posléze však přistupuje k deníkové formě záznamu. Již se stává součástí svého textu a text zase součástí autora samotného. Od knih, v nichž

se pokoušel představit si snad sám sebe v různých úlohách, se přesouvá k ich – formě, podpořené iluzí vlastního prožitku. K jednotlivým dřívějším pracím se navrácí a začleňuje je tak do stále obsáhlejších celků, do širších obrazů vlastního světa osamocенého subjektu, který pohlcuje svět okolní. Propojuje se tak celek jeho textů, v nichž se jednotlivé pohledy otáčejí a nastavují tak formu proměny duchovního prostoru v čase. Již nepromítá nazírání na svět skrze hrdinu, ale skrze lyrický subjekt, jasně spojený s postavou autora. On sám je totiž znejistělý a jeho hlavním cílem se stává propojit svět duchovna, dát mu určitou formu a řád, z něhož by vyplýval smysl současného dění.

Autor sám je tedy nejistý. Pokouší se představit svět spojený z vlastní reflexe pocitů a reality všeobecně vnímané. Slučuje tak různé způsoby nazírání jednotlivých osob i svět reálný, hmotný, což signalizuje pocity úzkosti vyplývající z vázanosti mysli na hmotném těle. Proto se v dílech Jiřího Muchy světy představ a reality setkávají a vytvářejí tak způsob reálného nahlížení jedince, který prožíváme v běžném životě.

Prostor osamocенého subjektu tedy hraje podstatnou úlohu a koresponduje nadále s prostorem vnitřním – hmotným a světem vnějším. Jak již bylo řečeno, tyto reálné prostory ožívají pomocí představ, ba dokonce jsou schopné měnit svou formu v čase a prostoru. Tento specifický prostor se tedy bude dále vázat na vnitřní prostor uzavřený, protože se v něm hrdina realizuje a určuje zde svou podobu fyzickou. Stejně jako mysl a tělo jsou tak vázány i prostory duchovní s prostorem reálným.

### **3. 2 Vnitřní uzavřený prostor a prostor vnější – otevřený.**

Vnitřní prostor je tedy podstatný především z hlediska uvědomování si jedince, jehož mysl je vázána k hmotné schránce. Prostory jsou to však zpravidla známé, v nichž hrdina pociťuje bezpečí. To nepramení jen z neohroženosti světem zvenčí, ale především s jasnou rolí, kterou v tomto prostoru hrdina zaujímá. Ozřejmuje si zde tedy především svou podobu vnější, doslova svou vlastní tvář, kterou průběhem příběhu ztrácí, nebo je její podoba znejišťována. Chápejme to ve smyslu reflexe jiných postav, vztahujících se k hrdinovi, které jsou často velice rozporuplné. Již nyní tedy pociťujeme jasné sepjetí s vnitřním rozpoložením jedince, který se v uzavřeném, hmatatelném prostoru určuje. Současně však svým rozpoložením charakterizuje i tento prostor, v němž se vyskytuje.

Pokud se budeme soustředit na uzavřený prostor v rané povídkové próze Jiřího Muchy, pak zjistíme, že jeho funkce a působení na konání hrdiny jsou diametrálně odlišné. V prvních povídkách je to především prostor, který není hrdinovi důvěrně známý. Naopak, z chaotického prostoru vnějšího se uchyluje do cizí místnosti, v níž se pokouší naleznout vztah, který zaujímali k tomuto místu jeho dřívější obyvatelé. Sám hrdina se tedy „vytrhuje“ z prostoru, v němž nedokáže identifikovat svou vlastní úlohu, protože se mu zdá absurdní. Například v povídce *Ústup* se obeznamuje s jednotlivými předměty, jimž svou vlastní invencí propůjčuje dynamiku bývalých životů. Jejich používáním pak v podstatě zaujímá roli dřívějších majitelů:

*Stačilo by svléknout uniformu a vybrat si šaty z některé z ložnic. Otevřít znovu knihu a začít číst. Večer zatopit v krbu. Nevíte, co se stalo s Knapem? Nezvěstný. Chudák, někde ho asi dostali. Co se dá dělat. /.../ Pak by přišli Němci. Ne, já zůstal ve svém domě. Prosím, podívejte se, nenaleznete – li nějaké jídlo. Snad budete mít štěstí. Poslužte si. Nezapomeňte mě pozvat. Dobrý večer. /.../ Promiňte, není to moje válka. Stejně to dlouho nepotrvá. Já si tady čtu. /.../ Ještě chvíli. Jakkak mi jdou růže? Měl bych si jich nařezat několik do knihovny. /.../ Zítřka budu spát do devíti. Ještě chvíli si budeme hrát. Ronsard. Venku je horko, nelépe číst Ronsarda.<sup>14</sup>*

Hrdina se tedy pokouší z otevřeného prostoru, v němž pociťuje nejistotu, uniknout do prostoru uzavřeného, v němž by byl schopen sám sebe určit jako jedince, a tím i určit svou podobu. Zároveň si však uvědomuje, že toto přejímání role je pouze dočasné, že k tomuto prostoru zcela nenáleží. Proto není ani schopen se s ním zcela identifikovat. Sám hrdina si uvědomuje, že je to pouze hra. Posléze tento prostor opouští, ale opět jako plochá, bezcharakterní a neuchopitelná postava, která si hledá další úlohu v otevřeném prostoru chaosu. V této povídce je toto hledání nového zakotvení i jeho obtížnost vyjádřeno tím, že hrdina se řadí do beztvareho zástupu, v němž žádná postava v podstatě nemá tvář. Hrdina zde zaujímá novou roli, kdy si lehá do pohřebního vozu. Je zde znázorněna vykořeněnost jedince, který ve válečném konfliktu a chaosu, který způsobuje, hledá nové jistoty, které souvisí právě s reálným, uzavřeným prostorem, který by mohl nabízet zakotvení, se kterým by se mohl hrdina ztotožnit. Popisuje tak aktuální dění, vlastní vnímání lidské situace v této dějinné epoše.

---

<sup>14</sup> Mucha, Jiří: Černý a bílý New York. Čím zraje čas. Ústup. Eminent. Praha 2002, s. 116.



Na aktuální dění pak reaguje i v pozdějších povídkách, kdy naopak uzavřený, známý prostor hrdinu popuzuje. Jedná se především o povídky z padesátých let, kdy byla všednodennost a stereotyp proklamovány jako jistota. Hrdina je tedy situován do prostoru, nejčastěji do bytu, který je mu známý. Zpravidla se děj povídky odehrává v nočním čase, tudíž hrdina může svým popisem tuto dokonalou „ohmatanost“ prostoru reálně popsat. Tato dokonalá znalost prostoru, který je však zahalený temnotou, vzbuzuje nepříjemné pocity, kdy dokonalá znalost bytu je spojována i s dokonalou znalostí denních úkonů, neustále se opakujících. Nevzbuzuje pocit bezpečí, ale naopak se stává jakousi pastí, v níž hrdina ulpívá. Jako by život existoval pouze vně tohoto prostoru. Všednodennost a monotónnost ještě podporují neustále se opakující repliky jednotlivých postav, které narušují pouze nevysvětlitelné zvuky zvenčí, a také opakující se obrazy a výjevy úkonů i v období noci. Hrdina se pokouší v tomto uzavřeném bytě setrvávat, ale prostor, v němž se vyskytuje, působí jako mrtvá krajina, už tím, že je tichá, v období noci. Sám hrdina pak leží a působí tak také mrtvolně, ba dokonce není ani schopen se pohnout, protože nechce tento poklid narušit. Celkový prostor i hrdina v něm jsou tedy konzervováni.

Panuje zde napjaté bezčasí, které je narušováno taktéž opakujícími se zvuky zvenčí, které jakoby vyzývají hrdinu k pohybu. Jako by tedy v tomto prostoru pouze ulpíval a připravoval se k nějakému aktu. Hrdina pociťuje nutkavou potřebu z tohoto prostoru uniknout a vymanit se z tohoto stavu stagnace. Popudem se mu tedy stává svět vnější, neohraňovaný, spojený zde se svobodou konání, který známý uzavřený prostor narušuje svým „voláním“<sup>15</sup>. Opět se hrdina odhodlává od myšlenky k činu, přičemž autor v tomto spojení spatřuje jedinou definici svobody. Postava neopouští známý, uzavřený prostor sebestiše, naopak váhá jej opustit, tím spíše v období noci, kdy tak narušuje i stanovené konvence. Jako by tedy vnitřní, uzavřený prostor byl spojnicí k pocitům člověka v letech padesátých. Je symbolem děsivé všednodennosti a zároveň uznávaných konvencí, které jsou narušované vlastní osobností jedince, která je nucena tyto konvence překračovat. Uzavřený, známý prostor v těchto povídkách nese význam svázanosti člověka, jeho pocitům uvěznění v roli, kterou hraje. Vnější svět je pak

---

<sup>15</sup> V Muchových textech jsou jako opakující se zvuky zvenčí používány vzdálené hluky z ulice, děsivý, tajemný smích, ale i hlasy.

lákový, neohraničený, spojený se svobodou, a to nejen fyzickou, ale i se svobodou smýšlení.

Vnitřní uzavřené prostory v povídkových cyklech tedy vypovídají o aktuálním dění. Jejich významy se proměňují zároveň s charaktery postav i s celkovou linií příběhu. Vztahují se k realitě, o níž autor vypovídá skrze osudy jedinců, reflektovaných však zvenčí. Nesouvisí tedy přímo s individuálním prožíváním jedince, ale vztahují se k širším skutečnostem. Vnímané jednotlivosti a hrdinové se tak nevztahují k paradigmatu, ale spíše k epistématu, k určitému „duchu doby“ a jsou současně jakýmsi varováním. Nevztahují se pouze k osobnímu nazírání autora. Jiří Mucha v těchto textech nereflektuje povahu jedince, ale pokouší se jediný příběh zahrnout do širšího sdělení. Funkce uzavřeného i otevřeného prostoru (viz níže) je tedy spíše symbolická a nevztahuje se k jedinému příběhu, k jedinému individu, jako je tomu v textech z let šedesátých a sedmdesátých.

V tomto období totiž autor směřuje k subjektivnímu vnímání prostoru jedincem. Současně s přeměnou od *er – formy* k *ich – formě* se s textem začíná spojovat vlastní autorova zkušenost. Prostor je reflektován jediným hrdinou, který je k němu bezprostředně vázán. V první z těchto pozdějších próz si můžeme ještě povšimnout protnutí individuálního pohledu hrdiny s objektivním viděním světa. V románu *Pravděpodobná tvář* se totiž jedná právě o konfrontaci prostoru vnitřního s prostorem vnějším. Tato konfrontace pak proměňuje hrdinovo subjektivní prožívání a reflektování vnitřního prostoru.

