

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KAROLÍNA COUFALOVÁ

SNOVÁ IMAGINACE A METAFYZICKÁ REFLEXE
V POVÍDKÁCH JAROSLAVA HAVLÍČKA
(Dream Fantasy and Metaphysical Reflection in Jaroslav Havlíček's Short
Stories)

VEDOUCÍ PRÁCE

Doc. PhDr. MARIE MRAVCOVÁ, CSc.

Akademický rok

2007/2008

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Snová imaginace a metafyzická reflexe v povídkách Jaroslava Havlíčka* vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Karolína Coufalová

Karolína Coufalová

Snová imaginace a metafyzická reflexe v povídkách

Jaroslava Havlíčka

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí mé diplomové práce paní doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za řadu inspirativních poznámek, postřehů a konzultací, kterými trpělivě doprovázela zrod této práce až do její finální podoby.

OBSAH:

1. ÚVOD	6
2. ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ A KLASIFIKACE HAVLÍČKOVÝCH POVÍDEK	8
2.1. Psychologické aspekty v kriminální povídce	11
2.2. Psychologické aspekty v grotesce a parodii	20
2.3. Psychologické aspekty v pohádce, podobenství a legendě	25
3. SEN: PŘEDSTAVA A REALITA	30
3.1. Dětská imaginace v protikladu k racionální reflexi	31
3.2. Sny, halucinace a vize	43
3.3. Snění jako vytváření iluze a odmítnutí skutečnosti	54
4. BŮH A METAFYZICKÁ REFLEXE	62
4.1. Přítomnost a mizení Boha	65
4.2. Lidová spiritualita, pověrčivost a spiritismus	81
4.3. Metafyzika	91
5. ZÁVĚR	101
6. RESUMÉ	103
7. LITERATURA	104
7.1. PRIMÁRNÍ LITERATURA	104
7.2. SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	104
7.3. PRAMENY	105

1. ÚVOD

V této práci se zaměříme na motivy snu a snění, na způsob, jakým Jaroslav Havlíček pracuje s imaginací a imaginativními prvky a konečně na motivy odkazující explicitně či skrytě k té rovině bytí a existence, již můžeme nazvat metafyzickou, aniž bychom tento pojem chtěli vykládat přísně v rámci filosofického uvažování. Pokusíme se pojmenovat způsob, jakým Jaroslav Havlíček motivuje a zpřítomňuje iracionálno v literárním fikčním světě, jak sen, snovost a imaginace pronikají do Havlíčkových krátkých próz. Rovněž se zastavíme nad aspekty, vyplývajícími právě z fenoménu snu, imaginace, iracionality a metafyziky.

Naším cílem bude také pojmenovat specifický způsob autorovy reflexe světa, který přesnou a detailní kresbu skutečnosti propojuje s rovinami spirituálními, fatálními a iracionálními. Domníváme se, že právě tato druhá rovina autorova myšlení a cítění významným způsobem dotváří jeho literární výraz, formující se v průsečíku imaginace, snění, schopnosti mytizace a aktualizace náboženské tradice na jedné straně, a umění realistické, často až věcně formulované kresby žité skutečnosti na straně druhé.

Celá řada textů Jaroslava Havlíčka bývá označována jako psychologická próza: Havlíčkův smysl pro psychologii, právě tak jako psychopatologii osobnosti, díky němuž ustupuje často samotný příběh (sled událostí) charakterové, povahové a psychologické modelaci Havlíčkových postav, nemůžeme a ani nechceme pominout. Navzdory tomu, že primárním tématem této práce nejsou psychologické aspekty a jejich literární uchopení v Havlíčkových textech, nemůžeme tento výrazný rys jeho děl opomenout. Domníváme se totiž, že schopnost snového nebo imaginativního vidění světa, podobně jako schopnost či případně neschopnost duchovního, náboženského, slovem spirituálního života je pevně vázána na psychologické nastavení Havlíčkových literárních postav. Roli Boha, způsob duchovního bytí či nebytí, smysl pro tajemství, imaginaci nebo odmítání skutečnosti ve jménu iluzí u té či

kteřé literární postavy Havlíček velice často formuluje právě prostřednictvím jejího psychologického typu či momentálního rozpoložení. A naopak: sklony ke spiritismu podobně jako například pouze formální náboženské cítění zase zpětně vypovídají o charakteru a psychologii postavy. Proto jsme první třetinu práce věnovali projevům (aspektům) psychologie a psychologické analýze ve vybraných Havlíčkových povídkách, abychom poukázali na způsob, jímž autor propojuje rovinu psychologickou s rovinami jinými.

Diplomová práce vychází z analýzy Havlíčkových povídkových a novelistických textů, tedy menších literárních útvarů, zatímco autorovy velké romány jsme vědomě opomenuli. Právě tak jsme nepracovali s nepublikovanými povídkami (*Krab*, *Při čaji*, *Nemocná panna z kalendáře*) a s povídkami, které byly uveřejněny pouze ve sbornících (*Komtesa Camilla*, *Útěk z civilizace*).¹ Rádi bychom zdůraznili, že v jednotlivých kapitolách této práce neanalyzujeme všechny Havlíčkovy povídky a krátké prózy, byť jsme prostudovali Havlíčkovu povídkovou tvorbu jako celek, ale vybíráme účelově pouze ty texty, které se našeho tématu týkají nejprokazatelněji. Důvodem této selekce je rozsah naší práce. Právě tak je podstatné připomenout, že jsme si vědomi, že celá řada povídek bude náležet do několika problémových a tematických okruhů současně, daných kategoriálními kritérii, a že preferování té či oné kategorie, její upřednostnění pro analýzu té či oné prózy, bude dáno jen zdůrazněním určitého rysu konkrétní povídky. To však neznamena – a u tak mnohovrstevnatých textů, jimiž Havlíčkovy povídky jsou to ani nelze předpokládat – že usilujeme o jednoznačnou stratifikaci: proto některé povídky budou zahrnuty do různých kapitol dle toho, jaký aspekt vzhledem k tématu naší práce v nich bude akcentován.

¹ Povídka *Komtesa Camilla* byla uveřejněna ve sborníku *Milostný kruh* (ELK 1941) a *Útěk z civilizace* vyšel ve sborníku *Svět na křídlech* (Karel Borecký 1941). K této problematice viz Hana Taudyová, „Zpráva o pozůstalosti Jaroslava Havlíčka“. In: *Literární archiv* č. 31/1999. Praha, PNP 1999.

Při třídění Havlíčkových krátkých textů jsme se neřídili ani chronologií ani soubory, které sestavil Josef Rumler,² ale přihlédli jsme výhradně k tomu, jakým způsobem se analyzované texty vztahují k našemu tématu.

2. ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ A KLASIFIKACE HAVLÍČKOVÝCH KRÁTKÝCH PRÓZ

Krátké prozaické texty a povídky Jaroslava Havlíčka, které z převážné části vyšly až po autorově smrti (především zásluhou Josefa Rumlera), se vyznačují pestrou žánrovou růzností. Žánrová (typologická) klasifikace Havlíčkových textů není jednoduchá a o řadě povídek nelze jednoznačně říci, do jakého žánru přesně patří. Tato skutečnost je dána nejen hlediskem, které pro hodnocení toho kterého textu zvolíme, ale především tím, že ve většině Havlíčkových krátkých próz se propojuje i několik žánrových rysů současně. Autor jednotlivé žánry kombinuje, střídá, a tak jednu povídku můžeme posuzovat z hlediska různých žánrů.³ Tuto mnohvrstevnatost Havlíčkových textů nechápeme samozřejmě jako negativum, ale naopak jako doklad Havlíčkovy schopnosti precizně se pohybovat napříč žánry, spojovat je a vytvářet ze vzájemného propojení svébytně vystavěné texty.

V souvislosti s drobnými Havlíčkovými prózami a jejich žánrovým vymezením hovoříme nejčastěji o psychologické próze (*Bratr*, 1927; *Vavřínek*, 1927; *Pes*, 1929; *Děvka páně*, 1938 aj.), ale právě tak zde nalezneme texty s výraznými autobiografickými rysy (*Domov*, 1926; *Bůh mého dětství*, 1927; *Černá paní*, 1927; *Cesta loutek*, 1927; *Prodavač času*, 1934 atd.), texty s romantizujícími tendencemi (byť právě konstanty literární romantiky v její pokleslejší formě Havlíček do jisté míry paroduje, například povídkou

² Tematickému i chronologickému třídění je věnována příloha knihy Josefa Rumlera: *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha, Československý spisovatel 1973, srov. zejména s. 277-281.

³ V řadě Havlíčkových povídek se propojuje několik žánrů najednou a při jejich posuzování záleží jen na čtenáři (kritikovi), který žánr bude preferovat: například v povídce *Trest smrti* se mísí žánr psychologické povídky s kriminální povídkou, v *Ubohém čertu* nalezneme jak rysy psychologické prózy, tak také pohádky, grotesky či črtu sociálního uspořádání jilemnického maloměsta atd.

Rukavička z roku 1927), prózy vystavěné na parodii, satíře a grotesknu (*Soupeři*, 1929; *Čert na zdi*, 1928; *Ubohý čert*, 1928). Dále ale i uplatnění náboženských, mytologických a archetypálních motivů formou parafráze a převyprávění původního textu či formou podobenství (*Faustova smrt*, 1939; *Pohádka o poblázněném talíři*, 1939; *Notesy V. O. Slovkina*, 1932; *Ovoce života*, 1927). Specifickým způsobem autor uchoпил žánr pohádky (*O koníčkově našeho pekaře*, 1941; *Johan a víla*, 1942) či kriminální povídky (*Trest smrti*, 1927; *Pomsta*, 1927; *Přicházející z pekel*, 1921; *Duch soudce Pauknera*, 1927). V Havlíčkových textech rovněž identifikujeme rysy deníku (*Bratr*, 1927), erotické povídky (*Neklidné srdce*, 1927; *Figurka z porcelánu*, 1928; *Tragická krev*, 1928; *Tanečnice*, 1930 atd.), ale také hororu (*Amorek smrti*, 1936; *Přicházející z pekel*, 1921; *Past*, 1940) nebo legendy (*Ovoce života*, 1927).

Pokud jsme na prvním místě zmínili psychologické rysy Havlíčkových krátkých próz, má to svůj důvod: propracovaná psychologická kresba je přítomná ve velké části jeho textů a často tvoří jejich páteř. Texty, jež tíhnou například k žánru kriminální nebo romantizující (baladické) povídky či ke grotesce, se velmi často vyznačují i propracovanou psychologií, která v důsledku zastíňuje kriminální či jinou zápletku a příběh. Ten pak často slouží spíše jako pozadí pro stěžejní psychologickou analýzu.

Pokusíme se doložit, že velká řada Havlíčkových povídek vyrůstá ze dvou vzájemně propojených rovin: paralelně s fabulí, vyprávěným příběhem, vystupuje prostřednictvím autorovy psychologické kresby charakter a duševní i mentální naladění postav. Text tak můžeme číst dvojím způsobem: jako explicitně podaný příběh, ale také jako skrytou výpověď o duševních hnutích, nepřiznaných motivech jednání nebo skrytých tajemstvích atd. Dále považujeme za podstatné, že se Havlíček nesoustředí jen na vystižení psychického ustrojení konkrétního jednotlivce a na stimuly jeho chování, jednání a myšlení, ale prostřednictvím podobenství se pokouší vystihnout také některé obecné psychologické rysy společnosti v určitém jejím vývojovém a historickém

momentu. Vedle obrazu psychologie jednotlivce tak Havlíček podává svědectví i o psychologii kolektivní, kde se osobní tužby, sklony a povahové rysy do jisté míry utvářejí pod diktátem celospolečenského životního pocitu (například v povídce *Děvka páně* z roku 1938 společnost rozděluje jednak optimismus a naivní víra ve vládnoucího diktátora a jednak strach).

V první části práce se proto pokusíme na několika vybraných povídkách demonstrovat způsob, jakým Havlíček propojuje jednotlivé žánry s psychologickými aspekty a jak prostřednictvím psychologizace formuje a tvaruje nejen postavy samotné, ale i rámec (kontext), v němž se postavy pohybují a v němž jednají. Havlíčkův smysl pro jemné odlišení různých psychických a mentálních projevů a odstínů je rovněž velmi podstatným činitelem při utváření vztahu mezi jeho postavami a jsouncem, které je převyšuje, ať již jím rozumíme Boha ztělesňujícího institucionalizovanou víru (Církev), bytosti nadpřirozené, vyrůstající v průsečíku křesťanské víry a lidové spirituality, či metafyzický rozměr bytí jako takový. Způsob, jakým se Havlíčkovy postavy vyrovnávají s představou vyššího řádu nebo Boha, zahrnuje širokou škálu projevů, od nereflektované a nekritické víry přes formální zbožnost, autentické zaujetí pro nadpřirozené a tajemné jevy až po výsměch Bohu, víře a v obecném smyslu všem jiným než materiálním hodnotám. Vztah, který Havlíčkovy postavy k metafyzickým otázkám zaujímají, je z velké části samozřejmě dán jejich psychickým, duševním a mentálním nastavením, a budeme-li proto sledovat způsob, jakým Havlíček ve svých povídkách a kratších prózách pracuje s tématy metafyziky, Boha a náboženství a s motivy snu, tajemství a iracionality, nemůžeme pominout psychologické aspekty a autorovu práci s psychologií postav.

Proto svou pozornost nejprve soustředíme na způsob, jakým Havlíček vytváří psychologický profil svých postav. Pro názornost si zvolíme několik povídek, které pro jejich téma či syžetové znaky můžeme zařadit do různých žánrových skupin.

2.1. Psychologické aspekty v kriminální povídce

Texty, které svým námětem můžeme považovat za příklady žánru kriminální povídky, staví Havlíček na vztahu mezi zločinem a trestem. Na rozdíl od klasických detektivních příběhů, jejichž jádro tvoří proces odhalování zločince, jeho motivů, způsobů, jimiž svůj delikt spáchal atd., se Havlíček soustředí buď přímo na oběť zločinu (v případě vraždy, jak si ukážeme na následující povídce, se jedná o pozůstalého), nebo na jeho pachatele, na způsob jeho života a na jeho psychickou, duševní a mentální proměnu v časovém úseku mezi zločinem a trestem. Samotný motiv zločinu, podobně jako způsob jeho provedení, není pro jeho kriminální povídky klíčový a o psychologickém profilu pachatele vypovídá spíše ve druhém plánu.

Na rozdíl od krátkých reflexivních próz, které se velice často vyznačují silnou autobiografičností, buduje Havlíček kriminální povídky na jasném dějovém plánu, který se však vyhýbá všem zbytečným digresím, dějovým odklonům, paralelním příběhům atd. Autor se soustředí na daný případ výhradně z hlediska zločincovy psychologie a další informace, potřebné čtenáři k porozumění kontextu příběhu, odhaluje jen ve velmi strohých a věcných sděleních. Na rozdíl od psychologického románu nezatěžuje kriminální povídky detailní psychologickou analýzou: proměny v psychologii, duševním i mentálním rozpoložení zločince či jeho oběti vystávají před čtenářem buď prostřednictvím explicitně pojmenovaných a popsáných pocitů, vjemů, představ nebo snů, či je čtenář odvozuje z náznaků a z průběhu děje. Právě schopnost vyjádřit na malém prostoru krátkého tvaru povídky několika výrazy či obrazy nebo prostřednictvím několika scén složitost a mnohohrstevnatost psychologie literární postavy svědčí o autorově uměleckém citu a výrazové vytříbenosti.

V kriminálních povídkách (Josef Rumler do této kategorie řadí texty *Vavřínek*, 1927; *Duch soudce Pauknera*, 1927; *Trest smrti*, 1927; *Pomsta*, 1927 a *Přicházející z pekel*, 1921; toto řazení nalezneme v souboru *Zázrak flamendrů* z roku 1964) je rovněž často přítomen metafyzický rozměr, který se projevuje,

jak doložíme níže, například zločincovým strachem z překročení řádu či nemožností nalézt Boha tváří v tvář smrti.

V povídce *Pomsta* (1927) se mísí kriminální povídka s psychologickou. Kriminální zápletka (vyvraždění rodiny inženýra Drakla) se velmi rychle mění z vyšetřování zločinu v psychologicky uchopené téma pomsty. Drakl se výsledně svým jednáním (pomstou) sám stává zločincem, předmětem kriminálního vyšetřování, čímž autor obrací výchozí perspektivu: neanalyzuje původní zločin a psychologické pozadí první vraždy, ale soustředí se na vraždu (pomstu) následující. Základním rysem Draklova vztahování se ke světu je apriorní nedůvěra v jakýkoli smysl oficiálního soudu: „Páni porotci, slavný soude! Kdybych vám chtěl svěřit svou při, byl bych od vás předem vyžadoval záruku dokonalé fantazie. Byl bych si musel být jist, že přebírajíce mé právo, cítíte se mnou a představujete si, že ne moje štěstí bylo zničeno, ne má žena a děti byly zabity, ale vaše štěstí, vaše ženy, vaše děti. (...) Je mi naprosto lhostejné, co o mně soudíte, a prohlašuji vaši nekompetentnost rozhodovat nad mým činem, který byl mým právem.“⁴ Drakl se brání jakémukoli zobecnění svého neštěstí, nechce být posuzován jako *případ* v kontextu obecných trestně-právních norem, ale jako *jedinečnost*, vyžadující specifický pohled.

V souvislosti s povahou inženýra Drakla Havlíček téma rozvíjí velmi strohým a prostým tónem. Emoce či hrůza zde v podstatě chybí. Popis vyvraždění rodiny překvapuje svou věcností. Odklonem od prostého konstatování faktů je pouze *hrůza* služebné, s níž mrtvé našla, nebo přirovnání vraha k *příšernému dřevorubci*, podobně jako rány zabitých k *rozkrojenému jablku*. Podstatnější náznak emocí, vyjádření napjaté atmosféry, děsu, který provázel i následoval samotný čin, obdobně jako případné psychické zhroucení inženýra Drakla, však v povídce nenalezneme. Rovněž obraz vyvražděné rodiny je podán velmi střízlivě: „Když se děvče vrátilo domů, našlo k své hrůze již jen

⁴ Jaroslav Havlíček, „Pomsta“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů*. Praha, Československý spisovatel 1964, s. 253-254.

samé mrtvoly. Zločinný vrah pracoval zde sekerou jako příšerný dřevorubec. Stará chůva ležela u samých dveří domu, s lebkou rozpolcenou, zřejmě zavražděna ve chvíli, kdy otvírala neznámému návštěvníkovi. Paní byla zabita v zápase, neboť její levice byla přeražena dvěma tupými údery (pravděpodobně druhou stranou sekery) a hrudník proražen ostřím, takže zel zkrvácenou domácí blůzičkou jako rozkrojené jablko.⁵ Všimněme si, že věcnost konstatování sugerující vypravěčovu nezainteresovanost na příběhu a dotvářející dojem téměř policejního (či zpravodajského) záznamu, rušeného jen metaforou *rozkrojeného jablka* či *příšerného dřevorubce*, doplňuje sdělení v závorce, upřesňující způsob zranění Draklovy ženy. Podobně neosobní je scéna, v níž je konfrontován s obrazem své mrtvé rodiny. Na místo emocí, duševního otřesu, hysterie či naopak apatie vypravěč pouze konstatuje, že „inženýr Drakl si vyžádal, aby byl na půl hodiny ponechán s oběťmi o samotě. Když pak z místnosti vyšel, byl sice smrtelně bledý, ale zcela klidný, upraven, a začal se dokonce s jistou živostí zajímat o výsledky pátrání.“⁶ Vypravěč nijak nepřibližuje Draklovu půl hodinu s jeho vyvražděnou rodinou, nevíme, nad čím přemýšlel, jakým duševním utrpením prošel. Nicméně to, že právě o tomto momentu vypravěč pomlčel, nutně neznámá, že by postava hluboký vnitřní otřes neprožila. Vypravěčovo mlčení tu kontrastuje se čtenářovým očekáváním a otevírá tak prostor pro jeho imaginaci doplňující při recepci (a interpretaci) smlčené.

Podstatným rysem Draklovy povahy je pragmatismus a věcnost, patrná z toho, jak se ujímá své pomsty. Navenek chladný, racionální a matematicky přesný upozaduje své emoce úměrně tomu, jak v jeho mysli dostává jasné obrysy promyšlený plán odplaty, provedený s nebývalou fantazií a technickou dokonalostí. Soustředěnost, s níž připravuje svou pomstu, se ostatním literárním postavám v textu jeví jako příznak šílenství, avšak jen proto, že neznají skutečnou povahu a smysl jeho počínání.

⁵ *Tamtéž*, s. 243.

⁶ *Tamtéž*, s. 244.

Zdánlivě patetická scéna, v níž se Drakl vyznává ze své potřeby totálního vnitřního utrpení jako katarzní síly, dává vrahovi svobodu a mění si s ním ve vězení místo, je projevem nejen jeho metodického postupování, pragmatismu a praktičnosti, ale dokazuje rovněž jeho smysl pro ironii a temné groteskno: vrahovi políbí jakoby z vděčnosti ruku poté, co mu vylíčil způsob povraždění jeho rodiny: „Políbil jsem mu ruku z vděčnosti, neboť, pánové, taková byla má vděčnost vůči zlosynu za to, že se dal do rukou mé pomsty.“⁷ Ironie samotného aktu políbení a důvodu, proč k polibku došlo, sugeruje Jidášův polibek: ten, kdo líbá, je líbající smrtí. Radost, kterou můžeme za Draklovým gestem vidět, vychází z naplnění jeho záměru, ze splnění plánu, jenž se tak v podobě matematické rovnice dobírá svého jediného a správného řešení. Chladná ironie a smysl pro absurditu a paradox zní i z další Draklovy výpovědi: „„Poslyšte,“ pravil, „on nezemřel brzy, on se nezalkl, neztratil vědomí! Doutnáky (...) nedýmaly, ale hořely nesmírně palčivým plamenem, a patrony, jež jsem vsunul do knoflíků, vybuchovaly a rvaly pokožku i vnitřnosti. Byla to děsná, děsná smrt! A pak – představte si, být již na svobodě, se všemi novými nadějemi, šťasten, plný znovuzrozeného života! Nádherná muka duševní i tělesná.““⁸ Draklovy emoce se projevují až v momentu, kdy hovoří o mukách, jež připravil vrahovi své rodiny, teprve v tomto okamžiku se objevuje také jako člověk vášnivý a živelný. Jeho smysl pro paradox, v němž staví proti sobě víru vraha v nový a svobodný život s faktem, že tato naděje bude výsměšně přervána, kontrastuje s vášnivým zaujetím, s nímž hovoří o mukách a trýzni, kterou vrahovi způsobil. Draklova psychologie se tak tvaruje do formy, v níž vedle sebe existuje věcná a pragmatická rovina a současně také temná, latentní dimenze vášně a uspokojení z trýzně.

⁷ *Tamtéž*, s. 249.

⁸ *Tamtéž*, s. 249-250.

Havlíček polemizuje s psychologickou čitelností prvního vraha, jenž zabíjel „z hladu a nenávisti“⁹, a rafinovaností Draklovy pomsty. Pro společnost přijatelnější motiv vraždy (hlad, sociální nerovnost) kontrastuje s rafinovaností mučení a dokonale zvládnutou technologizací smrti, jak ji uskutečnil Drakl. Vedle sebe jsou tak kladeny dva zcela odlišné lidské typy: prostý, pravděpodobně jednoduchý až primitivní člověk a postava, v níž se propojuje přísná racionalita s téměř dekadentní zálibou v krutosti. Fakt, že mučení je způsobeno nikoli přímo Draklovou rukou, ale nepřímo vybuchujícími třaskavinami zašitými do vrahova obleku, je symbolickým zcizením aktu popravy člověka: nemstí se již mstitel (kat) svou rukou, ale prostřednictvím technologie, stroje (zde prostřednictvím chemie). Další kontrast tak vyrůstá mezi primitivismem (barbarstvím) původního vraha, který vraždí sekerou (je zde přímý kontakt s obětí, s její krví, s jejím utrpením, vrah je společníkem a svědkem umírání své oběti, je plně osobně účasten smrti oběti), a Draklem, jenž moment smrti vraha své rodiny nevidí, neúčastní se ho, je mu odcizen a vzdálen.

Podobný rozdíl je i v chování obou vrahů. Zatímco první se svého vražedného nástroje zbaví (sekeru skončila v žumpě), pak zapírá, obstarává si falešné alibi atd., Drakl vykonal svou pomstu, aniž by s jejím smyslem jakkoli polemizoval. Uskutečnil plán, jenž měl jasné, logické a nezpochybnitelné provedení a důvody, a proto není zapotřebí žádné vysvětlení, ospravedlnění či zpytování svědomí. A ještě jeden – vzhledem k tématu této práce – podstatný aspekt jeho osobnosti nemůžeme přehlédnout: Drakl se stylizuje do role Boha, rozhodující instance, jež není vázána běžnými normami a pravidly chování. Je-li ve svém zločinu vrah Draklovy rodiny stále lidským, byť zoufale lidským, mstitel se vymezuje vůči společnosti, odmítá její pravidla a svým chladným, racionálním a bezchybným plánem se více podobá nadosobnímu principu

⁹ Srov. *tamtéž*, s. 250. Jako motiv vraždy se zde objevuje explicitně nevyjádřená, leč naznačená třídní nenávisť: „Měl hlad. Neměl práci. Zanevřel na pány. Denně vídal mou vilu a světélko štěstí z oken mého bytu. Nabrousil sekeru (...).“ *Tamtéž*, s. 249. Za vyvražděním Draklovy rodiny stojí v podstatě sociální nerovnost, tedy aspekt, který vraždu sice neomlouvá ani nesnižuje její hrůznost, nicméně ostře kontrastuje s rafinovaností a pragmatismem Draklovy pomsty.

spravedlnosti než zlomenému člověku. Paradoxně se tak opět blíží lidskému až v okamžiku, kdy přiznává rozkoš z vrahových muk.

Zcela jiným typem kriminální povídky je *Trest smrti*, taktéž z roku 1927. Vraždu, s jejím banálním motivem (nedostatek finančních prostředků) i banálním provedením za podobně banální situace (uškrcení starého trafikanta přepočítávajícího peníze), stihá symbolická kletba: pachateli Plavcovi, jenž je od prvního momentu čtenáři znám, je diagnostikována nevléčitelná nemoc, na jejímž konci nastává zaškrcení míchy a smrt. Kriminální delikt je konfrontován s mstou osudu, jíž je pachatel nemilosrdně vystaven (připomeňme, že pachatel má vlastně na svědomí vraždy dvě, vedle trafikanta také člověka, jenž byl z trafikantovy vraždy obviněn neprávem a následně popraven). V nemoci, která symbolicky nakonec pachateli po letech beztrestnosti zaškrtní míchu mezi krčními obratli a sugeruje tak smrt na šibenici, můžeme spatřovat náznak řádu přesahujícího člověka. Havlíčkova postava si tuto symbolickou souvislost uvědomuje: „Odsouzen. Za svůj zločin? (...) Souvislost mezi touto minulostí a děsnou budoucností ho udeřila. (...) Vražda – trest? Ale není boha! Nic není. Je to náhoda. Doktorova slova o oprátce? Náhoda. Je přecitlivělý, je vystrašený.“¹⁰

V *Trestu smrti* Havlíček prezentuje vraždu nikoli jako akt msty, nenávisti či zoufalství, ale jako věc momentálního rozhodnutí, impulzivní a ve své podstatě velmi jednoduchou: „Vstoupil. Tu spatřil v koutě přístěnek s otevřenou kovovou pokladnou a před ní starce, sklánějícího se nad balíčky bankovek. (...) Trafikant! Připravuje úhradu za nový tabák? Počítá tržbu? (...) Student neměl peníze. Chudoba ho svírala. Příležitost! Morálka? Svědomí? Nesmysl. (...) Železné prsty mu sevřely hrdlo.“¹¹ Podstatné je, že pachatel nezamýšlel vraždit, do domu vstoupil proto, aby si našel levnější byt. Rozhodujícím okamžikem v jeho životě je náhlá konfrontace složité finanční situace s faktickou přítomností peněz. Kritériem, rozhodujícím pro uskutečnění vraždy, je pak věk

¹⁰ Jaroslav Havlíček, „Trest smrti“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 236.

¹¹ *Tamtéž*, s. 230.

oběti (stařec) a její opuštěnost. Samotné provedení je pak již jen formalitou. Všimněme si, jak vypravěč podává osudný moment, v němž se setkají oběť a její vrah: pachatel se rozhoduje okamžitě, zřejmě ve dvou, třech vteřinách, a tomu odpovídá i rychlý sled myšlenek: „Příležitost! Morálka? Svědomí? Nesmysl.“¹² Pouhými čtyřmi slovy je vystižen základní psychologický a mentální profil této literární postavy: rychlé a věcné rozhodování, prospěchářství, střízlivost, sebestřednost, sobectví, chladnokrevnost, krutost atd. Absence pochybnosti je vyjádřena slovy *morálka* a *svědomí* s otazníky. Těmto slovům dominuje slovo *příležitost* s vykřičníkem, vystihujícím jedinečnost a dramatickou příležitost daného okamžiku. Další dvě slova jsou krátkým zaváháním, zlomkem vteřiny, v níž Plavec zapochybuje, ale současně je již rozhodnut, jak dokládá čtvrté slovo *nesmysl*. Tečka na jeho konci oznamuje věčnost rozhodnutí, není zde dramatizující vykřičník ani tři tečky váhajícího pachatele. Tečka jednoznačně usvědčuje studenta Plavce, že je se svým činem plně ztotožněn a zbývá již jen jeho provedení. Nic víc.

Plavcův věcný přístup k životu vypravěč zdůrazňuje také tím, že vrah nežije z uloupených peněz okázale, neutrácí, ale žije „jako předtím, jenže bez obav a bídy.“¹³ V analýze předcházející povídky (*Pomsta*) se v povaze inženýra Drakla nakonec vedle jeho pragmatismu, věčnosti a až matematicky chladného pojetí života vynořila i jeho temná povahová stránka, nacházející zalíbení v mučení a krutosti. Podobný rys vložil Havlíček i do charakteru vraha z *Trestu smrti*, který se jde podívat na popravu muže, jenž byl odsouzen za vraždu trafikanta místo něj: „Nedal si ujít příležitost vidět, jak se na oprátce houpe jeho vlastní zločin. Dovedl si opatřit přístup k exekuci a zakoušel při ní zvláštní pocit radosti, spojený s ošklivostí. Viděl zarputilého, klecavého mužíka, rozhlízejícího se s hrůzou, malého špinavého tatíka, svazovaného dvěma pacholky, sinavého

¹² *Tamtéž*, s. 230.

¹³ *Tamtéž*, s. 231.

strachem, s katovou kličkou na hrdle.¹⁴ Plavec prožívá nejen úlevu z toho, že popravou neprávem obviněného bude jeho zločin provždy uzavřen, ale současně zvrácený pocit naplnění spravedlnosti: popravít – byť neprávem – člověka šeredného, směšného a bezvýznamného je v jeho chápání světa oprávněné. Svět, jenž Havlíček prostřednictvím Plavce tvaruje, je rozdělen dle vnějších kritérií a společenské hierarchie: úspěch, mládí a krása bývají obdařeny jinými výsadami, než jaké jsou přisouzeny chudým, starým a šeredným. Zpětně tak můžeme rekonstruovat i jeden ze skrytých motivů Plavcova činu: má-li nastaveny hodnoty tak, jak jsme naznačili výše, je zřejmé, že byl ochoten učinit cokoli, aby se z kategorie chudých a neschopných, kam příslušel, přesunul do skupiny druhé. V tom smyslu bychom mohli hovořit o jisté duševní determinaci, psychologickém před-nastavení: Plavec by pak jednal v souladu se svou skrytou přirozeností. Tomu by odpovídala i absence lítosti.