Pokud si připomeneme z dřívějších próz vnější prostor, pak víme, že se stává katalyzátorem nových událostí. Hrdina se v ustrnulém, dokonale známém prostoru necítí v bezpečí, naopak, jako by pociťoval tíseň, která však nesouvisí přímo se svobodou konání, ale spíše myšlení. Oproti tomuto uvěznění se obává postavit, protože uzavřený prostor je symbolem utužujících konvencí. Tento motiv jako by se rozvíjel v díle Jiřího Muchy dále. Volný, neohraničený prostor, který hrdina na začátku příběhu poznává a dokonce jej prožívá, je předem pociťován jako místo zapovězené, vládnoucí jinými pravidly. Jako by existovalo mimo jeho známou realitu, v níž projektoval své dokonale známé Já. Toto Já, představené jako typ konvence, která je očekávána, se tímto poznáním proměňuje, ba dokonce, jak již bylo zmíněno, rozdvojuje. Přesto, že se hrdinova vnitřní podoba přeměňuje, neustále si připomíná své bývalé Já, které jako by

vyvstávalo před jeho očima jako neznámý obraz cizince. Jediné já je zcela narušeno a hrdina rozpoznává vlastní nekonečné možnosti svého obrazu. Tím je rozrušen i obraz světa, který hrdina nahlíží. Náhle se jeví jako neohraničený chaos, ve kterém se ocitá. Dobře je to patrné z této ukázky:

*Chtěli se k němu vrátit a zeptat se, ale narazili na další zrcadlo. Terasa byla na opačné straně. /.../ Pak spatřili jiné dveře. Když do nich Clinton kopl, rozhoupaly se a za nimi se objevila kuchyň. V zrcadle na protější stěně bylo vidět nekonečnou řadu létacích dveří, jak v pozadí nekonečného počtu bíle prostřených stolů vykonávají jeden a týž nekonečně stejný pohyb. Množiny, nebo co, napadlo ho, zatímco se bezradně otáčeli. Dvě a dvě strany kavárny byly naprosto stejné. /.../ To, co bylo pevné, když sem vběhly, se rozpadlo, rozestoupilo a současně je svíralo ze všech stran jako průhledná klec.<sup>16</sup>*

Zde se již proměňuje hrdinovo nazírání na svět, který se rozpadá do svého mnohopodobenství. Proto přestává být volný neohraničený prostor místem svobody a naopak se stává prostorem hrozivým. Jedinec ztrácí svou identitu, zcela jasné uvědomění si sebe sama. Volný prostor se jeví téměř jako mystický. Tím, že do něj jedince vstoupil, jako by musel zákonitě za toto poznání přijít trest. Současně se v tomto prostoru začnou promítat jednotlivé vize z dětství, které ztrácejí svůj jasný tvar. Promítají se do současnosti, a tím podporují hrdinovu nejistotu. Volný prostor dětství se propojuje s volným prostorem, v němž se hrdina právě nalézá, a střetává se tak s absolutnem. Oba tyto časoprostory se totiž protínají, znejistění současnosti mění běh minulosti a obráceně. Stávají se prostory tajemnými, v nichž se jedinec pohybuje chaoticky, protože nemůže naleznout řád dění současného, ani minulého. Hrdinovo sebezpoznání tak ztrácí pevné obrysy.

Povšimněme si však paradoxu, který v tomto obraze nastává. Hrdina se sice ocitá v otevřeném prostoru, který můžeme nazvat prostorem za hranicemi. Ovšem kritické uvědomění nastává v prostoru uzavřeném, který pouze vytváří iluzi prostoru otevřeného. Jako by byl tento prostor symbolem možností, které jsou však neuskutečnitelné. Prostor, v němž se hrdina vyskytuje, je zdánlivě nekonečný, v němž se mu zobrazují nekonečné možnosti sebe sama, ale současně není schopen naleznout z tohoto prostoru východ. Je tedy se svou jedinečností, svou zvolenou podobou neodmyslitelně svázaný. Vysvítá nám problematika jedinečného ducha, který má

---

<sup>16</sup> Mucha, Jiří: Pravděpodobná tvář. Československý spisovatel. Praha 1990, s. 56 – 57.

možnost proměny a neohraničenosti, s fyzickým tělem, jehož trvání, prostor i sebepoznání jsou ohraničené. Tento konflikt těla a náhle zjevivších se možností ducha vede k nezpochybnitelnému chaosu, k rozdvojení jedince na jeho bývalé Já a nové možnosti, které se zdají náhle nevyčerpatelné, ale současně nemožné dosáhnout určitého pevného tvaru. Snad je možno říci, že tento obraz souvisí i s pocitem současného člověka, jemuž se svoboda může jevit jako pouhá iluze, z níž se musí vrátit do reality.

Nutně se tedy hrdina vrací do prostoru uzavřeného (můžeme za něj pokládat nejen byt, ale i ohraničený prostor státu), v němž vše zůstává v nezměněné podobě. Hrdina vchází do prostoru, který je bezpečně známý jeho bývalému Já, které stále setrvává ve své dvojedinosti. Proto je i jakoby z pozice dvou osob reflektován prostor, v němž se nalézá, téměř jako by tato dvě Já vedla mezi sebou dialog. Prostor, do nějž se vrací, je zakonzervovaný. Od hrdinova odchodu se nezměnilo nic, ale přesto je hrdinovi připomenuto plynutí v čase. Předměty se nalézají na týchž místech, ale jedinec je opakovaně zkoumá a pozoruje, a tím si ověřuje i podobu sebe sama. Naráží však ve svém pozorování na fakt, že i zde ho znejišťují věci, které dříve potlačoval:

*Ale sotva co otevřel, dostavilo se několik okamžiků naprosté prázdnoty, po kterých následoval další pokles takřka až na bod mrazu. Náhle ho udeřilo do očí všechno, co ho v jejich bytě, v jejich životě trápilo: třepící se koberec, odřená zed' pod věšákem, smeták zapomenutý v koutě, papírové krabice na skříni, oprýskané dveře, pach jídla, nevětraných šatů.*

*A to další, co cítil, že přijde: domov se kolem něho uzavře jako voda, jako bažina, začnou nevyhnutelné dny a ještě nevyhnutelnější noci /.../. Neozvalo se nic /.../. Ticho prázdnoty bylo naprosté, v celém pokoji vládl strohý neosobní pořádek.<sup>17</sup>*

Prostor, do kterého se vrací, nenabízí nic, čím by si mohl svou bývalou podobu připomenout, nějak se v ní ukotvit. Povšimněme si, že je zcela nestrukturovaný a o ničem nevypovídající. Prostor je zcela vyprázdněný a hrdina v něm nemůže najít nic, co by mohl označit za životní hodnotu. Vstup do tohoto prostoru evokuje pocit dobově ukotveného jedince. Ničím nenarušovaná uniformita a sériovost nejen prostoru a objektů v něm zakotvených, ale tím i ovlivněného plynutí času, který se jeví jako neměnný, se střetává s prostorem dynamickým. Polarita těchto světů, které vyznívají, jakoby nemohly existovat pohromadě, se vytrřibuje v postavě hrdiny, kde se profilují

---

<sup>17</sup> Mucha, Jiří: Pravděpodobná tvář. Československý spisovatel. Praha 1990, s. 95.

dvě osobnosti zároveň neslučitelné. Hrdina je tedy ze svého známého prostoru jakoby vyvržen a setkává se s nicotou. Autor zde kolem hrdiny vytváří prostor jakéhosi vakua, které je neproniknutelné a svět vně se jeví jako zcela nesmyslný a chaotický. Hrdina nenalézá důkazy o své existenci, ani žádné impulzy vně ani uvnitř prostoru.

Je tedy vnitřně odtržený od své minulosti, která jako by patřila jiné postavě, v jejíž kůži se musí pohybovat a přejímá tak v podstatě „cizí roli“. Jediné, co jej usouvztažňuje k minulosti a k tomuto odcizenému prostoru je jeho žena. Využitím tohoto prvku se vracíme na počátek této práce, kde jsme se již symbolikou žen v Muchových textech zabývali.

Žena zde není přímo symbolem „nositelky světla“, ale především jako nositelky života a jeho pokračování. V textu již není funkční jako jednostranný prvek, ale její postava v textu může být nahlížena, na rozdíl od rané povídkové prózy, z větší šíře příběhu. Je zde posledním objektem z minulosti, který hrdinu váže. Žena však není schopna promluvit, není zde ani žádný kontakt s hlavní postavou. Ticho podporuje představu odtrženého prostoru – vakua, které se okolo hrdiny vyvíjí. Ten se vzdaluje čím dál více od reality a svého bývalého „já“.

Žena umírá na rakovinu dělohy, její tělo není schopno dát pokračování jejich životům. Její prázdné lůno v tomto okamžiku koresponduje s osamocněním subjektu, který se setkává s nicotou. Obklopuje ho prostor ticha a chaosu, kdy předměty denní potřeby nedávají žádný smysl, stejně jako jeho „druhé já“, které v tuto chvíli utichá. Hrdinovo nitro vytváří vnější prostor, který se vyprazdňuje a smyslově uzavírá. Dívá se na prostředí kolem sebe s naprostým odstupem, jako cizinec.

V ose příběhu dochází k nutnému zvratu. Hrdina se náhle vyskytne ve vězení. Neznámý důvod i původce uvěznění jen podporuje iluzi zmatečného světa, od kterého se postava odcizuje. Ve vývoji Muchova imaginárního prostoru osamocněného subjektu dochází k nápadnému vývoji vytváření prostoru skrze vnímání jedince. Uzavřený prostor, který není nositelem příznaků hrdinova života, se stává místem sebepoznávání a sebereflexe. V knize *Pravděpodobná tvář* je tímto prostorem příznačně vězení.

Toto prostředí není nositelem žádných znaků vnějšího světa. Prostor obklopující hrdinu se vytváří pouze vlastním vědomím. Není zatěžkán žádným objekty, které by obracely hrdinovu pozornost k vnějšímu světu. Naopak se hlavní postava sama v tomto umístění obrací k sobě jako k předmětu. Zde můžeme pozorovat střetnutí

Muchovy tvorby existenciální a sebereflexivní. Jeho nazírání na prostor i na svou fyzickou schránku se vyděluje do dvou perspektiv. Do perspektivy smyslového vnímání, kdy si silně uvědomuje své fyzično, objevuje sebe sama jako předmět, uvědomuje si omezené možnosti svého pohybu v tomto prostoru a jako takový jej reflektuje jako nebezpečný. V tomto „tělesném“ vnímání světa se nám vyjevuje okolí obklopující hrdnu jako nestrukturované. Souvisí s hrdinovou situací, ve které není schopen vytvořit si životní plán a jeho prožívání se vztahuje výhradně k současnosti. Čas je v této perspektivě neměnný, je odměřován pouze přesně naplánovanými úkony jedince. Prostor ve vztahu k času a postavě tak funguje jako přesně daný mechanismus, ze kterého nemůže hrdina vystoupit.

Jako součást mechanismu si pak uvědomuje absurditu situace. Podobně jako Mucha až nápadně navazuje na Kafkův zámek ve smyslu neznámého hybatele současného dění a tajemného, nepochopitelného uvěznění jedince, využívá i absurdní situace. Autor zcela záměrně zklamává očekávaný vývoj obrazu, náhle lomí charakter postavy i vnímání okolního světa hrdinou. Napjatá situace poté jakoby visí v rámu příběhu, ale zdánlivě ztrácí svůj význam uvnitř textu. Napojuje se tak jeden náhled na svět s náhledem druhým. Stejně jako hrdinovo sebepoznávání je vždy před dílem zklamáno a rozmlženo, stejně tak se vytrácí i snaha pochopit realitu.

Strach z bolesti, z nedostatku základních potřeb hmotného světa, se protíná s perspektivou duchovní. V tomto rozpoložení vnímá hrdina prostor jako místo svobodného myšlení, ničím nepřerušovaného a neomezeného. Autor vytváří fikční uzavřený prostor, který působí jako prázdné jeviště, na kterém je skrze hrdinu možno libovolně vytvářet náhled na vnější prostor, na prolínání reflexí světa dětství, dospívání i dospělosti, a dokonce i na sebe samého, jakožto na odcizenou roli, jejíž charakter je možno změnit perspektivou náhledu „aktérů“ vedlejších. Nabízí se tak hrdinovi pohled na sebe sama jakoby zvně, ačkoliv skrze své vědomí.<sup>18</sup> Z tohoto pohledu vnímá hrdina prostor paradoxně jako bezpečný, protože se stává vnitřním odrazem jeho samotného.

---

<sup>18</sup> Jiří Mucha zde využívá mnohopodobenství vlastního Já, obdobně jako například Karel Čapek v *Obyčejném životě*. Profiluje jednotlivé postavy, které se čím dál více rozcházejí s vlastní hrdinovou představou o sobě samém. Postava v podstatě dochází k uvědomění, že jeho podoba i svět, který kolem sebe vytvářel, byl pouhou iluzí. Tento charakter možných Já je tedy možno vztáhnout k Muchově tvorbě jakožto existenciální v prolnutí s prvky sebereflexivními.

Zde již může pozorovat jev, který se postupem času začne projevovat jako základní systém pro vytváření Muchova fikčního světa. Jedná se o prolínání časů a prostorů, které konstruuje texty let sedmdesátých.

Jediný objekt v místnosti se hmatatelně proměňuje postupem hrdinova sebeobjevování a sebeutváření. Avšak mnoholicnost náhledů na hrdinu nás z neustále proměnlivého prostoru navrácí do reálného vidění světa. Hrdina není schopen uchopit svou vlastní podobu, s čímž souvisí i podoba uzavřeného prostoru, v němž hrdina pobývá. Pokud jsme v perspektivě „hmotného“ vnímání světa pojali vztah prostoru – postavy – času jako mechanismus, v této perspektivě se stává dynamickým organismem. Ve fikčním světě hmotném si hrdina sebe sama uvědomuje jako součást stroje, v němž je sice součástí, ale nahraditelnou. Je zde pouze předmětem, kterým je bez jeho vůle manipulováno – proto snad také motiv obviněného a odsouzeného, který nezná příčiny. Naproti tomu v prostoru, který utvářejí jednotliví aktéři Hrdinova „sebepoznávání“, si uvědomuje svou úlohu jakožto tvůrce – hybatele fikčního světa, hrdina se ujímá role konstrukční.

Heterogenost fikčního světa je zde utvářena promluvami jednotlivých „dvojníků“, nebo lépe řečeno Já hrdiny. Vědomí hlavní postavy utváří kostru fikčního prostoru, jejíž povrch je nekonečně proměnlivý. Nazíraný prostor se proměňuje nazíráním jedinců a vnímáním totožných motivů z různých perspektiv. Jednotlivé postavy navíc prostupují časem. Řekněme, že hrdina vytvoří roli pro jedno ze svých Já a nechá je proplout tímž příběhem až do současnosti. Vniká tak několik paralelně existujících fikčních světů, které se spojují v jediném bodě – současnosti, ve fyzickém vnímání světa, do kterého se hrdina vždy navrácí. Touto konfrontací je udržena kontinuita prostoru.

Nám již známá kontrastnost Muchovi imaginace, jako jsme si ji představili v části o temnotě a světle, se tedy představuje i v utváření fikčního světa. Autor nás uvádí do prostoru, jehož tvar je hmatatelný, jehož motivům je čtenář schopen uvěřit a přijímá je jako fakta. Hmotný svět – mechanismus, je představován jako určitý, ve kterém toto je a toto není. Takto v něm pobývá i hrdina, který je nahlížen jako předmět a sám sebe takto přijímá. Uzavřený prostor je vztažen k všednodennosti, a ta, jak jsme si ho představili v úryvku z románu Praviděpodobná tvář, je svázán s pojmem temnoty, jako neprostupné hmoty, která obklopuje jedince. Uzavřený prostor je tedy nositelem

symboliky uvěznění ducha v hmotném, smrtelném těle, stejně jako konečnosti jeho poznání.

Naproti tomu vystupuje prostor utvářený vědomím subjektu, které je čtenáři postupováno v podstatě dvojitým filtrem – vědomím hlavní postavy a postavou jím utvořenou, kterou hrdinovo vědomí hodnotí. Vyvstává tak svět, který naopak není možno obsáhnout, který je ustavičně proměnlivý, ve kterém si subjekt svou úlohu a postavení uvědomuje. To v jedinci vyvolává určitou nejistotu, uvědomění si nemožnosti dosažení hranice poznání.

Prostor tohoto typu markantněji rozvíjí Jiří Mucha ve volném pokračování Pravděpodobné tváře, v *Marietě v noci*. Zde, jak již bylo zmíněno, se Hrdina ocitá uvězněn v zasypané šachtě. O významu temnoty v tomto fikčním prostoru jsme se již zmínili výše. Podporuje pocit nestrukturovanosti a absolutního odcizení se od vnějšího světa. Paradoxní pocit bezpečí, který hlavní postava pociťuje, pramení právě z uvědomění si sounáležitosti k tělesu země, k nejvyššímu mechanismu, jehož je součástí a jehož vývoj, stejně jako vývoj situace, nelze ovlivnit. Zde se však spojuje absolutně uzavřený prostor zasypané šachty, poznávaný pouze smysly, s prostorem temnoty, kterou nelze obsáhnout, jejíž hranice neexistují. Vytvářejí se zde dva souběžně existující světy, jeden tlumočený současným hrdinovým vnímáním. Motivy tohoto prostoru mají však zvláštní charakter – nejsou totiž popisné, zcela jasné formy, ale naopak tím, že hrdina vnímá motivy prostoru, stejně jako zvuky i vůně, pouze smyslem, zapojuje tak aktivně čtenáře do vytváření fikčního prostoru, který nabývá subjektivitu a pocitu iluze, že námi vytvořený svět je klamný. Vztahuje pozornost především k druhému světu Marietinu.

Tento druhý prostor, výše jsme jej nazvali prostorem osamoceního subjektu, je svět magický. Jeho pravidla a pravdivost prostupují dvojitým filtrem paměti a vzpomínek. Celý fikční prostor vytvářený reflexí Mariety je fantastický, vzbuzující neustálé napětí, jakoby prostoru s tajemstvím.<sup>19</sup> Vyrůstá například na „tajemném zámku s podivnou tetou“, které jsou nám takto prezentovány, ale současně tušíme, že se jednalo o zcela obyčejné obydlí na kraji města. Neznáme původ Mariety, který je

---

<sup>19</sup> Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím. KLP. Praha 1994.



zamlžen tajemstvím, a její výpovědi jsou z pravdy převráceny na lež. Celkový prostor vytvářený skrze Marietu, který tedy Jiří Mucha v tomto románu buduje, je opět svět iluzivní, „organický“. Hrdinčino vypravování je hodnoceno Hrdinovými pochybnostmi a tím i pozměňováno. Světy dvou hlavních postav - dvojníků<sup>20</sup>, pokud je to takto možno sdělit, koexistujících současně, splývají vedle sebe a vzájemně se narušují a tím i spoluvytvářejí.

Toto pronikání hranic obou nazírání na prostor, využívání různých typů vypravěče a jejich perspektiv, bude v autorově díle nadále rozvíjeno až k mistrné harmonii. Autor tuto hranici několika prostorů koexistujících v jediném subjektu překračuje. Spojuje svět reálných konvencí a vnitřního prožívání jedince v komplexní celek, jak se pokusíme nastínit dále.

O uzavřeném prostoru osamocенého subjektu v románu *Studené slunce* jsme již hovořili. Ten vytváří Muchovu typickou opozici mechanického světa fyzického uvědomění a světa organického – dynamického, utvářeného skrze svobodné vědomí jedince.

V tomto románu se však realizuje projekce světa vědomí již uvnitř reálného prostoru uzavřeného, uvnitř šachty. Pokud důlní šachta v předešlých autorových textech váhala mezi pozitivitou a negativitou, zde nabývá obrazu veskrze pozitivního. Jedná se o prostor, který je hrdinovi důvěrně známý, který se stává součástí hrdiny. Není to již místo, které nevykazuje paměť, ale naopak se v něm hrdina může realizovat psaním deníku (pomocí nějž vytváří mozaikovitý prostor osamocенého subjektu), jímž utvrzuje a opodstatňuje svou existenci. Stejně jako hrdinova současná existence je i tento prostor jasně ohraničený, avšak s již důvěrně známými objekty, kterými jej lze jasně definovat. Přesto pociťuje, díky vše pohlcující temnotě, že tento prostor není zcela poznatelný.. Hrdina se dobírá určitých fragmentů svého života, které se mu ale jeví jako vzdálené a tím i ne zcela poznatelné. Tyto mezníky hodnotí s časovým odstupem, jako by je pozoroval někdo jiný. Propojuje se tak s prostorem osamocенého subjektu

Stále je to místo, v němž je součástí vyššího mechanismu, kterým je zde však příroda. Pociťuje, že není schopen jej ovládat, ale je jeho nedílným prvkem. Důl

---

<sup>20</sup> Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. KLP. Praha 1994.

můžeme chápat jako součást přírody, kterou se člověk snaží ovládnout, stejně jako se vyšší mocnosti pokoušejí ovládat hrdinovu mysl. Nemůže sice její koloběh ovlivnit, ale žije s ní v jakési symbióze. Stejně jako se on brání moci, která není hmatatelná, tak se i důl „brání“ cizí síle. Opakování detonací se stále stupňuje s vyhrocováním situace hlavní postavy. Čím více se hrdina dobírá hranice poznání svého vnitřního prostoru, tím markantněji se hroutí prostor šachty. Svět osamocенého subjektu a prostor šachty tedy vytvářejí paralelu. Hrdina není chopen poznat krajní možnosti svého vnitřního světa, a proto se hroutí i prostor, v němž měl možnost jej realizovat. I lokalizací pod povrchem země můžeme tento prostor chápat jako místo „zrození“, nebo doslova prostoru, v němž se připravují zárodky. Hrdina v něm pomocí deníku – písma ukotvuje svou podobu, reflektuje minulost i současnost a pokouší se naleznout spojnici mezi svými jednotlivými Já, která se sobě odcizila.