Spáchaný zločin, byť byl proveden impulzivně a bez předchozího plánování, tak odhaluje vrahovu latentní snahu vymanit se z určité společenské skupiny: vraždí z momentálního popudu, ale v podstatě tím „odpovídá“ na svou skrytou potřebu, na vůli, jež ho nutí překročit hranice zákona. Můžeme spekulovat, zda v této povídce Havlíček vytvořil svou psychologickou kresbou profil člověka, jenž by se stal vrahem dříve či později, člověka, jenž při naplňování svých představ o životě jednoduše nebyl schopen brát jakékoli ohledy. To ostatně potvrzuje i následující polopřímá promluva: „Nevěděl dosti dobrý život? Jistěže ano. Byl zcela krásně živ. Bůh? K smíchu. Neprosil ho o požehnání, jeho peklo ho neznepokojovalo. Celkem neměl nač naříkat. Vše se mu dařilo, shromáždil jmění, bývalo veselo. Neženil se. Proč se ženit! Žen bylo dostatek – těch, které neměly přílišné požadavky.“¹⁵

Bodem obratu se stane až Plavcova nemoc. Svět, vnímaný jen jako nástroj k naplňování sobeckých a povrchních potřeb, se náhle vyjevuje ve vší hrůznosti.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 231.

¹⁵ *Tamtéž*, s. 232.

Do Plavcovy přítomnosti vstupuje smrt, neznámý a děsivý rozměr, rozbíjející půdorys dosavadních jistot. Jeho psychické nastavení se zcela podvoluje strachu ze smrti. Realita ustupuje halucinacím, v nichž se pokoj mění ve vězeňskou celu s popravčím místem: „V koutě zdí strmí, podobny zkřivenému prstu d'áblovu, trámy šibenice. Nyní chápe – byl odsouzen k smrti a dnes je den popravý.“¹⁶ Halucinace graduje a na scéně se objevuje zavražděný trafikant, Plavcův otec, matka i jeho přátelé. Ve smrtelné agonii, v halucinacích, prožívá svou vlastní popravu, odmítá políbit podávaný kříž, aby vzápětí zapochyboval o neexistenci Boha. V tomto okamžiku se hroučí poslední pilíře jeho jistoty a vzdmutá vlna naděje na cosi pokračujícího po smrti je ve vrcholném momentu přetřata úderem smrti: „Cosi prasklo jako suchá sněť. Tón odumřel v jeho uších. Nicota.“¹⁷

Plavcova celoživotní jistota a sebedůvěra, s níž vzal život jinému a která dokazovala až deviantní absenci citu (smrt druhého pro něho nic neznamena), se hroučí, jde-li o smrt jeho vlastní, spokojený materialismus, založený na pragmatické volbě prostředků vzhledem k dosahovanému cíli bez ohledu na morální a lidské hodnoty, se v momentu smrti ukazuje jako lichý, neuspokojivý a falešný. V okamžiku, kdy má být trestán vyšší silou (osudem, Bohem, řádem atd.) prožívá hrůzu ze smrti, z neznámého a z pocitu nevědounosti. Plavec neví co bude, doufá a obává se zároveň.

Formou zadostiučinění zde není jen fakt vrahovy předčasné smrti, v níž prostřednictvím halucinací prožil smrt oběšením, ale také jeho připodobnění k oběti. Chátrající Plavcovo tělo se více a více shoduje s nehezkým vzhledem starého trafikanta, jehož zarudlý krk se podobá zaškrcenému krku vrahovu. Jeho rozpadající se tělo („Zdalo se mu, že cítí prázdnotu svých kostí, dutost své lebky, vnitřní zkázu svých obratlů.“¹⁸) připomene trafikantovu hrud' „proděravělou hnilobou“.

¹⁶ *Tamtéž*, s. 239.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 241.

¹⁸ Srov. *tamtéž*, s. 240 a 237.

Závěr povídky čtenáře vrací v jistém smyslu na její začátek: po Plavcově smrti kvartýrská s mrtvolou za zády prohledává nebožtíkovy věci: „Jako tučná, ohybná krysa odstrkovala staré podobizny na stolku, inkoust, těžítka, hledala klíče, otvírala zásuvky. Po chvíli si šťastně, ulehčeně oddychla: Našla několik balíčků bankovek. Ještě byla chvíli zticha, načež se vytratila a spustila v síni na celé kolo: ‚Právě nám umřel – ach bože, bože (...).‘“¹⁹ Podobně jako na začátku vede lačnost po penězích, jež překonává vteřinové zaváhání, nakonec k vraždě, vítězí i v závěru povídky touha po bohatství. Cyklicky se tak vrací a znovu aktualizuje touha po majetku, která se nezastaví ani tváří v tvář smrti. Oba, Plavec i kvartýrská, okrádají mrtvého. V této povídce není metafyzická vyšší spravedlnost, není zde ani mstitel, jenž by se s touto vyšší spravedlností identifikoval (byť s patologickou cyničností) jako v povídce *Pomsta*. Zůstává pouze *metafyzika peněz* jako jediná hodnota, symbolicky propojená se zločinem a smrtí.

2.2. Psychologické aspekty v grotesce a parodii

Groteska a parodie nejsou primárně žánry, jejichž tematickou dominantou by byly stavy a proměny lidského nitra, nicméně i v textech, které v rámci Havlíčkovy tvorby můžeme označit za grotesku či parodii se uplatňuje autorův smysl pro výraznou psychologickou kresbu a charakterizaci. V úvodní části k tomuto prvnímu oddílu jsme připomenuli, že Havlíček nemodeluje jen psychologický profil jednotlivých literárních postav, ale také určitý typ obecnější skupinové psychologie působící u větší society, u širšího společenského okruhu. Domníváme se, že do této kategorie můžeme zařadit i povídku *Soupeři* (1929), jejímž tématem je kuriózní sázka městečka Jivna s jeho předměstím - Špitálkem. Předmětem sázky je spor, která část městečka bude mít svého prvního stoletého obyvatele. Jivno a jeho počestné občany zastupuje

¹⁹ *Tamtéž*, s. 241-242.

Jakub Duda, špinavý Špitálek o několika chalupách a obecním chudobinci starý Chochol zvaný Náciček, „bývalý pumpař, chud’as a alkoholik (...).“²⁰

Na pozadí nevinné sázky, kterou za oba staříky uzavřely dvě odlišné a přeci ve společném prostoru žijící society, bují hlubší společenské rozpory, v nichž se projevuje davová psychologie. Zatímco přívrženci starého Dudy, bývalého obecního radního, chápou otázku výhry jako věc potvrzení honosnějšího statutu a vlastní převahy nad špitálskými chudáky a alkoholiky, přátelé Chochola-Nácička vnímají sázku jako škodolibý truc vůči povýšeným jivenským obyvatelům: „Chochol přijal pyšně úkol, který na něho vložili kumpáni od Bažanta, a notně si se všemi přit’ukával na své skálopevné zdraví. ‚Já?‘ chvástal se. ‚Já přežiju Kubíčka Dudova o dvacet let.‘ (...) ‚Jen ho!‘ povzbuzovali ho obejdové a nádeníci, vozkové a povaleči. ‚Ty se, Náco, drž! My to vyhraje!‘ ‚Přece jen se upije,‘ utěšovali se vymydlení tlouštíci a elegantní mladí páni, krácející se svými dámami kolem páchnoucích vrat putyky.“²¹ Zhýralý život Chochola-Nácička naproti tomu skýtal jivenským měšťanům určitou nadějí, že se statný stařec nakonec upije k smrti a jejich síla i pocit vlastní výlučnosti tak budou potvrzeny. Spor obou societ, jenž je v důsledku sporem vyrůstajícím z dlouhodobého sociálního napětí, nakonec pojímá a zneužívá obou protagonistů k demonstraci vlastní převahy na jedné straně a škodolibosti na straně druhé. Lidský rozměr zde zcela mizí: stařík Duda, který byl do sázky na rozdíl od veselého a alkoholem posilněného šprýmaře Chochola-Nácička vtažen vlastně bez svého vědomí a souhlasu, se stává nástrojem pro potvrzení jivenských, pro stvrzení jejich převahy a povýšenosti.

Dudovi je zakázáno zemřít; jeho smrt by byla jivenskými považována nikoli za smutnou událost, ale za zradu. Vidíme, že v psychologickém a mentálním nastavení davu, který se chápe příležitosti potvrdit výlučnost svého postavení proti sociálně slabší společnosti, ustupuje samotný fakt stáří,

²⁰ Jaroslav Havlíček, „Soupeří“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 320.

²¹ *Tamtéž*, s. 321.

vysokého (požehnaného) věku konkrétního jednotlivce sobeckým a banálním zájmům skupiny. Její kolektivně sdílený egoismus a nadřazenost nedovolí vidět Jakuba Duda jako člověka, neumožňuje reflektovat jeho potřeby, spoluprožívat jeho stáří. Člověk je redukován na prostředek možné převahy nad jinou skupinou. Právě tak Dudova soupeře Chochola-Nácička jivenská společnost nevnímá jako starého člověka, ale jako ohrožení: jeho případná smrt se v pohledu jivenských proměňuje a redukuje na potvrzení převahy.

Na rozdíl od obyvatel předměstského Špitálku, kteří sázku chápou víceméně jako žert²² (podstatné je, že se jí vědomě a s chutí účastní sám Chochol-Náciček), chápou jivenští maloměšťané existenci stejně starého Chochola jako nehorázný útok na vlastní pozice: ani ve smrti zde neexistuje rovnost. Předčasná smrt Jakuba Dudy je tedy vnímána jako zrada a společnost hledá viníka, oběť, na níž by si mohla vylít svůj hněv, své ponížení, znevážení své maloměstské důstojnosti, popření privilegia, které určuje i pořadí smrti.

Objektem zloby jivenských jsou v první fázi Dudovi pozůstalí. Absence soucitu s pozůstalými a hloubka uražené ješitnosti vyniká ve scéně podané velmi syrovým tónem: jivenští spěchají k domu právě zesnulého Dudy, jehož smrt způsobí propuknutí hromadné zloby a nevraživosti, stane se impulsem k beztrestné hrubosti, v níž není ani trocha lidské účasti: „To je vaše vina! Nedali jste na něho pozor. Málo se šetřil. Nebo dokonce se někde potloukl. Ale nebojte se, doktor to pozná!“²³ Havlíček vystihuje psychologii davu, hledajícího viníka a současně odkrývá přetvářku jivenských maloměšťanů. Péče o mrtvého Duda, starostlivost, zda nebylo nic zanedbáno, a závěrečná výhrůžka lékařským prošetřením nevypovídají samozřejmě nic o lidské účasti, ale o hloubce pokořené ješitnosti. Havlíček však jde v tomto příběhu dále, a je-li pro jivenské maloměšťáky v závěru přeci jen nepřijatelné koncentrovat svou zlobu na

²² Srov. „Vyfouknout pánům tuhle slávu! Dokázat, že ve Špitálku žije znamenitější, zdravější národ! A že alkohol pranic neškodí. (...) Dotáhnout to do stovky s penězi, s plnou punčochou peněz, to je toho, ale bez krejcaru, nuzák, takřka žebrák – co tomu říkáte?“ *Tamtéž*, s. 320.

²³ *Tamtéž*, s. 322.

Dudovy pozůstalé, pak nalézají beztrestnou možnost jejího vybití v osobě Chochola-Nácička, který se provinil tím, že stále žije: „Víte to už? Jdou na starého Chochola!“ (...) Zástup dusal ulicí žádostiv násilí. Mládež šla vpředu, vzadu se klátili opilci. Mohlo jich být asi padesát a táhly s nimi i ženy.²⁴

Záměrná modelace syžetu nás vede k zobecnění: dav, societa a masa, která prožila společné doufání ve vítězství a potvrzení vlastní převahy, společné zklamání i ponížení, se nakonec rozhoduje pro kolektivní mstu, pro zjednání kolektivní spravedlnosti. V tomto momentu již ustupuje racionalita zcela stranou a dav je veden pouze kolektivním pudem vyhledat a zničit toho, kdo jej ohrožuje. Havlíček do lynčovacího průvodu přitom zapojuje nejenom opilce a rozpustilou mládež, ale také ženy, tedy symbolicky celou maloměstskou societu: akt pomsty je záležitostí celého společenství, neúčastnit se ho znamená nejen stát proti této societě, ale také možnou podporu Dudova stoletého konkurenta.

Do příběhu, který se ze začátku formoval jako společenská groteska, vložil autor obraz mechanismu davové psychologie, který se začíná spouštět v okamžiku, kdy se tato societa cítí ohrožena, podvedena a ponížena. V soukolí mechanismu davové psychologické jednoty padají racionální zábrany, a jak Havlíček ukazuje, převládající emotivní stránka odhaluje násilnické sklony, deviace, potřebu násilí jako extrémní formy sebepotvrzení a sebeidentifikace. Náznak lynče (k osobnímu útoku na starce Chochola-Nácička nakonec nedojde, dav se ukojí útokem na jeho chalupu, vytluče kameny okna a hrubě nadává), respektive již cesta k Chocholovu domu a následné výtržnosti jsou totiž druhou variantou sebepotvrzení jivenských maloměšťanů, když ta první – smrt Jakuba Dudy – selhala. Groteskní příběh o zvláštní sázce se v takové perspektivě mění v tragikomickou a ironickou výpověď, společenskou kritiku i – v umělecky velmi sevřené a koncentrované formě – v psychologickou črtu davové psychologie maloměstského společenství. Výmluvný a významově otevřený je

²⁴ *Tamtéž*, s. 323.

pak závěr *Soupeřů*: „Nácičku, ale Nácičku, co je vám?“ zděsila se babka. Podívala se na něho zblízka v matném šerosvitu jarní noci. Jeho obličej byl rudý a svraštělý jako tvářička nemluvněte. Bezzubá ústa byla zkřivena v kormoutlivou, zející trhlinu. Plakal.²⁵

Závěrem k této povídce pouze poznamenejme, že se v ní objevuje náznak lidové spirituality, respektive pověřivosti, která vstupuje do reality jivenských občanů a v emotivně vypjatých chvílích vytlačuje racionální reflexi skutečnosti a znemožňuje tak nejen adekvátní posouzení situace (smrti Jakuba Dudy), ale i její řešení. Při hledání viníka Dudovy smrti²⁶ se v podvědomí jivenských maloměšťanů objevuje i myšlenka uřknutí Dudy, přání smrti, které má reálnou sílu skutečně život vzít: „Ne snad, že by mu byl někdo ublížil, ale takovému starému člověku stačí, když se mu jen přeje smrt.“²⁷ Havlíček tuto poznámku dále nerozvádí, pro nás je však dokladem toho, že chápal pověřivost obyvatel malého města v první čtvrtině 20. století nejen za stále živou, ale za běžnou součást lidové spirituality a lidového vnímání světa a jeho zákonitostí. A nejen to: také ji považoval za přirozenou součást lidské psychy, která se vynořuje tváří v tvář neznámému, tajemnému, děsivému či ve chvílích vypjatého emotivního zážitku; v případě povídky *Soupeři* zážitku kolektivního.

Z psychologického hlediska je velice zajímavá povídka *Pes* (1929) ze souboru *Prodavač času*, hořká groteska o znaveném a psychicky labilním úředníkovi Vořechovi, který se pod tlakem událostí začne považovat za psa: „Hle,“ uvažoval hořce, „jsem zlý a mrzutý jako zestárlý pes. Pilný úředník a věrný jako pes. Mám směšné psí jméno. Vrčím jako pes, štěkám jako pes. A osamělý jsem také jako pes.“²⁸ Úředníková podrážděnost se postupně mění v utkvělou představu skutečné proměny v psa, kterou podporují zdánlivě banální

²⁵ *Tamtéž*, s. 324.

²⁶ Za doklad iracionality jivenských občanů lze považovat již to, že hledají „viníka“ přirozené smrti téměř stoletého starce.

²⁷ *Tamtéž*, s. 322.

²⁸ Jaroslav Havlíček, „Pes“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času*, doslov napsal Josef Rumler. Praha, Československý spisovatel 1968, s. 95.

a komické události: Vořechovo kýchnutí je náhodným kolemjdoucím přirovnáno ke štěknutí, hokynářčino volání na psa vztahuje na sebe samého, hospodskou misku na kosti nechápe jako součást jídelního servisu, ale jako potvrzení své psí identity atd. Vnitřní proměna se završuje momentem, kdy sám sebe v zrcadle i na aktuální fotografii, zhotovené před několika málo hodinami, vidí jako psa: skutečnost je vytlačena utkvělou obsesivní představou, reálná podoba ustupuje obrazu, který do zrcadla či fotografie předem projektuje Vořechovo psychické rozpoložení. Úředník tak v obrazu nalézá tu podobu, o níž je přesvědčen, že je jediná možná a správná.

Vořechovo psychické rozpoložení ovládá jeho fantazii a představivost, reálná podoba věcí a rozumný výklad událostí v jeho životě překrývá deformované vnímání. Imaginace, v povídce *Pes* probuzená psychickou labilitou, je destruktivní: rozrušuje hranici skutečnosti a přeludu. Výsledkem není obohacení perspektivy a poznávacího horizontu, ale rozklad osobnosti a smrt, způsobená psychickým tlakem.

2.3. Psychologické aspekty v pohádce, podobenství a legendě

Obraz kolektivního sdílení určitého psychického a mentálního nastavení Havlíček konstituuje v podobenství *Pohádka o poblázněném talíři* (1939), aluzi na společenský a politický vývoj nacistického Německa (podobně jako v povídce *Děvka páně*). Zpupný talíř, který se začne jedné noci považovat za nejlepší talíř mezi ostatními příslušníky kuchyňského a jídelního servisu, postupně svou výmluvností získává na svou stranu další a další vybavení kuchyně, navzdory tomu, že jím pohrdá: „Prohlašuji, řval popraskaný talíř mocným hlasem, vládu nad celou naší kuchyní. Prohlašuji se prvním předmětem mezi všemi předměty a kusy nábytku v této místnosti!“²⁹ Ve vtipné metafoře totalitní moci, podané až rozverně groteskní a karikující dikcí,

²⁹ Jaroslav Havlíček, „Pohádka o poblázněném talíři“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána*. Hradec Králové, Kruh 1986, s. 141.

vypravěč zachycuje technologii formování moci a vytváření struktury vzájemných závislostí jednotlivých prvků (zde jednotlivých představitelů kuchyňské výbavy: hrnky, talíře, hrnce atd.), které se pak již nemohou z dosahu moci diktátora vyvázat.

Vypravěč vystihuje momenty, kdy se individuální prožívání a reflektování skutečnosti podrobuje kolektivnímu citění a kolektivnímu psychologickému nastavení. Odhaluje přitom dva základní činitele této proměny, strach na jedné a vědomí možných výhod a možného profitování ze souhlasu s diktátorem na druhé straně. Obé ale v důsledku vede k tichému nebo explicitně projevovanému souhlasu a tím k legitimizaci diktátorovy moci. Součástí technologie moci je umění zalíbit se: Havlíček tento aspekt modeluje nejen scénou, kdy namyšlenému talíři vzdorují hrnky, které jsou vzápětí strženy na stranu talířů tvrzením, že jako ony i hrnky jsou z hlíny, a tedy nositeli nejlepšího materiálu (nejlepší krve, rasy, národnosti atd.), ale také „přitakáním“ věcí, které co do materiálu nemají s talíři nic společného: do svazku povýšeného nádobí je zahrnut i dřevěný kalíšek na vejce, neboť společným jmenovatelem je faktická příslušnost k „rodu nádobí“.

Podstatným kolektivním psychologickým rysem, u něhož se vypravěč v této karikatuře zastavuje, je neschopnost vzdoru zevnitř společenství: jeho struktura je natolik pevná, že jakákoli snaha o vyvázání se z ní je neproveditelná. Jinými slovy vypravěč odhaluje moment, kdy jsou vědomí skutečnosti a schopnost rozlišení normality a destruktivity již natolik potlačené a deformované, že cesta zpět a zastavení či přesměrování daného dějinného vývoje nejsou možné. Jediným východiskem je totální vyčerpání a zánik, kterým jako katarzním sítem musí deformované kolektivní psychologické a mentální nastavení určité society projít. Proto také Havlíčkova karikatura končí pádem talířů z police a jejich rozbitím. A dodejme, že příčinou jejich pádu nebyl nikdo z „rodu nádobí“, ale vnější činitel: postel v rohu kuchyně.

Jako podobenství (v jehož rámci spatřujeme postupné vykreslení zvláštní povahy psychologické proměny postavy), zaznamenávající duševní a duchovní zrání od stadia naivismu přes hlubokou existenciální tíseň až po dosažení stoického ideálu apatického a smířeného bytí, můžeme chápat povídku *Ovoce života* (1927) s podtitulem *legenda*. Rámcem povídky je geneze člověka (Adama), jeho odloučení od Boha, opětovné hledání ráje a Stvořitele a následné přijetí tragického bytí člověka, odsouzeného k věčným otázkám po smyslu a významu své existence. Nebudeme se zde zabývat rolí a přítomností (nepřítomností) Boha, neboť této otázce se budeme věnovat v následujících kapitolách, nyní se zastavíme jen u psychologické modelace Havlíčkova Adama. Ten je po celý svůj život pronásledován vzpomínkou na Boha a jeho ráj, usiluje o návrat do původního rajskeho stavu a odmítá se podřítit časové podmíněnosti. Směr jeho pohybu je směrem zpět, k minulému, do preexistenčního stadia a v jistém smyslu bychom mohli o jeho vizi dávného ráje také uvažovat jako o utopickém snění.

Adamova touha po Bohu a ráji, po plném bytí, není samozřejmě naplnitelná, a tak je vystaven osamocené existenci tváří v tvář neuchopitelnosti a neproniknutelnosti světa, vesmíru a bytí jako takového v obecném smyslu. Prochází existenciální tísní a ve všech jejích fázích zůstává sám, bez Boha, bez filosofie. Řečeno s Nietzsche *mimo dobro a zlo*, mimo jakoukoli možnost strukturování světa, jeho adekvátního pojmenování a nalezení svého smysluplného místa v něm. Je člověkem vrženým do bytí a ponechaným v otázce. Součástí Adamovy existenciální tísně je uvědomovaná nemožnost překročit vlastní poznávací horizont, vystoupit ze sebe samého a objektivně tak nahlédnout vlastní existenci. Havlíčkův Adam je tak vystaven konfrontaci víry a poznání, které dospívá poněkud sokratovsky ke známému paradoxu nemožnosti jakéhokoli poznání, k jisté formě agnosticizmu. Víra odporuje rozumu a racionalitě, respektive se jeví nutně problematická při konfrontaci se skutečností, ale ani vědění nepřináší podstatné poznání.

Adam se tak ocitá mimo jakékoli rámce, což do jisté míry sugeruje generační pocit těch, kteří si prošli zákopy první světové války, a tedy i Jaroslava Havlíčka: víra je nemožná a filosofie mrtvá. Neexistuje řád, respektive pokud existuje, není možné jej poznat a jakýmkoli způsobem jeho prostřednictvím sám sebe identifikovat. Východisko Adam nachází ve světě samém, v jeho mnohovrstevnatosti, bohatosti a plnosti, kterou si však uvědomuje za cenu toho, že podstatu bytí světa a jeho jevů nikdy nenalezne. Právě tak je ale možné spatřovat v této rezignaci na poznání nejen důsledek Adamova přitakání světu, ale také předpoklad: aby se svět mohl vyjevit ve své kráse a plnosti, je třeba zřici se nároku na neuskutečnitelné poznání, neboť přílišné poznání kráčí proti životu a existenci, a v závěru může být destruktivní. Bůh v rozhovoru s Adamem upozorňuje na lidskou existenci jako na bytí, které je svou podstatou vázané na hmotný svět a pro své naplnění musí přijmout jeho i vlastní omezenost: „Jdi opět, neobávaje se více života a trpělivě očekávaje smrt, dívej se. Možná, že doba bude ti pak ještě příliš krátká a smrt nevíтанá.“³⁰

Všimněme si, že podstatným výrokiem, který Havlíček vkládá do úst promlouvajícího Boha, je nabádání *dívej se*, jinými slovy: objevuj krásy světa teď a tady, zapomeň na neřešitelné a lidským rozumem nepochopitelné otázky, prožívej plně a radostně svou aktuální existenci a existenci všeho, co tě obklopuje, to budiž tvým autentickým bytím. Takový způsob existence může být nalezeným východiskem nejen pro Havlíčka, ale také pro celou válečnou generaci. Nový svět vyrůstá před Adamem (a implicitně před Jaroslavem Havlíčkem a účastníky hrůz první světové války) nezatížený filosofickými a náboženskými doktrínami. V reakci nejen na válečné zkušenosti, ale také na zhroucení pozitivistického optimismu se osamocení člověk učí nalézat „všecky krásy světa“ ve své jedinečné a konkrétní existenci.

Adam se s touto výzvou ztotožňuje. Jeho vnitřní smíření a přitakání životu symbolicky stvrzuje ochutnání ostružiny. Bůh možná je, ale skutečný život se

³⁰ Jaroslav Havlíček, „Ovoce života“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodáváč času, c.d.*, s. 264.

před ním otevírá v kráse všedního bytí, které tak přestává být všedním a ukazuje se jako jedinečné a neopakovatelné: „(...) snad přece lze doufat v cíle, které, byť neležely právě v kruhu života bláhovcova, jsou dosti velké a dosti živé, aby mohly zaujmout srdce mých dětí, a třebaš jednou, sepsány v knihu života, přivábí oko některého z nejvyšších, a ono v nich spočine se zalíbením.“³¹

Symbolická ostružina, která spadne k Adamovým ústům, tak nahrazuje ovoce života (ovoce smrti, vyhnání z ráje, ovoce, které drtí lidskou existenci ustavičnými a neřešitelnými otázkami?) v rajské zahradě, nahrazuje biblické jablko poznání a uzavírá tak jednu etapu lidského bloudění: „Snědl ji (ostružinu, pozn. K.C.) a osvěžila ho. Pak se mu podařilo utrhnout druhou a třetí. Nabyl sil. Mohl usednout. Slunce zapadlo. Nastala noc. Hvězdy stály nad pouští jako světla dalekých cílů, nedosažitelných rukám člověka. Snil.“³²

Za podstatné považujeme, že nový život Adama není bytím, kde by absentoval Bůh: přijetí dané formy existence s vědomím její neproniknutelnosti není jen katarzním momentem, osvobozujícím aktem, v němž by již nebylo místo pro Boha, ale přijetím rozdělení na božské a lidské: „ (...) měl slovo boží a svůj sen. Rozhodl se, že bude čekat klidně.“³³ Havlíček modeluje postavu Adama jako symbol člověka 20. století, zbaveného přímého vztahu k Bohu, přímého kontaktu s božským, ale nalézajícího svou sílu v lidském a odtud i novou víru a nového Boha. Pohyb, který Adama vedl k minulému, k trýznivé nostalgii po ráji, se proměňuje v pohyb vpřed, k novému, nadějnému, a tudíž budoucímu. Důvěra v Boha (transcendentno) nemizí, ale je doplněna o důvěru v člověka, v jeho úsilí a jeho vlastní život.

³¹ *Tamtéž*, s. 265.

³² *Tamtéž*, s. 265. Všimněme si, že prostor, který Havlíček volí pro Adamovo prozření, je poušť, tradiční biblické místo pokoušení a prohlédnutí – například Jan Křtitel nebo Kristus na poušti.

³³ *Tamtéž*, s. 265.

3. SEN: PŘEDSTAVA A REALITA

V následujících řádcích se zaměříme na fenomén snu, imaginace a způsoby, jimiž Havlíček přetváří realitu a propojuje ji se snovými a iracionálními rovinami svých textů. V první části se soustředíme na povahu dětského snu a dětské imaginace, která se nejvíce projevuje v textech autobiograficky laděných. Zaměříme se na způsob, jakým dětská imaginace proměňuje původní skutečnosti, realitu věcí a jevů, a vkládá do nich nové významy a obsahy, a současně se pokusíme pojmenovat vztah mezi dětskou imaginací a zpřítomňováním dětství, které se uskutečňuje právě prostřednictvím schopnosti uchovat si umění dětského pohledu a fantazie. V souvislosti s tím také ukážeme, jak Havlíček zachycuje rozpor mezi světem dětským a světem dospělých.

Snům, halucinacím a chorobným vizím, které zasahují psychologické a mentální nastavení Havlíčkových literárních postav, proměňují je a jsou buď příčinou, nebo důsledkem jejich psychické lability či deviace, se budeme věnovat ve druhé části této kapitoly. Na vybraných textech se pokusíme pojmenovat roli snů a halucinací nejen při utváření duševních stránek postav, ale také způsob, jímž deformují jejich vnímání skutečnosti a vztah k reálnému světu.

Závěrečný oddíl bude sledovat fenomén snu a iluzivnosti z jiné perspektivy: nikoli jako skutečně prožívané snění či halucinaci nebo specifické vnímání světa, jako v případě dětské imaginace, ale jako vědomé i podvědomé potlačování skutečnosti ve prospěch iluze. Zatímco v první části této kapitoly sledujeme snění jako projev specifické dětské reflexe světa a ve druhé jako projev psychické lability, strachu a poddajnosti děsivým vizím, ve třetí bude snění nazíráno naopak jako popření reality se všemi důsledky, které z toho plynou.

3.1. Dětská imaginace v protikladu k racionální reflexi

V řadě textů Havlíček srovnává iluzi či představu s realitou: postavy, prostory i věci procházejí procesem proměny, která však často není reflektována a zaznamenána. Iluze a představa, zformované nejčastěji dětskou imaginací a v dětském věku také zafixovány do patřičné podoby, kontrastují s prožitou empirickou zkušeností, vyjevující realitu. Tento typ textů se žánrově posouvá od povídky ke vzpomínkové črtě, eseji, v němž autor vystihuje protiklad mezi dětským vnímáním světa a reflexí, která je příznačná pro dospělého člověka. Součástí propracované dětské imaginace je také modelace psychologie dítěte a z ní vyrůstající způsob nahlížení světa a vztahů mezi jeho jevy.

Překvapení a neporozumění, jež ze vzájemné konfrontace iluze a skutečnosti vyplývají, jsou dány především faktorem času, jeho plynutím: zafixovaná iluze se neproměňuje, uchovává si veškerou povahu dětského pohledu a nakonec se stává téměř snem, skutečností oscilující mezi dětským způsobem reflexe světa a snovostí, neskutečností, mytickým obrazem ztraceného ráje. Skutečnost, jež byla v dětském pohledu nazírána určitým způsobem, se v průběhu času nepřizpůsobuje proměnám reflexe a uvažování reflektujícího, jeho stárnutí a mentálnímu vývoji, nýbrž se pohybuje opačným směrem: ke snu, k mýtu, v němž to, co bylo dítětem reflektováno jako realita, je dospělým člověkem vnímáno jako sen a iluze.