Tento prostor tedy pocítuje jako reálný, protože má vztah k přírodním zákonům, které nemůže ovlivnit, ale které považuje za skutečné a dění za opodstatněné. Ne že by nepocítoval nebezpečí, ale přijímá jej jako oprávněné. Navíc mu umožňuje rekonstrukci vlastní podoby i jeho duchovního života. Naproti tomu stojí svět pracovního tábora. Působí jako svět, který si uměle vytvořili lidé. Nechová se podle zákonů přírody, dokonce se zdá, že se zde ani nestřídají roční období. Místo je neustále šedé, nestrukturované, každý den je veden podle týchž zákonitostí. Panuje zde jakési bezčasí. Paradoxně toto místo „nad povrchem“ vyvolává pocit hrobky, v níž postavy pouze ulpívají. V tomto prostoru si postavy nemohou vybudovat jakýkoliv životní plán. Stejně jako je nestrukturovaný prostor jsou tedy bezvýrazné i postavy.

Uzavřenost tábora a absolutní jinakost od vnějšího světa z něj vytváří svět uvnitř světa. Tento prostor se nijak nevztahuje k logickému fungování přírodního prostoru. Můžeme také pozorovat, že se zde vytváří zcela nová nomenklatura, která je absurdní. Jednotlivé postavy v tomto prostředí postupně ztrácejí svou vlastní podstatu a zařazují se mezi ostatní, kde je jim určena role.

Fungování prostoru je zcela uměle vytvořeno oproti nevyzpytatelnému prostoru pod zemí. Uzavřenost tohoto místa podporuje pocit nesvobody konání, která svazuje jedince a tím i plynutí a proměny tohoto místa – je tedy zcela statické. Funkce této statičnosti ale není pouze v poukázání k rozdílu mezi přírodním kolotáním a uměle vytvořeným světem. Vytváří také možnost náhledu na tuto situaci jako na předem

napsané drama, jehož postavy mají jasně daný charakter, který mohou projevit jen v rámci jeviště. Ne nadarmo se tedy strukturuje i text sám, je zapsán formou dramatického dialogu, společně s charakteristikami „postav“ i „rekvizit“ rozložených v prostoru. Tento typ textu se vyskytuje vždy pouze v popisu pracovního tábora a jeho prostor.

(Vystoupí Stoklasa, automechanik, deset let za velezradu. V každé ruce nese tři vrchovaté džbány piva)

*Stoklasa*: Hnojníci, teď může jít zas někdo jinej.

*Marion* (sedm let – údajně u státního soudu. Je velitelem baráku): Tady bude ticho!

(Orchestr zuřivě piští, kvílí, bubnuje.)

*Dobříčka* (hostinský, rok nepodmíněně za facku. Sedí na horním kavalci, podává Stoklasovi prázdný džbán a bere si plný): Tak už je to sichr.

*Stoklasa*: Co?

*Dobříčka*: Amnestie. Kdo má do toka, pude domu, do pěti let mu sundaj polovic a nad pět let všechno do TNP...

(Hráči u stolu přeruší jeho výklad pokřikováním a chechtáním).<sup>21</sup>

Tyto dialogy s často absurdním obsahem a opakujícími se replikami postav, které se ztrácejí kamsi do temnoty, připomínají nápadně absurdní drama. K tomu bychom mohli taktéž připomenout, že i charakteristika postav částečně tuto podobu přejímá. Vězně snad je třeba unifikovat a změnit je v jednolitou masu, ale každý z nich si uchovával malé předměty, které při opouštění prostoru někomu předával. Ten později v uměle vytvořené nomenklatuře „zaujal“ jeho místo a převzal částečně jeho identitu.

Jiří Mucha se tak pokouší ukázat absurditu situace a její nevěrohodnost v opozici k přírodnímu koloběhu světa. Vnější prostor jakoby ani svět tábora neovlivňoval svým plynutím v čase. Tábor vytváří určitou výseč volného, otevřeného prostoru, je z něj vytržen. Vydělení tohoto světa ve světě posiluje i jasně ohraničené období, v němž román probíhá – tedy přesně jeden rok, rozdělený přesně na jednotlivé měsíce. Datum ani čas zde nejsou podstatné. Stejně jako prostředí tábora i čas vnímáme jako umělou formu. Prostor tábora je zcela statický, neměnný, naproti tomu prostor za hranicí se zdá postavám uvnitř jako neuvěřitelný, jako svět, ke kterému vlastním vývojem musí teprve dosáhnout. Přírodní otevřený prostor je silně dynamický, měnící se v čase. Proto podporuje úzkostný obraz postav uvnitř. Ty jsou odkázány vstoupit vždy do prostředí pro ně neznámého, čímž jsou zajati v absurdní psychologii prostoru uzavřeného. Nejsou schopni tento svět jasně popsat. Prostor je vždy reflektován v minulém čase s nejasným

---

<sup>21</sup> Mucha, Jiří: *Studené slunce*. Československý spisovatel. Praha, 1970. s. 232, 233.

tvrzením. Motivy jím známého prostoru předpokládají za ztracené, již neexistující, a tím i vazba ke světu je nereálná. Vnější, neohrazený prostor se tedy zdá iluzivním, je pro ně minulostí uzavřený a vstupují do neznámého, nového prostoru.

### **3.3 Význam motivu hranice a jejího překročení pro vývoj poetiky**

#### **Jiřího Muchy**

Než přistoupíme dále k interpretaci románů Lloydova hlava a Věčná zahrada, dovolte mi malé pozastavení u motiviky *hranice* v autorově díle, jejíž interpretace a především vývoj v autorově díle bude jeden z hlavních instrumentů, které nám pomohou postihnout autorův posun v uchopení a zaměření textu. V literárních dílech Jiřího Muchy byl doposud patrný vysoký význam motivu hranice, oddělenosti světů, vyjevované kontrastovostí barev, opozicí dynamiky a statičnosti, otevřenosti - uzavřenosti, možnosti - nemožnosti, reálného a nereálného. Intertextuální motiv hranice textu lze však vztáhnout i k širšímu pojmu textu jako takového, jako prostoru uměle vytvořeného a jeho hranic a pravidel, jimiž je omezován autor i čtenář. Snaha Jiřího Muchy vytvořit imaginární prostor, který by obsáhl co nejširší lidské vědomí, se odrazí i ve struktuře a skladbě jeho literárních děl. Proto považujeme za nezbytné se nyní malinko odchýlit od interpretace textů samotných a na moment věnovat pozornost pouze motivu jedinému.

Tento motiv může mít v textu několik významů. Pozornost budeme věnovat třem základním vymezením. A) To budou hranice faktické, zasahující reálie světa skutečného, za B) se budeme věnovat motivu hranice jako symbolu, postihující kulturně – historický kontext a za C) se pokusíme postihnout motiv hranice písma a textu a Muchovy tendence k jeho překročení.

Využití reálií – a především tedy motivu hranice, povšimneme si, že je to především priorita Muchových těsně poválečných románů, v nichž bylo nezbytné vymezit situaci Českého státu v prostoru Evropy a k vytvoření reálného obrazu jeho stavu v dění světovém. V tomto období pocítujeme, že autorův text je sdělný čtenáři, naplněný apelem na jeho uvědomění. Využívá také, víc než v pozdějších dílech, deskriptivní popis a žurnalistickou zkratku. Text se pokouší pochytit reálný svět se všemi jeho trvalými motivy, které vtahují čtenáře do centra dění. Cítíme, že autor si vzal

za úkol podat pravdivé svědectví o situacích ve válce, kterých byl osobně svědkem. Proto nevytváří komplikovaný fikční svět, ale naopak si propůjčuje motivy světa reálného – jakými byl právě motiv hranic. Poukazují, kromě již zmíněného zasazení do kontextu dějin, i na soustavně trvající oddělenost světů, jejich různost je komplikovaná a často se překonáním těchto hranic ovlivňuje i charakter postav. Hrdina se náhle ocitne v prostoru, který stojí mimo logiku světa předešlého, mimo jeho konvenční principy. Hranice pak bývá bodem v prostoru, na níž postava prodělává přerod ze současného do nového Já, kde se snaží vyrovnat se právě s náhlou změnou „fungování“ světa. Jako příklad jsme si již uváděli motiv překročení hranice v románu Pravděpodobná tvář, kde můžeme chápat tyto prostory jako zcela reálné – tedy Čechy a Francie, nebo jako otevřený vnější prostor a prostor uzavřený ohraničený.

Tím se dostáváme k druhému bodu. Samozřejmě nemůžeme vyjmout motiv z textu a ochudit ho tak o jeho širší význam. Hranice často odděluje, nebo spíše vyděluje prostor s vlastní autonomií, ohraničuje jistou výseč ze světa, která se stává fikčním prostorem, v němž Mucha realizuje příběh. Jak jsme si již uvedli, často jsou to prostory, v nichž funguje určitá nelogičnost v opozici ke světu reálnému. Jsou to prostory věznic, pracovních táborů, šachty. Hranice pak tyto prostory odděluje od světa vnějšího, který se řídí dle zákonů běžného světa. Jejich význam je právě ve vyděšenosti prostoru vnitřního, který postavy pohlcuje a zasazuje je do uměle vytvořených rolí. Umělé role není nutné vztáhnout pouze k absurdnímu fungování prostoru vnitřního a přizpůsobování se postav, ale také k ustrnulým, přísným konvencím, kterým se byl jedince nucen podřizovat, jako symbol nesvobody člověka. Právě překročením této hranice či určité bariery subjekt tyto konvence překonává a současně proměňuje i svůj charakter. Od svobody myslí pokračuje ke svobodě konání. Hranici zde můžeme přijmout nikoliv jako motiv prostorový, ale časový, dynamický, jako určitý bod zlomu v ději příběhu. Další symbolikou, kterou může motiv hranice vyjadřovat, je ohraničenost lidského poznání a především schopnosti mysli překročit hranice hmotného těla. Uzavřený prostor, v němž se hrdina nalézá, i jeho hranice, se pak stává místem, v němž subjekt reflektuje svou vnitřní podobu, vlastní vnitřní svět duchovní, jehož možnosti se pokouší obsáhnout až do krajností. Z těchto úniků je však navrácen do reality a často opouští svůj těsný uzavřený prostor, v němž se duševně realizuje a překročením hranice je pak opět nucen setrvat v roli, jež mu byla určena. Symbolizuje

tak omezenost lidského poznání, schopnosti obsáhnout nejen možnosti vnitřního světa sebe samotného, natož prostoru, který jej oklopuje, celého universa.

Vnitřní touha subjektu pochopit niterné fungování světa se pak přenáší i na literární díla Jiřího Muchy jako taková. Je možno vysledovat tendenci k překračování hranice textu, jeho časové i prostorové ohraničenosti. V románu *Studené slunce* jsme upozorňovaly na časté aluze na autory české i světové, ale i na filosofy a vědce. Jako by autor chtěl přesáhnout autonomnost vlastního textu a vztáhnout ho k co nejširšímu kulturnímu prostoru a současně oslovit co nejširší kruh čtenářů. Ve tvorbě z let padesátých a šedesátých autor využívá vkládání vzpomínek do toku děje, často na úkor úplné srozumitelnosti a jednoznačné interpretace. Podstatné však je, že může čtenáře obeznámit s širším kulturním a historickým podložím, které se jeho hrdiny týká. Také méně apeluje na vztah hlavní osy příběhu a dané vzpomínky. Přední je vztah k náladě obrazu, který vložená vzpomínka dokresluje. Hranice textu románů však nabourává i jeho formu. Jedná se o syntézu různých literárních žánrů (například drama, deníková forma i básnická, doslovné citace apod.) a pozdější tvorbě také umění výtvarného i hudebního. Jiří Mucha si uvědomuje hranice znaku a textu, a proto komponuje nejrůznější prvky k dosažení co největšího efektu. Vzniká tak velice zajímavá hra s textem. Pozorujeme však, že již nechce vytvořit umělý prostor, vztahující se ke kultuře jako ke světu existujícímu mimo svět reálný. Vytváří naopak prostor autonomní, v němž chce prolomit hranice prostoru a času v textu. Text jako by ztrácel kontakt mezi autorem a čtenářem. Díla jsou spíše jakousi samomluvou, v níž autor volně propojuje časy, prostory, postavy i motivy. Jako by již nebyla podstatná srozumitelnost textu, ale jeho význam, stojící sám o sobě. Tyto rysy nalézáme především v románech *Lloydova hlava* a *Věčná zahrada*, jejichž časoprostorovou specifičnost se nyní pokusíme postihnout.

## 4. Prostor jako proces utváření

### 4.1 Proces sjednocování časoprostoru v románu *Věčná zahrada*

Román *Věčná zahrada* vzniká v posledních letech autorova života, v osmdesátých letech. Vychází však až tři roky po jeho smrti. Ne nadarmo jej Stanislav Motl nazývá *Kronikou času*. Postihuje období od první světové války až po rok 1968. Tento časový „celek“ je pak narušován citacemi z Dalimilovy kroniky, která vztahuje motivy textu – jasně se opakující v jednotlivých částech – k širšímu kontextu. Je patrné, že autor se již nesoustředí na jasné sdělení, které by chtěl předat čtenáři. Vzniká naopak jakýsi pokus, souboj mezi autorem a textem, kdy se v co nejmenším rozměru textu (román obnáší pouze 146 stran) snaží obsáhnout co nejširší dějinné pohnutky, kdy staví velkolepý prostor dějin oproti prožitku individua. Dílo vzniká spíše jako obraz, kdy je podstatný každý jednotlivý komponent, vsazený do plochy obrazu, do jeho celkového estetického vyznění.

Ústředním bodem románu je rok 1968, okamžik vpádu vojsk Varšavské smlouvy. Postavou, která se vztahuje k přítomnosti a která současně určuje ústřední prostor, je stařec, otec tří synů. Ten reflektuje přítomnost a současně vzpomíná na své syny, čímž se stává „klenbou“, která zaručuje soudržnost textu a jeho kompaktnost. Jednotliví synové jsou totiž nejen postavami, ale současně také vypravěči. Jako by postava starce byla jen jakousi maskou, za níž může usednout kterýkoliv ze synů a chopit se vlády nad vyprávěním příběhu. Volba vypravěčů však není nahodilá. Vypravěči a jejich světy se střídají „chronologicky“, tedy od starce po nejmladšího syna a okamžiky jejich života dle toho, jak jdou dějinné za sebou. Každý z příběhů pak zachycuje jediný den jejich života, který skončil smrtí. Chronologicky jsou pak řazené i vzpomínky jednotlivých vypravěčů, které při pravidelném střídání zachycují stejné denní okamžiky každého z životů.

Právě toto opakování, tedy jakoby promítání stejného děje do jiného prostoru s různými postavami, odráží periodické opakování se určitých okamžiků v historii. Vzniká tak poměrně závažný obraz jedince, který není schopen vymanit se z kruhu událostí, se kterými se necítí být zcela spojen. Komponování těchto oddělených prostorů, jejich vyčlenění a zpětný návrat ke středu textu je prováděn skrze motivy

v prostoru. Středem těchto čtyř světů je byt starce, který je sám o sobě rozbitý<sup>22</sup>. Tato „rozbitost“ pak souvisí i s motivickým postupem textu a s rozvětčováním prostorů. Objekty, které by stařec mohl vztáhnout k nějaké určité podstatě, k okamžiku svého života, jsou zničené. Proto se upíná pouze k objektům, které se nalézají v jeho bezprostřední blízkosti. (Jak si uvedeme dále, tento fakt souvisí i s pojetím času v tomto románu). Tyto objekty jsou použity jako motivy, které se prolévají do jednotlivých prostorů a vytvářejí spojnicí, která vede ke komplexnímu obrazu jediného prostoru, jak si můžeme ukázat na tomto úryvku:

*Stařec seděl s žilnatýma seschlýma rukama na kolenou a nepřestával hledět na střepiny. Lesklý se, byly zcela malé a ležely na podlaze v souvislé vrstvě jako po skleněném krupobití.*

*Možná, že roztajou.*

*Venku je teplo, kdyby to byly kroupy, začínaly by tát.*

*/.../*

*Teče do bot.*

*Teče nám do bot, vzdychnul, místo původního náběhu na úsměv. /.../*

*A Otovi bylo šestnáct, když přišly kroupy. Koukej, cukrátko! Volal a běžel je ven sbírat. Za chvíli jich měl plnou hrst. Cukrátko! Cukrátko!*

*/.../*

*Šel za fatou morgánou a zahynul žízni. Lesk vody a palmy rostoucí vzhůru nohama. Tomu nevadilo. Hlavní byl lesk vody. Šel a šel, až spadnul a zahynul v písku. /.../ A palmy vzhůru nohama. Že mu to nevadilo? Že si nepomyslel - tady není něco v pořádku. Asi byl hlavní ten lesk. Vody.*

*/.../*

*Kurva, to se nedá pít, co je to, slzy? Když jsem jako kluk brečel, tekli mi kolem nosu až na jazyk. Právě tak slané. Chvilí jsem se divil, pak jsem se polekal, a na konec jsem se styděl. Kluk nebrečí. Jo ne. Přitáhl nohy, opřel čelo o složení ruce na kolenou a díval se na rozpálený písek.*

*/.../*

*Skla jako krup po podlaze a někde se střili. Možná, že bude v noci pršet.*

*/.../*

*Už druhou noc. Ve dne člověk neuschme a v noci zase liják. Utopíme se v blátě.*

*/.../*

*Starý muž odtrhl oči od střepů na podlaze a zadíval se do prázdného okenního rámu.<sup>23</sup>*

Zvýrazněná slova ukazují motivickou posloupnost, pomocí níž je dějová linie posouvána dále. Zvolili jsme citaci textu z počátku knihy, kde se současně vydělují i tři další vypravěči. Pomocí motivického odvíjení se pak navracíme opět do časoprostorového středu – do současnosti, do prostoru bytu a vnímání starce, který konstrukci utváří. Jemu, jako hlavnímu vypravěči, pak náleží veškerá moc pro utváření prostorů odvětvených, do nichž nahlíží a současně se z nich navrácí. Autor tak odkrývá záměr textu. Jako by načase ani prostoru nezáleželo, ale vše se odvíjelo „zde a nyní“.

<sup>22</sup> Rozumějme rozbitý fakticky. Prostor bytu se nalézá uprostřed vřavy, která roku 1968 vypukla.

<sup>23</sup> Mucha, Jiří: Věčná zahrada. Arca JiMfa. Třebíč 1994, s. 9 – 13.



Napovídá tomu i uvedení dalších vypravěčů – synů, kteří však posléze hovoří v první osobě a vytváří tak obraz vlastního světa, který prožívají. Tyto vedlejší prostory i prostor středový pak propojují právě motivy – objekty<sup>24</sup>, které nejen že text propojují a vzniká tak celiství obraz dějinného opakování, ale současně na pozadí velkých dějin ukazuje i individuální dramata jednotlivých subjektů a jejich dopad na celkové paradigma.

Prostory vedlejších postav – vypravěčů se nadále také dělí. Propojujícími motivy jsou nejčastěji postavy žen, které navracejí vypravěč do doby „Věčné zahrady“, nevinného dětství, života, které staví v opozici k současné situaci hrdiny. Autor zde používá obdobné odvíjení motivů. Vzpomínky jsou také vyprávěny v prezentu. Jednotlivé prostory a časy se na sebe nekonečně vrství a navracejí se opět do prostoru v současnosti. Mucha tak docíluje narušení časoprostorových hranic textu, protože pro čtenáře je další štěpení prostorů představitelné, ale současně je aktualizuje v prostoru starce. Jistou měrou je tímto text nadčasový, protože ukazuje širokou dějinnou epochu, kterou lze dále rozvíjet ve vztahu k současnosti. Román je pomocí štěpení jednotlivých příběhů poměrně nekonečný. Ukazuje vzat minulosti, současnosti a budoucnosti jako jediný moment, v němž se snaží nalézt podstatu viny, od jednotliviny po celek.

Stejně jako se dovíjejí prostory, se množí právě i časy, které jsou vyprávěny v prezentu. Tímto se ukazuje právě nepodstatnost času jako nepředstavitelné veličiny. Minulost je potlačována a viny, které byly spáchány, se snaží být zapomenuty. Stejně tak je však nepředstavitelná i budoucnost. Časy, stejně jako prostor, se navrací do středu – do aktuální situace vpádu vojsk Varšavského paktu, jak si to můžeme prezentovat na dvou úryvcích, které oba představují postavy vystupující v aktuálním prostoru, avšak jedna se váže k minulosti (stařec) a druhá k budoucnosti (Daniela):

*Nediv se, že se bojím.*

*Nikam nevidím. Nejsem zvyklá koukat do budoucnosti. Vždycky jen pár týdnů dopředu. Víc jsem se nenaučila. Nikdo nás víc neučil. A teď, těch několik týdnů, kam dohlédnu, všude samá tma. Dál neumím vidět. Tma. Celá má budoucnost. /.../ Ale co je nám platná, můj bože. Na jak dlouho nám vydrží.*

<sup>24</sup> V jednotlivých prostorech se ale také objevují motivy, které odkazují k subjektivní situaci. Jako příklad si zvolme příběh syna Pavla, který reflektuje období druhé světové války. Je stíhán nacistickými vojáky – psovodci vlčáků. Pavel však veškeré postavy oslovuje právě skrze vlčáky. Odkazuje tak na symbol nacistického Německa. Současně tento motiv propojuje širší dějinnou symboliku – až k Svaté říši římské a pověsti o jejím založení. Je známo, že Hitler se chtěl starému Římu připodobnit. Jiří Mucha nehledá pouze motivické spojnice v textu. Hledá prapůvodní základ současného nekonečného dění. Proto jsou do textu vkládány úryvky z Dalimilovy kroniky. Vztahuje tak současné dění k historickým kořenům.