Texty, v nichž se střetává a vzájemně konfrontuje imaginace (stylizovaná jako dětská imaginace) s realitou a poznáním skutečnosti, mají velmi osobní tón, jenž nutí čtenáře klást rovnítko mezi autora a vypravěče. Tento rys textů je dán i jejich charakterem melancholické vzpomínky na uniklé dětství a mládí: střetává se zde schopnost imaginativního nahlížení světa a vztahů mezi jeho jevy s racionalizovaným a zploštělým vnímáním, a současně také věk dětství a mládí s dobou dospělosti.

Rozpor mezi dětskou představou světa, postupně se proměňující v sen a iluzi, a realitou, jejíž *podoba* je především podmíněna časem, velmi dobře

vykresluje próza *Cesta loutek* (1927), obrazná esejistická reflexe snu. Prostor zahrady, který se dříve jevil jako uzavřený a přesto rozsáhlý, se v pohledu dospělého jeví právě jen jako zahrada, malá výseč prostoru uprostřed velkého světa. Skutečnosti, jež v dětském pohledu nabývaly neskutečných rozměrů a bohatých významů, se ukazují při konfrontaci s někdejší iluzí jako nepatrné a malé: „Jak léta táhla, menšila se zahrada, jak nastávaly doby krátkých návratů, mizela zákoutí starých her. A jak jsme rostli, byli jsme výš a výše nad zeleným světem a zprostřed houštiny viděli jsme, co nám bylo kdysi neviditelné. Tajuplnost nás opouštěla uprostřed lesa a hromady kamenů staly se tak nízké, že nestály za skrývání, příkop tak úzký, že se dal překročit.“³⁴ Navzdory skutečnosti, jež se proměňuje úměrně proměnám reflexe vypravěče, v jeho představě a mentálním obrazu zůstává podoba zahrady taková, jak ji viděl dětskýma očima. Duchovní návrat do krajiny dětství a mládí, symbolizované zahradou, je možný právě proto, že navzdory realitě převládá v představě vypravěče obraz původního prostoru se všemi atributy, jimiž ho dětská imaginace obdařila: tajemnost houštin, skupinka stromů vnímaná jako les, příkop jako hluboká proláklina atd. Nemůžeme zde hovořit o pouhé vzpomínce: vypravěč nevzpomíná, nýbrž vstupuje do původního prostoru, oživuje jej nikoli jako racionálně zpracovanou vzpomínku, nýbrž jako stále trvající realitu, do níž je možné za určitých okolností vejít. Klíčem ke vstupu je imaginace, schopnost znovu nahlížet zahradu způsobem, jakým ji nahlížel dětský pozorovatel: „Tam na té cestě leží vše, co jsme tam kdysi zanechali. Neboť zahrada našeho dětství je vždycky zavřený ráj, a své stopy tam můžeme kdykoliv hledat, překročíme-li zpuchřelé překážky.“³⁵ Návrat do původního prostoru, respektive do původního vidění reality, do modu, v němž banální a prozaické nabývá fantaskních rozměrů, je možný, ale je podmíněný zachováním imaginace, schopností „kráčet“ proti dospělé věcnému myšlení a pohledu na skutečnost a v určitý

³⁴ Jaroslav Havlíček, „Cesta loutek“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána, c.d.*, s. 15.

³⁵ *Tamtéž*, s. 18.

moment přijmout původní (dětské) vidění světa: „A nyní nás napadlo: ‚Nezdá se vám, děti,‘ - neboť jsme nyní byli dětmi jako druhdy, - ‚nezdá se vám, že tyto jeřabiny jsou jeřabiny našich stromů a tyto stromy že jsou ony na planince skryté cestičky?‘“³⁶

Schopnost přijmout (oživit) původní modus dětské imaginace a střízlivou realitu znovu nahlížet prizmatem dětské představivosti je pro Havlíčkova vypravěče také nástrojem duševní hygieny a obranným mechanismem. Kráčí proti poznání, jež se paralelně rozvíjí s psychickým a fyzickým růstem člověka, a toto poznání ukazuje jako nedostatečné: poznání reality, nahlédnutí skutečnosti není vysvozením: „A tak jsme opustili pomalu všichni my malí dětské skrýše a stali jsme se velkými. Poznali jsme silnici, poznali jsme kraje, kam vedla (...).“³⁷ Tzv. velký svět zde stojí v kontradikci ke světu malému, dětskému, poznání, jež ve velkém světě má spíše podobu horizontály, zahrnující šíři světa, je v dětském mikrosvětě soustředěno vertikálně do niterného a jedinečného prožívání sebe samého v malém ohraničeném prostoru, v němž se soustředí celý možný svět. Právě tato možnost koncentrovat celý svět do malé prostorové výseče zahrady kontrastuje s realitou, v níž je velikost světa rozprostřena do šíře, ale postrádá právě onu ozvláštňující dimenzi imaginace, která skutečnosti proměňuje a významově i citově obohacuje. Schopnost dětské imaginace prožít na malém prostoru a s omezenými reáliemi širokou škálu dobrodružství, snů a příběhů představuje právě vzhledem k niternosti, již je zapotřebí zapojit, vyšší stupeň prožitku než pozdější skutečné naplnění toho kterého snu.

Významnou součástí dětské imaginace je tajemství: cesta loutek je tajná, nikdo z dospělých ji nezná, vydat se po této cestě znamená ztratit se kontrole, zmizet dospělému světu a uzavřít se za hradbou houštin a křovin: „Zabrousivše tam, nebyli jsme k nalezení, neboť nikdo jiný než my děti neznal tuto cestu. A

³⁶ *Tamtéž*, s. 16.

³⁷ *Tamtéž*, s. 15.

my vážně a důstojně zachovávali jsme svoje tajemství.“³⁸ Cestu můžeme v tomto kontextu interpretovat nejen jako reálnou stezku v nitru zahrady, ale také jako metaforu schopnosti imaginace a opuštění reálné skutečnosti. Dospělí, respektive racionalisticky uvažující, nemohou cestu nalézt, neboť se jim nezjeví, absence imaginace jim ji nevyjeví.

Uzavřenost palouku na konci cesty loutek sugeruje svébytný svět imaginace, kontrastující se světem střízlivé reflexe, svět dětský versus svět dospělých. Má charakter skryše, v níž přežívá imaginativní vidění světa. Kontrapunktem k uzavřenosti cesty loutek a jejích zákoutí je silnice. Její bílá barva mizící na horizontu evokuje střízlivost, plochost, onu horizontálnost poznaného velkého světa, kontrastující s vertikálností, uzavřeností a pestrostí dětské zahrady: „Kteréhosi dne otevřela se široká vjezdová vrata naší zahrady a z kočáru, jenž nás unášel, viděli jsme poprvé jiný svět. Tu se ukázalo, že je cosi mimo naše zdi, cosi jiného, bez her, bez zákoutí, dlouhé, bílé, zaprášené, do nedohledna: silnice.“³⁹

Dětská imaginace přetváří svět vypravěče i v esejistické povídce *Bůh mého dětství* (1927). Protiklad mezi světem reflektovaným dítětem a skutečností, se konstituuje již v expozici povídky: „Před lety, když obloha byla jinak modrá, stromy jasněji zelené a sníh bělejší (...).“⁴⁰ Minulé je i v tomto textu nazíráno jako dávný, krásnější čas: jinak modrá obloha, jasněji zelená příroda, bělejší sníh. Imaginace propůjčovala skutečnostem hlubší významy, obohacovala je. Čas, který autor traktuje dle církevních svátků i lidových zvyků (Velikonoce, pečení brambor na podzim, Dušičky, Mikuláš, Vánoce atd.), se odvíjel jiným tempem a nikoli jako souvislý tok, ale právě od události k události, od velkopáteční mše, pomlázky přes dny „horkých sluncí, dlouhých večerů, světlých jiter“⁴¹ až k adventu. Podstatným rysem takto chápaného času

³⁸ *Tamtéž*, s. 15.

³⁹ *Tamtéž*, s. 15.

⁴⁰ Jaroslav Havlíček, „Bůh mého dětství“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána, c.d.*, s. 19.

⁴¹ *Tamtéž*, s. 21.

je *očekávání*, žítí od události k události, přičemž každá tato událost je vnímána jako velký zážitek, velký moment uprostřed toku času, jehož abstraktnost dítě nevnímá. Součástí takového chápání času a očekávání je *toužení*, v němž skutečnosti nabývají pohádkových rozměrů. Toužení ozvláštňuje skutečnost, vyvazuje ji z prosté střízlivosti a budoucí předjímá jako kouzelné, jedinečné a nové. Fakt, že řada prožitků a dějů se opakuje (vánoční a velikonoční svátky, příchod jara, léta, vycházky do přírody atd.), nic neubírá na pocitu novosti, s níž jsou v rámci dětské reflexe vnímány: prožitek minulého se propojuje s očekáváním budoucího nikoli jako něčeho, co se pravidelně opakuje, ale co bude v zásadě nové.

Opakující se svátky a události mají některé shodné rysy s mýtem: jsou aktualizací představy, bájného světa, aktualizací, která se sice pravidelně opakuje, ale jejíž prožití je vždy nové a autentické. Boha vypravěčova dětství tak můžeme chápat právě jako tuto autenticitu podpořenou dětskou imaginací, jež prohlubuje bytí vypravěče, ale i každé věci, jsoucnost každé události i celého světa. Autenticita bytí vychází z vypravěčovy imaginace, která si všímá detailů, tedy drobností a drobných událostí (podobně jako ve vnímání času): dětský způsob reflexe neredukuje jednotlivosti na obecné a typické, ale kráčí od jednotliviny k jednotlivině, každý detail nabývá zásadního a vždy stále se proměňujícího významu. Marginálie se stávají podstatnými aspekty jevů a jejich významy se posouvají do zcela nových rovin. Ve smyslu teorie vzájemných analogií a korespondencí odhaluje dětská imaginace souvztažnosti mezi jevy a uvádí je do nových tvarů, obsahů i významů.

Platí to například o kulisách (či scénách), na jejichž pozadí se odehrávají vypravěčem vzpomínané momenty: stará a puklá kamna a zákmitý ohně olizující nábytek i zdi tvoří nikoli pouhé pozadí, nýbrž organickou jednotu s okamžiky matčina vyprávění, podmiňují je a dotváří atmosféru daného večera. Večerní modlitba se spojuje se zimní nocí, šepotem rodičů, úderem sněhu spadlého ze střechy, právě tak jako čas her evokuje léto, spálenou trávu a vůni

sena atd.⁴² Tyto detaily není možné od sebe oddělit, neboť tvoří jednotu, v níž se v jediném obrazu propojují celá spektra smyslového vnímání: pohled, vůně, pocit opojného letního tepla, pocit zimy a mrazu, chvění za bouřky, zvuk hromu atd. Autentičnost jednotlivých prožitků a reminiscencí, podobně jako autentičnost celého dětského světa, je dána právě touto vzájemnou propojeností jednotlivin a detailů, kdy k obrazu jedné skutečnosti se autor dopracovává prostřednictvím obrazu jiného, respektive souvztažností mezi nimi. Jinými slovy: dětské imaginaci, tak, jak ji konstituuje autor, chybí schopnost vytvářet samostatné kategorie, do nichž by se jednotlivé roviny daného prožitku rozdělily (například prožitek večerního vyprávění, prožitek bouřky atd.). Tato absence racionality a pragmatického zhodnocení, přerozdělení a roztržení jednotlivých aspektů daného prožitku ale umožňuje dítěti reflektovat tento prožitek v jeho plnosti. Krása, která právě z tohoto způsobu reflexe a imaginativního vnímání vyrůstá, je krása plná, tvořená širokou škálou těžko postižitelných vztahů a detailů. Není krásou určitého objektu, ale spíše stavem (estetickým postojem), v němž se v jistém okamžiku magicky propojují věci a jejich skryté vlastnosti.

„Mám nyní rozum, a ten ví, že nejsi,“⁴³ píše Havlíček v závěru povídky *Bůh mého dětství*. Imaginace schopná přetvářet svět, obohacovat jej o nové významy a především umožňující prožívat autenticitu svého bytí i bytí světa, aniž by byly předem zapotřebí racionální argumenty, vypravěče opouští. Havlíček zde staví do protikladu imaginaci a racionalitu, dětství a dobu dospělosti, naivní poznání formované fantazií a poznání racionální a pragmatické. Je však otázkou, zda právě naivní poznání, utvářené imaginací a schopností vnímat skryté souvislosti, není výsledně právě tím jediným, skutečným a autentickým poznáním.

Rozpor mezi dětskou představou a skutečností, deformovanou navíc velkým časovým odstupem od utvoření představy a její konfrontace s realitou,

⁴² Srov. *tamtéž*, s. 20-21.

⁴³ *Tamtéž*, s. 27.

rozvinul Havlíček také v povídce *Matylda* (1932). Představa rodinné přítelkyně, kterou však vypravěč nikdy nezahlédl, se formuje jen na základě matčina vyprávění, vzpomínek nebo zaslané pohlednice. Z těchto nepřímých podnětů se vytváří představa konkrétního člověka: „Vystupovala (Matylda, pozn. K.C.) v našem dětství spíš jako přelud. Nikdy jsme ji nespatriili. Mají-li však děti v něčí jsoucnost uvěřiti, musí si o něm dřív utvořit nějakou představu. Matyldin obraz byl v našich myslích spředen z tisícerych nití: z narážek v rozhovorech, z vyprávění, z tahů písma, ze starých fotografií, z nichž však žádná nebyla její. Dostala se do našeho života pohledovými lístky.“⁴⁴ Věřit ve jsoucnost někoho nebo něčeho předpokládá dát dané osobě či věci určitou formu, byť abstraktní a nepodloženou reálnou zkušeností. Můžeme dokonce říci, že jsoucnost určité věci se konstituuje paralelně s výstavbou formy, že tyto dva procesy jsou vzájemně provázané a nerozlučitelné. Představa si vytváří formu (obraz) a ten současně fixuje představu. Havlíček upozorňuje na fakt, který lze vztáhnout na princip imaginace v obecnější míře a chápat jej nejen jako projev fungování dětské představivosti: to, co vnímáme, vnímáme především prostřednictvím těch rysů a podob, které do vnímaného (reflektovaného) objektu projektujeme, a současně tak vnímané (reflektované) věci propůjčujeme ve vzájemném dialogu s ní specifické bytí. Opustit tuto představu znamená rezignovat na způsob, jakým vnímaná (reflektovaná) věc nebo osoba existuje *pro nás*, tedy zbavit jí toho způsobu bytí, jenž jsme věci (osobě) propůjčili svou imaginací.

Příznačné je, že Havlíčkův vypravěč svou představu formuje jen na základě odvozených skutečností (tah písma na pohlednici, vyprávění atd.), tedy bez jakékoli empirické opory ve vlastní zkušenosti. Zatímco například v *Cestě loutek* byl konfrontován dětský způsob vnímání reálného prostoru s reflexí dospělého člověka, v povídce *Matylda* je srovnána čirá představa se skutečností, poznanou navíc o řadu let později. Rozčarování, které z takového poznání

⁴⁴ Jaroslav Havlíček, „Matylda“. In: Jaroslav Havlíček: *Vzdoropohádky*. Praha, Československý spisovatel 1954, s. 91.

vyplývá, odhaluje neslučitelnost toho, v co chceme věřit a v co na základě představ, jež považujeme za součást naší reality, nutně věřit musíme, a empiricky poznané skutečnosti, jež rozbíjí nejen představu samu, ale určitou výseč námi budovaného světa.

Vypravěč tuší logický rozpor mezi představou a skutečností a brání se setkání: „Matylda! Spatřit ji mi připadalo svatokrádežné. Znamenalo to uvést v pochybnost ustálenou představu. Popřít legendu.“⁴⁵ Vypravěč si uvědomuje, že jeho obraz rodinné přítelkyně je představou, jež musí být v rozporu se skutečností, nicméně právě jím samotným vytvořený obraz, legenda, je v jeho světě hodnotou mnohem vyšší než poznaná realita. Spatřit skutečnost, zde reprezentovanou Matyldou, znamená nejen popřít představu jí samé, ale především princip, na němž byl vystavěn celý dětský svět vypravěče: je symbolickým zborcením jednoho z pilířů, podpírajících pravdivost dětství a upozorňujících na dichotomii dětského světa a střízlivého světa dospělých.

Spatřit skutečnost, a tedy přijmout určitý druh poznání, evokuje archetypální momenty poznání, vyjádřené v mýtech i biblických příbězích právě pohledem (otočením se) nebo v případě prvotního hříchu ochutnáním ovoce ze zapovězeného stromu.⁴⁶ Poznání, které takový pohled poskytuje, je popřením představy, iluze, tedy všech kladných aspektů, jež jsou spojovány s rajským světem (zde ve smyslu rajského dětského světa). Jeho protikladem je podsvětí a vědomí smrti, kontrastující se všemi atributy dětství a mládí: „Všechny židle kolem stolu byly jimi obsazeny. Byl jsem sám, zapomenut, uprostřed vši té práchniviny. Jako bych se byl propadl do podsvětí. Tak vida, tohle je ta Matylda, která patřila k dávné dětské báji!“⁴⁷ Je logické, že si autor pro konfrontaci vypravěčovy představy se skutečností zvolil moment, kdy rodinná přítelkyně je stařenou, a to nejen proto, že stařena již z podstaty svého věku (s

⁴⁵ *Tamtéž*, s. 96.

⁴⁶ Srov. nejen poznání, které je současně ztrátou ráje, iluze, nesmrtnosti atd. v příběhu o prvotním hříchu (Gn III.1-III.23), ale také například ohlédnutí Lotovy ženy při zkáze Sodomy a Gomory. I zde je ohlédnutí (spatření), vedené touhou vědět (poznat) vykoupeno smrtí, a to v duchovním i fyzickém smyslu (Gn XIX.15-XIX.26).

⁴⁷ Jaroslav Havlíček, „Matylda“. In: Jaroslav Havlíček: *Vzdoropohádky, c.d.*, s. 96-97.

vědomím smrti) nejvíce kontrastuje s dětstvím (mládím, absencí smrti), ale její vlastní věk odhaluje i věk vypravěčovy matky: již to není jen matka, ale *stará* matka. V pohledu na dvě staré ženy si i vypravěč plně uvědomuje stárnutí své matky, a tedy i stárnutí a odcházení svého vlastního světa a především světa dětského: „Loučily se spolu, jako by se už nikdy neměly spatřiti, jako se loučí dva staří lidé, jako se loučí starý s chorým. (...) Mezi tolika mrtvými nový mrtvý, sbor čekajících jen vzroste (...).“⁴⁸

Proces poznávání, které se proměňuje od imaginativní síly, jíž tvoříme svět, v racionalitu, kterou svět přetváří nás, přirovnává Havlíček v povídce *Domov* (1941) k soustředným kruhům, vzniklých kamenem vrženým do vody: „První, nejmenší kruh – postýlka se sítí, z níž jsme spatřili první odlesk života, místnost, v níž jsme učinili první nemotorné kroky – druhý, sotva o mnoho větší – dům, v kterém jsme se batolili – třetí – domovská obec se všemi nezapomenutelnými podrobnostmi a drobnými ději – čtvrtý – krajina, v níž rodiště spočívalo jako hrstka hrachu uprostřed talíře, za hrbolatou hradbou obzoru – širý svět.“⁴⁹ Poznání, jež je nejprve utvářeno čirou imaginací, se postupně s rozšiřujícím se obzorem (horizontem poznání) proměňuje a racionalizuje. *Domov* spolu s dětskou imaginací zde opět stojí v protikladu ke střízlivému světu dospělých, a tento rozpor je naznačen i situací, v níž se začínají odvíjet vypravěčovy reminiscence na domov: doba první světové války. Vypravěč při noční hlídce na nádraží nedaleko volyňské fronty zahlédne odstavený poštovní vagón s cedulí, odkazující ke kraji jeho dětství a mládí (Stará Paka – Martinice). Je to absurdita první světové války, moment odlidštění a zcizení světu i sobě samému, absence řádu tváří v tvář válečným paradoxům na jedné straně, a prostý nápis na poštovním vagóně na straně druhé, z jejichž protnutí vychází vypravěčovy vzpomínky na imaginativní svět dětství a mládí.⁵⁰

⁴⁸ *Tamtéž*, s. 97-98.

⁴⁹ Jaroslav Havlíček, „Domov“. In: *Vzdoropohádky, c.d.*, s. 8.

⁵⁰ „Považte, při matném světle petrolejky jsem pod trubkou přečetl nápis: Stará Paka – Martinice. (...) Již jsem na té ztracené vartě nebyl sám, měl jsem tam přítele.“ *Tamtéž*, s. 7. Tématu domova konfrontovaného se

I v této povídce je svět rozdělen mezi domov a vše, co stojí mimo něj. Domov však neznamená jen pouhý prostor kontrastující v kontextu války s krajinami, jimiž prochází vypravěč, nýbrž je bodem, v němž se koncentrují veškeré kladné hodnoty. Je především místem klidu, bezpečí, uzavřeným světem, chráněným před okolím: „Domov je to, po čem nejsilněji toužíme, domov je nejbezpečnější útulek, je to východisko i návrat.“⁵¹ Představu domova jako mnohvrstevnaté dimenze a složité struktury zdánlivých jednotlivostí a vztahů mezi nimi evokuje, jak jsme již připomněli, pouhá cedule na poštovním vagóně. Slovo, jméno známého místa má inspirující potenci, je klíčem k rozevření obrazu domova a dětství. Pokud si vypůjčíme část prologu evangelia sv. Jana,⁵² postavenou na metafyzice slova (logu), které bylo u Boha a jehož prostřednictvím Bůh stvořil (zbásnil) svět, pak můžeme v přeneseném smyslu podobně interpretovat i nápis, spatřený Havlíčkovým vypravěčem na noční hlídce. I zde má slovo (Stará Paka – Martinice) stvořitelenskou sílu: tvoří, respektive rekonstruuje a zpřítomňuje vypravěčův dávný svět domova a dětství, svět vzdálený nejen prostorově, ale především časově. Slovo tento svět oživuje a připomíná nikoli jen jako pouhou vzpomínku, nýbrž v celé jeho plastičnosti, šíří a smyslovosti.

Podobným způsobem oživují představu domova i jména postav, která vypravěče vedou k nalézání dalších detailů, k rozvádění dalších drobných obrazů: domovník Hampl, doktor Vejnar, listonoš Husák, pensista Vancl, kupec Hillebrand, zelinář Rejmon, řezník Velešovský nebo školník Kubánek.⁵³ Jména defilujících postav zrealňují vzpomínku, potvrzují, že dětský svět vypravěče nebyl iluzí, ale skutečností, živou a zaplněnou konkrétními lidmi, kteří právě díky tomu, že zůstala uchována jejich jména, jsou také vyjmuti z časovosti a

zkušeností první světové války se detailně věnuje Nella Mlsová. Srov. Nella Mlsová: *Člověk na rozhraní*. Hradec Králové, Gaudeamus 2005, zejména s. 57-76.

⁵¹ Jaroslav Havlíček, „Domov“. In: Jaroslav Havlíček: *Vzdoropohádky, c.d.*, s. 8.

⁵² Srov. „Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všecky věci skrze ně učiněny jsou, a bez něho nic není učiněno, což učiněno jest.“ Cit. dle: *Bible Svatá, podle posledního vydání kralického z roku 1613. Evangelium podle sepsání s. Jana, I.1-I.3.*

⁵³ Srov. Jaroslav Havlíček, „Domov“. In: Jaroslav Havlíček: *Vzdoropohádky, c.d.*, s. 9-13.

objevují se v té podobě, v jaké je fixovala dětská reflexe. Každá postava si zachovává své specifikum, dané ať již její podobou či povahou nebo druhem činnosti, jíž se zabývá: školník Kubánek se „šourá v bačkorách a modré zástěře“, řezník Velešovský „loví o jarmarcích z kotlíku párky“ a je krátkozraký, Hillebrand je „duchař, v černé čepičce a v hančlatech, prodává cukr, kávu, petrolej“, listonoš Husák je souchotinář a pensista Vancl kouří komonici. Svět, který tak Havlíček rekonstruuje, není jen vzpomínkou, ale stává se skutečností, jedinou opravdovou a žitou realitou, skutečným bodem východu (vyjití) i návratu.

Fakt, že v silně autobiografické povídce *Domov* Havlíček pojmenovává širokou škálu detailů a jednotlivostí, že nechává vystupovat celé situace i s jejich aktéry, poskytuje věcem dávno minulým jsoucnost, zbavuje je časovosti, stárnutí a proměnlivosti: „Ach, ten starý Hamplův dům! Změny, které přes něj přešly, nezasáhly vnitřní, nedotčený obraz. Stačí jen zavřít oči a uvědomit si: domov!“⁵⁴ Představa domova vzdoruje časovosti, stojí mimo běžný čas, je „východiskem i návratem“, bodem, v němž se harmonicky propojuje iluze, sen a tajemství s realitou. Realita dětského světa, reprezentovaná domovem, je ideální právě proto, že je *těhotná* snem, iluzemi a kouzelnou významovou pestrostí a proměnlivostí. Realie nabývají kouzelných a mystických vlastností, odkazují za sebe a mimo sebe, mimo své skutečné určení, svou skutečnou povahu. Dodejme, že síla této imaginace spočívá právě v tom, že je imaginací v dětském pohledu nereflektovanou, neuvědomovanou: významová bohatost věcí dětského světa tkví v tom, že jsou tyto nové významy vnímány jako přirozené a adekvátní: „Na druhé straně dveří obrovský sporák jako zřícenina hradu, opatřený měděncem – v podobném asi čaroděj Vejrych máčel své otruby, které pak proměňoval ve vojáky (...).“⁵⁵ Dětská imaginace Havlíčkova vypravěče dává věcem nový způsob bytí, novou formu existence: sporák je přetvořen v hrad, měděnc

⁵⁴ *Tamtéž*, s. 9.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 9.

evokuje čaroděje Vejrycha, podobně jako altán na zahradě přijímá existenci jeviště nebo lodi („Pro mne tam však pořád ještě šumí řada olší nad klikatinou potoka, nad potokem laťkový altán, útočiště všech her, altán-jeviště, altán-jachta lorda Gleenervana.“⁵⁶).

Zajímavým rysem, který se objevuje nejen v povídce *Domov*, je důsledná vizualizace popisovaných věcí, jevů a situací, a to často tak důkladná, že bychom na jejím základě byli schopni zachytit vypravěčův svět kresbou: „Vidím: na okně bílá cihla, na níž se brousí kamínky, nad oknem trčí zeď zámeckého parku, sedají na ni pávi. Páv – to je rázem po vyučování, všechny oči se po něm otáčejí, pan učitel nás nezláká třeskem barevných kuliček na počítadle, ani ušmudlanou a potrhanou knihou, zlatým hřebem věcného učení. Školník Kubánek se šourá v bačkorách a v modré zástěře po třídách, roznáší poselství inspektora Vaníčka, na dvoře hrají žáci z páté třídy na hradního a zlobivý soused za zdí, pan Soukup, čeká trpělivě, až mu na zahradu zaletí míč. S hasičské boudy visí hadice jako salámy, od Riedlů voní pražená káva.“⁵⁷ V drobné próze *Domov*, z níž jsme výše citovali, vizualizace svou konkrétní a přesnou kresbou a současně také traktováním celé scény – dopoledního vyučování – na jednotlivé, byť vzájemně provázané segmenty, implikuje techniku filmového střihu. Jednotlivé „záběry“ (pohled ze třídy oknem na zámeckou zeď a páva, snaha učitele získat zpět pozornost žáků, procházející školník, hrající si žáci na dvoře [spatření opětovným pohledem z okna], pohled za hřiště do zahrady souseda Soukupa a nakonec dál k hasičské boudě...) následují po sobě v logickém uspořádání a jsou pohledem vycházejícím z určitého bodu (pohled ze třídy), pohledem postupně se rozšiřujícím, respektive rozšiřujícím svůj horizont. Plastičnost obrazu dotváří barvy a vůně (bílá cihla v okně, ušmudlaná kniha, modrá zástěra školníka, vůně pražené kávy).

⁵⁶ *Tamtéž*, s. 11.

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 13.

3.2. Sny, halucinace a vize

Z psychologického hlediska mají sny (snovost), halucinace a vize v Havlíčkových prózách zásadní význam, neboť se podílejí na konstituování nejen iracionální roviny, ale též povahových rysů a charakterů literárních postav. Havlíček velice často volí duševně nemocné či alespoň psychicky labilní jedince, právě tak jako jedince vyznačující se deviantními sklony či naopak zvýšenou citovou a imaginativní senzibilitou. Jejich konání, myšlení a cítění je pak z velké (a významné) části motivováno právě sny, halucinacemi, přízraky a horečnatými vizemi, které plně vstupují do jejich reality a často ji zcela zastíní.

Zajímavou studii psychických a halucinačních stavů chlapce, který byl svědkem sebevraždy své kamarádky, představuje povídka *Kinžal* (1930) ze souboru *Prodavač času*. Tragédie, jenž je motivována psychopaticky prožívaným citem, se začíná odvíjet v průběhu poklidného a idylického letního dne: „Den se znamenitě vydařil – obloha bez mráčku, voda jakou louh. Dokonce se jim podařilo ulovit několik pstruhů. Oheň, na kterém je pekli, vesele plápolal a tu se stala ta hloupá věc: šilhavá Inka ukradla Liborkovi kinžal.“⁵⁸ Zlomový okamžik nastává zdánlivě bezvýznamným skutkem – odcizením nože, neboť v tomto momentu se rozchází svět dívky a jejích kamarádů. Havlíček neprozrazuje, zda závěrečná sebevražda byla již předem naplánována a promyšlena, či zda byla výsledkem okamžitého impulzivního jednání. Pro nás je však důležité, že účastníci tragédie vůbec nepředpokládali, že tato banální příčina by mohla vést až k Inčině sebedestrukci. Domníváme se, že jádrem problému je nepochopení důvodu dívčina skutku. Pro kamarády jde o hru, zatímco její motivy jsou mnohem složitější a hlubší. Všimněme si, že Inčini přátelé reagují s mladistvým smyslem pro hru: „Musíme tu opici dostat,“ řekl vztekle Liborek. Hoši přikývli. To se rozumí, že jim nesmí upláchnout. (...) Dopadnout zlodějku – pěkná indiánská hra. Hoši se nadchli. Chvilku se radili, rozdělovali si úlohy. (...) Jindra s Jiřím půjdou vpravo vzhůru, Pepík Hron,

⁵⁸ Jaroslav Havlíček, „Kinžal“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 37.

těžkopádný silák, sám vlevo. Hurá, stopaři!“⁵⁹ Zcela jinak ale tuto hru chápe Inka, objevená právě „těžkopádným silákem“ Pepíkem: „Poslouchej, Pepe,“ řekla po malé pomlčce, „to jsem ti ráda, žes mě našel právě ty! (...) Tobě udělám lepší představení.“⁶⁰ Je zřejmé, že u dívky nejde o pouhou provokaci k přátelské šarvátce, ale o demonstraci složitějších a hlubších citových hnutí: můžeme předpokládat, že právě v tomto momentu je již odhodlána k sebevraždě, kterou inscenuje jako melodramatické představení. V krátkém a vypjatém okamžiku se tak protíná nevyzrálý chlapecký svět s komplikovanou dívčí osobností, ztracenou v labyrintu citových hnutí.

Inka činí Pepíka spolupodílníkem na své sebevraždě, zasvěcuje jej do tajemství smrtelné lásky, vyznává se mu ze svých citů k Liborovi, ujišťuje se o své kráse, líbá ukradený nůž, svléká se a nakonec na kinžal naléhá. Zcela nečekaně je Pepík vtažen do komplikovaného citového světa dospívající dívky; hocha vypravěč charakterizuje jako těžkopádného siláka, což sugeruje i těžkopádnost jeho myšlení: chlapec se vskutku zmůže jen na prostá konstatování, že Inka je ve skutečnosti hezká, že „dělá pitomost s tím nožem“ a že její konkurentka v lásce je „husa, to se ví.“⁶¹ Věcný a chlapecky rozumný Pepík je pak náhle svědkem divadelně inscenované sebevraždy: „Pepe,“ pravila zádumčivě, „vyřid’ Dálovi všechno, co tu uvidíš. Nezapomeň mu říci, že jsem ten nůž líbala.“ (...) Najednou se oběma rukama chopila ramínek trikotu, vztekle jimi trhla, jakési knoflíčky uletěly a již měla hrud’ obnaženu až do pasu. Vzdech, plný bolestné slasti – stála jako u vytržení (...). „A Pepe, nezapomeň, pro ten kinžal at’ si přijde sám! (...) Dívej se,“ vykřikla, „teď!“ Svezla se do mechu, oběma rukama si nasadila kinžal těsně pod levý prs a rychle bodla, dřív, než si to chlapec mohl uvědomit.“⁶²

⁵⁹ *Tamtéž*, s. 38-39.

⁶⁰ *Tamtéž*, s. 39-40.

⁶¹ *Tamtéž*, s. 40-41.

⁶² *Tamtéž*, s. 41-42.

V relativně krátkém okamžiku vrcholícím sebevraždou je chlapec konfrontován s jinými vrstvami skutečnosti, bezpečí dětského světa her je přerušeno nepochopitelným aktem, jehož motiv není schopen plně pochopit a domyslet. Právě v rozhodujícím okamžiku sebevraždy se Pepíkovi hroutí původní svět, jeho vnitřní časový rytmus se zrychluje a on předstíhá míru své vlastní zralosti. Při útěku z místa sebevraždy se zřítí ze skály a s těžkým poraněním se ocitá v nemocnici. Zde ožívají jeho halucinace a těžké sny, v nichž znovu, avšak v jiných variantách, prožívá kamarádčinu teatrální sebevraždu.

Hrůza ze smrti se v Pepíkových halucinacích propojuje s erotismem, smrt a erotika tvoří jediný celek, který ho fascinuje a přitahuje. V mysticismu smrti a lásky, v soubytí bolesti a slasti prožívá dvojí tvář milostného citu. Divadlo, jež zinscenovala a předvedla Inka, pokračuje chlapcovými halucinacemi: prostor nemocničního pokoje se proměňuje v divadelní scénu, závěs u okna v oponu, z níž vystupují ženy-sebevražednice. Opakování sebevraždy zde není jen připomínkou chlapcova zážitku, ale domníváme se, že současně také podvědomou projekcí dvojznačnosti lásky a rozkoše do budoucího chlapcova citového a erotického nastavení. Všimněme si, jak dalece se mění jeho vnímání ženské krásy: před Inčinou sebevraždou posuzuje její vzhled věcně, nejen bez smyslu pro vnitřní krásu, ale především bez smyslu pro nebezpečnost krásy a pro rozkoš bolesti: „Ano, ano, opravdu, vlastně nebyla tak docela ošklivá. Štíhlé, rovné nohy, pod trikotem malá, pevná ňadra, dokonce i obličej – když se to tak vezme, líbezný obličej.“⁶³ V halucinacích naopak prožívá dvojsmyslnou rozkoš z bolesti a ze strachu, erotickému vytržení se současně brání i je k němu přitahován: „Stále a stále přicházejí ty ubohé sebevražednice a ponořují si do těla nůž. Vrážejí si studený nůž do teplého, živoucího těla! Pepův jazyk chutná sladkou vláhu krve, jeho podvědomí se předem hrozí onoho okamžiku, který nezbytně musí přijít, kdy jedna z probodených sestoupí ze scény, postaví se u

⁶³ *Tamtéž*, s. 41.

jeho hlavy a pokropí ho tím rudým, smyslnou slast budícím pramenem.⁶⁴ Obava i slast tvoří součást jediného chlapcova prožitku, preludy sebevraždnic chlapce děsí a současně přitahují. Smrt se mu zjevuje v podobě krásné ženy, je s ní ztotožněna jako dvojjediná bytost. V řetězci halucinací se tyto obrazy ženy-smrti znásobují,⁶⁵ ale děsivá procesí sebevraždnic jsou současně také specifickým druhem krásy: „A již tam stojí zrovna uprostřed, nestoudná, nahá, krásná! Ňadra vypjata jako terče, ruce za zády. (...) Teď – hned – ukáže se dlouhý nůž v dětské pěsti. Již se blýsknul! Jeho hrot je nasazen právě tam, kde se pokožka škube pod údery srdce – a ona – se potměšile usmívá. Dívá se na něj, dívá, pak mučivě pomalu, s rozkoší hrouží nůž do své živé hrudi. Krev stříkající, krev stékající – nůž vězí v ráně až po samou rukojeť – ale žena stojí a přelíbezně se usmívá.“⁶⁶ Spojení života a smrti, rozkoše a bolesti, lásky a děsu a koncentrace těchto kategorií do obrazu ženy představuje dávný archetyp, který v některých starozákonních i křesťanských interpretacích vedl až k odmítavému hodnocení nejen biblické Evy, ale ženství jako takového, neboť v něm bývalo spatřováno pokračování podvojnosti ženského bytí, temné a iracionální jednoty života a smrti, hříchu a vykoupení. A právě do této temné propastnosti ženského bytí nechal autor nahlédnout nezralého chlapce, svědka kamarádčiny sebevraždy. Autor se tak dotkl jednoho z nejpodstatnějších problémů vztahu muže k ženě: rozporu mezi přitažlivostí a strachem, potřebou mužského racionálního uchopení ženství a podvědomou obavou z temnosti a iracionality některých aspektů ženského bytí.

Vrcholným momentem Pepíkovy halucinace je zjevení mrtvé Inky, která se objevuje nikoli v momentu své sebevraždy, ale již jako žena vykoupená, vítězí. Děsivost předcházejících halucinací ustupuje téměř andělskému vzhledu dívky, klidu a míru, který z ní vyzařuje: „Jak byla bílá a jak byla cudná! (...) ‚Vidíš, tak jsem tedy mrtvá,‘ pravila Inka. ‚To ti je hezké, Pepe, ani bys

⁶⁴ *Tamtéž*, s. 44.

⁶⁵ Srov. „A na scéně stále jen ženy, ženy, ženy – a vždy týž strašlivý děj.“ *Tamtéž*, s. 43.

⁶⁶ *Tamtéž*, s. 43.

nevěřil. (...) Všechno zmítání, všechnu bolest a všecken pláč už mám za sebou.⁶⁷ Tíživé halucinace se proměňují v obraz posmrtného klidu a vykoupení, podvojnost ženského bytí, jak ji vnímal Pepík ve svých vidinách, ustupuje průzračnému a smířenému jinobytí. Zjevení nabízí chlapci, aby je následoval, ale ten se v závěrečném momentu rozhoduje pro život: zde Havlíček nabízí nejen hlubinnou psychologii chlapce, čitelnou z halucinací, v nichž se objevují některé archetypální podoby ženství, ale dotýká se rovněž zásadní volby mezi smrtí a životem: hoch je v halucinačních trýzních vystaven obrazu míru a klidu. Mrtvá mu nabízí vysvobození, ale on jako by chápal, že ještě nenastal jeho čas, volí život: „Letmá vzpomínka na starého, unaveného člověka (chlapcova otce, pozn. K.C.) v modré blůze, na jeho neobratné ruce a bezbranný smutek. Vzpomínka na slunce, vodu a kamarády, na sílu a zpěv.“⁶⁸

Skutečnost, že Pepík dává přednost životu, neznamena, že by jeho psychické a duševní rozpoložení nebylo již jednou provždy poznamenáno výše zmíněným prožitkem, setkáním se smrtí, s podvojností ženství, s jednotou lásky a strachu, bolesti a rozkoše: „Z očí mu vytryskly slzy, vrhl se s otevřenou náručí na drobné, ležící tílko a propukl v drásavý nářek,“ v pláč, který je osvobozující a katarzní silou. Halucinace mizí a mizí i přízrak mrtvé Inky, Pepík se vrací do života. Ovšem s tím, že prostřednictvím poznané záhadné smrti a následných halucinací předstihl po citové, mentální a duševní stránce svou dětsky naivní přirozenost. Jeho opětovný návrat do chlapeckého života ale neznamena zapomenutí a popření prožitého. To konečně potvrzují i závěrečná slova: „Ubohá Inko! Prozatím jsi zapomenuta.“⁶⁹ Slovo *prozatím* implikuje domněnku, že Pepík prošel ve skutečnosti a navzdory jeho návratu do původního dětského světa určitou vnitřní proměnou, jejíž důsledky se dočasně skryly do podvědomí. Lze však předpokládat, že v příhodný (ale možná také nejméně vhodný a očekávaný) moment opětovně vstoupí do chlapcova vědomí a stanou se v lepším

⁶⁷ *Tamtéž*, s. 45.

⁶⁸ *Tamtéž*, s. 45-46.

⁶⁹ *Tamtéž*, s. 74.

případě reflektovanou silou formující jeho další život, zvláště pokud jde o vztah k ženám, erotice a smrti. Povídku *Kinžal* bychom tedy také mohli číst jako výpověď o iniciační cestě malého chlapce od naivity k poznání jednoty smrti a života, lásky a děsu, bolesti a rozkoše. Skutečnost, že iniciace se odehrála formou halucinací a horečnatých snů a poté byla „adeptem“ zapomenuta, připomíná podobné motivy v mytologických a náboženských příbězích: i zde je adept velice často zasvěcován ve spánku formou snů a halucinací, spatření Boha, nahlédnutí budoucnosti podobně jako sestupy do podsvětí se velice často uskutečňují právě prostřednictvím snění. Tento rozměr povídky Havlíček nijak nenaznačuje, nicméně považujeme tuto analogii za zajímavou, a proto ji zmiňujeme.

Na propojení skutečnosti a přízračného tajemného světa, na oscilaci mezi halucinacemi a chorobnými představami na jedné straně a realitou na straně druhé je postavena i další Havlíčkova krátká próza, označovaná jako romaneto, *Smaragdový příboj* (1943). Dvojitý svět je zde koncipován jednak prostřednictvím dvojice Ondřej – vypravěč, a jednak ve vypravěčově osobnosti samé. Vypravěč, Ondřejův spolupracovník, představuje typ lehkovážného mladého muže, jenž světa užívá ke svým jednoduchým radostem. Ondřej je naopak ztělesněním až chorobně senzitivního člověka, podléhajícího rytmu měsíce, jeho zraní do úplňku, je člověkem fatalistickým, neschopným jasně rozlišovat mezi svými skutečnými sklony a konstrukcemi, které si o sobě vytváří.

Chorobně dekadentnímu profilu Ondřeje odpovídá i prostor, v němž žije a který sám o sobě kontrastuje se střízlivostí okolí, přízračná hvězdárna v ulici Na Opyši pod hradčanskou Daliborkou, skrytá za vysokou zdí ve staré zahradě. Dům s hvězdářskou věží odkazuje k dávné přítomnosti hvězdopraců na dvoře Rudolfa II., odkazuje k tradici alchymistů, tajných nauk, spiritismu atd.⁷⁰ S prostorem koresponduje i Ondřejova rodina: otec, který je v čase vyprávění

⁷⁰ Srov. Jaroslav Havlíček, „Smaragdový příboj“. In: *Tři česká romaneta*, doslov napsala Jaroslava Janáčková. Praha, Československý spisovatel 1979, s. 220.

příběhu již po smrti, býval hvězdářem, matka je šílená, sestra Stana slepá klavíristka, do rodiny navíc dochází klíčová postava stárnoucího malíře Alberta, démonická osoba ovládající za příznivých okamžiků (v době úplňku) Ondřeje a jeho rodinu. Celý tento mikrosvět je vyšinut z intencí normality a střízlivosti, nic zde není jasné, vztahy mezi členy této společnosti jsou zastřené: nevíme, zda malíř Albert usiluje o přízeň staré matky, či její dcery Stany, netušíme, jaký vztah je mezi Stanou a jejím bratrem Ondřejem (vypravěč naznačuje možnost erotického vztahu) ani za jakým účelem ovládá Albert Ondřeje. Právě tak minulost rodiny je opředena tajemstvím a děsivým přízrakem matčiny nevykonané vraždy dětí: „Víš, představ si noc zalitou měsíčním světlem a matku v bílém nočním šatě nad námi s kuchyňským nožem v ruce. Naštěstí jsem se zavčas probudil.“⁷¹ V postavě matky se propojuje a navzájem zaměňuje šílenost s chladným racionalismem, není jasné, zda je její jednání vedeno psychickým vyšinutím či je naopak projevem až hrůzného racionalismu, téměř v intencích Nietzscheovy filosofie. Explicitně tento její podvojný a nerozlišitelný rys vyznívá v hodnocení vlastních dětí, slepé Stany a psychicky labilního Ondřeje: „„Podívejte se na ně! Stana je od narození slepá a Ondřej nevléčitelně nemocný. (...) Tady je jediný lék, jediná úleva – smrt. Co propadlo zkáze, ať jen zhyne. Čím dříve se to stane, tím lépe!“ (...) Vlastně byla ze všech nejpřímnější jen matka, a ta byla šílená. Opravdu, ta byla upřímná, až mi po zádech přejížděl mráz.“⁷²

Osudy postav z hvězdárny Na Opyši jsou podřízeny iracionálním zákonitostem a jsou předem determinovány. Nad rodinou se klene prokletí, pocit apokalyptiky a nezměnitelnosti osudu, vše zde spěje k zániku, rozkladu, deviaci a smrti: „(matka, pozn. K.C.) ukázala štítivě špičkou ukazováku na růžovou podlitinu pod Ondřejovým okem. „Nevšiml jste si, jak je poznamenaný? Upír okusil jeho krve dřív, nežli se narodil. (...) Jeho žilami koluje jed, který ho

⁷¹ *Tamtéž*, s. 244.

⁷² *Tamtéž*, s. 239 a 262.

nakonec přece jen otráví. (...) V tomto domě zraje neštěstí. Slychávám je za svých bezesných nocí, jak tady obchází, stále ještě váhá, ale jednoho dne po nás vztáhne svou ledovou paži. (...) Máte to marné, je ještě jiná síla, jíž nikdo neodolá, síla božího hněvu! Slyšíte? Síla božího hněvu. Protože, to je mi už dávno jasné – Bůh se na nás rozhněval.“⁷³ Realitu vytlačuje prokletí, postavy jednají pod diktátem iracionální skutečnosti. Silou, která ovládá hvězdářovu rodinu i Alberta, je měsíc, respektive jeho cyklus. V období úplňku je Albert silnou a panovačnou osobností, zatímco Ondřej podléhá měsíčnímu „smaragdovému příboji“, pozbývá vůli, upadá do apatických stavů a je zcela ovládán Albertem. V době poúplňkové je tomu přesně naopak, silný Ondřej si podrobuje zesláblého Alberta.

Přízračný svět *Smaragdového příboje* Havlíček nebuduje jen na počáteční kontradikci ploché a racionálně reflektované skutečnosti vypravěče a snového světa Ondřeje a jeho rodiny, ale prostupnost obou světů odhaluje prostřednictvím vypravěče samého: ten se totiž pod vlivem událostí proměňuje ze sebevědomého člověka v bytost tápající, ztrácející oporu v dosavadním vidění skutečnosti, v bytost, která začíná pochybovat o konstantním stavu věcí. Z hlediska psychologického je tato vnitřní vypravěčova proměna velice zajímavá – vypravěč, který měl Ondřejovi pomoci překonat jeho psychickou labilitu se sám dostává do sítě pochyb, jeho vlastní svět pozbývá dosavadních jistot a jeho kontury se znejasňují. Projevuje se to především při návštěvách hvězdárny, která zde v roli démonického prostoru zasahuje každého, kdo do tohoto prostoru vstoupí: „Pak mě znepokojovalo ještě cosi jiného. Když jsem byl u Nestroidesů, myslel a jednal jsem způsobem, jakým jsem obvykle nebyl zvyklý jednat a myslet. (...) Je snad ovzduší jejich domu naplněno nějakým zvláštním fluidem, které máte myšlenky a působí jakýsi stav duševní opilosti?“⁷⁴

⁷³ *Tamtéž*, s. 239-240.

⁷⁴ *Tamtéž*, s. 261. V podobném smyslu též: „Sotva jsem však v neděli vystoupil z tramvaje a blížil se k zahradní brance, vzrušení se mi vrátilo v plné míře, starý spolehlivý slovník zdravě veselého a jednoduchého muže byl odhozen do kouta, a na rty se draly věty tak zvláštní a podivuhodné, jakými jsem se nikdy nevyjadřoval.“ *Tamtéž*, s. 263.

Skutečné a neskutečné, realita i halucinační vize se ve *Smaragdovém příboji* mísí a navzájem propojují v neurčitý a neuchopitelný obraz.

V povídce *Svatá noc* (1927), jež náleží do kalvachovského cyklu, prožívá hrůzyplný sen otec Kalvach. Starostí o těžce nemocné dítě usíná a ve snu je přítomen jeho pohřbu. S mrtvým dítětem u nohou, v přízračné atmosféře večerního hřbitova, lemovaného černými cypřiši, očekávají rodiče marně kněze, jenž by chlapce pohřbil. Celá scéna je zasazena do bezčasí, není možné určit, jaký je den či jaké roční období, pouze soumrak upozorňuje na blížící se noc. Neochota kněze, která jako by zdůrazňovala nepřítomnost Boha, vede rodiče k rozhodnutí pohřbít chlapce vlastními silami („Kněz však nepřicházel, ačkoli ho slyšeli, jak uvnitř zvoní posvátnými nádobami, jako pilná hospodyně, šukající po kuchyni.“⁷⁵). V otevřené rakvi však již jedno dítě leží, Kalvach v něm poznává svého staršího bratra. Oba rodiče k němu vkládají tělo zemřelého syna, ale to se v děsivém výjevu začne hýbat a šukat: „Avšak co to? Jejich mrtvý hošík nechtěl ležet tiše. Pohyboval ručkama, překládal nožky. Nezbyvalo než vyčkat, až se uklidní. A tak stáli, otec i matka, naplnění děsem a rozdíráni neslýchaným zármutkem. Čas plynul a dítě se pořád ještě hýbalo.“⁷⁶

V odmítavých pohybech mrtvého tělíčka rodiče spatřují zoufalé volání po knězi: dítě nechce být pohřbeno bez církevního rituálu, jako by se zdráhalo vstoupit do zásvětí. V hrůzné scéně se otec marně pokouší vyvolat kněze z kaple, nadcházející noc stupňuje atmosféru strachu a přízračnosti. Kněz, klíč k zažehnání hrůzy a klidnému spočinutí jejich dítěte v hrobě, však na zoufalé výzvy otce nepřichází.

Děsivý sen má funkci prorocké vize, neboť na konci povídky Kalvachův syn skutečně umírá. Nepřítomnost kněze symbolizuje neodvratnost osudu, na kterou upozorňuje v téže povídce další sen, jenž otec prožívá krátce po snu prvním. V něm se vydává na cestu zasněženými pláněmi pro lékaře, potkává

⁷⁵ Jaroslav Havlíček, „Svatá noc“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 68.

⁷⁶ *Tamtéž*, s. 68-89.

Kristova pěstouna Josefa a dívku, v níž je rozpoznána smrt. Oba žádá o zázračné uzdravení chlapce, ale Josef jej ignoruje, právě tak jako dívka-smrt nevyhoví prosbě o odložení svého díla. Kalvach se podruhé během jediné noci dostává prostřednictvím snu na hřbitov: nezměnitelná a syrová skutečnost smrti jeho syna je mu naznačena dvěma sny, v nichž prožívá tragédii, která se o pár hodin později stane realitou. Je příznačné, že oba sny se zcela vymykají reálným možnostem: hřbitov neodpovídá podobě skutečných hřbitovů, ale je místem přízračným, neukotveným v reálné krajině a reálném času. Ve druhém snu se navíc hřbitov kamsi propadá, Kalvach přestává cítit pevnou půdu pod nohama, pod nimiž tuší bezednost vesmíru a nicoty.⁷⁷ Scéna s neklidným mrtvým tělem i kněz, který haraší ve své kapli, ale odmítá z nepochopitelných důvodů pohřbít mrtvé dítě, dotvářejí děsivou atmosféru neskutečného obrazu, který se stává předzvěstí skutečnosti.

Sny také sugerují přesvědčení, že vše je smrtí: neskutečný rozpadající se hřbitov (a tedy umírající hřbitov, naplňující svou podstatu tím, že sám zaniká a propadá se do nicoty) postupně proniká celou krajinou, vše pod jeho dotekem umírá a proměňuje se v mrtvé: „Vše v rozkladu, země, hroby, kosti mrtvých, ne již živá, ale mrtvá hlína. Ne již živý vzduch, ale mrtvý vzduch.“⁷⁸ Sen není jen předtuchou smrti, ale v apokalyptickém tónu zasahuje svět jako celek: vše se pod jeho poselstvím proměňuje ve smrt. Nella Mlsová v souvislosti s analýzou snu ve *Svaté noci* dodává, že zde chybí náznak jakéhokoli smyslu smrti: je jen prostřednictvím snu dvakrát ohlášena, ale ani její smysl ani naděje na určitou formu posmrtné existence z textu nevystupuje.⁷⁹

Motiv přízraku ohlášené smrti vložil Havlíček také do autobiograficky laděné povídky *Černá paní* (1927). Z lidové pověrčivosti vycházející představa zjevující se černé ženy, smrčky, dala v imaginaci malého chlapce vzniknout

⁷⁷ Srov. „Vše se hrozilo kamsi zřítit, v hlubinu, zívající uprostřed vesmíru. Byl unaven, chtělo se mu usednout, ale kam usednout? Zastavil se, nohy se mu však bořily do sypké hlíny, rozložené v molekuly. Vykřikl. Cosi jako mávání smutečních perutí zašelestilo vzduchem.“ *Tamtéž*, s. 76.

⁷⁸ *Tamtéž*, s. 76.

⁷⁹ Srov. Nella Mlsová: *Člověk na rozhraní, c.d.*, s. 155.

přesvědčení, že se v něm usídlila. Chlapec se nejprve stává svědkem vyprávění staré klepny: „Byla to smrt, to jim povídám, byla to smrt a šla od Hovorků, co jim ráno umřel ten malej hošíček, a šla si pro někoho jinýho. (...) A viděj, šla přede mnou až sem a najednou jako když zmizí tady v síni, už sem ji nespátřila. Do jejich domu vešla a tady je, já jim povídám, tady někdo umře, tady někdo umře!“⁸⁰ Když druhého dne zemře v domě člověk, nabývá pro chlapcovu představivost vyprávění pověřivé ženy zásadního významu. Zvědavost navzdory strachu nedovolí chlapci nenahlédnout oknem do pokoje nebožtíka: „Užřel jsem před sebou v černé, matně se lesknoucí rakvi ležet listonoše Hliňáka, podobného voskové loutce. (...) Sebral jsem všechnu svou odvahu, přemohl hrůzu a rozhlížel se po místnosti. Hledal jsem ji. Hledal jsem tichou, černou postavu, která přišla nevolána, vypila duši a nyní někde odpočívala.“⁸¹

Chlapec smrt nenalézá a dospívá k přesvědčení, že přebývá v něm samém. Jeho následné onemocnění mu tuto představu potvrzuje. V halucinacích před ním plují rakve, skutečný časoprostor se propadá a proměňuje v hrobku. Ve zjitřené fantazii horečkou postiženého chlapce se smrt vkradla do jeho srdce a vysává mu život. Z hlediska dětské psychologie a imaginace je zajímavé, do jaké míry může zdánlivě banální historka maloměstské klepny, které nikdo z dospělých protagonistů povídky nevěnuje pozornost, zasáhnout fantazii dítěte. To v momentu nemoci transponuje zaslechnutý příběh do své žité skutečnosti, ztotožňuje se s ním a následky nachlazení chápe jako příznaky neodvratitelné záhuby. I v této povídce je se snem, sněním a halucinacemi spojen obraz smrti a vědomí fatality. Skutečnost ustupuje do pozadí a lidský život se objevuje jako závislý na iracionálních pochodech a nadpřirozených jevech.

Funkce těchto snů a halucinačních vizí v Havlíčkových textech spočívá ve zpřítomňování hrůzy a děsu. Jejich prostřednictvím vstupují do textu prvky iracionality, tajemství, ale také hororu. Hranice mezi skutečností a iracionálními

⁸⁰ Jaroslav Havlíček, „Černá paní“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána, c.d.*, s. 51-52.

⁸¹ *Tamtéž*, s. 55-56.

jevy se v halucinacích a těžkých snech, většinou zapříčiněných psychickými traumaty či nemocemi, znejasňuje. A toto znejasnění přetrvává v psychice Havlíčkových postav i poté, co halucinace pominou. Zkušenost s takovým typem snu totiž zůstává přítomna v podvědomí a dále ovlivňuje nejen samotné psychické a mentální rozpoložení člověka, ale celý jeho způsob reflexe sebe sama a okolí.

3.3. Snění jako vytváření iluze a odmítnutí skutečnosti

Jiným typem snění a snu je vytváření iluze, která má zastřít skutečnost. Do této kategorie bychom mohli zařadit povídky *Vavřínek* (1927), *Notesy Vasila Osipoviče Slovkina* (1932) nebo součást kalvachovského cyklu *Partie šachu* (1939). Společným rysem těchto textů je vytěšňování skutečnosti, nahrazování reálného stavu věcí iluzemi a představami. V řadě textů, jak ukážeme, se Havlíčkovy postavy tímto způsobem zabezpečují proti vnějšímu světu, který na ně doléhá často krutou realitou. V povídce *Partie šachu* se touto realitou stává fakt Kalvachova stárnutí, které je tím evidentnější, čím více nad něj vyniká jeho syn. Síla a schopnosti otce ustupují před dospívajícím synem. Vedle obavy ze stárnutí si Kalvach rovněž uvědomuje, že tiše ztrácí své vůdčí postavení v rodině, jeho pozice jako hlavy rodiny se začíná otřásat: již nebude tím, kdo neomylně rozhoduje, kdo udává rodině směr a vede ji. Tuto roli začne přebírat syn. Souboj mezi otcem a synem Havlíček modeluje prostřednictvím šachové partie, která se změní ze hry v důkaz vlastní síly nebo slabosti: „Ve věcech rozumu pokládal Kalvach za potřebné, aby byl nad syna. Nezdálo se, že by byl Karel tuto jeho samozřejmou převahu uznával. Zlobilo ho to. Znepokojovalo ho to. Stále ostřeji se v něm vyhraňovalo pokušení vyzkoušet se, sehrát hru, do níž by ze sebe dal to nejlepší, za okolností pro sebe nejpříznivějších. Dokázat sobě samému, že to s ním není ještě tak zlé, že pořád ještě něco dovede.“⁸²

⁸² Jaroslav Havlíček, „Partie šachu“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 210.

Během hry si Kalvach uvědomuje, že se jeho faktická převaha proměňuje v pouhou iluzi, jež se pod promyšlenými šachovými tahy jeho vlastního syna začíná hroutit. Tuší svou porážku a snaží se vytvořit takové podmínky, které by pro jeho hru byly co nejpříznivější, jako by mu šlo o to, vyhrát za každou cenu, a to i za předpokladu, kdy by mu k vítězství měly dopomoci okolnosti, které jsou vůči samotné hře irelevantní a jež ho zvýhodní na úkor protihráče. Současně si také uvědomuje, že syn odhalil skutečný motiv šachové partie, ale na rozdíl od otce ji stále vnímá jako hru: zatímco otec zápasí, syn si hraje. Kalvach posunuje figurky po šachovnici těžkopádně a křečovitě, syn naopak s lehkostí a své tahy doprovází ironickými poznámkami. Spolu se samotnou hrou je to i tato lehkost a nenucenost, která ukazuje Kalvachovi proměnu jeho pozice v rodině.

Otec nepřikládá význam synově převaze fyzické, ale nedokáže přijmout jeho převahu v logickém myšlení: vyhrát partii šachu chápe jako potvrzení svého důslednějšího myšlení a svých rozumových schopností. Nevládne domácnosti silou, ale rozumem, způsobem uvažování, a proto prohru v šachovém souboji chápe nejen jako důkaz zeslabení svých rozumových, logických a dedukčních schopností, ale současně také jako popření oprávněnosti být v rodině vládcem: „Zde šlo o otázku rozumu. Kalvach se z jakýchsi příčin domníval, že otázka lepšího šachového umění přímo souvisí s tím, zda má či nemá otec právo vládnout nad synem.“⁸³ Povahu jeho prohry symbolicky vyjadřuje poražená figurka krále, ale také bezstarostnost syna, který přišel, vyhrál a odchází, aniž by cítil potřebu se nad právě skončeným soubojem jakkoli pozastavit: „Karel si vyzývavě hvízdal. Bylo slyšet jeho hlučné kroky – strojí se na vycházku.“⁸⁴

Na rozdíl od *Partie šachu*, v níž autor sleduje v drobné skice vyvrácení iluze o vůdčím postavení a odhaluje psychické a mentální pochody, jež tuto

⁸³ *Tamtéž*, s. 210.

⁸⁴ *Tamtéž*, s. 214.

proměnu provázejí, se ve *Vavřínkovi* setkáváme s dějově bohatým příběhem, jehož tragika vychází z iluze, kterou si rodiče vytvořili o svém synovi („Byl jedináčkem. Matka byla do něho zamilována, otec ho obdivoval“⁸⁵). Plány, které s ním spojovali, sice jeden po druhém ztroskotávají, ale rodiče přesto nejsou schopni přijmout skutečný stav věcí. Na místo pohledného, schopného a místní společností obdivovaného syna před námi vyrůstá nehezky výrostek, neschopný jakékoli složitější práce a náročnějšího uvažování. Iluze, kterou mají rodiče o svém synovi a jež vyrůstá z patologicky prožívané lásky k dítěti však nakonec vede k jeho tragédii (Všimněme si neadekvátnosti vztahu rodičů k Vavřínkovi, jež je formulována prvními větami textu citovanými výše: matka je *zamilována*, což evokuje téměř erotizující vztah k synovi či alespoň mnohem intenzivněji prožívanou lásku, než kdyby své dítě „pouze“ milovala. Rovněž otcův obdiv k synovi odhaluje nevyváženost jejich vztahu – v běžném případě to bývá obráceně a syn obdivuje otce.). Vavřínek je úměrně obdivu a lásce svých rodičů odmítán vrstevníky, vyrůstá v osamělosti, provázen posměchem dětí a pohrdáním dospělých. Jeho neschopnost se v úplnosti odhaluje v okamžiku, kdy si má zvolit budoucí povolání a nastoupit do učení. Navzdory synově neschopnosti volí rodiče kupeckou profesi, která se těší jisté vážnosti. Učednická léta se stávají pro Vavřínka traumatem, ale místo rozhodného kroku ke změně zaměstnání se rodiče odhodlávají pouze k jedinému, útrpně snášet synovo hoře: „Kupcem bude! – horlila matka. (...) Počala se tak řada nesčetných pláčů, hněvů a lítostí. Dobrák Vavřínek nebyl příliš chápavý ani nyní, v praktickém učení. Zkusil pro to ovšem dost ústrků a ran, a tyto ústrky a rány byly pak oplakávány láskou rodičů. Byl učiněn pokus, aby byl synek svěřen lidumilnějšímu kupci. Byl tedy přemístěn, ale ukázalo se, že nový principál je horší předešlého. Nezbylo než smířit se s tímto osudem a Vavřínek tedy trpěl a rodiče trpěli s ním.“⁸⁶ Vedle zjevné neochoty vidět skutečný stav

⁸⁵ Jaroslav Havlíček, „Vavřínek“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 181.