*Jak to mám vědět, když si neumím představit budoucnost. A vlastně toho nevím moc ani o minulosti. Slepá. (Daniela)*

*Starý muž odtrhl oči od střepeň na podlaze a zadíval se do prázdného okenního rámu. Byly za ním neurčité, rozplízlé tvary protějšího domu, střeš a kus nebe. Daleko, povzdechnul si. Tam už dávno nedohlédnu. /.../ Konec konců, nač se dívat tak daleko, že? Stačí dobře vidět kolem sebe. (Stařec)<sup>25</sup>*

Časy jsou navlékány do jediného bodu – do současnosti. Čas je stejně ustrnulý jako prostor, jako by se neustále opakoval a cyklil. Veškeré příběhy jako by se odehrávaly teď. Posloupnost jednotlivých příběhů je vyjevována stejně důsledně, jako motivická posloupnost prostoru. Vždy je vyprávěn stejný časový úsek dne, který se odehrává v jednotlivých prostorech, ale nese stejné znaky, body zlomů a úniky do prostoru vzpomínek. Stejně jako u prostoru se zobrazuje nekonečný kruh, v němž je individuum vázáno a nabízí se otázka, zda je z něj úniku.

Autor však nechce překročit hranice díla pouze nekonečností představitelnosti fikčních prostorů. Využívá také kompozici různých estetických oblastí, které by co nejvíce zpřístupnily text emotivnímu vnímání čtenáře. Vzniká tak zajímavá hra s textem, která částečně překračuje jeho hranice. Využívá například znaků písma, které posléze převádí v obraz. Znaky, které tvoří slovo nesoucí určité paradigma – MY – různě formuje, obrací a odděluje, až vzniká iluze lidí stojících proti určité hranici a současně se rozpadají. Souvisí zaprvé s aktuálním dějem, kdy jedna z postav umírá a jeho smrt je tímto vizualizovaná. Zadruhé urychluje tempo tohoto obrazu, kdy čtenáře tento výtvarný prvek jakoby dezorientuje a obeznamuje se hlouběji s pocitem postavy<sup>26</sup>. Avšak Mucha také překračuje konvenční význam znaku a rozšiřuje jej o výtvarný prvek, který má výpovědní hodnotu, aniž by příjemce nutně musel znát jazykový kód.

Již bylo zmíněno, že Jiří Mucha od počátku své tvorby tendoval k překročení hranice textu, že si silně uvědomoval jeho omezenost znakovou i systémovou. Až ke konci svého života se však pokusil tento soubor autora s jeho omezeními jistým způsobem překročit, jako by si uvědomoval, že text se může stát prostorem pro sebe

---

<sup>25</sup> Mucha, Jiří: Věčná zahrada. Arca JiMfa. Třebíč 1994, s. 13, 118.

<sup>26</sup> Jiří Mucha využívá také vkládání dětských říkanek či jednoduchých písní do plynulého toku řeči. Nejen že tímto text obohacuje částečně o prvek hudebnosti, ale také narušuje uměle a náhle vznikající prostor dospělosti. Ukazuje se neprožitý a neukončený prostor dětství, v němž hrdina stále částečně setrvává, na hranici s prostorem dospělosti, jakoby „umělým“, který ještě není hrdina schopen plně vnímat v reálných tvarech.

sama, který on, jakožto autor utváří a jehož pravidla je schopen alespoň částečně určovat.

#### **4.2 Setkání reality a iluze v prostoru románu *Lloydova hlava*.**

Významná tendence k překročení pravidel časoprostoru v textu se objevuje také v románu *Lloydova hlava*. V tomto díle, vznikajícím v letech 1987 až 1999, se autor odvrací od sdílnosti textu a jeho dějovosti. Syntézou postupů, které v průběhu tvorby využíval, zkoumá prostor subjektivního vnímání jedince a jeho specifické místo v průběhu času a proměny prostoru universa. Román je psán deníkovou formou. Proto veškerá moc pro utváření časoprostoru a děje, a především přechody mezi jednotlivými prostory, náleží pouze lyrickému subjektu, který není ničím narušován. Vypravěč také sebe sama reflektuje jako postavu, jejíž výstupy jsou, pokud jsou popisovány zvenčí, charakteru dramatické postavy, kterou autor – vypravěč sám hodnotí. Tím se nabízí možnost vidět sebe jako jedince stojícího před plochou světa, který je schopen vnímat. Deníková forma současně dává autorovy šanci nahlédnout i do subjektivního vnímání prostoru v psychice postavy.

Díky tomuto přístupu se čtenáři dostává dvojí vizualizace prostoru. Prostor vnímaný reálně, jakoby s odstupem vypravěče, je vytvářen spíše jako architektura. Má své schéma založené na reálných základech a je popisován zcela neemotivně. I to je jedním z charakteristických rysů Muchovy prózy. K vizualizaci prostoru využívá žurnalistický styl, který mu byl z praxe vlastní. Jeho deskriptivní metoda nás jasně uvádí do struktury prostoru, vnímaného jako obecný objekt a uvádí jeho všeobecně známá fakta. Prostor takto utvářený, bez subjektivního prožitku, však působí jako kulisa. Často vnímáme prostor jako výčet objektů, jejichž pojem je vyprázdněný, pokud jej nedokážeme vztáhnout k individualitě. Proto do takového prostoru dosazuje libovolné postavy, jejichž chování může v tomto prostoru nestranně pozorovat. Takovými postavami mohou být nejen lidé, ale i zvířata, která představují chování lidí s jistým odstupem a nadsázkou. Tento reálně vnímaný prostor, který má charakter kulisy, se pak nevyděluje na otevřený a uzavřený. I otevřený pozor přírody nebo města je jakoby ohraničen právě plochou jeviště:

*Zvláštní hlavní město, tahle Brasília, vymyšlené, vykreslené, vystavené v jednom duchu pro větší slávu Boha, Justinina Kubička a architekta Niemeyera. /.../ Kolem stojí vysoké pravoúhlé budovy, s měnicím se vzorem šrafovaných oken při každé změně zorného úhlu – obrovské hříčky optiku – a mezi nimi modré vodní nádrže, trávníky, květy, palmy. Model města zvětšený do životní velikosti. A modely lidí zvětšené ve stejném poměru, umístěné do širokých, předlouhých tříd nebo zasklené v domech. Samé modely lidí, protože skutečný člověk se do té architektonické dokonalosti nehodí, nemá v ní co dělat, leda sloužit za měřítko. /.../ Ale existuje, žije, dokonce roste – jako živá hmota ve zkumavce. Má všechny podmínky, a proto se rozrůstá. Ale nemá ani hlavu, ani srdce. /.../ Umělé město v širé bezlisté krajině, 1300 m vysoko, 15 ° na jih od rovníku.<sup>27</sup>*

V této ukázce se představuje reálný svět jako umělý, pokud v něm nemůžeme nalézt vztah k individuálnímu prožitku tohoto prostoru. Tato charakteristika pak provází všechny reálně vnímané prostory, především pak města. V nich vystávají lidské osudy, které jsou pozorovány jako mikrokosmos. V ději tak dochází k ustavičnému opakování drobných úkonů, směřujících k větším celkům. Lidský život je pozorován souběžně s životem přírody a jejím periodickým opakováním. Lidský život a jeho úkony pak v opozici k přírodě vypadají uměle, jako prvek, který se staví jejímu smyslu, protože si uvědomuje svou konečnost. Člověk je zde jako součást mechanismu, jehož se stal omylem součástí. Zde se také objevují poslední dozvuky Jiřího Muchy jako autora existenciálního.

Přírodní prostor spojený s individuálním vnímáním subjektu naopak vyznívá jako živelný organismus. Tento organismus má jasně daný systém a smysl, ke kterému směřuje, aniž by o něm musel přemýšlet – věčný, kolotavý život. Rozpor těchto prostorů není vyjadřován pouze způsobem nazírání, ale i vyjádřením barevnosti, v níž je město vždy šedé a nestrukturované, oproti přírodě, jejíž pestrost a konstrukce se na sebe vrství, jako by pronikání skrze ni mělo být nekonečné. Vždy po odkrytí určité části je hrdina opět udivován a nabízí se mu nespočetné množství cest. Stejně tak je nedosažitelný i cíl cesty, za níž se ubírá hrdina tohoto románu. Cílem je poznání podstaty lidské existence a popudu, který lidstvo nutí pokračovat v životu, stejně jako příroda se vyvíjí zcela svévolně. Podstatné je to, že hrdina nedokáže ani pojmenovat to, co hledá. Ústředním motivem je proto „cesta“. Díky ní a deníkové formě románu autor může rozvolnit časoprostorové konvence textu.

Jelikož hlavní postava je současně vypravěč, může se prostorem pohybovat bez toho, aniž by tuto cestu reflektovat, aniž by v ní byla nějaké dějovost. Náhle se ocitáme

---

<sup>27</sup> Mucha, Jiří: Lloydova hlava. Maťa. Praha 1999.

na jiném místě zcela bezprostředně, jako by se vyskytovalo na témže, jako to předešlé. Vždy autor začíná neosobním popisem, který je schématicky podobný. Posléze se však ponořujeme pod povrch věci. Rozvolnění časoprostorových hranic nabízí opět možnost propojovat nejen prostory, ale především časy, v nichž se tento prostor proměňoval. Subjekt opouští jasný svět reality a uniká do svého nitra, kterým se pokouší ohmatat objekty prostoru jako součást historie. Toto hlubinné poznávání prostoru odtrhuje subjekt od jediného bodu, v němž setrvává jeho tělesná schránka. Stává se naopak součástí universa. Doslova proplouvá dějinnými epochami a libovolně se proměňuje do různých postav, stejně jako proměňuje i své okolí. Pak se ale opět navrácí do reálného světa. Subjekt si uvědomuje, že absolutní poznání není možné a že tento stav mysli není trvalý. Hrdina je neustále vázán ke svému hmotnému tělu, jako je nucen žít v absurdní realitě a jejím systému.

Nemožnost dosáhnout svého cíle se odráží i v cyklickém charakteru textu. Již jsme si připomněli, že jsou zobrazovány lidské úkony ve vztahu k přírodě v jejich periodickém opakování. Tyto cyklické motivy jsou vždy vztaženy k vyššímu celku a tento celek se posléze vztahuje k celému románu. Hrdina se po dlouhé cestě ocitá opět na začátku, aniž by našel podstatu lidské existence, nějaký středový bod, který by chaosu reality udával smysl. V díle Jiřího Muchy nalézáme společné prvky po hledání smyslu v prostoru, který jsme vytvořily a který je ve své podstatě „umělý“ a absurdní. Proto vytváří opozici světů, v nichž nejsme schopni oddělit realitu a fikci (protože stejně jako většina Muchových próz i tento román nese silně autobiografické rysy). Autor pracuje s reáliemi, využívá množství postav z reálného kulturního života, ale také vytváří postavy zcela iluzivní, jakou představuje například Lucie, o níž jsme hovořili výše, tak i magické prostory, které se utvářejí z reality.