⁸⁶ *Tamtéž*, s. 183.

věcí – totální neschopnost hodného, ale přihlouplého syna, sugeruje tato povídka také obraz Vavřínkova otce jako neprůbojného a ve vztahu se svou ženou pasivního muže: o budoucnosti rozhoduje matka; syn trpí ve škole i později v učení, ale otec není typem rázného muže, nezasáhne a syna nebrání. Zmůže se jen na jeho přeložení k jinému kupci a když se i tato varianta ukáže být špatnou, rezignuje.⁸⁷

Přílišná láska a tendence projektovat do syna své představy o lepším životě, úspěšnějším postavení atd. překrývá skutečnost a celou rodinu uzavírá do iluze. Rány, které tuto iluzi narušují a které dopadají na Vavřínka a jeho rodiče v podobě posměchu a pohrdání, nejsou rozšifrovány jako důsledek směšné představy o sobě samých, ale jako projev nepřejícího okolí. Izolace, která je takového způsobu existence logickým důsledkem, propast mezi uzavřeným světem Vavřínkovým a skutečností ještě prohlubuje. Na situaci nic nemění ani Vavřínkova svatba, která je parodií lásky a současně také prvním výstupem posledního dějství tragédie.

Absurdita života dochází naplnění svatbou, které předchází matčino hledání ideální nevěsty: „Vavřínek byl velký, hezký, statný hoch, silný, šikovný, ovšem že je teď starost s hledáním nevěsty. Neboť, není-liž pravda, takový chlapec zasluhuje děvče pěkné, pracovité a bohaté.“⁸⁸ Za zajímavý považujeme osobnostní rys Vavřínkovy matky: nejen že nevidí skutečnou existenci svého syna (všimněme si, jak jej vychvaluje, ačkoli realita je tristně opačná), ale ve svém podlehnutí iluzi jde tak daleko, že přivede nikoli sympatickou nevěstu z řádně vedeného statku, ale sobeckou dívku, jejíž otec propíjí hospodářství. Tragický osud je téměř dovršen: tchyně přebírá obchod, který záhy krachuje, Vavřínkova žena se zaplétá do milostných afér a stará matka je přestěhována do malé temné světnice. Z rozkladu rodiny i majetku vytrhuje Vavřínka až

⁸⁷ Na problematickou roli otce ukazuje také výše citovaná zmínka o jeho obdivu k synovi. Na rozdíl od Kalvacha, který chce být synem obdivován, chce být tím, kdo svého syna učí a vede, Vavřínkův otec vkládá do svého dítěte zřejmě to, co sám nikdy nedokázal a vystupuje před ním nikoli ve vůdčí roli, ale v ponížené a zakomplexované pozici.

⁸⁸ *Tamtéž*, s. 184.

mobilizace první světové války. A teprve v tento moment se začíná měnit z hodného, naivního a neschopného člověka v rozhodného a tvrdého jedince. Není blíže vysvětleno, jakými psychickými a mentálními proměnami prošel, ale jeho návrat z války je současně zúčtováním se ženou, tchyní i tchánem. Teprve válečné zkušenosti otráslly jeho naivismem a důvěrou, odhalily před ním syrovou skutečnost zoufalé existence. Z nesmělého a tupého jedince se pomalu stává obávané individuum, alkoholik a nakonec tulák. Tragédie se završuje jeho zavražděním, které je však paradoxně okamžikem, kdy se mu poprvé dostává od místní society soucitu.

Vavřínek, oběť iluze svých rodičů neschopných adekvátně zhodnotit realitu skutečnosti, se teprve v momentu své smrti stává „ubohým, litovaným člověkem“.⁸⁹ Lpění rodičů na iluzi, kterou si o svém synovi vytvořili, znemožnilo reagovat na klíčové momenty jeho života a uzavřelo mu cestu k řešení aktuálních problémů. Životní dráha byla naplánována předem a rodiče se snažili tento plán plnit, bez ohledu na to, zda a v jaké podobě je proveditelný. Absurdita celého příběhu však spočívá v podvojnosti tohoto plánu: v okamžiku, kdy rodiče vytěsnili skutečnost ve prospěch iluze a začali naplňovat životní schéma svého syna neuváženými a naivními kroky, se začal rozvíjet paralelní druhý plán, odpovídající skutečnosti a ve výsledku také vítězí Vavřínkovou smrtí. Jinými slovy, Vavřínek byl odsouzen k tragédii od samého počátku, kdy nezdravá láska rodičů znemožnila, aby připravili své dítě na to nejpodstatnější: na setkání se skutečností a na to, jak této skutečnosti nejen vzdorovat, ale jak v ní, adekvátně ke svým schopnostem, také uspět.

Patologickým odmítnutím reality ve prospěch existence uprostřed iluze je také povídka *Notesy Vasila Osipoviče Slovkina* ze souboru *Prodavač času*. Průměrný úředník Slovkin si začne zaznamenávat, co je třeba koupit a obstarat, ale postupně začnou nezbytné věci nahrazovat touhy. Reálný život ustupuje do pozadí a Slovkin začne žít v imaginárním světě zaznamenaných přání a tužeb,

⁸⁹ *Tamtéž*, s. 194.

keré si však ve skutečnosti nebude moci nikdy splnit: „Aj, ožil opět sokol Vasil Osipovič! Registroval své nedosažitelné a těžko dosažitelné touhy. Nebylo již žádostí, které nikdy nebudou splněny, byly jen odložené. Odložených potřeb přibývalo, notes houstl písmem, úhledným písařským písmem, ale věci v domě nikterak nepřibývalo. Slovkin byl spokojen, jak jen možno spokojeno býti člověku, jenž sám sebe potměšile klame.“⁹⁰

Napsané přání, zaznamenaná touha nabývá ve Slovkinově chápání určité konkrétní podoby, v jistém smyslu se zhmotňuje a prostřednictvím záznamu do notesu se fixuje. Není již pouhým snem, nýbrž skutečností, jejíž smysl není v tom, zda bude reálně naplněna, či nikoli (zda Slovkin bude moci své touhy uskutečnit, splnit svá přání), ale spočívá v zasazení do životního plánu. Život se uskutečňuje pouze prostřednictvím plánování a rozfázování věcí, jež je třeba získat či dokázat, do jednotlivých etap: „Děti vedle něho rostly, žena nepozorovaně ztratila pel mládí, který zlákal kdysi k sňatku Vasila Osipoviče, a hle, Slovkin vymýšlel a registroval, pravého života kolem sebe nepozoroval.“⁹¹ Sny a představy vytěsňují skutečnost, nahrazují realitu a tvoří Slovkinovo imaginární bohatství. Nejde však jen o pouhou registraci přání, ale o vytvoření přesného plánu a metody, s níž by teoreticky měla být přání naplňována. Slovkin se tak dostává do absurdní situace, kdy v rámci své metody musí splnit nejprve ta přání, která jsou v záznamech nejstarší, třebaže jejich potřeba po řadě uplynulých let není dávno aktuální, a naopak je nucen aktuální touze nevyhovět.

Posedlost záznamem přání nakonec znemožňuje Slovkinovi normální život, je natolik pohlcen registrací tužeb, že nemá příležitost k tomu, aby se pokusil o jejich uskutečnění. Jeho život vprostřed iluze a snění vystihuje poznámka: „Je jisto, že kdyby byl býval Slovkin nikoli písařem charkovské banky, ale ruským spisovatelem, nebyl by spisoval knihy, ale jen registroval

⁹⁰ Jaroslav Havlíček, „Notesy Vasila Osipoviče Slovkina“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 109-110.

⁹¹ *Tamtéž*, s. 110.

nápady.⁹² Východiskem z existence vprostřed iluzí, podobně jako v povídce *Vavřínek*, jsou události první světové války a ruské revoluce, při níž shoří nejen Slovkinova knihovna a jeho dům, ale také záznamy přání. Tím se hrouť úředníkův imaginární svět, a plán, dle něhož hodlal postupně naplňovat svá přání a uskutečňovat svůj život, zaniká.⁹³ I v této povídce dochází k rozvrácení iluzorního světa vnější silou, násilím a nikoli kritickou sebereflexí.

Zcela jinou formu iluze Havlíček zachytil v reflexivní povídce se silnými autobiografickými rysy *Zavražděný sen* (1933), rovněž zahrnuté do souboru *Prodavač času*. V závěru srazu bývalých abiturientů se vypravěč, posilněn alkoholem, prostřednictvím iluze znovuobjeveného mládí vrací do svých gymnaziálních let. Stává se mladicky rozpustilým, silným a schopným znovu se stát pánem svého života a uskutečnit dávné sny a tužby: „Všechno, co se mi kdy v životě nezdařilo, zdálo se mi dostupné, připadalo mi, že mám ještě dosti síly, abych uskutečnil, nad čím jsem už dávno udělal kříž. (...) Přímo jsem sršel odvahou, nápady a šprýmy.“⁹⁴ Zatímco v *Cestě loutek* je návrat do mládí a dětských let podmíněn imaginativními schopnostmi, fantazií, která i po letech dokáže oživit kouzelný dětský svět, v *Zavražděném snu* je cesta zpět do mládí umožněna jen prostřednictvím alkoholu, uvolňujícího napětí. Jde však o pouhou iluzi mládí, byť v daném okamžiku prožívanou s plnou intenzitou. Ta však postupně ochabuje a vystřízlivění odhaluje holou skutečnost: nemožnost navázat na původní a neuskutečněné plány. Je-li v *Cestě loutek* návrat možný na základě imaginace, pak v *Zavražděném snu* se možnost návratu ukazuje jako lichá.

Mezi texty, v nichž iluze vytlačuje reálnou skutečnost, bychom mohli zařadit také povídku *Děvka páně* (1938), podobenství nacistického Německa. V příběhu naivní lásky dívky Leny k vůdci blíže nespecifikované říše Havlíček modeluje kolektivní psychické nastavení určité společnosti, a odhaluje zrádnost

⁹² *Tamtéž*, s. 110.

⁹³ Slovkin v povídce jako by ještě nežije, respektive plánuje život, připravuje se na život, jemuž dle jeho názoru musí nejprve předcházet pečlivá registrace jednotlivých přání a cílů, kterých chce dosáhnout.

⁹⁴ Jaroslav Havlíček, „Zavražděný sen“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 57-58.

iluze, kterou si dívka na základě svého obdivu k vůdci vytvořila. Nejen že nevidí despotismus jeho chování, ale dokonce ani není schopna odhalit nebezpečí, jež z důvěrného kontaktu mezi ní a vůdcem vyplývá. Lena je pro svůj půvab vybrána jako vůdcova milenkka na jednu noc. Sílu iluze, s níž dívka vzhlíží k zbožštěnému představiteli říše, dokládá fakt, že neprotestuje a svůj úkol přijímá se vší vážností jako projev zvláštní vůdcovy milosti. Iluze zakrývá ohybnost vládcova počínání, nestoudnost a chlípnost, s níž se zmocňuje Lenina těla, ale také šerednost jeho vlastní tělesnosti: „V šeru svítání vidí polní lůžko. Na lůžku, pokryt tygří koží, leží veliký diktátor. Roztažené holé nohy. Bachraté, pokroucené palce. Ústa pootevřená. Chrápe. Lena si tiskne ruce na místo, kde buší její srdce. Cítí mateřskou něhu. Můj milý, můj veliký milý, můj unavený!“⁹⁵ Neestetický obraz chrápajícího diktátora vytlačuje absurdní cit, který nelze nazvat ani láskou, neboť Lena miluje pouze iluzi, která je s diktátorem spojena, nikoli však jeho samotného jako konkrétního člověka s určitými vlastnostmi a charakterovými znaky.

Tomuto jejímu chápání plně odpovídá i fakt, že dívka odmítá přijmout odměnu za noc strávenou s diktátorem i povýšení svého otce. Nechápe, že šlo jen o službu a obchod. Svůj poměr k vůdci vnímá jako osudovou lásku, která bude nutně pokračovat. Sama sebe pak chápe jako vyvolenou a jedinečnou bytost, božský vůdce svou volbou zbožštil i jí, pozvedl ji k sobě, když se k ní před tím snížil: „Milenka diktátorova! (...) Celá jsem se dnes v noci rozdala. On byl mým milencem. On, rozumíš, který nemiluje ženy, který miluje jen mne. Který nikdy nespí, než dnes, znaven láskou!“⁹⁶

Iluze, kterou si o vůdci a svém vztahu k němu vytvořila, ji nakonec připraví o život, když v extatickém vytržení poruší zákaz a o svém poměru nadšeně informuje náhodné kolemjdoucí. Iluze lásky vytvořená na základě iluze diktátora a jeho apoteózy znemožňuje Leně domyslet důsledky vlastního

⁹⁵ Jaroslav Havlíček, „Děvka páně“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 139.

⁹⁶ *Tamtéž*, s. 141.

počinání a nahlédnout skutečnou povahu věcí. Podobně jako ve *Vavřínkovi* i v povídce *Děvka páně* se iluze jako potlačení reflexe reálné skutečnosti nakonec obrací proti svému nositeli a přivádí jej k tragédii.

Zatímco sen, snovost a imaginace v Havlíčkových povídkách vyvazují člověka z podmíněného a trpného bytí, vysvobozují ho z časovosti a šedi reálné existence a v závěru mu umožňují i určitý návrat do dětského světa, sen jako iluze potlačující realitu funguje opačně a literárním postavám přináší zkázu nebo jako v povídce *Zavražděný sen* potvrzuje nezměnitelnost reálné skutečnosti. Můžeme-li schopnost imaginativní reflexe světa a vztahů mezi jeho jevy nazvat projevem určité duševní potence, pak z opačného pohledu se neochota vidět reálnou podobu věcí jeví jako doklad slabosti, nemohoucnosti a naivismu. První forma snu a imaginace kladně obohacuje život člověka, druhá – iluze jako odmítnutí skutečnosti – život v závěru destruuje.

4. BŮH A METAFYZICKÁ REFLEXE

Pokud hovoříme o metafyzickém rozměru (metafyzické dimenzi) Havlíčkových próz, nemyslíme tím explicitní náboženské projevy či přitakání určité náboženské konfesi. Sám Havlíček konečně často institucionalizované náboženství a s ním spojenou víru v Boha odmítal a svůj negativní postoj k záležitostem víry snad nejdůrazněji formuloval v eseji *Nevěřím* z roku 1921: „Není boha jako boha. Není boha, jenž by jako bytost zákony světů dával a světy řídil. Není boha, jenž by za výsostnou svou zábavu umínil si hrát hru milionů světů, jenž by řídil vznik a vývin (...).“⁹⁷ Nihilistický tón i zdůraznění smrti Boha, respektive jeho neexistence, odkazuje k podobné formulaci Friedricha Nietzscheho v aforismu *Pomatenec v Radostné vědě* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, rozšíř. vyd. 1887): „Neucítili jsme ještě pach božího rozkladu? – i bohové se rozkládají! Bůh je mrtev! Bůh zůstane mrtev! A my

⁹⁷ Nella Mlsová: *Člověk na rozhraní, c.d.*, s. 44. Esej *Nevěřím* je uložen v osobním fondu Jaroslava Havlíčka v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (46/85/001779).

jsme ho zabili!“⁹⁸ Smrt Boha ohlašuje i Zarathustra; v předmluvě k prvnímu dílu *Tak pravil Zarathustra* (Also sprach Zarathustra, 1883-1885) je smrt Boha předkládána jako holý fakt, skutečnost, nad níž již není možné diskutovat a Zarathustra nechápe, že poustevník (světec), jehož potkává v lese, k tomuto zásadnímu poznatku nedospěl: „Ale když Zarathustra byl samotný, promluvil takto k srdci svému: „Což je to možné! Tento staříčkový světec ještě ani nezaslechl v svém lese, že bůh je mrtev!“⁹⁹ Za sugestivním tónem však nelze nepostřehnout otázku: je Bůh skutečně mrtev? Není odmítnutí existence Boha jako metafyzického řádu ve skutečnosti spíše otázkou po Bohu? Odmítnutí Boha je u Nietzscheho i Havlíčka vedeno ve dvou liniích: odmítnutí Boha institucionalizovaného prostřednictvím křesťanství, respektive církevních doktrín, a odmítnutí Boha nad-církevního, tedy spíše jakéhokoli smysluplného řádu, systému, jenž by dějinám světa a lidstvu poskytoval určitou logiku. V tomto druhém případě je však lépe než o odmítnutí Boha hovořit spíše o jeho nenalezení, o pocitu jeho absence. Zatímco se Havlíček ke konkrétní křesťanské konfesi a k Bohu s touto konfesí spojenému explicitně nevyjadřuje (na rozdíl od Nietzscheho), reflektuje svůj vztah k Bohu jako metafyzické kategorii mimo dosah konkrétních náboženských nauk. Bůh jako metafyzická kategorie je tedy v Havlíčkových prózách spíše metaforou řádu přesahujícího lidský život v obecném smyslu než abstraktní bytostí, spojenou s určitou náboženskou naukou a vírou.

Pocit absence metafyzického řádu (či prostě logiky a smysluplnosti lidského bytí a konání) vychází u Havlíčka z velké části z jeho válečných zkušeností, v nichž se propojují jak jeho osobní zážitky z fronty, tak obecná společenská deziluze, rozčarování, ztráta jistot a zpochybnění dosavadních hodnot. Ztráta Boha a absence řádu jsou viděny jako součást šílenosti světa: smrt Boha vede lidstvo k šílenství. V *Radostné vědě* ohlašuje smrt Boha

⁹⁸ Friedrich Nietzsche: *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Praha, Aurora 2001, s. 114, kniha III.

⁹⁹ Friedrich Nietzsche: *Tak pravil Zarathustra*, přel. Otokar Fischer. Olomouc, Votobia 1995, s. 9.

šilenec¹⁰⁰ a za největší nebezpečí, jež hrozí lidstvu, považuje Nietzsche právě šílenství: „Jako největší nebezpečí se nad ním odevždy vznášelo a stále vznáší propukající šílenství – to znamená právě propuknutí libovůle v cítění, vidění a slyšení, požitek z nekázně hlavy, potěšení z lidské nerozumnosti.“¹⁰¹ Podobně u Havlíčka nacházíme celou řadu literárních postav, které jsou duševně nemocné, psychicky labilní, deviantní a téměř šílené. Jejich svět bez opory v pevném duchovním nebo náboženském či jednoduše metafyzickém řádu je formován jen jejich libovůlí, pudovostí a deviantními sklony, v nichž se často propojuje chladný realismus s rozkošemi z utrpení, ať již psychického či fyzického, jako je tomu například v postavě inženýra Drakla v povídce *Pomsta* či v osobě Alberta, psychicky terorizujícího Ondřejovu rodinu ve *Smaragdovém příboji*. Rozdíl mezi Nietzscheho chápáním šílenství a Havlíčkovým pojetím nacházíme v tom, že Nietzsche nehodnotí šílenství apriori negativně: šílenství sice vede k zániku, ale současně jako nejzazší projev lidské svévole je také vrcholným gestem lidské svobody, s níž člověk dobrovolně přitakává své destrukci jako jedinému možnému východisku.¹⁰² Havlíček s Nietzscheho tuto *vůli k tragédii* nesdílí zcela jednoznačně. Absence Boha u Nietzscheho sice vede k šílenství, respektive je sama šílenstvím podmíněna, ale současně by ztráta Boha měla být impulsem a předpokladem ke zformování „nadčlověka“ (*Übermensch*), k objevení plnosti jeho bytí.¹⁰³ U Havlíčka tomu však takto není: jak uvidíme později, šílenství a

¹⁰⁰ Srov. Friedrich Nietzsche: *Radostná věda, c.d.*, s. 114, kniha III.

¹⁰¹ *Tamtéž*, s.76, kniha II.

¹⁰² „(...) právě v těchto netrpělivých duších se rodí výslovná rozkoš ze šílenství, protože šílenství má tak bystré tempo!“ Srov. *tamtéž*, s. 76, kniha II. Šílenství nemá u Nietzscheho jednoznačně negativní konotace, spíše vypovídá o takovém přístupu k bytí a světu, který je tváří v tvář nutnostem praktického přežití lidstva (morálka, zákony, podřízení, náboženská ortodoxie, etické doktríny atd.) vnímán jako nesmyslný, pomatený a odporující obecné logice. V *Ranních červánkách* (Morgenröthe, 1881) tento paradox pojmenovává: „Všichni nadřazení lidé, kteří byli neodolatelně přitahováni k tomu, aby svrhli jho každé morálky a utvořili nové zákony, neměli jinou možnost, pokud nebyli šílení, než zešílet nebo šílenství předstírat.“ Friedrich Nietzsche: *Ranní červánky*, přel. Věra Koubová. Praha, Aurora 2004, oddíl XIV.

¹⁰³ Nietzscheho pojmem „nadčlověk“ nerozumí konkrétního jednotlivce či určité „vyvolené“ společenství spojené například rasovou či národní sounáležitostí, jak býval tento termín dezinterpretován především německou nacistickou propagandou. Pojem „nadčlověk“ chápe Nietzsche jako určitý způsob bytí a existence, jenž se vyvíjí v čase, je to druh procesuálního zrání člověka v plně svobodnou a zodpovědnou bytost, překonávající dosavadního člověka, podřízeného a nesvobodného. K této problematice srov. Richard Elliott Friedman: *Mizení Boha*, přel. Jiří Rambousek. Praha, Argo 1999, s. 171-172.

ztráta Boha nevedou postavy k plnějšímu bytí, k autentičtější existenci ve filosofickém a duchovním smyslu.¹⁰⁴

Navzdory eseji *Nevěřím*, v němž lze shledat řadu paralel k Nietzschevě vyhlášení smrti Boha, nelze v případě Havlíčkových krátkých próz striktně uvažovat o kontradikci mezi metafyzikou a křesťanstvím a křesťanskou spiritualitou, jinými slovy: nelze uvažovat o metafyzickém rozměru Havlíčkových textů pouze jako o filosofické kategorii, vyjadřující skutečnosti přesahující podmíněné lidské bytí (podmíněnou existenci světa jako takového). Jakým způsobem tedy Havlíček pojímá motivy Boha, víry, náboženství, spirituality a metafyziky v obecnějším smyslu slova?

4.1. Přítomnost a mizení Boha

V povídkách a krátkých prózách Jaroslava Havlíčka je Bůh přítomen v různých podobách. V textech reflektujících rodné Jilemnicko a Podkrkonoší a vycházejících z fiktivních i autobiograficky laděných příběhů je Bůh tematizován prostřednictvím maloměstského obyvatelstva jednak v rámci tradiční konfese a jednak jako transcendentální rovina, unikající konkrétnějším představám. Bůh vystupuje jako patron obyvatelstva i jako neznámá síla, spojená s tajemstvím, spiritualitou a konečně i spiritismem. Nyní se soustředíme na ty projevy Boží existence a Boží přítomnosti, v nichž se Bůh objevuje konkrétně a přímo pojmenován.

Ve *Smaragdovém příboji* se Bůh ocitá v roli soudce, který se hněvá a který trestá. Před boží zlobou není úniku, zasahuje celou hvězdářovu rodinu, je apokalyptickým příslibem katastrofy bez naděje na vykoupení: „Máte to marné, je ještě jiná síla, jíž nikdo neodolá, síla božího hněvu! Slyšíte? Síla božího

¹⁰⁴ Tento patrný posun mezi Nietzscheovým chápáním šílenství jako očišťující síly a Havlíčkovým pojetím se odráží i v chápání války: v *Soumraku model* (Götzen-Dämmnerung, 1889) Nietzsche uvažuje o válce jako o paradoxní nutnosti a katarzní síle, jako o principu, jímž se lidstvo očišťuje a jeho prostřednictvím znovu krystalizují nové hodnoty a nové životní síly. Havlíček, přímý účastník běsnění první světové války, má na její smysl samozřejmě pohled opačný. K Nietzscheho paradoxnímu pojetí války srov. předmluvu: Friedrich Nietzsche: *Soumrak model čili: jak se filosofuje kladivem*, přel. Alfons Bresky, doslov napsala Mária Schwingerová. Olomouc, Votobia 1995, s. 3-5.

hněvu. Protože, to je mi už dávno jasné – Bůh se na nás rozhněval.“¹⁰⁵ Bůh splývá s metafyzickým rozměrem jako takovým, je spojen s fatalitou hvězd a mocí měsíce. Nejde tedy o Boha chápaného čistě v intencích vyhraněné křesťanské konfese, ale spíše o sílu, projevující svou vůli (a zde vůli k destrukci, apokalypse) působením hvězd, měsíce či nastavením planet při početí Ondřeje.

Ondřej se nesnaží vzdorovat jen Albertově dominanci či své psychické labilitě, ale z perspektivy matky se absurdně staví proti božímu záměru, proti plánu, který byl rozvržen již dávno před Ondřejovým zrozením a který bude navzdory jeho i vypravěčovým snahám nakonec naplněn. Boží přítomnost tak v tomto textu spíše symbolizuje neměnnost určení lidského údělu, neoddiskutovatelnost lidského předurčení. Proto Ondřejova matka ironizuje snahu vypravěče postavit se silám, jež jejího syna deptají: „Vyvolil si vás (Ondřej, pozn. K.C.), abyste ho chránil. (...) Nu, tak se jenom čiňte. Začněte se svými kouzly a kruhy, rozprostřete po tomto domě svou sebevědomou jistotu, vydlážděte tento chmurný chlév svými mužnými ctnostmi, vyhubte hrůzu, která tu sídlí v základech! Máte to marné, je ještě jiná síla, jíž nikdo neodolá, síla božího hněvu!“¹⁰⁶ Není jasné, zda v tomto momentu hovoří za matku její šílenost či skutečné přesvědčení o nezměnitelnosti lidského osudu.

Připomenuli-li jsme v předcházejících řádcích matčino šílenství, je třeba se zastavit ještě nad jedním jeho významem: šílenství nemusí být jen deformovanou reflexí skutečnosti, ale naopak jedinou adekvátní formou jejího vnímání. Představovalo by pak způsob hlubšího vidění skutečnosti: jedině šílenec může nahlédnout závratnost světa a lidského bytí - šílenství nikoli jako projev nevědoucnosti, ale naopak vědění.

Nietzschově obrazu smrti Boha se nejvíce blíží Havlíčkova povídka *Ovoce života* (1927) s podtitulem *legenda*, podobenství a parafráze biblického příběhu stvoření Adama a Evy a vyhnání z ráje. Hluboký existenciální pocit

¹⁰⁵ Jaroslav Havlíček, „Smaragdový příboj“. In: *Tři česká romaneta, c.d.*, s. 239-240.

¹⁰⁶ *Tamtéž*, s. 239-240.

tísň, který prožívá Adam tváří v tvář skutečnosti reálného světa, je umocněn faktem, že nejen on a jeho žena umírají, ale že umírá (respektive stárne) i samotný Bůh. Mizení Boha se tak uskutečňuje ve dvou rovinách: nejprve se Bůh od lidí odvrací momentem vyhnání z ráje a podruhé, když se přiznává k podmíněnosti vlastního bytí. Adam ztrácí víru a záruku, že bude po boku Boha alespoň po smrti. Tíseň z Božího konání však Adam prožívá ještě o něco dříve, než dojde k vlastnímu vypuzení z ráje, které je v textu předloženo nikoli jako důsledek prvotního hříchu a projevu vlastní vůle Adama a Evy, ale jako součást Stvořitelova plánu a nutnost k naplnění jeho díla. Adam, na rozdíl od biblického vyprávění, nežije v plném slova smyslu, ale je „dosud mimo čas, ustrnulý mezi dvěma údery vteřiny.“¹⁰⁷ Představuje pouhý reflektující intelekt, duchovní entitu a nikoli sebe-uvědomovanou individualitu s pociťovanou tělesností: Adam nemluví a nekoná, existuje a reflektuje sebe a rajskou zahradu jen v myšlenkách, je čirým a nehybným bytím.¹⁰⁸ Božena Plánská ve *Sborníku příspěvků z Laboratoře psychologické prózy konané v Hradci Králové 21. - 22. září 1993 (Hlavní téma: psychologická próza)* charakterizuje postavu Adama v *Ovoci života* jako v „ontologickém smyslu“ neživého a sebe-nevědomého. Boha chápe přímo jako literární postavu a více jako „vyspělé stvoření lidské než boha ve smyslu teologickém.“¹⁰⁹

Tíseň a první konflikt mezi Adamem a Bohem vyrůstá z Božího záměru Adamovo čiré bytí proměnit prostřednictvím ohně (oživující jiskry) ve skutečnou konkrétní a tělesnou existenci, a nejen bytí Adamovo, ale bytí všeho stvořeného. Oživující princip pohybu vyvazuje tak stvořené entity z trpného bytí a proměňuje je v bytí aktivní, pohybující se, ovšem – jak si Adam začíná uvědomovat – k zániku a podmíněné existenci: „Pane!“ zvolal muž, „kdo jsi a co

¹⁰⁷ Jaroslav Havlíček, „Ovoce života“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 249.

¹⁰⁸ Srov. „I učinil Hospodin Bůh člověka z prachu země, a vdechl v chřípě jeho dechnutí života, i byl člověk v duši živou.“ Cit. dle: *Bible Svátá, podle posledního vydání kralického z roku 1613. Genesis, II.7.*

¹⁰⁹ Srov. Božena Plánská, „Slovo jako předzvěst skutečnosti aneb poetika kouzla“. In: *Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy konané v Hradci Králové 21. - 22. září 1993 (Hlavní téma: psychologická próza)*, ed. Nella Mlsová a kol. Hradec Králové, Gaudeamus 1994, s. 99-102.

myslíš ohněm, o němž mluvíš?‘ Avšak nemluvil on, neboť jeho ústa byla bez pohybu, ale jeho myšlenky promluvily, vzbuzené ze sna slovy stvořitelovými. (...) Bůh ukázal rukou, chvějící se únavou, v křoví, kde jako rudé, zlomyslné oko spala nehybná jiskra. ‚Vidíš? Tam přichází, aby spálil, co bylo utvořeno. Miluj ho, bude tvým bratrem, bude mýti před tebou i za tebou.‘¹¹⁰

Bůh *zrazuje* člověka, na rozdíl od biblického vyprávění to není dvojice Adam a Eva, kdo svým činem svévolně porušují harmonii ráje a jsou trestáni vyhnáním, ale je to sám Stvořitel, kdo prostřednictvím oživujícího principu (ohně, jiskry) vypuzuje Adama z čirého bytí (ráje) do skutečnosti podřízené zákonům času. Adam jej prosí o slitování, avšak Bůh ho nevyslyší: ‚Bože,‘ žebronilo nitro, ‚jsi tvůrce, pracovník, dobrotivý, oživovatel, jdi, zašlápní tu jiskru a nebude ohně. Zahrada bude nedotčena, ptáci budou pěti tvou chválu, haluze stromů se budou vzpínati k blankytu výšky, já a má družka budeme vítí věnce z nesčíslného kvítí a věnčiti tvoji hlavu a budeme ti sloužiti, až pohyb pozvedne naše kolena. Ty to můžeš, pane, ach, nedopusť, aby tento obraz byl smazán, sotva jsem ho poznal, neboť cítím, že ho miluji!‘¹¹¹ Na rozdíl od vyprávění první knihy Mojžíšovy si Bůh a člověk vyměňují role, není to Stvořitel, jenž formuje ráj pro člověka, který jej svou vůlí opouští, ale je tomu naopak: člověk rezignuje na své vlastní bytí a raději volí čirou existenci v přítomnosti Boží. Bůh jej však od sebe odhání. Podstatnou skutečností je také absence pokušitele, d'ábla. Protiklad Bůh versus d'ábel, ten, který udržuje čistotu rajského bytí versus ten, kdo ji svým pokoušením ohrožuje, zde není: je-li prapříčinou selhání biblického Adama a jeho družky jednání d'ábla, pak tuto roli na sebe v Havlíčkově povídce bere sám Bůh.¹¹² To on se stává d'áblem, tím

¹¹⁰ Jaroslav Havlíček, „Ovoce života“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 248.