Romány Jiřího Muchy zkoumají vztah jedince a universa, jeho postavení v něm a současně zasahují moment uvědomění lidské nemožnosti dokonalého poznání. Nastavují zrcadlo realitě, která je vytvořena konvencemi, a realitě subjektivní, prostoru osamocenému subjektu, v němž se ukazuje mnohotvárnost pravdy i hodnoty. Neoddělitelnost reality a fikce v nás však vyvolává otázku, kterou se pokusíme, jako poslední, zodpovědět. Je tvorba Jiřího Muchy jasně označitelná jako existenciální?

## 5 Jiří Mucha existencialista?

*Nikdy mě nenapadlo být existencialistou – ani mormonem, rotariánem nebo holubářem. /.../ Spíše si myslím, že je to přirozená reakce každého myslícího člověka na přítomnost takovou, jaká je, jakou se nám jeví, ať už ve formě filosofického systému nebo jen útržkovitě, v osamocených názorech na to či ono. /.../ Být existencialistou by nakonec bylo totéž, jako být mormonem nebo rotariánem nebo holubářem. A být něčím – v tomto smyslu – znamená nemožnost být současně něčím jiným, brání to poznání, omezuje a nakonec ohlupuje. Nikdy bych nechtěl být žádným –ánem nebo –istou. Je to vždy krátká cesta, končící naslepo.<sup>28</sup>*

I přes toto autorovo „přání“ byl k existenciálním autorům bezmála vždy řazen. Přesto, jak jsme se pokusili nastínit v předešlých kapitolách, nese jeho próza i mnoho jiných znaků, které ne vždy ukazují týmž směrem. Nalézáme významné prvky existenciální tvorby, ale současně sledujeme tendenci k próze sebereflexivní. Některé obrazy se jeví takřka expresionisticky<sup>29</sup>. Jiné se pokoušejí o celistvé psychologické profily postav. Samozřejmě, i Jiří Mucha čerpal z kulturního prostředí, v němž se vyskytoval. Proto v jeho tvorbě můžeme pozorovat pohyb mezi několika směry, které se navzájem protínají. Převládají však skutečně znaky existenciální prózy, nebo je to jen nutková touha autora zařadit do nějakého směru?

Můžeme se zaměřit na tuto otázku skrze prostor a postavy v něm se pohybující. Jako ústřední materiál k argumentaci si zvolíme právě „existenciální trilogii“. Pokud se budeme soustředit pouze na prostor, všimneme si hned dvojího základního rozdělení – na prostor reálný a „magický“. Reálný prostor je v této trilogii vždy uzavřený, ať je to vězení, pracovní tábor, byt, šachta. Hrdina se v něm ocitá v okamžiku, kdy je vědomí o něm samém narušeno, kdy ztrácí podstatu svého posavadního života. Nemožnost návratu do minulosti a zcela zastřená budoucnost obrací hrdinu do jediného okamžiku – do přítomnosti. V tomto okamžiku bývá hrdina vězněn. V takovémto prostoru lze pozorovat existenciální prožitky hlavního hrdiny. Prostor není nositelem žádných znaků. I objekty v něm jsou zbaveny paměti, jsou hrdinovi jakoby cizí. I on sám, jelikož ztratil svou minulost, je sám sobě cizím objektem, který může pozorovat. Vnímá zde své tělo jako cizí objekt, nad jehož pohnutkami se často udivuje. Ve chvíli, kdy jeho mysl směřuje k vrcholu poznání, je opět navrácen do fyzické reality, v níž je nucen

<sup>28</sup> Mucha, Jiří: *Studené slunce*. Československý spisovatel. Praha, 1970.

<sup>29</sup> Expresionistický směr, nebo spíše lépe řečeno – v tomto případě tón – vnímáme tam, kde autor pracuje s výtvarnou vizualizací. Tam, kde doslova vytváří obraz. Například při popisu divočiny, či města, které vnímá jako nezaujatý divák. Nelze však samozřejmě říci, že text nese expresionistické rysy.

spočívat. Takové scény nalézáme ve všech románech z existenciální trilogie. V románu Pravděpodobná tvář je hrdina nechán nejprve o samotě, v níž se obrací do svého nitra, kde se pokouší ohmatat svou minulost, aby mohl ozřejmit současný stav dění. Posléze se však ocitá mezi spoluvězni. Zde již nereflektuje pouze on sám sebe jako předmět, ale dokonce je takto vnímán. Jako mlčící objekt, o němž se hovoří a je s ním libovolně manipulováno. Hovořící spoluvězni mu určují budoucnost a hrdina je jakoby mimo toto dění, nechopen promluvit. Ztrácí tak vůli rozhodovat o sobě sama a ocitá se často v absurdní situaci, z níž není úniku. Ztrácí vůli představit si budoucnost, pokud není schopen rekonstruovat minulost. Prostor hlavní postavy se vyděluje z celistvosti, hrdina stojí na kraji imaginovaného časoprostoru, jako na jeho vnějším okraji. Zde si uvědomuje svou malost oproti světu, který jej oklopuje i nemožnost jeho systém sám narušit, nebo pochopit. Jediným okamžikem, který je schopen prožívat, se pak stává současnost, která je odměřována pravidelnými, ale bezcílnými úkony. Čas universa jako by chtěl hrdina narušit vlastní invencí. Přesto si posléze uvědomuje marnost svého počínání.

Toto vše se skládá obraz fikčního světa Jiřího Muchy jako existenciální, v něm si hrdina uvědomuje svou neschopnost celkového poznání, nemožnost dojít ve své představivosti až do absolutních hranic, stejně jako zvolit správnou formu svého vnitřního prostoru. Současně nás však uvádí čtenáře do mnohosti možností, které je schopen subjekt prožít.

Paradoxně však v tomto prostoru pociťuje bezpečí. Spočívá právě ve svobodě mysli. Toto je společné i románům Marieta v noci a Studené slunce. V románu Marieta v noci cítí hrdina možnost vlastní smrti. Je zcela zavalen masou uhlí, která ho pohlcuje. Jako by však tento prostor blížícího se konce byl až druhotný. Hrdina pociťuje dokonce radost, že je takto odtržen od reálného světa a může prožívat svět svého dvojníka – Mariety. V románu Studené slunce pak vnímáme uzavřený prostor veskrze jako pozitivní. Není v něm odtržen od reality, ale naopak se do své reality osamocенého subjektu navrácí. Uvědomme si, že v prostoru tábora byl nucen přijímat cizí roli. Hrdina, který představuje inteligenci, zůstává pod zemí. V „mechanickém“ prostoru tábora pak přejímá cizí roli. V uzavřeném prostoru, která je odtržen jakýmsi „vakuum“ od prostoru vnějšího je schopen určovat podobu sebe sama. V uzavřeném prostoru šachty se pak pocity hrdiny rozdvoují. Zaprvé zde odhaluje své vlastní Já, které je

projektováno pomocí písma. Zde se autor promítá do role vypravěče. Autor reflektuje skrze postavu své vlastní psaní. Cíl autora se střetává s cílem postavy. Proto se zde cítí v bezpečí, ne – li šťastný. Navrací se ke své podstatě, kterou zaznamenává jako přítomný divák všech vzpomínek, které se odehrávají, a je schopen je hodnotit. Jako postava odtržená od reálného světa však prožívá pocit malichernosti vůči kolosu světa, jeho bezvýznamnosti. Uvědomuje si svou závislost na kolotání světa, jehož je součástí. Současně s tímto si uvědomuje i malichernost jediného projektu, který vytváří - jakousi paměť svého vnitřního prostoru. Přesto však postava ve svém počínání nestagnuje, nestaví se mu na odpor, ani jej nepřijímá. Její další vývoj je zcela otevřený a je jakoby nekonečně rozvíjen dalšími texty.

Pro naši otázku je však podstatnější prostor, který prožívá skrze tuto realitu. Již z počátku se nám jasně nabízí jako fikce. Sám sebe, jako postavu, dosazuje do téhož příběhu a pozoruje se jakoby vně, jako divák dramatu. Především v Pravděpodobné tváři a Studeném slunci paralelně nabízí několik možností vlastního vnitřního světa, které se mohou odvíjet různým způsobem a mohou mít rozdílný dopad na přítomnost. K této manipulaci s hlavní postavou a současně se čtenářem, využívá postavu Mariety – zdánlivě neexistující, která se však hrdinovy postupem vlastního sebepoznávání stává stále hmatatelnější a skutečnější. Postava tajemné ženy provází celé Muchovo dílo a usouvztažňuje jej k fiktivnosti vytvářeného prostoru. Ona je tajemstvím tohoto textu a současně nástrojem k sebereflexi. Ukazuje opačnou tvář hrdinova života, jeho druhý rozměr. Vzpomeňme jen její podobu a prostor, v němž se pohybuje. Marieta je dívka beze jména, které si nakonec sama volí. Naproti hrdinovy, o kterém je až doposud rozhodováno bez jeho uvědomění. Jejím zkladním prostorem je „tajemný“ dům plný magických motivů, v němž se Marieta vyjevuje jako zjevení. Její pohyb je, oproti hrdinově situaci, zcela volný a nezávislý. Marieta je postavou jasně fiktivní, která slouží pouze jako nástroj pro vyjevení hrdinovy situace. Fiktivní prostor, mnohostrannost náhledu na dramatickou situaci, motiv dvojnictví. To vše nás odvádí od pojetí Jiřího Muchy jako existenciálního autora na další cestu – cestu sebereflexe.

Tato cesta je ještě utvrzována autorovým „psaním o psaní“. Nejen, že si po celou dobu tvorby uvědomuje význam písma, a to i v prózách z let sedmdesátých a osmdesátých, které jako by bylo podstatou lidské existence, jeho paměti a jedinou hmatatelnou hodnotou. I ve fiktivním příběhu sleduje proces utváření vnitřního prostoru



postavy, které je uskutečňováno právě pomocí psaní. Setkává se tak postava autora a hrdiny. Prózy Jiřího Muchy nesou vždy autobiografické rysy. Postava je fiktivním ztvárněním autora, který tímto způsobem nekomunikuje pouze s textem, ale jakoby i se sebou samým. Autor sám sebe kritizuje a, jak je patrné z citace, vztahuje fiktivní svět ke svému reálnému životu. Fikční prostor se nestává pouze autonomním prostorem, ale váže se i ke zkušenosti autora. Samostatnost fikčního prostoru je pak narušena právě potřebou hmatatelné podstaty autora jako osobnosti. Čtenář není konfrontován pouze s vnímáním hrdiny, ale i s představou autora – vypravěče, který stojí kdesi za textem. Jsme nuceni rozlišovat mezi fikcí a realitou, jejíž hranice není vždy zcela jasná. Komplikovanost rozlišení mezi reálnou zkušeností autora a fikčním prostorem je nadále utvářena pomocí aluzí. Objevují se souvztažnosti s texty konstruktivní, promítané skrze postavy, jejichž „role“ jsou vypůjčené, až po úplné citace, ba dokonce rozbory děl.