¹¹¹ *Tamtéž*, s. 249-250.

¹¹² Srov. „Had pak byl nejchytřejší ze všech živočichů polních, kteréž byl učinil Hospodin Bůh. A ten řekl ženě: Takliž jest, že vám Bůh řekl: Nebudete jísti z každého stromu rajského? I řekla žena hadu: Ovoce stromů rajských jíme; Ale o ovoci stromu, kterýž jest uprostřed ráje, řekl Bůh: Nebudete ho jísti, aniž se ho dotknete, abyste nezemřeli. I řekl had ženě: Nikoli nezemřete smrtí! Ale ví Bůh, že v kterýkoli den z něho jísti budete, otevrou se oči vaše; a budete jako bohové, vědouce dobré i zlé.“ Cit. dle: *Bible Svátá, podle posledního vydání králického z roku 1613. Genesis, III.1-III.5.*

d'ábelštějším, že vědomě ničí své dílo: krásu, kterou vytvořil a již si Adam zamiloval, před jeho zrakem destruuje spolu s ním.

Formou dialogu modeluje Havlíček zásadní neporozumění mezi Adamem a jeho Stvořitelem, který nereaguje na zoufalé Adamovy prosby a mizí, opouští ho v jeho zoufalosti: „Blázne,“ šeptal bůh u samého ucha mužova - , vše, co jest stvořeno z hlíny, je oživeno jen jiskrou, která tvar jednou spálí.“¹¹³ Na rozdíl od biblického podání zde Adam neporušuje Boží zákon a jeho touha po podřízení kontrastuje se svévolí biblické dvojice, jak ji podává tradiční starozákonní exegeze. Zoufalství, pokora a ponížené prosby o zachování stávající podoby bytí (čirého duchovního Adamova bytí) se vyjevují tváří v tvář Boží nutnosti oživit a tím i usmrtit své dílo ve vší existenciální hloubce: „Ty si nepřejješ,“ pokračovala duše stydlivě, „abych jednal vždy podle tvého přání? Mám já vzít na sebe úlohu škůdce proti tvému dílu? Cožpak to mohu, tak malý, tak chabý, tak vděčný? Poruč a zapíše si do srdce tvoje slova, a jednaje tebou, budu jednat božsky!“¹¹⁴ Vedle pokory a touhy po zachování stávající formy bytí vkládá Havlíček do Adamových úst explicitně vyjádřenou obavu, že člověk se má stát nositelem zla, nástrojem zničení, jako by tím autor naznačoval paralelu mezi bytím a jeho podstatou: *být* znamená *ničit*, a to nikoli (respektive nejen) ve smyslu násilné destrukce, ale ve smyslu stravování vlastní existence, spotřebovávání bytí a světa, v němž se člověk pohybuje. Výše citovanou část textu můžeme také vykládat jako určitou druhou formu zrady Boha: nejen že Bůh vypovídá člověka bez zjevné příčiny (chybí zde prvotní hřích jako příčina a vyhnání z ráje jako důsledek a trest), ale vypovídá do něj i destruktivní sílu, a tím se zbavuje zodpovědnosti. Bude to člověk, který převezme za zkázu ráje odpovědnost.

Nelze však opomenout, že Bůh nejedná ze své vlastní vůle, nevystupuje v povídce jako svrchovaný vládce, ale jako ten, kdo je sám podřízen („Kdesi nade mnou, nevím kde, jest ten, který je větší než já a určuje dílo mého života. Jeho

¹¹³ Jaroslav Havlíček, „Ovoce života“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 250.

¹¹⁴ *Tamtéž*, s. 251.

zákon je prostý, ale nezlomný, i u něho výsledek se nenavrací, aby zmařil příčinu. Hled', podléhaje pravidlu, nemohu jednat mimo toto pravidlo. Věz, člověče, jest ještě jiný bůh nad námi!“¹¹⁵). Pravíme-li, že v *Ovoci života* Bůh zrazuje člověka, pak je třeba dodat, že tak činí v rámci nutnosti, jíž sám podléhá. Hierarchický vztah člověka a Boha představuje jen výseč z mnohem složitější struktury relací, v nichž sám Stvořitel je podřízen vyšším principům. Bůh Adamovo čiré bytí proměňuje v aktivní individuální existenci s tesknou, ani on sám není plně ztotožněn s nutností, kterou plní. Adama ponechává v existenci *mimo dobro a zlo* a sám vnímá bytí člověka jako hru, divadelní představení, v němž se zřídá odpovědnosti: „Není dobrého ani zlého,“ volal hlas, tentokrát opět vzdálenější, „je zřejmo, že ovoce účinkuje, a tvá hra počíná. Díím ti opět, neboj se! Blíží se doba, kdy na mne zapomeneš a počneš uctívat strom. Pojmy, o nichž jsi promluvil, jsou jeho pojmy a nikoli moje. (...) Já jsem otec a ty jsi můj syn, ani ty, ani já nejsme dokonalí. Buď šťasten!“¹¹⁶

Bůh v této Havlíčkově povídce tedy opouští člověka, ale v rámci nutnosti, které je sám podřízen. Zrada, o níž jsme v souvislosti s *Ovocem života* hovořili výše, se tak významově posouvá, její podstata nespočívá v samotném aktu vypuzení z ráje, ale vyplývá ze skutečnosti, že Bůh není Bohem v tom základním smyslu slova, není svrchovaným a všemohoucím Stvořitelem. Odhalení Boha jako ne-Boha, polo-Boha či slabého Boha můžeme chápat také jako metaforu otce, u kterého jeho syn zpozoruje, že stárne, podléhá a ztrácí sílu. Toto rozčarování z falešného vzoru (respektive z nepoměru mezi obrazem utvořeným imaginací a odhalenou skutečností) lze také interpretovat jako jistou formu zrady. Protiklad mezi imaginárním světem a skutečností, který jsme výše demonstrovali například na povídce *Matylda*, zde Havlíček posouvá v hlubší úroveň metafyzické roviny. V pasáži téměř na konci *Ovoce života* se Adam a Bůh znovu setkávají a Adam (syn) stále chápe Boha (otce) jako všemohoucí

¹¹⁵ *Tamtéž*, s. 261.

¹¹⁶ *Tamtéž*, s. 255.

sílu: „Ty že zemřeš? – Ty – bůh že zemřeš?“ Duše Adamova se rozplývala v údivu? Cožpak může zemřít ten, který dává tvarům vystupovati z nicoty? Což nejsi věčný?“¹¹⁷ Zjištění, že Bůh není Bohem v plném významu, v jakém ho Adam chápal, je sice pro Adama bolestné, nicméně v závěru osvobozující. Ve snu, který následuje po posledním rozhovoru s Bohem, Adam spatří – již jako stařec – další úděl lidstva: vystávají před ním budoucí dějiny lidstva. Sen, který má funkci prorocké vize, odhaluje smysl bytí člověka právě v jeho vědomí smrtelnosti a v síle, s kterou tomuto faktu dokáže vzdorovat. Smíření, které Adam na sklonku svého života v Havlíčkově parafrázi biblického příběhu nalézá a které narovná vztah mezi člověkem a jeho Bohem, jej ze zoufalého muže proměňuje v člověka přijímajícího tragický úděl s pochopením a porozuměním: „Nebyl jsem nadarmo hračkou v rukou hospodinových!“¹¹⁸ Podstatným rysem Adama je jeho pokora, s níž akceptuje lidský úděl: vrací se ke svým synům, je jimi trpěn a zesměšňován a nakonec pokorně odchází na „východ, směrem k horám, jež se tyčily na obzoru.“¹¹⁹ Poznání a pokora jsou však vykoupěny hlubokým prožitkem existenciální tísně: Havlíček prostřednictvím mizení Boha, který ani není Bohem ve významu všemohoucí síly, odhaluje nicotu, prázdnotu lidského bytí, paradox, v němž je na jedné straně vědomí transcendentna, věčnosti, ale právě tak na straně druhé podmíněnosti lidského bytí. Tragédie, která právě z kontrastu těchto dvou protikladných a neslučitelných životních pocitů vyplývá, představuje podstatu lidského života. Schopnost Adama přijmout tento paradox lidské existence nás obloukem vrací k Nietzschevě pojmu nadčlověk. Zatímco však Nietzsche uvažuje v rámci tohoto termínu o procesu a zrání lidstva v obecném smyslu, tedy jako o filosofické koncepci

¹¹⁷ *Tamtéž*, s. 260-261.

¹¹⁸ *Tamtéž*, s. 265.

¹¹⁹ Srov. „Vrátil se mezi své. Avšak synové zatím obsadili jeskyni a zahnali jeho stáda. Spatřivše ho, že se vrací, jali se mu láti. Nepohoršil se. Požádal jen mléka a odpočinku. Dopřáli mu ho nedůvěřivě. Byl však pokorný, nežádal nic zpět a o vše prosil. Ptal se po mrtvé ženě. Sdělili mu, že jí bylo nutno zahrabat v zemi, neboť zapáchala. ‚Vždyť byla mrtva!‘ pravil jeden ze synů. Přikývl, nedivě se již ničemu. Hle, řekl si sám k sobě, kam já musel jít, abych se dozvěděl totéž, a co jsem musel přetřpět, abych to přijal. Jak lehčeji to již pochopily moje děti! (...) Svě rady nabízel nesměle a své sny si nechával pro sebe, aby nikoho nepobouřil.“ *Tamtéž*, s. 265-266.

proměny lidstva, Havlíček – pokud bychom chtěli Nietzscheův termín aplikovat na postavu Adama – sleduje tento vnitřní přerod na úrovni jednotlivce. Nepracuje s Nietzscheovým pojmem, ale Adamova vůle k tragédii do jisté míry připomíná Nietzscheův svět bez Boha, v němž je třeba být šíleným, aby člověk tíhu své osamocené existence unesl a dokázal své bytí vidět navzdory bolesti jako bytí vznešené a smysluplné.

Povídka *Ovoce života* představuje dle našeho názoru text, jehož prostřednictvím se Havlíček nejvíce dotýká tématu Boha a metafyziky bytí z pozic, které se výrazně blíží filosofickému eseji, respektive filosofické povídce. Parafrází biblického textu polemizuje s tradičním výkladem a význam původního textu posouvá do existenciální roviny. Bůh vystupuje jen jako vyšší síla nad člověkem, nikoli jako konečná instance. Z jiného úhlu nahlíží Havlíček absenci Boha v povídce *Bůh mého dětství*. Nenalezneme zde filosoficky zaměřené pasáže zamýšlející se nad otázkou Boží existence: Bůh, kterého můžeme ztotožnit jak s konkrétním dětským světem vypravěče, tvarovaným hmatatelnými věcmi a popsitelnými skutečnostmi, ale i se způsobem dětského nazírání, které svou specifickou imaginací přetváří věci, je především Bohem osobním. V silně autobiograficky laděném textu autor reflektuje otázku Boží přítomnosti nikoli jako problém náboženský, duchovní nebo filosofický, ale jako problém ryze osobní. Není to nadosobní Bůh, ale jeho vlastní, kdo mizí.

Existence Boha v povídce *Bůh mého dětství* je podmíněna časem: více než nadčasovému a nadosobnímu Stvořiteli se podobá bytosti, jež promlouvá jen k dětem a do jejich určitého věku. Přítomnost dětského Boha proto Havlíček spojuje s minulým časem: text uvozuje časovým určením „před lety“, v následujícím odstavci si vypravěč „marně pamatuje“, aby třetí odstavec otevřel povzdechem „tenkráté...“.¹²⁰ Dětský Bůh neopouští vypravěče svévolně, ale v rámci nutnosti, kterou představuje čas. Ten vzdaluje vypravěče od Boha; je

¹²⁰ Jaroslav Havlíček, „Bůh mého dětství“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána, c.d.*, s. 19.

však nutné poznamenat, že stárnutí jako průvodní jev trvání v čase není samo o sobě příčinou mizení Boha - tou je poznání: „Nebot' přece uznáš, že nyní ti nemohu doopravdy věřit. Nebot' uznáš, že musím tě přece zapírat. Mám nyní rozum, a ten ví, že nejsi. Mám nyní něco za sebou a vím, že nic nemůžeš dělat. Ale chtěl bych, abys jednou, až můj čas přijde, abys mi zapomenul, že jsem tě kdysi zradil.“¹²¹ Vědění, jehož součástí je objevení světa se všemi jeho těžkostmi, sugeruje biblický strom poznání: vědění se stává překážkou mezi člověkem a Bohem.¹²²

Mizejícího Boha v Havlíčkově povídce nahrazuje nutnost, již je podřízen praktický život dospělých. Svět, který vypravěče obklopuje, ztrácí svou estetickou funkci a nabývá pouze funkci praktickou.¹²³ Naproti tomu ve chvíli, kdy Havlíček konstruuje dětský svět vypravěče, se estetická funkce propojuje s funkcí náboženskou: krása dětského světa a Bůh, který nad ním a v něm sídlí jako záruka (jistota) klidu, harmonie a bezpečí, tvoří jeden celek, nerozlišitelnou jednotu. A je to tato jednotu, která mizí úměrně s narůstajícím poznáním, diferencováním světa, s jeho rozpadem do různých kategorií a funkcí.

Absenci jednoty uplynulého dětského světa, vyjádřenou metaforou boha, pociťuje vypravěč jako trýznivou. Zcela jinou duševní trýzeň z nepřítomnosti Boha prožívá Havlíčkova postava v již jednou připomenuté povídce *Trest smrti*. Vrah Plavec, jenž zabil starého trafikanta, žije bez jakékoli potřeby duchovního rozměru, obklopen ženami a relativními úspěchy, bez závazků a bez nutnosti kritické duševní introspekce: „Byl zcela krásně živ. Bůh? K smíchu. Neprosil ho o požehnání, jeho peklo ho neznepokojovalo.“¹²⁴ Mizení, respektive absenci

¹²¹ *Tamtéž*, s. 27.

¹²² Srov. „Viduci tedy žena, že dobrý jest strom k jídlu i příjemný očima, a k nabytí rozumnosti strom žádostivý, vzala z ovoce jeho a jedla; dala také i muži svému s sebou, a on jedl. Tedy otevřiny jsou oči obou dvou, a poznali, že jsou nazí; i navázali listí fíkového a nadělali sobě věníků. (...) Adamovi (Bůh, pozn. K.C.) také řekl: Že jsi uposlechl hlasu ženy své, a jedl jsi z stromu toho, kterýžt' jsem zapověděl, řka: Nebudeš jísti z něho; zlořečená země pro tebe, s bolestí jísti budeš z ní po všecky dny života svého. Trní a bodláčí tobě ploditi bude, i budeš jísti byliny polní. V potu tváři své chléb jísti budeš, dokavadž se nenavrátiš do země, protože jsi z ní vzat. Nebo prach jsi a v prach se navrátiš.“ Cit. dle: *Bible Svatá, podle posledního vydání kralického z roku 1613. Genesis, III.6-III.19.*

¹²³ K estetickým funkcím viz Jan Mukařovský: *Studie z estetiky*. Praha, Odeon 1966, s. 17-54.

¹²⁴ Jaroslav Havlíček, „Trest smrti“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 232.

Boha, jeho zjevnou neexistenci, pocítuje jakéhokoli citu prostý vrah až v momentu své vlastní smrti. V halucinacích, které doprovázejí jeho smrt, prochází Plavec hlubokými duševními mukami. Destrukce jeho sebevědomé a pyšné osobnosti začíná již okamžikem, kdy je mu diagnostikována smrtelná nemoc, ale vrcholí právě až momentem smrti. Ta, jak jsme již připomenuli, nepřichází přímo, ale prostřednictvím děsivých halucinací, po nichž přichází smrt reálná, fyzická. Plavcův svět se v posledním okamžiku jeho života tříští mezi skutečno a iracionálno, zachvacuje ho strach ze smrti, z nebytí. Ve svých smrtelných vidinách spatřuje dávného a stejně amorálního přítele pátera Junga. Odvrací se od jím nabízeného kříže, aby v zápětí zatoužil po Bohu: „Co je v tom kruhu? – oh, ví, že je to napsáno pro něj, že to napsal bůh. Bůh – jest...? Stydlivá naděje dere se mu do očí. Snad se rozpláče. (...) Smyčka na jeho krku je zavěšena na skobě.“¹²⁵ V posledních momentech života by Plavec rád našel Boha či alespoň jistotu, že Bůh existuje: nelze však hovořit o nalézání Boha ve smyslu duchovní potřeby. Bůh se vrahovi „hodí“, je mu potřebným jen pro jeho sobecký strach, tedy v rámci užitečnosti, jež by mu existence Boha mohla přinést.

Je to právě moment smrti a absence Boha, kdy Plavec poprvé prožívá tíseň ze své vlastní amorálnosti. Naději, že mimo institucionalizovaného Boha, připomínaného karikaturou pátera Junga, existuje ještě další, skutečný Bůh, však v dalším sledu Plavcových úvah přetíná smrt. Kruh, jenž Plavec pár momentů před smrtí vidí a v němž, jak se domnívá, nalezne pokračování života či alespoň odpověď od Boha, je v závěru prázdný: „Děsné zklamání ho zaplavuje – ano, je to tak, kruh je prázdný. Není v něm nic. (...) Tón odumřel v jeho uších. Nicota.“¹²⁶

Mizení Boha má v povídkách Jaroslava Havlíčka různou podobu, Bůh zde buď stárne a umírá (či alespoň se ztrácí) a nebo přímo absentuje, jako jsme

¹²⁵ *Tamtéž*, s. 241.

¹²⁶ *Tamtéž*, s. 241.

naznačili v povídce *Trest smrti*. Bůh uniká a mizí i v další povídce, která vyšla v souboru *Prodavač času* pod názvem *Svatá noc* (1927) a bývá řazena do tzv. kalvachovského cyklu, „kalvachiády“. Ústřední postava, úředník Kalvach, se během štědrovečerní noci vydává hledat lékaře pro svého těžce nemocného syna. Dlouho kráčí zasněženou plání, až potkává Josefa, Kristova pěstouna, a dívku, která nejdříve připomíná anděla, aby se pak proměnila v přízrak smrti. Páteří textu je štědrovečerní čas Spasitelova narození a tedy, jak Kalvach doufá, čas zázraku a milosti. Kalvach předstupuje před postavy se zoufalou nadějí na zázrak, prosí o uzdravení syna, ale Bůh mlčí a milosrdenství se nedostavuje. Očekávání zázraku je explicitně vyjádřeno prosbou k Josefovi: „Pane,‘ pravil (Kalvach, pozn. K.C.), vida, že veliké, světlé oči na něm tázavě spočinuly, ‚doslechl jsem se, že se právě narodil váš syn. Bůh,‘ dodal spěšně, aby se nezdál být jedním z těch, kteří neuvěřili. (...) Mé dítě umírá. Chtěl bych poprosit vašeho malého boha, aby mi je uzdravil.‘ (...) Vetché oči se dívaly na Kalvacha téměř posměšně. Mlčely. Pojednou mu bylo úzko. ‚Poslyš,‘ počal opět, lekaje se ticha, ‚já nejsem zlý člověk.“¹²⁷ V následujících odstavcích je čtenář svědkem Kalvachovy duševní trýzně, v níž se střídají pokorné prosby o pomoc s nedůvěrou a výtkami vůči Bohu: zoufalství přechází v urážky víry i Boha. Důvodem je nepřítomnost Boha, nemožnost dobrat se k němu, stanout mu se svou bolestí tváří v tvář. Je zřejmé, že Kalvach není věřící člověk a že Boha hledá až v krajní situaci jako jedinou nadějí, očekává zázrak, ale ten nepřichází. Pragmatismus (jde k Josefovi jen proto, že chce, aby Bůh uzdravil jeho syna, nikoli pro víru samu¹²⁸) kontrastuje s vírou v zázrak, racionální svět se propojuje se světem zázračným a iracionálním, umocněným mystickou nocí narození Krista.

¹²⁷ Jaroslav Havlíček, „Svatá noc“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 72.

¹²⁸ Josef připomíná Kalvachovi jeho vypočítavost a prospěchářství, když k jeho očekávání zázraku kriticky poznamenává: „Ti, kteří sem přicházejí se svými zármutky, nežádají si nic jiného, než aby okřála jejich srdce.“ *Tamtéž*, s. 73.

Mlčení Boha, neuskutečnitelnost zázraku i „neochota“ Josefa pomoci Kalvachovi formují v jeho nitru vzdor a nesmiřitelnost: „Co mám tedy dělat? Kam mám jít?“ zoufale zašeptal muž. „Mé dítě zemře dříve, než se vám podaří uskutečnit jediný z vašich pochybných divů! (...) Cha-cha-cha! Nechte maličkých přijít ke mně! Tak to kdysi řekl? Rozeznávám v těchto slovech zvláštní, cynický smysl. Lháři! Lháři! (...) Hleďme, tak se ti tedy narodil syn? Jsi otcem – vlastně ne, vždyť ty jsi jen otčímem! (...) A ten tvůj bůh, trojjediný,‘ odfoukl plnými ústy své opovržení, ‚jenž miluje lidi nemocemi, bolestmi, bídou a peklem, nevíš, proč vlastně trestá nevinné děti? Och, běda mu,‘ zavyl v bezmocném vzteku, ‚běda mu, ublíží-li mi, vezme-li mi je! Až dosud jsem ho snášel, pak mu vypovím válku. Podloudně, otevřeně, kamenem, slinou i ranami budu stíhat jeho proradné obrazy! Škoda, že není.“¹²⁹ Pokoru stíhá vztek, rouhání a vyhlášení války. Ve scéně, v níž narůstá Kalvachovo zoufalství a graduje až v popření existence Boha, Josef, jemuž Kalvach své výčitky adresuje, mlčí: Havlíček toto mlčení Josefa a tím i mlčení možnosti milosrdenství nebo zázraku a nakonec i Boha samotného tvaruje prostřednictvím prostého a krátkého konstatování, čímž podtrhuje kontrast mezi hluboce lidským zoufalstvím, psychologicky velmi propracovaně podaným, a nadosobní neúčastí Boží: „Josef pokrčil rameny. (...) Josef mlčel. (...) Josef si svou velikou, kostnatou rukou zakryl ústa, schovaná v pěně vousů. Bylo to snad zívnutí? (...) Marně. Ani ozvěna se neozvala.“¹³⁰ Vrcholem citově velmi vypjaté scény je Kalvachovo poznání, že jeho lidské city a emotivní výbuchy nepohnou Bohem, respektive Josefem, jehož chápe jako prostředníka. Unavený a vyčerpaný se táže Josefa: „Neslyšíš?“ (...) „Slyším, ale mlčím,“ pravil vážně hlas. „Tebou nepohne ani rouhání?“ „Ani rouhání.“ „Tebou nepohne ani zoufalství?“ „Ani zoufalství.“ Tu se počal Kalvach děsně káti.“¹³¹ Josef vystupuje jako apatické bytí, můžeme v něm vidět symbol božské neúčasti, avšak nikoli apriorního

¹²⁹ *Tamtéž*, s. 73-74.

¹³⁰ *Tamtéž*, s. 73-74.

¹³¹ *Tamtéž*, s. 74.

nebytí: v zoufalé emotivní scéně otcovského utrpení nenalézáme absenci Boha, jeho nebytí, ale spíše jeho nepřítomnost pro člověka, tragické minutí dvou rovin bytí, dvou řádů, dvou zákonitostí, božského a lidského. Proto ani rouhání nic nemůže změnit na danosti věcí.

Dialog mezi Kalvachem a Josefem sugeruje biblickou formu, kterou Rudolf Col označuje jako *parallelismus membrorum*: pro zdůraznění naléhavosti a neměnnosti věcí oba aktéři dvakrát shodně opakují své výroky. Pro lepší názornost si je ještě jednou uvedeme, avšak pod sebou:

„Tebou nepohne ani rouhání?“

„Ani rouhání.“

„Tebou nepohne ani zoufalství?“

„Ani zoufalství.“¹³²

Ve čtyřech větách Havlíček modeluje nepřítomnost Boha pro člověka, respektive *vzdálenost* mezi člověkem a Bohem, mezi lidským a božským. Domníváme se, že nic na tom nemění fakt, že hlasatelem této vzdálenosti je tesař Josef: konečně to, že s Kalvachem promlouvá nikoli Bůh nebo Syn, ale člověk, tím více odhaluje propast mezi Kalvachem a Bohem. Naději, která před Josefem nedošla naplnění, upíná poté Kalvach ke smrti. Dívka, jež mu radí, aby uprosil smrt, splývá se smrtí samotnou, která ve své ženské podobě kontrastuje s jinou ženou štědrovečerní noci:¹³³ Marií. Proti matce života (a života věčného) stojí žena-matka jako smrt, a tato dvojznačnost je vyjádřena i dvěma místy, mezi nimiž se Kalvach pohybuje: kostelem a hřbitovem.

¹³² K opakování slov, vět a veršů v biblických i nebiblických orientálních textech liturgického charakteru viz Rudolf Col: *Biblická stylistika a poesie*. Olomouc, Velehrad – nakladatelství Dobré knihy 1948, k různým formám paralelismu a jeho různým názvům (zdvojený smysl, repetitio rhetorica) zejména s. 112an.

¹³³ Jen na okraj poznamenejme, že motiv prosby smrti, aby počkala, je jedním z častých archetypů, vyskytujícím se v lidových pohádkách. Velice často je pak smrt, která odmítá počkat, přechytračena a lstí spoutána či jiným způsobem zastavena, viz například pohádku Karla Jaromíra Erbena *Dobře tak, že je smrt na světě*, či podobný motiv ve filmovém zpracování pohádky *Dařbuján a Pandrhol*: zde je však smrt opita pivem a zatlučena v kořalečnickém sudu.

Mlčí-li prostřednictvím Josefa Bůh, pak prázdno, které zůstává po rozmluvě s Josefem, se vynořuje i v hájemství smrti: „To, co se dříve podobalo aleji, bylo rozlehlým lesem křížů. Nekonečný hřbitov. (...) Tam leží ruka, nos kamenného anděla, sežrány rakovinou, tam trčí k obloze železná osa udroleného křídla, holá jako kost, jejíž maso odpadlo. (...) Vše v rozkladu, země, hroby, kosti mrtvých, ne již živá hlína, ale mrtvá hlína. (...) Země se propadala pod jeho kroky. Nebylo zde již nic pevného. Vše se hrozilo kamsi zřítit, v hlubinu, zívající uprostřed vesmíru.“¹³⁴ Kalvach dospívá k přesvědčení, že Bůh i smrt jsou spiklenci, že vše bylo dohodnuto mnohem dříve a nakonec Boha se smrtí identifikuje. Mizí tak tradiční kontradikce mezi Bohem jako životem a smrtí, obě tyto dimenze splývají v jediný celek, jehož podstatou je prázdnota, nemá hlubina. Kalvach, který na počátku textu vychází hledat lékaře, prožívá naději i zklamání před životem i před smrtí a vrací se ze své cesty s vědomím jediného: osamocení lidského bytí tváří v tvář Bohu, smrti, existenci jako takové. Propast a vzdálenost mezi – v obecné rovině – lidským bytím a vědomím (či alespoň hledáním) metafyzického rozměru, dotváří závěr povídky, v němž se Kalvachova cesta odhaluje jen jako sen. Po probuzení je vržen zpět do holé a kruté skutečnosti a první zprávou, kterou po procitnutí slyší, je smrt jeho syna.

Považujeme za velmi symbolické, že Havlíček pro tuto povídku zvolil právě štědrovečerní čas: proti sobě tak stojí narození jednoho a smrt druhého dítěte, narození dítěte, které překoná svou smrt na kříži, neboť je Božím synem, a smrt dítěte jako příslušníka lidského rodu, jehož úděl je nezměnitelný. Stojí zde Bůh proti člověku, a Bůh mlčí, zůstává hluchým k zoufalství. Vzдор, který Kalvach ve snu prožívá a jímž se bouří proti nemožnosti dosáhnout Boha, je z hlediska existenciálního a psychologického také vzdorem proti vlastní lidské omezenosti, nemožnosti změnit tok času a osudu: lidské bytí Havlíček odhaluje v jeho tragické osamělosti. Důsledný ateismus by byl možná pohodlným východiskem, ale latentní vědomí roviny přesahující člověka (ať již hovoříme o

¹³⁴ Jaroslav Havlíček, „Svatá noc“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 75-76.

Bohu z hlediska náboženství či uvažujeme o metafyzickém řádu, transcendentální síle atd.) a současně nemožnost tuto rovinu plně uchopit nechávají Kalvacha stát s hrůzou vprostřed vlastní existence.

Smrt dítěte je absurdní nejen vzhledem k absenci Boha, jehož existence by smrti dávala určitý smysl, ale také proto, že zemřelo právě dítě. Z existenciálního hlediska je taková smrt nepochopitelná, život dítěte, které brzy umírá, je pouhým bytím k smrti bez možnosti svou existenci v průběhu života rozvinout. Kalvachovi se tak nabízí zásadní otázka, proč se jeho syn vůbec narodil.

Ve výše zmíněných textech je absence Boha vnímána znepokojivě. Jeho nepřítomnost není nikde dovedena do absolutna, vždy zůstává v postavách Havlíčkových povídek pachuč zoufalství, ale také naděje. Jinak je tomu ovšem v povídce *Zánik městečka Olšiny* (1930), vydané až po autorově smrti v roce 1944 a traktované do dvanácti kapitol. Žánrově se text blíží grotesce a karikatuře, jeho tématem je ohlášená smrt Boha a řešení nastalé situace. Se smrtí Stvořitele ztrácí život svůj dosavadní řád, neexistuje zrození ani smrt, čas se zastavuje a ze svého plynutí se proměňuje jen v moment věčného a nehybného trvání.

Obyvatelé Olšiny ztrácejí představu o svém dalším osobním i společenském směřování. V absurdní situaci, kdy oživlí mrtví se navzdory svému tělesnému rozkladu dožadují opětovného přijetí mezi živé,¹³⁵ zádušní mše za zemřelého Boha se účastní zástupci d'ábelské sféry a opilec nemůže zabít svou ženu, neboť smrt neexistuje, se pod groteskním tónem objevuje lidská bezradnost: vše je dovoleno, ale vzhledem k existenci, která jako by ustrnula v neměnném bodě, nic nemá na druhou stranu smysl. Východisko nabízí olšinský učenec v konání, které je neúčinné, nesmyslné a nelogické. Učenec se

¹³⁵ Nella Mlsová v této souvislosti upozorňuje na neúplnost vzkříšení mrtvých, kterým po oživení zůstává jejich posmrtná fyziognomie nesoucí stopy rozkladu. Vzkříšení, doprovázející smrt Boha, není návratem proti plynutí času, ale spíše vystoupením z jeho plynutí: mrtví se nevracejí do života zcela, zůstávají stát na pomezí života a smrti, a v okamžiku, kdy jsou živými odmítnuti, vrací se zpět na hřbitov. Srov. Nella Mlsová: *Člověk na rozhraní, c.d.*, s. 130.

demonstrativně věnuje pletení nekonečné punčochy, zatímco jiní obyvatelé chytají v kašně na náměstí neexistující ryby či šijí šaty jehlou postrádající nit.¹³⁶

Zatímco v předešlých povídkách autor absenci Boha nedovedl k jeho absolutnímu popření, v *Zániku městečka Olšiny* smrt Boha završuje prohraná bitva andělů s ďábly a démony. Jejich porážka je také definitivním koncem Olšin, městečko je zasypano příkrovem andělského peří, které se v mohutných vrstvách snáší z nebe jako doklad jejich zániku. Městečko se pod peřím ztrácí, až je celé i se svým krajem pohřbeno pod bělostným závějem: „Ráno třináctého dne nebylo již městečka Olšiny. Obloha byla čistá, bezbarvá, nesněžilo z ní, ale také v ní nebylo ani jediné trhliny, jíž by prosvítal blankyt. Do nedozírna se táhla mrtvá pláň, pahrbek vedle pahrbku, jako karavana zasypaná na poušti.“¹³⁷

Povídka je rozdělena do dvanácti kapitol, které vypovídají o jednotlivých fázích postupného zániku a připomínají stvořitelství akt Boha, ale v obráceném smyslu. Zatímco v biblickém příběhu o stvoření Bůh buduje své dílo, kterému vtiskuje řád, absence Boha v Havlíčkově textu řád naopak rozrušuje a v toku chaotických a nesmyslných epizod vede v závěru k totálnímu rozkladu a zániku. Nella Mlsová v této souvislosti upozorňuje na skutečnost, že zpráva o mrtvém Bohu, kterou přináší andělé do Olšin a jež předchází rozvratu městečka, odporuje představě Boha jako nesmrtelné bytosti. A je-li Bůh smrtelný, pak není Bohem, respektive nikdy neexistoval. Mlsová této skutečnosti rozumí tak, že nikoli Bůh člověka, ale člověk Boha stvořil a Bůh je tedy jeho projekcí.¹³⁸ Domníváme se, že pak by ale nemohl nastat rozvrat řádu transcendentální povahy, ale pouze lidmi vytvořeného systému a tedy skutečnosti, která je obnovitelná a nikoli fatální pro další možnou existenci. Za přijatelnější se nám zdá interpretace smrti Boha, kterou Mlsová nabízí o několik řádek níže: smrt

¹³⁶ Srov. Jaroslav Havlíček, „Zánik městečka Olšiny“. In: Jaroslav Havlíček: *Smrt bibliomanova*, doslov napsal Jan Červenka. Praha, Brody 1997, s. 63.

¹³⁷ *Tamtéž*, s. 75.

¹³⁸ K této otázce srov. Nella Mlsová: *Člověk na rozhraní, c.d.*, zejména s. 131-132.

Boha jako symbol nikoli jeho neexistence, ale existence, která však není přístupná a poznatelná člověku.

Místem, v němž není přítomen Bůh, je také blíže nespecifikovaný prostor středověkého města povídky *Faustova smrt* (1939). Bůh je nahrazen krutou a sadistickou vládou Fausta. Absence nejen Boha, ale řádu, který by Fausta a celou společnost města převyšoval a dodával tak určité etické normy, strhává město do apokalyptického víru: „Ani život, ani smrt – takový byl tedy únorový večer onoho pozdního středověku, kal lidských chrchlů ležel na dláždění, v domech blikala umrlčí světýlka, poněvadž lidé se styděli svých vlastních zmučených tváří a měli raději temnotu než světlo. Noc se snášela a lidé byli tiší, na ulicích bylo slyšet jen odměřené kroky hlídek, patrolujících pro Faustovu bezpečnost.“¹³⁹ Smrt a život splývají v jedno, lidské bytosti se připodobňují mentálně i fyzicky mrtvým, rozkladem za živa jako by přitakávali smrti, která však neukončuje život, ale je životem samým: věčná smrt, nehybnost, strach a noc. Nepřítomnost Boha vrhá celé město do zkázy téměř apokalyptického rázu. Vedle krutovlády Fausta nalézáme nejen rozkladné nemoci, ale také další příznaky apokalyptického zhroucení: nedůvěru člověka k člověku, tíseň, hnus ze sebe samého, jedovatost vody a všudypřítomný zápach tlení fyzického i duševního, ale také bezčasí, vržení člověka do nicoty smrti bez naděje a víry.

4.2. Lidová spiritualita, pověřčivost a spiritismus

Havlíček ve svých krátkých prózách z velké části reflektuje prostor maloměsta a jeho okolí, často pak explicitně či zastřeně konstruuje a modeluje literární prostor dle vzoru rodné Jilemnice nebo okolních menších měst a vesnic. Součástí maloměstské společnosti počátku 20. století je také tradiční náboženské cítění, oscilující mezi katechismy formovaným povědomím o církevní ortodoxii a jednotlivých aspektech křesťanské nauky na jedné straně a spiritismem či smyslem pro nadpřirozený svět mimo intence katolické nauky na straně druhé.

¹³⁹ Jaroslav Havlíček, „Faustova smrt“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána, c.d.*, s. 150.

Vedle sebe a ve vzájemné provázanosti tak koexistují křesťanství jako institucionalizovaná tradiční konfese a současně také sklony k „duchařství“, spiritismu a lidové pověrčivosti, které se sice do jisté míry mohou shodovat s křesťanskou doktrínou (respektive jí spíše neodporovat), ale právě tak se určitými svými projevy mohou jevit jako vzhledem ke křesťanství problematické podoby lidové spirituality.

Tento specifický průsečík tradičního institucionalizovaného náboženství a lidové spirituality zásadním způsobem reflektuje Havlíček v celé řadě svých povídek. Podstatnými rysy Havlíčkova ztvárňování projevů a podob maloměstského náboženského života jsou komika, hyperbola a ironie. S jejich pomocí formuluje autor střet materiálně založených maloměšťanů s rovinami, které je v určitém momentu přesahují, ať již jsou vyjádřeny v intencích tradiční víry (zde katolické) či jsou výsledkem pověrčivosti a pouhého strachu.

Měli bychom poznamenat, že náboženská jako taková, respektive spiritualita v širším slova smyslu, zde však není prezentována v negativním významu, ale jako přirozená součást člověka, a především člověka z malého města či venkova, kde měly tradiční náboženské představy pevnější místo ve společenském i individuálním životě než ve velkých městech. Pokud jsme výše připomenuli Havlíčkův esej *Nevěřím*, nedokládá vytěsnění Boha, spirituality a náboženského cítění na okraj lidského života a vnímání sebe sama a světa.

Obraz Boha v Havlíčkových textech není parodován, spíše slouží jako prostředník k parodování společnosti, jež se na něho odvolává. Mizející Bůh, Bůh, který zemřel, odešel (*Bůh mého dětství*) či je sám podroben stárnutí (*Ovoce života*), vyjadřuje mnohem více duchovní stav společnosti než autorův postoj k teologickým otázkám. Ty konečně v jeho krátkých prózách nenalezneme: Havlíček nehodnotí prostřednictvím společnosti a jednotlivců náboženství (tedy především církev), ale prostřednictvím falešného vztahu člověka k Bohu (a nikoli Boha k člověku) člověka samého a jeho společnost. Bůh, jak uvidíme níže, se objevuje spíše v roli zneužitého nástroje, prostředníka, jehož pomocí se

člověk snaží vyrovnat s tím, co jej překonává, aby se navrátil opět k sobě samému: a nikoli k Bohu. Bůh tak vystupuje ponejvíce jako záminka, alibi, faktum, jež má sloužit člověku.

Z obrácení vztahu člověka a Boha vyrůstá Havlíčkova kritika nikoli náboženství a spirituality, ale zneužitého náboženství a zneužití spirituality: obě tyto hodnoty přestávají být hodnotami o sobě, a proměňují se v čistě lidské a přízemní projevy, sledující výhradně omezené materiální výhody. A je podstatou Havlíčkovy ironie, že tyto hodnoty jsou projektovány i do oblastí, jež kategorii hmoty pokud přímo nevylučují, tak alespoň velmi problematizují (*Ubohý čert*, viz níže). Nicméně je třeba v této souvislosti také dodat, že v kontextu lidového náboženského chápání byly představy duchovního světa formovány na velmi konkrétních, hmatatelných a materialistických základech.

Mezi Havlíčkovy parodie maloměstské spirituality a maloměstského náboženského cítění patří především povídky shrnuté Josefem Rumlerem do souboru *Zázrak flamendrů* z roku 1964, konkrétně především oddíly *Duch soudce Pauknera* a *Čert na zdi*. V povídce *Čert na zdi* (1928) Havlíček konfrontuje tradiční lidovou zbožnost (v tomto případě ovšem spíše pověřivost) s touhou po splnění materialistických přání, jež má z kontaktu s nadpřirozenou silou vyplývat. Nastražený čert, od něhož si protagonisté splnění svých tužeb slibují, je však toliko člověkem, a to navíc člověkem s nečestnými úmysly (cílem jeho čertovského představení je odlákání ženy hospodského). Atributy, jimiž Havlíček čerta vybavuje, odpovídají lidovým představám: „V pološeru za stůl pro vozky a vandráky poblíž dveří usedal cizinec podivného vzezření. Oči sálaly nepokojným ohněm, černé, nízko sestřižené vlasy se kudrnatily jako ovčí vlna, po stranách vyzáblého obličejce trčely zahrocené uši. Host byl mladý, snědý, měl sešikmené čelo a zahnutý dravčí nos s širokým chřípím.“¹⁴⁰ Cizinec je navíc oblečen do zeleného kabátku (myslivecká kamizola?) a fakt, že kulhá, je přítomnými interpretován jako známka kopyta. To, že Havlíček pracuje s

¹⁴⁰ Jaroslav Havlíček, „Čert na zdi“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 351-352.

banální a neoriginální lidovou představou čerta, že pekelník přichází do osvětlené místnosti hospody (prostor sousedské vzájemnosti, bezpečí, příjemných chvil atd.), že se sedláky vede věcný rozhovor (cizinec svou čertovskou identitu konstatuje zcela lakonicky: „Nezmýlili jste se, jsem ten, za koho mne máte. Proč bych se před vámi skrýval? Upřímnost za upřímnost. Brzy uvidíte, že čert, chce-li, dovede být výborným společníkem.“¹⁴¹) nebo že kavalírsky nabízí splnit každé přání, aniž by požadoval jakoukoli odplatu (duši), posouvá příběh do groteskní roviny. Strach zde nevzbuzuje sama přítomnost d'ábelské bytosti, ale čertova pouhá znalost vesnických klepů, tajných přání sedláků, jejich vzájemných vztahů a nevraživostí (sedlák Klíma usiluje o část pole, Jakub Pecen touží po Sýkorově dceři, Martin Kec prahne po větším statku a mladé ženě atd.).

Do groteskní scény s přestrojeným čertem (a čtenář od první chvíle tuší, že o nadpřirozenou bytost vsutku nejde) vstupuje také psychologická kresba charakterů jednotlivých postav. Nejsme svědky žádného pokání, ustrnutí nebo kritické sebereflexe; pouhá cizincova znalost vesnických klepů, která přesvědčí sedláky o jeho d'ábelské identitě, roztáčí vír událostí, jež se spíše podobají cirkusovému vystoupení než setkání s pekelnou mocností: „Jsem čert. Jak vás o tom mám přesvědčit?“ ,Dej mi ty peníze, o kterých jsi mluvil,‘ vyhrkl Čupr-Pán, překonávaje sama sebe. ,Udělej nějaké kouzlo!‘ navrhoval nehorázně Opičák. Lopata-Zloděj však náhle vážně, velmi vážně vstal, hluboce se mladíkovi uklonil a řekl: ,Mistře, já v tebe věřím.“¹⁴² Závěrečná poklona, oslovení Mistře i vyznání víry absurditu a komiku celé scény dovršují. Nelze přitom nepostřehnout, že vyznání víry není v zásadě určeno čertovi (zde symbolizujícímu určitou metafyzickou dimenzi), ale tomu, co může poskytnout: penězům a moci. Metafyzikou, řádem, dalece přesahujícím lidský život, zde není ani Bůh ani d'ábel, ale majetek, podobně jako v kriminálně laděné povídce

¹⁴¹ *Tamtéž*, s. 353.

¹⁴² *Tamtéž*, s. 355.

Trest smrti. Lze vzývat cokoli a čemukoli se klanět, pokud to vede k majetku. Jinými slovy: představa nadpřirozené bytosti (v obecnějším smyslu setkání s metafyzickým rozměrem) je zde pouhým nástrojem k ukojení materiálních potřeb člověka: „(...) nikdo neměl zájem o hvězdy, nad nimiž sídlí Bůh, kterého vyšli zradit. Zradit? Ne, jen docela málo ošidit, poprosit ďábla o pomoc, vznést k němu jedno skrovné přání. ‚Jak by ne?‘ vzdorovaly v duchu hranaté, lakotné selské lebky, ‚nabízíš snad ty nám něco? Jsme rádi, když aspoň někdo dává, byť to byl sám Lucifer.‘“¹⁴³

Vrcholné trhovecké překřikování předchází cesta sedláků ke hřbitovu, kde jim čert slíbil vyplnit jejich přání. Jako vsutku ironická poznámka, kontrastující nejen s charakterem sedláků, ale i s celou věcnou dikcí příběhu, zní drobná vsuvka, popisující romantizující kulisy noční cesty: „Měsíc je zalil svým smaragdovým světlem, až je v kostech zamrazilo mystickou hrůzou. Toužebně se zahleděli ke hřbitovu.“¹⁴⁴ Druhá věta naznačuje nejen místo, na němž sedláci očekávají faktické splnění svých přání, ale metaforicky vyjadřuje i jejich povahovou přináležitost k místu zkázy a zatracení.

Parodickou črtou vycházející z lidové pověřivosti a víry v čerty je také povídka *Ubohý čert* (1928), rovněž uveřejněná v *Zázraku flamendrů*. V textu, který je postaven na archetypální dvojici chudý versus bohatý (a Havlíček tento vztah tematizuje i v dalších povídkách, například v povídce *Bohatec a chudý Lazar* z roku 1938, uveřejněné v souboru *Prodavač času*), je konfrontován racionalismus řezníka Šálka s obavou z posmrtného bytí, vycházející z tradičních náboženských představ. Jeho antipodem v sociálním zařazení v rámci jilemnické společnosti je soused Krch, vdovec, chudý kamnář a živitel čtyř dětí. Dodejme však, že ho jen stěží můžeme považovat, jak dále uvidíme, i za Šálkův protiklad po stránce mravní. Vztah bohatý versus chudý (vyjádřený také tělesným protikladem tlustý versus hubený) je často tematizován v lidových

¹⁴³ *Tamtéž*, s. 359.

¹⁴⁴ *Tamtéž*, s. 358.

pohádkách: Havlíček si byl zřejmě této souvislosti vědom (možná bychom mohli uvažovat o přímé inspiraci pohádkou), a proto místy styl vyprávění připodobnil stylistickým postupům pohádky, jak můžeme vidět již v úvodní větě: „Pan Šálek, řezník a uzenář, měl peníze, měl dům. Dobře se mu vedlo na zemi.“¹⁴⁵

Rovněž schematizovaná charakteristika postav odpovídá charakterové čitelnosti (jednoznačnosti) pohádkových postav, podobně jako opozice jmen Šálek – Krch. Zatímco jméno řezníkovo sugeruje krásnou nádobu, zřejmě plnou (nikoli hrnek, ale šálek – jasně zde cítíme naznačení vyššího společenského postavení, nacházíme zde stopu určitého nadstandardu atd.), jméno kamnářovo implikuje hřbitov (krchov): tedy chudobu, vyhublost, temnotu, tíseň atd. Jména zde tedy představují určité determinanty, osud a postavení jejich nositelů je předem dán, předem je rozhodnuto (osudem, Bohem?) o jejich údělu. Podobně druh práce obou protagonistů symbolizuje jejich osudové určení: řeznictví můžeme chápat jako metaforu spokojeného nenáročného života, kamnářství je naopak prací špinavou a plnou sazí, které naznačují blízkost pekla. Výmluvným je také statut obou postav v rámci rodinného uspořádání: řezník je svobodným mužem, žijícím a vydělávajícím jen pro sebe a svůj život (Šálek se „ubráníl pokušení ženitby, milosrdenství, soucitu a lásky.“¹⁴⁶), ale kamnář Krch živí čtyři děvčátka; i jejich pohlavím jako by Havlíček stvrzoval kamnářův neblahý osud: nikoli chlapců, kteří by otci mohli pomoci či v určitém věku si našli vlastní práci, ale dívek je kamnář otcem. Dívek, které bude muset provdat, zaopatřit atd., a tím vším se jeho postavení v maloměstské společnosti ještě více stěžuje. Konečně kamnářova početná rodina zde není prezentována jako štěstí, byť chudé, ale spíše jako důsledek jeho neuváženého konání: „Kamnář Krch, původce všeho neštěstí. On to byl, jenž neodpovědně zplodil tyto děti.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Jaroslav Havlíček, „Ubohý čert“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 364.

¹⁴⁶ *Tamtéž*, s. 365.

¹⁴⁷ *Tamtéž*, s. 367.

Vidíme, že Havlíček v textu vytváří celý rejstřík charakterizačních prvků, které jako determinanty předurčují role obou protagonistů. Určujícím rysem je také schematicky modelovaný vzhled řezníka a kamnáře: řezník se podobal „svému řeznickému špalku. Nad nízkým hranatým čelem rozsochaté štětiny, na tvářích pijácký lišej (...).“¹⁴⁸ Kamnář je vyobrazen až s karikaturní nadsázkou jako „pokorný stín, kostra potažená koží, boty číslo čtyřicet šest, záplatované, rozšklebené, krátké rukávy na předlouhých tyčkách paží, (...) lebka starého drožkářského koně, hubená kozí brada.“¹⁴⁹ Pokud kamnář již svým jménem Krch připomíná smrt, bídný život a v důsledku hřbitov, pak této představě plně odpovídá i jeho fyziognomie a celkový vzhled.

Havlíčkův do jisté míry deziluzivní pohled na principy fungování světa a spravedlnosti odráží ironické poznamenání, že navzdory Šálkovu sobeckému životu právě jemu přeje štěstí, respektive explicitně jmenovaný Bůh: „Břicho se mocně zvedalo pod červeně pruhovanou zástěrou. Stál a sekal širočinou maso, šlachy, morkové kosti, řezal, odkrajoval, stahoval z kůže, poltil lebky, vylupoval oči, lámal hnáty, vážil, balil a shraboval peníze. Pokladna cinkala, zvoneček nad krámovými dveřmi ustavičně zvonil. Dej Bůh štěstí tomu domu! Dal. Zalíbilo se mu asi v Rudolfu Šálkovi.“¹⁵⁰ Dlouhý výčet řeznickovy činnosti, která vzbuzuje spíše záporné estetické kvality a nepříjemné pocity, ironicky i groteskně kontrastuje se „zalíbením Boha“, biblickým výrazem pro sympatický vztah Boha k vyvolenému člověku.

Kuriózní je, že sociální „typus“ řezníka Šálka a kamnáře Krcha přenáší Havlíček v rámci zápletky i do roviny, kterou bychom považovali přinejmenším za nehmotnou, respektive bychom předpokládali, že oba protagonisté ji takto budou chápat: jde o rovinu posmrtného bytí, zde, vzhledem k sobeckému a konzumnímu Šálkovu životu, o sféru pekelnou. I v ní totiž platí hierarchické uspořádání a odpykávání hříchů je i zde možno si ulehčit způsoby, které se

¹⁴⁸ *Tamtéž*, s. 364-365.

¹⁴⁹ *Tamtéž*, s. 367.

¹⁵⁰ *Tamtéž*, s. 365.

praktikují v lidské společnosti: úplatky. Znamená to, že privilegia, jichž se řezníkovi dostává v jeho pozemském bytí, bude zřejmě požívat i po smrti.

K řezníkovi, který je po mrtvici upoután na lůžko, se přes zeď ze sousedního bytu prokope kamnář Krch. Z otvoru ve zdi pak vystupuje několik nocí v přestrojení za čerta a má mí ze Šálka jídlo, pití a nakonec i peníze. Řezníkovy materiální statky mají v pekle posloužit jako úplatek a současně přilepšit „chudé vrstvě čertů“. Materialismus v představách obou Havlíčkových protagonistů zasahuje i do roviny považované za nehmotnou, respektive duchovní. Sarkasmu zde není vystaveno jen uspořádání lidské společnosti, v níž amorálnější požívá často více úspěchů než člověk mravnější, ale také lidová zbožnost a lidová spiritualita, která si ve své omezenosti a touze po pokračování ne vždy ideálního, ale alespoň známého a ustáleného uspořádání věcí převádí lidské principy do zásvětního prostoru a času. V představách řezníka i kamnáře se tak člověk po smrti nespirtualizuje, ale naopak polidšťuje svou novou formu existence: „U nás to je všelijaké, zrovna tak jako na světě,“ vysvětloval čert, „je tam mnoho čertů vzteklých, zlomyslných, úskočných. (...) Pod kotli přikládat, to ovšem jinak nejde, ale ono přijde na to, jak se přikládá, či ne? (...) Přikládám, to tedy ano, ale jen tak, aby nadobro nevyhaslo.“¹⁵¹ Blízkostí smrti vystrašený řezník s ulehčením poznává, že čert – kamnář Krch mu nabízí podobně snadný a banální život i po smrti. Své skutečné sny a touhy, jejichž předmětem je majetek, snadný život, pohodlí a výhradní orientace na vlastní prospěch, tak řezník projektuje i do představ o posmrtné existenci. Hrůza, která se při prvním zjevení čerta řezníka zmocní, ustupuje velmi rychle, když zjistí, že si může prostřednictvím úplatného čerta zajistit v pekle lepší postavení. Představy lidové spirituality formované morálkou zde nabývají absurdních rozměrů, víra je pouze prostředkem a maskou pro dosažení vlastních cílů mimo pozemskou existenci.

Podle Boženy Plánské nelze vnímat groteskní ztvárnění čertů v povídkách *Čert na zdi* a *Ubohý čert* jen jako pouhou hru a mystifikaci. Plánská se domnívá,

¹⁵¹ *Tamtéž*, s. 379.

že působnost „této iluze (iluze čerta, nadpřirozené bytosti, pozn. K.C.) je totiž stejná, jako by byla projevem záporné metafyzické síly. ‚Realita‘ čerta vyvolaná v život pouhým slovem se ukáže být silou schopnou posunout fakticitu světa, a to přesto, že irealita čertovského zjevu je explicitně odhalena a pojmenována těmi samými postavami, které původní představě ďábla uvěřily (...).“¹⁵²

Parodie lidové zbožnosti zaznívá v povídce *Posedlý Kristián* (1928), pod jejímž titulem čteme předznamenání příběhu, upozorňující na humorný charakter textu: „Příběh komický. Předmět hry: mladost. Scéna přírodní.“¹⁵³ Sedlák, jehož syn nevykazuje příliš uspokojivé studijní výsledky, doufá, že by se potomek mohl uplatnit v duchovní službě, konečně již jeho jméno Kristián „bylo mu vybráno po důkladné úvaze tak, aby se co nejlépe hodilo k duchovnímu stavu.“¹⁵⁴ Představy rodičů se ovšem rozcházejí s představami syna, který navzdory svému jménu dává před zbožností přednost erotickým dobrodružstvím s místními dívkami. Zápletku povídky tvoří skutečnost, že objekt Kristiánovy touhy – dívka Bláža – je posluhovačkou na vesnické faře, a Kristián se potřebuje na farnost vloudit na potřebný čas, který k jejímu svedení potřebuje. Předstírá proto posedlost čerty, která je v rámci zbožné rodiny řešena tradičními metodami (vymýtání čertů pomocí modliteb, kropení svěcenou vodou, předkládáním svatých obrázků atd.), avšak neúspěšně. Nepokojný Kristián nakonec docílí toho, že jediným místem, kde by exorcismus mohl být úspěšný, je shledána fara. Bláža ale Kristiánovým nástrahám odolá, nicméně mladík dosáhne svého cíle alespoň u jiné dívky, posluhovačky. Ta se v pikantním závěru k milostným pletkám přiznává a farářovu výpověď komentuje slovy: „Vím však zcela dobře, že mne vypovídáte nikoli za můj hříšný skutek, aniž za mé rouhavé řeči, nýbrž proto, že jsem vám v noci rezolutně odepřela to, co jste

¹⁵² Srov. Božena Plánská, c.d. In: *Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy konané v Hradci Králové 21. - 22. září 1993 (Hlavní téma: psychologická próza), c.d.*, s. 101. Plánská také upozorňuje na skutečnost, že zjevení čerta nevnaší „do textu prvek zla zvnějšku“, zlo je odhaleno jako „již latentně přítomné, pouze skryté, které iluze čerta a jeho moci vylamuje z jeho často nevědomých hloubek.“ In: *tamtéž*, s. 101.

¹⁵³ Jaroslav Havlíček, „Posedlý Kristián“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 406.

¹⁵⁴ *Tamtéž*, s. 406.

na mně důtklivě žádal, ač jsem téhož v míře vrchovaté dopřála předtím studentovi!“¹⁵⁵

V této povídce, která je postavena na neporozumění rodičů a jejich syna, na konfrontaci lidové zbožnosti a prosté mladíkovy touhy po erotickém dobrodružství, autor paroduje lidovou spiritualitu, v níž přežívá přesvědčení o síle a moci d'ábelských bytostí, jež mohou posednout člověka, uřknout jej a ovládat nejen jeho mysl a duši, ale také tělo. Ve scénách, v nichž Kristián propadá moci čertů, poulí oči, vyplazuje jazyk, válí se po zemi a skučí, aniž by kdokoli z přihlížejících byl schopen dešifrovat jeho počínání jako pouhý teatrální výstup, utahující si ze zbožného příbuzenstva, zaznívá parodie lidové pověřčivosti i víry v Boha, která se omezuje na mumlání modliteb, ale postrádá jakoukoli duchovní hloubku. V *Posedlém Kristiánovi* nejde, podobně jako v *Čertu na zdi* nebo *Ubohém čertu*, o zesměšnění víry jako takové či dokonce Boha, ale o odhalení procesu, jímž si společnost různými formami připodobňuje Boha svým představám. V případě *Posedlého Kristiána* můžeme hovořit o naivní víře, která znemožní protagonistům nahlédnout skutečný stav věcí a podstatu Kristiánova chování, nicméně stále jde o víru, byť v lidové podobě, o víru vzdálenou složitým filosofickým a teologickým souvislostem a nuancím ve výkladu *Písma*, nikoli však o pouhou projekci vlastních sobeckých zájmů. Povídky *Čert na zdi* a *Ubohý čert* před nás staví zcela jinou podobu víry: zde již nemůžeme hovořit o víře, ale o pouhém přenesení pozemských žádostí do sféry duchovní: postavy v těchto dvou textech v podstatě znesvěcují a znevažují víru, náboženství a Boha, neboť se pyšně domnívají, že nikoli jejich vlastní svět, ale svět duchovní se jim v okamžiku jejich příchodu (smrti) přizpůsobí. Aby tomu tak skutečně bylo, uplácejí převlečené čerty penězi, lahvemi vína a kousky salámu. Ačkoli by se mohlo zdát, že právě v těchto povídkách se projevuje Havlíčkův smysl pro groteskno a ironizaci náboženství nejsilněji, nelze přehlédnout, že autor modeluje tragický typ člověka, neschopného v žádné

¹⁵⁵ *Tamtéž*, s. 426.

situaci změnit své hodnoty. Naopak, jeho důvěra v sebe sama jde tak daleko, že pokládá za možné (a snad i samozřejmé), že si může nadiktovat podobu své posmrtné existence. Vedle karikatury tak před námi vyvstává i děsivý obraz pyšné a sebestředné lidské bytosti, považující se za bohorovnou.

4.3. Metafyzika

Pojmem metafyzika, jenž ukončuje naši kapitolu o přítomnosti a mizení Boha v povídkách Jaroslava Havlíčka, myslíme v souvislosti s výše řečeným představu vyššího řádu, transcendentální síly, kterou Havlíček explicitně neidentifikuje s Bohem, a to ať již s Bohem spojeným s institucí (Církví) či s Bohem osobním, konkrétním, vyjadřujícím vnitřní vztah vypravěče ke svému okolí a světu, v němž žije (jako tomu bylo například v povídkách *Bůh mého dětství* nebo *Cesta loutek*). Tímto pojmem máme na mysli kategorie přesahující lidské podmíněné bytí, které však nemusí být automaticky spojovány s představou Boží existence. Pod tento pojem tedy řadíme i ty jevy, které bývají označovány jako fatálno, osudovost, ale také přírodní zákon či vyšší přírodní síla. Je třeba ale také dodat, že Havlíček tyto kategorie sice přímo nespojuje s Bohem, nicméně případné spojení by nebylo nelogické.

Zajímavým způsobem ztvárnění metafyzického rozměru bytí je povídka *O smrti otcově* (1927), v níž Havlíček pracuje s představou posmrtného světa. Ten modeluje jako odraz světa reálného, prostor i lidé, kteří se jím pohybují, odpovídají svým živým podobám, liší se však svou substancí, podstatou: „Ne světlice, ale přízrak světlice. Ne lidé, ale stíny. Děj se odehrává mezi nebem a zemí.“¹⁵⁶ Do světlice, sousedící s vedlejším hospodským lokálem, přichází vypravěčův otec, očekávaný svými rodiči, kteří žijí obdobně jako ve svém pozemském životě, zachovávají podobný životní rytmus a podobné zvyky: „Babička klímá – či bdí? Vrásčitou rukou si podpírá čelo. Dědeček kouří, dýmka

¹⁵⁶ Jaroslav Havlíček, „O smrti otcově“. In: Jaroslav Havlíček: *Hodinky pana Balabána, c.d.*, s. 60.

oddychuje. V intervalech let z ní vystupují modré obláčky.¹⁵⁷ V lokále za světnicí je společnost štamgastů, kteří řeší své „pozemské“ starosti, uzavření do věčnosti.¹⁵⁸ Podstatným rysem roviny, na níž se setkává právě zemřelý otec se svými rodiči a známými v sousedním lokále, je nebytí, respektive ustrnutí v čase: není zde žádný směr nebo cíl, zatracení ani vykoupení nebo očistec, ale spíše věčné trvání určitého momentu, v němž se stále znovu vracejí a koncentrují stále stejné otázky, problémy, tatáž témata atd. Dodejme, že nejen ve *Smrti otcově*, ale také v *Zániku městečka Olšiny* je znehybnění a ustrnutí chápáno rovněž negativně: se smrtí Boha v *Zániku městečka Olšiny* pomíjí také zrození a smrt. Tato skutečnost obyvatele Olšin nejprve nadchne, ale později si začínají uvědomovat, že se ocitají v bezčase, v nesmyslném a věčném bodě trvání. Lidský život a konání ztrácejí jakýkoli smysl. Bezútěšnost věčného čekání na něco, co existuje i neexistuje se stejnou pravděpodobností, kontrastuje s tradičními představami blaženého posmrtného života a v Havlíčkových prózách přivádí protagonisty do depresivního a apatického přežívání. Jinak je tomu ale v *Ovoci života*: Adam, kterého chápeme jako metaforu čirého a aktivně se neprojevoujícího bytí, tento stav naopak opustit nechce. Jak jsme v analýze tohoto textu již naznačili, čirá existence je zde představena jako rajske bytí, protikladné k dynamice a proměnlivosti skutečného života.