V tomto okamžiku, kdy do fikčního prostoru vstupuje autor, jsme nuceni uvažovat o próze Jiřího Muchy nejen jako o existenciální, ale i jako o sebereflexivní. Postava příběhu není jen obecným pojetím lidské situace, ale vztahuje se k určité osobnosti. Autor po celou dobu své tvorby čerpal z vlastních zkušeností, které na obecné motivy vztahoval. Nelze zcela opomenout, či snad popřít, existenciální motivy v Muchově díle, které jsou zajisté podstatné. Je však důležité uvědomit si tenkou hranici mezi prózou existenciální a sebereflexivní, mezi níž Jiří Mucha osciluje. Tím spíše je komplikované zařadit jej mezi existencialisty v momentě, kdy o takové definici sám pochybuje a pokud v tomto směru uvědoměle svůj fikční svět neutváří, ba dokonce se mu staví na odpor. Dle našeho názoru pak nelze hodnotit Jiřího Muchu jen jako existenciálního autora, obzvláště pokud se prvky existencialismu v jeho pozdních prózách téměř vytrácejí. Naopak, Muchovo směřování k sebereflexivní próze k závěru jeho tvorby sílí. Odvíjí jeden text od druhého. V posledním románu Věčná zahrada je pak možno naleznout aluze na téměř veškeré vlastní texty, jako by se autor pokoušel uzavřít vlastní fikční prostor do určitého kruhu, do autonomního prostoru mezi autorem a fikcí, který postihuje nejen jeho celoživotní dílo, ale i jeho osobní invence, které jej k němu přivedly.

## 6 Závěr:

Naší snahou bylo postihnout fikční svět Jiřího Muchy v co nejširším měřítku, od společných motivů, symbolů a konstrukcí, k prvkům odlišujícím jednotlivá období jeho tvorby, která jej neurčují jako autora toho či onoho směru, ale spíše jako autora procesu neustálého utváření a rozšiřování fikčního světa, který jako by byl neustále obnovován a dokreslován k co nejširším rozměrům.

Jeho raná próza se nám vyjevuje jako schématická, v níž jako by autor ohmatával základy, z nichž jeho specifický prostor bude vyrůstat. Posloužila nám k postihu základních motivů, které se v Muchově díle opakují, ačkoliv se zaměření textu i jeho poetika rychle vyvíjela. Nejzásadnějším nástrojem pro vytvoření fikčního světa je v Muchově díle základní pojetí světa jako vzájemných protikladů. Dichotomie pojetí času, prostoru i motivů prostor vytvářejících, tak i postav je pro tohoto autora základním bodem pro uchopení vytvářeného světa. Protikladné motivy využívá od náboženského – či filosofického základu. Za všemi těmito prvky vnímáme symboliku života a smrti. Takto je pojmána funkčnost temnoty a světla, postav žen a mužů, svobody a uvěznění.

Tyto motivy, jako základ, se v Muchově poetice rozvíjejí dále do pojetí prostoru. Základní rozdělení prostoru, jehož nejsilnější striktnost nalézáme především v prózách z let šedesátých, je dvojitý. Vyděluje se na prostor vnitřní – uzavřený, který je zvně narušován prostorem vnějším – otevřeným. A přesto, ačkoliv cítíme hradbu mezi těmito prostory, jsme si vědomi, že stejně jako základní dichotomie světa, se i tyto prostory doplňují a navzájem ovlivňují. Vnitřní prostor je statický a neměnný, vytvářený umělým řádem vnější vůle. Vnější otevřený prostor je naopak dynamický, až organický. Zjistili jsme, že právě uvědomění rozporů těchto prostorů vede k hlubinným cestám do nitra postavy a tím i k množení prostorů, které jsou utvářeny. Ve vnitřním prostoru osamocенého subjektu konstruuje autor komplikované, jakoby nekonečně se dělící světy, které se vyvíjejí dle hrdinova sebezírání. I tato mnohost vnitřní podoby vede k protikladnému pojetí, kdy v reálném světě jsme nuceni setrvat v jediné – fyzické podobě a její konečnost si uvědomujeme. Oproti tomu stojí prostor fantazie – prostor osamocенého subjektu, jejíž hranice jsou nepoznatelné.

Ve vnitřním prostoru pak autor volně pohybuje s postavami, libovolně proplovajícími časoprostorem. Tato tendence osvobodit postavu z pravidel

časoprostoru přivádí Muchu k pojetí fikčního světa jako nekonečných množin, které se ale uzavírají do autonomnosti tím, že se odehrávají skrze jedinou postavu a jediný prostor. Právě toto navlékání prostorů a postav do jediného bodu uzavírá text jako celek. Nalézáme motivy, které text propojují, ale skrze perspektivy různých náhledů je jejich význam diametrálně rozlišen. Přesto pak dílo navracejí opět k jeho středu.

Jiří Mucha od počátku navíjel jednotlivé texty na sebe, vždy byly využity motivy předešlých textů. Jeho literární prostor díky tomu můžeme chápat jako celistvý imaginární svět, který se uzavírá a navzájem se od sebe vyvíjí. Hovořili jsme o cyklení časoprostoru v Muchově díle a tímto se jeho tendence uzavírá. Nenabízí fiktivní prostor jako novou realitu, ale pouze jako možnost paralelně existující s realitou, kterou vnímáme, jako dva prostory vzájemně se ovlivňující.

Projektuje vnitřní svět subjektu a nahlíží do jeho individuálního prožívání. V těchto náhledech pak hledá spojující motivy s absurdní realitou, která jej obklopuje. Staví neuchopitelnost reality, která se jeví jako cizí, protože není složena z pravidel subjektivního vnitřního prostoru, oproti prostoru osamocенého Já, které realitu ozřejmuje prvky fantazie. Sémantika motivů reálného světa je tak obohacována o paměť.

Dichotomie prostoru nemá být popřením té či oné reality, ale pokusem o jeho syntézu, jak nám ji autor představuje v románu *Lloydova hlava*. Jiří Mucha z reálného života neunikal, ale naopak se mu stavěl čelem. Proto jasně vnímáme tuto dichotomii jako symbol doby, pocit rozervaného jedince, který stojí proti světu. Současně se však snaží pochopit absurdní situace, které se opakují v reálném světě. Proto je také zaznamenává jako drama, aby je mohl hodnotit jako nestranný divák. To nám napovídá, že realitu, kterou jej obklopuje, nepřijímá jako absolutní. Naopak rozvíjí svět představ, aby svými možnostmi prostor ozřejmila.

Na závěr jsme si položili otázku, zda může být Jiří Mucha explicitně označen jako autor existenciální. Muchovo dílo nese nesporné existenciální prvky, ať jej budeme vnímat jako prostor či jako celek. Hrdinové prožívají existenciální pocity v uzavřených prostorech, které mají charakteristiky prostoru existenciálního. Nevykazují paměť, jejich prostor je spíše prázdný. Čas je zde odměřován pravidelnými zvuky a úkony a hrdina se zabývá sebepoznáním, protože se z nějaké pohnutky sám sobě odcizil. Avšak reflexe vlastního psaní, záměrné poukazování na text jako fikci, magické postavy a

opakované dosazování těžké postavy do odlišných rolí nás nabádá k pochybnosti, zda se nejedná o text sebereflexivní. Musíme dojít k závěru, že v šedesátých letech převažovaly motivy existenciální prózy. Současně si však uvědomme, že se i dříve, v raných textech, nechával unášet obecnými literárními tendencemi. Těsně po válce reflektuje toto období, protože je nutné zachovat a zprostředkovat tyto události. V padesátých letech prožívá období, kdy je sám nucen vzdát se svého vlastního přesvědčení o sobě samém, své „vnitřní podoby“, kterou musí rekonstruovat. Tyto prožitky se pak odrážejí i v románech, které vznikaly těsně po jeho propuštění a současně v době, kdy Jiří Mucha pocítoval všudypřítomný tlak doby.

V okamžiku, kdy toto téma odkládá, se relativně mění nejen téma jeho knih, ale také jeho uchopení, které se existenciální próze vzdaluje. Přesto, jak již bylo řečeno, Jiří Mucha své texty neodkládal, ale neustále jejich motivy rozpracovával. Proto ani v posledních dvou knihách nemůžeme opomenout existenciální motivy, které jsou však již pouze střepy prostoru, který dříve utvářely.

## **Seznam použité literatury:**

- Bachelard, Gaston,: Plamen svíce. Dauphin, Praha 1997
- Blanchot, Maurice: Literární prostor. Herrmann a synové. Praha 1999.
- Čapek, Karel: Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. Československý spisovatel. Praha 1956.
- Doležel, Lubomír: Narativní způsoby v české literatuře. Československý spisovatel. Praha 1993.
- Erban, Vít: Nové paradigma? Od mechanismu k organismu, od části k celku. in: UNI, r.: XIII, rok: 2003, s. 31 – 34.
- Hodrová Daniela a kol.: Poetika míst. HaH. Praha 1997.
- Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím. KLP. Praha 1994.
- Fialová – Fürstová, Ingeborg: Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu. VOTOBIA. Olomouc 2000.
- Fořt, Bohumil: Úvod do sémantiky fikčních světů. Host. Brno 2005.
- Kubíček, Tomáš: Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Host. Brno 2007.
- Mucha Jiří: Studené slunce. Československý spisovatel. Praha 1970.
- Mucha, Jiří: Černý a bílý New York. Čím zraje čas. Eminent. Praha 2002.
- Mucha, Jiří: Lloydova hlava. Mat'a. Praha 1999.
- Mucha, Jiří: Marieta v noci. Československý spisovatel. Praha 1969.
- Mucha, Jiří: Pravděpodobná tvář. Československý spisovatel. Praha 1990.
- Mucha, Jiří: Věčná zahrada. Arca JiMfa. Třebíč 1994.
- Mühlberger, Josef: Dějiny německé literatury v Čechách 1900 – 1939. Albis international. Ústí nad Labem 2006.
- Papoušek, Vladimír: Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století. Torst. Praha 2004
- Rádl, Emanuel: Dějiny filosofie. Starověk a středověk. VOTOBIA. Praha1998.
- Rádl, Emanuel: Dějiny filosofie. Novověk. VOTOBIA. Praha1998.
- Woolfová, Virginia: Mezi akty. Odeon. Praha 2005.

Ostatní prameny:

<http://www.reflex.cz/Clanek16531.html> 27.6.2009

<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Bohuslav-Martinu-vportretech-jihofrancouzského-Cecha-Rudolfa-Kundery~28~unor~2009/> 27.6.2009

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=816&hl=Ji%C5%99%C3%AD+Mucha+> 27:6:2009 - Slovník české literatury po roce 1945.