Lidské bytí je (*O smrti otcově*) zauzleno samo do sebe bez perspektivy změny. Dynamika života, která provází pozemskou existenci a která v tradičních křesťanských představách bere na sebe v posmrtném bytí podobu zodpovědnosti za své činy, a tedy směřuje buď k trestu nebo spáse, v textu není: bytí jeho postav je sice uvědomované, reflektované, ale pasivní, není zde trest ani spása, není zde žádná projekce budoucnosti či – na obecnější rovině – možnost změny.

¹⁵⁷ *Tamtéž*, s. 60.

¹⁵⁸ Srov. „Šenkovna je plně obsazena. Kolem stolů sedí sousedé, sklenice zvoní o tácky, vzduch je modrý kouřem. Pod samým křížem klímá nehybný a nemluvný sedlák Janata. Vedle něho vášnivě gestikuluje a vykládá sedlák Dorník. (...) ‚Statek se nevyplácí,‘ žehrá Janata, ‚děti chtějí své podíly, dluhy rostou. Žena churaví, léto bylo studené a mokré. Lidem v městech se žije lépe.‘ ‚Se ševcovinou to je ještě horší,‘ namítá Koptík. ‚Nešijeme už boty, jenom je spravujeme. Časy jsou zlé. Jak jinak bývalo za našeho mládí!‘“ *Tamtéž*, s. 62.

Idylická představa posmrtné existence, kterou Havlíček buduje právě potvrzením toho, že po smrti vše vypadá shodně jako před ní (stejný dům, stejní lidé, stejné předměty obklopují zemřelého), se postupně mění v depresivní obraz nekonečného čekání, které sugeruje druhou smrt, ovšem věčně reflektovanou.

Bůh není východiskem, respektive není aktualizován: není jasné, zda existuje, či nikoli, zda vůbec existuje něco mimo věčné statické bytí: „Neznámý den neznámého světla, neznámého žalu. ‚Stále čekáme,‘ praví otec, ‚na koho vlastně čekáme?‘ ‚Nevím,‘ odpovídá babička.“¹⁵⁹ Tíha lidské existence se přenáší i do posmrtného bytí, avšak děsivá proměnlivost pozemské existence, její nejistota, je zde nahrazena strnulostí nevychylující se ze svého konstantního bodu. Čas, který živé drtí svou ohraničeností, konečností vzhledem k podmíněnosti a časovosti lidské existence, se v tomto textu proměňuje naopak v čas neohraničený, ve věčnost, v níž jednotlivé časové intervaly splývají a navzájem se překrývají. Z psychologického hlediska Havlíček tvaruje existenciálně tíživé bytí, pohlcené věčností bez možnosti jakkoli do této věčnosti vstupovat, oplodňovat ji, měnit a dávat jí vlastní výraz. Iluze posmrtného domova, který svým zrcadlením domova pozemského implikuje prvotně pocit bezpečí, klidu a radosti, je konfrontována s absurditou bytí mimo čas a prostor: smrt není vykoupením, přechodem do harmonické existence, ale naopak uvržením do věčného trpného stavu: je zbavením vůle a možnosti měnit život svůj vlastní i druhých.

Východisko, jak jsme již naznačili, zde nenalezneme: „Musíme být trpěliví, musíme být pokojní, my, které několik letících vteřin uzavřelo mezi minulost a přítomnost, jako se ukládají vejce mezi dvě vrstvy pilin. Čekáme svého hospodáře, který nepřichází.“¹⁶⁰ Existence protagonistů se nakonec projevuje jen prostřednictvím jejich vzpomínek, skrze ustavičné rekonstrukce minulých dějů: ve vzpomínkách ožívají předměty, lidé, dávné spory, zpřítomňují

¹⁵⁹ *Tamtéž*, s. 65.

¹⁶⁰ *Tamtéž*, s. 65.

se a vysvobozují z apatického bytí. Vzpomínkami se nejen zpřítomňuje uplynulý život, ale především rekonstrukcí minulosti se potvrzuje vlastní identita. Reflexe sebe samého se neuskutečňuje prožíváním přítomného nebo sebereprojekcí do budoucího, ale jen na základě jistoty v minulém, jistoty, že to a to se dělo právě tak a tak. Znamená to, že bytí nenalézá plné sebeuvědomění, nenahlíží svou podstatu z objektivního hlediska, ale poznání sebe sama těží jen z těch momentů, které rekonstruuje vzpomínka. Z existenciálního hlediska má tento aspekt důležitou roli, neboť v podstatě zpochybňuje jinou formu sebezpoznání člověka, než jaká je mu umožněna již v jeho pozemské existenci. Jinými slovy: člověk ani po smrti nepřekračuje svůj poznávací horizont, zůstává uzavřen v omezenosti svého chápání a možnostech své reflexe, zůstává uzavřenou subjektivitou, neschopnou překonat svou poznávací hranici. V tomto smyslu jako by se Havlíček vracel k postavě Adama z povídky *Ovoce života*: hranice mezi podstatou Boha a člověka je nepřekročitelná. Tato propast a nemožnost jejího překlenutí se odhaluje také Kalvachovi ve *Svaté noci*, když ve snu hledá zázrak a Boží slitovnost pro své umírající dítě.

Domníváme se, že právě proto Havlíček modeluje otcův posmrtný prostor jako zrcadlení prostoru pozemského (tatáž světnice, titíž lidé v lokále, tatáž dýmka, tentýž nábytek atd.), a nikoli jako abstraktní duchovní rovinu. Havlíček zůstává v intencích lidského, nepřekračuje tuto hranici: lidské zůstává lidským i po smrti.

Pokud budeme do kategorie metafyziky řadit i představu o osudu, fatalitě nebo předurčenosti, která je nezměnitelná lidskou vůlí, tedy představu abstraktního plánu, dle něhož je řízen lidský život, pak se můžeme zastavit také u povídky *Bratr* (1927) s podtitulem *Z cizího deníku*. Text je vystavěn na konfrontaci dvou nevlastních bratrů: zatímco Richard Spár je synem bohatého otce, dítětem z lepší společnosti, nevlastní bratr a sirotek Pavel Kaplan patří

k městské chudině.¹⁶¹ Text sleduje zrání obou bratrů od školních let, nástupu do zaměstnání, až po tragický závěr v čase první světové války. Navzdory přísné matce hledá Richard způsob, jak se přiblížit k opovrhovanému bratrovi a začlenit jej do své rodiny: „Pojala mne touha skrýt se do prvního výklenku domu jeho ulice a sečkat, až půjde kolem se svým skloněným smutkem, pak rázem vystoupit, vzít ho za studenou ruku a vroucně ho požádat, aby šel se mnou. Štěstí tohoto neuskutečnitelného bratrství prožíval jsem v nesčíslných snech. Měli jsme tytéž šaty a tentýž pokoj, šeptali jsme si na ložích dlouho před usnutím, a rozcházejíce se ráno každý do své třídy, loučili jsme se láskyplným úsměvem.“¹⁶² Veškeré jeho snahy jsou však zbytečné, v první rovině naráží na matčinu nepřístupnost,¹⁶³ ve druhé na fatalitu a osudové předurčení údělu obou bratrů: Richard jde po dokončení měšťanské školy na studia, později na práva, Pavel se stává příležitostným dělníkem. V čase první světové války Richard slouží v hodnosti důstojníka, zatímco Pavel je prostým pěšákem. Završením válečných událostí se ukončuje také protikladná existence obou bratrů. Richard je lehce raněn do ruky, Pavel však umírá absurdní smrtí: „(...) můj bratr Pavel asi před měsícem padl, zasažen na pochodu pluku, ve chvíli oddechu zbloudilou kulí.“¹⁶⁴ Tím je osudové určení dovršeno, všechny Richardovy pokusy postavit se osudu, vzdorovat danosti věcí, se ukázaly jako marné: protiklad obou životních údělů se nakonec projevuje i v okamžiku smrti: nikoli relativně smysluplná smrt na bojišti, smrt, která by mohla být považována za projev určitých morálních kvalit (hrdinství, obětavost, ochota položit život za vlast), ale

¹⁶¹ Jaroslav Havlíček v expozici povídky upozorňuje na symbolický význam příjmení Spár: „Hle – Richard Spár, Richard Spár – je to silné a rovné jako vůle, avšak to dlouhé ‚á‘ je písmenem tak uklidňujícím. To, co bylo vpředu tvrdě řečeno, v dodatku skrývá vznešenou shovívavost.“ Jaroslav Havlíček, „Bratr“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 36. Dodejme, že naopak jméno Pavel Kaplan evokuje prostotu a jednoduchost, nezní zde žádný aristokratický tón, žádný náznak exotiky, dravosti, povýšenosti atd. Již jméno jako by se spolupodílelo na osudu toho, kdo jej nosí.

¹⁶² *Tamtéž*, s. 43.

¹⁶³ Srov. „Otec projevil přání vzít chlapce do svého domu. Matka chladně odmítla a prohlásila hrdě, že odepře si štěstí mít děti, bude-li tato záležitost rozřešena tak, aby ševcův vnuk si dělal jednou právo válet se v jejich pokojích a jíst u jejich stolu. (...) Matka si vymínila, že levobočka nikdy nespátí. Jaká hrůza, kdyby jeho zablácené botky pošlapaly čistý papír, na nějž ona chtěla psát! Přála si, aby otec zapomněl, že se dítě narodilo.“ *Tamtéž*, s. 41.

¹⁶⁴ *Tamtéž*, s. 55.

smrt zhola zbytečná, smrt během odpočinku, náhodně vystřelený zbloudilý projektil. Záměr osudu (řádu, plánu věcí) vypravěč představuje v tomto textu jako snahu absolutizovat utrpení jednoho z bratrů, dovést jej k nejzazšímu bodu, kterým je nesmyslná, zbytečná a absurdní smrt: „Byl jsem raněn, dostihl jsem jej (bratra Pavla, pozn. K.C.) bolestí, nezbývalo mu tedy než zemřít, aby jeho náskok v neštěstí nebyl ztracen.“¹⁶⁵

Svět je rozdělen na světlou a temnou polovinu a obě tyto roviny jsou striktně ohraničeny, každá půle náleží jednomu z bratrů a neexistuje možnost, jak toto rozdělení zvrátit: „Bylo to, jako bychom si byli rozdělili celý svět mezi sebe. Já vzal onu půli, kde bylo zlato, smích a pýcha; on tu druhou, kde byla šed' a zármutek. Byli jsme králi a každý jsme kralovali ve své říši.“¹⁶⁶ Pod archetypálním rozdvojením světa na temnou a světlou část, které se objevuje v celé řadě pohádek a mýtů (sluneční království versus půlnoční království, v mytologii svět podsvětní versus svět rajský, božský atd.), nalézáme skrytý smysl takového uspořádání: temné se doplňuje se světlým; temné prochází vykoupením tím, že se ke světlému neobrací s nenávistí, zatímco světlé prohlubuje plochost svého bytí poznáním tragédie temného, jejím prožitím a spoluúčastí. Tento moment je v Havlíčkově textu podstatný: všimněme si, že Richard neopovrhne svým chudým bratrem, ale spoluprožívá v rámci svých možností jeho utrpení, a právě tak Pavel necítí vůči úspěšnějšímu sourozenci závist či nepřátelství: „Někdy se mi dokonce zdálo, že na těch ústech, která se objevila nad zemí (ústa Pavla, pozn. K.C.), jen aby odpočala, kmitl se úsměv. Nevím, co ten úsměv znamenal, ale dnes mi připadá, že to byl úsměv povzbuzení.“¹⁶⁷ V nezměnitelnosti údělu obou bratrů můžeme vidět vyvážené rozvržení světa, polaritu světlého a temného, která ve své celistvosti sjednocuje svět.

¹⁶⁵ *Tamtéž*, s. 55-56.

¹⁶⁶ *Tamtéž*, s. 49.

¹⁶⁷ *Tamtéž*, s. 49.

Hovoříme-li o metafyzice osudu či jednoduše pouze o osudu, který determinuje běh a vývoj lidského života, neměli bychom opomenout povídku *Odložená smrt* (1936). V nemocničním pokoji vzpomíná bývalý voják na událost, která mu zachránila život: během těžkých zákopových bojů se mu uprostřed granátové palby zjevil přízrak otce, který se nenuceně a klidně pohyboval válečným prostorem: „Po rozblácené cestě mezi vesnickými domky si pomalu krácel můj tatínek. (...) ‚Tatínku!‘ – volám, nejdřív tence, hrdlo se mi zúžilo tak, že žádný zvuk téměř nevycházel – potom hlasitěji, křičel jsem na celé kolo: (...) ‚Sem se, proboha, nesmí, tady se střílí, tady by se vám mohlo něco stát!‘ Ale milý tatínek mě v tom rachotu a rámusu snad neslyšel. Ani mě vlastně nezahlédl. Jenom mě hledal. (...) Vyskočil jsem. Běžel jsem nejdřív při zemi, pak, ze samé úzkosti o tatínka, v plné figuře, s flintou v ruce. A vidíte, v té chvíli, kdy jsem se octl u něho, když jsem už otvíral ústa – nebo snad náruč – nevím už přesně – buch – rána – a pak jsem ztratil vědomí. (...) A věřte mi nebo nevěřte, když jsem přišel k sobě, když mě už sanitáři kladli na nosítka, viděl jsem o několik kroků dál trychtýř – trychtýř od granátu právě na tom místě, na kterém jsem předtím ležel.“¹⁶⁸)

Ironickým a absurdním závěrem povídky, který anticipuje již její název *Odložená smrt*, je fakt nezvratitelnosti osudu: vojákovi je tak jako tak určeno zemřít, jde jen o to, kdy nastane správný moment. Lékař, který vojáka ošetřuje, mu současně diagnostikuje tuberkulózu. Jeho osud, který nebyl naplněn v zákopech u Gorlice, se naplňuje na nemocničním lůžku lékařovým konstatováním: „Hádám tak tři čtyři měsíce nanejvýš. Od té smrti tenkrát ho zachránil jeho otec. Měl by přijít teď a vyvést ho z té postele tady, která je pro něho mnohem nebezpečnější než ono u Gorlice. (...) Řekl jsem – čtyři měsíce? Ba ne. To jsem byl příliš štedrý!“¹⁶⁹ Zachránění vojákova života v granátové palbě tak v kontextu jeho nevyléčitelné choroby vyznívá jako krutá hra osudu,

¹⁶⁸ Jaroslav Havlíček, „Odložená smrt“. In: Jaroslav Havlíček: *Zázrak flamendrů, c.d.*, s. 76-77.

¹⁶⁹ *Tamtéž*, s. 78.

ironický a absurdní vtip: zachování života v zákopech se ukazuje jako zcela zbytečné, směšné a nesmyslné, pokud by život neměl mít další pokračování.

Zvláštní roli němého svědka lidské tragédie – vraždy – má motiv nočního větru v povídce *Vítr* (1928), situační črtě ze souboru *Prodavač času*. Krátký, čtenáři blíže nespécifikovaný rozhovor dvou milenců, cesta milence noční ulicí, setkání s vrahem a následná smrt jsou zastřeny nocí a kalným jitem, v němž putující vítr zvedá oblaka prachu. Právě vítr je jediným svědkem události, jediným, kdo naslouchá rozhovoru, kdo svým vanutím odkrývá neznámý kartón v milencově ruce a spatřuje fotografii neznámé dívky. Vítr jako jediný sleduje skrytého a číhajícího vraha, vidí moment vraždy a ukrývá ji pod zvířeným prachem, aby v absurdním cyklickém pohybu nakonec donesl svým vanutím dívčinu fotografii od bezvládného těla mrtvého milence k ní samé: „Pomačkaný papír – zakrvácený papír – papír splených bolestí, výmluvný pozdrav mrtvého, tetelí se, rozvírá se, nabízí se, žebrá, aby poselství bylo přečteno.“¹⁷⁰

Vanoucí vítr zastupuje roli svědka, mlčícího osudu i transcendentální sílu (Boha), která bez účasti sleduje lidskou tragédii, aniž by mohla a chtěla do ní vstupovat. Zločin se odehrává ve skrytu noci, vypravěč neposkytuje čtenáři vysvětlující oporu v motivu vraždy, v událostech, které jí předcházely: neznáme identitu milenců ani totožnost vraha, nevíme, odkud se znali, jaký byl poměr mezi milencem a jeho vrahem. Všechny tyto skutečnosti vypravěč zamlčuje. Vítr v roli netečného oka kamery sleduje událost, která svou anonymitou demonstruje malichernost a ve vztahu k Bohu nebo transcendentnu nicotnost lidských příběhů, tragédií a osudů. Vražda, smrt mladého muže, se ukazuje jako děsivá scéna, která je však pouhým momentem v nekonečném plynutí času. Vítr, který ironicky přináší k dívčiny nohám její vlastní fotografii, ovšem poznamenanou krví milence, nekonejší, nevysvětluje, nepřijímá symbolickou roli síly, která by měla schopnost utěšit. Nikoli, pouze vidí, ale mlčí. Propast mezi lidským světem a smyslem jejich existence zůstává nepřekročena, nic není

¹⁷⁰ Jaroslav Havlíček, „Vítr“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 24.

vysvětleno: „Papír schlípl a umkl u jejích nohou.“¹⁷¹ Člověk je znicotněn, jeho existence se všemi svými problémy, skutky a touhami se ukazuje jako v zásadě bezvýznamná událost.

Dodejme, že znicotňování existence člověka je součástí a skrytým, znepokojujícím prvkem i celé řady dalších Havlíčkových povídek. Ve *Svaté noci* z kalvachovského cyklu je tematizováno znicotnění lidské existence prostřednictvím nesmyslné a nevysvětlitelné smrti Kalvachova dítěte. Podobně znicotněn je také život dalších dětských postav v jiném, rovněž do kalvachovského cyklu náležejícím textu, povídce *Amorek smrti* (1939), uveřejněné v souboru *Prodavač času*. Nositelem smrti (prostřednictvím roznášeného záškrtu) se stává Kalvachova dcera Věrka, které infekce neubližuje. Při prázdninovém pobytu na venkově postupně nakazí dvě děti, jež záhy umírají. Až do návratu do Prahy Kalvach netuší, že příčinou smrti vesnických děvčátek je jeho vlastní dcera. Smrt děti zastihuje zcela nečekaně, nemoc do nich vstupuje při hře a zábavě, aby je během dvou dnů usmrtila. Důsledný realismus, s nímž Havlíček tuto povídku modeloval, nenabízí žádné smysluplné vysvětlení, žádnou naději, že smrt dítěte může být návratem k Bohu, do nebe atd. Nic takového zde nenalezneme, útěcha, kterou matka nabízí Věrce, zní v kontextu syrové skutečnosti naivně a provokativně: „Maminko, bojím se, v hospodě je schována smrtka s kosou, až se setmí, bude strašit po vsi. Podívá se k nám do oken!“ „Hloupá,“ utěšovala ji Hela, usmívajíc se mezi slzami, „smrt, která si vzala Květušku, je krásný růžový andělíček!“¹⁷² Je ironií, že „smrtkou s kosou“ je právě bázlivá Věrka.

Jako nicotná se jeví i existence nejen Pavla, pronásledovaného nepřízní osudu, ale i jeho šťastnějšího bratra Richarda v povídce *Bratr*. Richard navzdory pohodlnějšímu životu již nikdy po nahlédnutí absurdity a nesmyslnosti lidského života, symbolizované Pavlem, nebude moci žít bezstarostnou a klidnou

¹⁷¹ *Tamtéž*, s. 24.

¹⁷² Jaroslav Havlíček, „Amorek smrti“. In: Jaroslav Havlíček: *Prodavač času, c.d.*, s. 153.

existenci: poznaná podvojnost světa, jak jsme ji zmínili výše, mu bude stále připomínat paradoxy lidského bytí a v rámci předurčenosti, která v tomto textu určuje osudy obou protagonistů, i nicotnost lidského snažení a konání. Za bezcenný považuje lidský život i vrah Plavec v *Trestu smrti*, když z náhlého popudu pro peníze zabije starého trafikanta. Chápání lidského života jako nicotné entity se zde však v závěru proměňuje, když umírá sám Plavec: náhle se mu lidský život, respektive jeho vlastní existence jeví jako více než podstatná, a to do té míry, že dokonce začíná doufat v Boží existenci.

5. ZÁVĚR

V diplomové práci jsme se na základě analýzy vybraných krátkých próz pokusili ukázat, jakým způsobem je v textech Jaroslava Havlíčka zpřítomňován a tematizován Bůh a transcendentální nebo metafyzické roviny. Rovněž jsme poukázali na fenomén snu, snění a imaginace, který jsme rozdělili do tří kategorií a který považujeme za zásadní pro modelaci a konstituování nejen povídek, jimž jsme se vzhledem k tématu naší práce věnovali, ale pro utváření Havlíčkova literárního díla jako celku.

Předně musíme konstatovat, že sen, snovost a imaginace tvoří zcela podstatnou výstavbovou složku Havlíčkových textů, a nejen že doplňují jeho realistickou kresbu skutečnosti, ale často realitu zastiňují a přetvářejí. Relativně objektivně nahlížené skutečnosti se právě pod vlivem snů, halucinací a imaginativní reflexe proměňují a vypovídají jak o novém obsahu a významu věcí, tak také o literární postavě, k níž se váží. Prostřednictvím určitých typů snů a způsobů imaginace Havlíček modeluje také psychologický a mentální profil svých postav (jak jednotlivců, tak i kolektivu) a odhaluje, jakým způsobem mohou sny a imaginace proměňovat fakticitu světa.

Pomocí dětské imaginace odhaluje Havlíček fungování reflexe sebe sama a světa, současně také upozorňuje na plodnou povahu imaginace. Ta vyvazuje věci a jevy ze strnulého bytí, zbavuje je konstantního významu a vkládá je do nových souvislostí a analogií. Kouzelnost a pravdivost dětského světa spočívá pak právě ve schopnosti obdarovávat zdánlivě banální a prosté skutečnosti novými obsahy a tím aktualizovat jejich vlastní bytí. Dodejme, že Havlíček také chápe právě dětskou imaginaci jako určitý způsob poznání, které může překonávat racionální vědění založené na empirické zkušenosti a logické úvaze.

Zatímco dětskou snovost považuje Havlíček za plodnou a současně také kognitivní sílu, prostřednictvím snů, halucinací a vizí, vázaných na traumatizující prožitky nebo psychickou labilitu či deviaci, vstupují do jeho textů prvky tajemství, děsu a iracionality. Tento typ snů vychází z určitého

skutečného prožitku, ale přetváří jej do obskurních a nereálných obrazů. Sny odhalují děsivou podstatu nejen dříve prožité skutečnosti, ale také rýsují svůj vliv na psychické nastavení postavy do budoucna. Do reálného světa Havlíček prostřednictvím snů a halucinací vkládá roviny, které se vymykají logickému a empirickému poznání: nesmyslnost a bezvýznamnost takových snů se ukazuje jako relativní, neboť naopak velice důsledně, třebaže často skrytě, ovlivňují a podmiňují další chování, myšlení a cítění postav.

Odlišným typem snů jsou iluze, které si Havlíčkovy postavy záměrně vytvářejí, aby vytěsnily reálné skutečnosti. V tomto případě nejde o plodné snění, obohacující banální skutečnosti, ani o kognitivní proces na základě imaginativního nahlížení jevů, ale o destruktivní potlačení schopnosti nejen nahlížet svět v jeho skutečnosti, ale v důsledku také o ztrátu umění v reálném světě přežít. Havlíček odhaluje motivy, které vedou postavy k nahrazení skutečnosti iluzí a jež jsou natolik silné a pro existenci jeho postav natolik klíčové, že jsou ochotny pro ně obětovat život.

Funkci a místu Boha a metafyziky v Havlíčkových prózách jsme věnovali poslední kapitolu této práce. Bůh představuje pro Havlíčkovu povídkovou tvorbu zásadní fenomén, třebaže nikoli z hlediska konkrétní náboženské konfese. Základní otázka, kterou implikují Havlíčkovy texty, totiž zda Bůh jest, či zda je mrtev, není nikde explicitně zodpovězena. Bůh, jehož smrt Havlíček často konstatuje, je především chápán buď jako fenomén příbuzný člověku - jako Bůh smrtelný, polo-Bůh, a tudíž nikoli Bůh v pravém významu, a nebo jako rovina příliš vzdálená člověku a lidskému rozměru obecně. V této perspektivě nelze hovořit o neexistenci Boha, ale spíše o propasti mezi Bohem a člověkem, která v důsledku vrhá člověka do existenciální tísně a sugeruje absenci řádu, vítězství nesmyslnosti a absurdity.

Jiným ztvárněním Boha a duchovních dimenzí jsou groteskní texty, karikující lidovou spiritualitu, vyrůstající z tradiční zbožnosti a pověřivosti. Objektem vtipu není ani Bůh ani duchovno obecně, ale omezenost lidské

představivosti zásvětních prostorů, spojená s touhou po přenesení pozemského stavu věcí do duchovní dimenze. Podoby nadpřirozených bytostí, které se v textech karikujících pověřčivost objevují, dokládají to, co jsme pravili výše: jsou lidskou projekcí lidského rozměru, lidského chápání do sfér, které svou podstatou skutečné pochopení vylučují. Bůh a duchovní svět se v těchto textech ukazují jako fenomény člověku příliš vzdálené. Představivost proto nutně zůstává v zajetí možností lidského poznávacího horizontu a abstraktní svět může konstruovat jen za pomoci pojmů, které jsou vázány na pozemskou skutečnost. Mysticismus v Havlíčkových povídkách nenalezneme.

Svět, který Jaroslav Havlíček ve svých povídkách vytváří, není světem bez Boha, duchovních a spirituálních souvislostí. Je však světem, kde Bůh a člověk zůstávají odděleni a hranice mezi jejich rovinami je předložena jako nepřekročitelná. Východisko z existenciální tísně a pocitu nesmyslnosti lidského řádu může nabízet imaginace a snovost, která se zmocňuje lidské skutečnosti a přetavuje ji do nových významů, obsahů a krás.

6. RESUMÉ

Práce analyzuje, jakým způsobem je tematizována metafyzika a role Boha, fenomén snů, halucinací a imaginace v povídkách Jaroslava Havlíčka s přihlédnutím k psychologii literárních postav.

The work analyses in what ways metaphysics and the role of God, and the phenomenon of dreams, hallucinations and imagination are woven into the short stories of Jaroslav Havlíček.

7. LITERATURA

7.1. PRIMÁRNÍ LITERATURA

Havlíček, Jaroslav: *Prodavač času*, doslov napsal Josef Rumler. Praha, Československý spisovatel 1968.

Havlíček, Jaroslav: *Zázrak flamendrů*, doslov napsal Josef Rumler. Praha, Československý spisovatel 1964.

Havlíček, Jaroslav: *Hodinky pana Balabána*, předmluvu a doslov napsal Josef Rumler. Hradec Králové, Kruh 1986.

Havlíček, Jaroslav: *Vzdoropohádky*, doslov napsal Adolf Branald. Praha, Československý spisovatel 1954.

Havlíček, Jaroslav, „Smaragdový příboj“. In: *Tři česká romaneta*, doslov napsala Jaroslava Janáčková. Praha, Československý spisovatel 1979.

Havlíček, Jaroslav: *Smrt bibliomana*, doslov napsal Jan Červenka. Praha, Brody 1997.

7.2. SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Bible Svátá, podle posledního vydání kralického z roku 1613.

Friedman, Richard Elliott: *Mizení Boha*, přel. Jiří Rambousek. Praha, Argo 1999.

Mlsová, Nella: *Člověk na rozhraní*. Hradec Králové, Gaudeamus 2005.

Nietzsche, Friedrich: *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Praha, Aurora 2001.

Nietzsche, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra*, přel. a komentář napsal Otokar Fischer. Olomouc, Votobia 1995.

Nietzsche, Friedrich: *Ranní červánky*, přel. Věra Koubová. Praha, Aurora 2004.

Nietzsche, Friedrich: *Soumrak model čili: jak se filosofuje kladivem*, přel. Alfons Bresky, doslov napsala Mária Schwingerová. Olomouc, Votobia 1995.

Plánská, Božena: „Slovo jako předzvěst skutečnosti aneb poetika kouzla“. In: *Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy konané v Hradci Králové*

21. - 22. září 1993 (Hlavní téma: Psychologická próza), ed. Nella Mlsová a kol. Hradec Králové, Gaudeamus 1994, s. 99-102.

Rumler, Josef: *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha, Československý spisovatel 1973.

Taudyová, Hana: „Zpráva o pozůstalosti Jaroslava Havlíčka“. In: *Literární archiv* č. 31/1999. Praha, PNP 1999, s. 214-223.

7.3. PRAMENY

Dvořák, Jan: „Havlíček povídkář“. In: *Pochodeň*. Roč. 57, č. 165/1968, s. 4.

Eisner, Pavel: „Smaragdový příboj“. In: *Kritický měsíčník*. Roč. 8/1947, s. 93-95.

Jech, Josef: „Kritika maloměšťáctví v díle Jaroslava Havlíčka“. In: *Krkonoše*. Roč. 6, č. 4/1973, s. 23.

Kubát, Miroslav: „Jaroslav Havlíček a Jilemnice“. In: *Z Českého ráje a Podkrkonoší*. Sv. 2/1989, s. 142.

Lukeš, Jan: „Skutečnost a prozaická fikce“. In: *Svobodné slovo*. Roč. 38, č. 106/1982, s. 5.

Machoň, Jan: „Smaragdový příboj“. In: *List Sdružení moravských spisovatelů*. Roč. 1/1947, s. 306-307.

Mlsová, Nella: „Tematika domova v díle Jaroslava Havlíčka“. In: *Česká literatura*. Roč. 51, č. 4/2003, s. 419-440.

Otradovicová, Jarmila: „Prózy Jaroslava Havlíčka“. In: *Lidová kultura*. Roč. 2, č. 45/46/1946, s. 4.

Rumler, Josef: „Hodina mé paměti na tvůrčí dílnu Jaroslava Havlíčka“. In: *Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy konané v Hradci Králové 21. - 22. září 1993 (Hlavní téma: Psychologická próza)*, ed. Nella Mlsová a kol. Hradec Králové, Gaudeamus 1994, s. 124-142.

Rumler, Josef: „Jaroslav Havlíček – epik zasněného vzdoru“. In: *Plamen*. Roč. 10, č. 7/1968, s. 100-103.

Skrčená, Marie: „Nelehký tvůrčí osud Jaroslava Havlíčka“. In: *Hradecké noviny*. Roč. 5, č. 29/1996. Příl. Panorama, č. 5, s. 15.

Soldán, Ladislav: „Vzdoropohádky Jaroslava Havlíčka“. In: *Brněnský večerník*. Roč. 18, č. 111/1987, s. 3.

Šašek, Václav: „Zázrak flamendrů“. In: *Zemědělské noviny*. Roč. 20, č. 227/1964, s. 4.

Vacina, Ladislav: „Jaroslav Havlíček a jeho cyklus o Kalvachovi“. In: *Pochodeň*. Roč. 65, č. 214/1976, s. 5.