

Tematizace vztahu člověka k Bohu v prózách Jaroslava Havlíčka (I)

NELLA MLSOVÁ
Univerzita Hradec Králové

RESUMEN

El artículo se ocupa de la tematización de la relación entre el hombre y Dios en las prosas de Jaroslav Havlíček. En obras literarias selectas documenta los modos de interpretación de dicho tema. Debido a su extensión, será publicado en dos partes.

PALABRAS CLAVE: Literatura de la primera mitad del s. XX, prosa checa, Jaroslav Havlíček, el hombre y Dios.

ABSTRACT

The paper deals with themes of relation between man and God in the prose of Jaroslav Havlíček. It illustrates the ways of interpretation of the theme in his selected works.

KEY WORDS: Literature of the first half of the 20th century, Czech prose, Jaroslav Havlíček, man and God

Abych to tedy zrekapituloval, není boha, není času, není cíle, není společenské smlouvy, není umění, co tedy je? Já jsem. Co budu dělat? Co se mi líbí. Co že se mi líbí? Plést punčochu. Proč zrovna punčochu? Protože to k ničemu není. To je všechno, co jsem vám chtěl říci. Sbohem!¹

V prózách Jaroslava Havlíčka (1896-1943) je velmi často přímo či implicitně tematizován a rozličně variován stále rozporuplnější vztah

¹ HAVLÍČEK, J. (1962): "Zánik městečka Olšiny" in *Smaragdový příboj /Novely/,* Československý spisovatel, Praha.

moderního člověka k Bohu,² demonstrována pro jeho dobu, ale potažmo pro celé 19., 20. (a i počátek 21.) století, tak typická nesamozřejmost a problematičnost božské existence, mnohdy ústící v její naprosté popření. To se nepochybně projevilo v průběhu 19. a 20. století postupnou sekularizací celé společnosti, což se samozřejmě odrazilo i v tematických proměnách literatury a umění vůbec. Na rozdíl od předcházejících vývojových etap se z nich v mnoha případech postupně vytrácí jejich religiozní rozměr. Proto lze například traktaci problematiky vztahu člověka k Bohu chápat jako významotvorný fakt, podílející se na myšlenkovém vyznění díla. Na tuto skutečnost upozorňuje například Marie Kubínová ve studii *Prostory víry a transcendence*, v níž hodnotí tematizaci religiozních otázek v české literatuře 19. a 20. století jako příznakovou oproti dobám dřívějším, v nichž bylo, alespoň v prestižních žánrech, náboženské téma téměř všudypřítomné³.

K textům dotýkajícím se religiozní tematiky patří novela Jaroslava Havlíčka *Zánik městečka Olšiny* (1930), a proto jsme příznačnou a vyhraněnou citaci z této prózy použili jako moto této kapitoly. V úryvku je tlumočen postoj jednoho z jejich protagonistů - profesora Mádla -, který reprezentuje myšlenkový princip, jež zcela otevřeně reflektuje neexistenci Boha, která byla v úvodu prózy navozena oznámením o jeho smrti. V duchu svého profesního zařazení a vědecké orientace se snaží tento stav racionálně rozebrat a pojmenovat. V Mádlových úvahách jsou však zároveň - mnohdy i bezděky - předjímany (a do značné míry akceptovány) i paradoxní důsledky, které z tohoto faktu pro člověka vyplývají a jež jsou rovněž i v další Havlíčkově umělecké tvorbě zobrazovány a zevrubně analyzovány.

Autor totiž ve svých dílech mnohdy nejenom že téměř prorocky vyjadřuje, jak bude (či jak by mohl) vypadat svět bez Boha, ale zároveň se pokouší dobrat i pochopení příčin, které člověka dovedly do této pro něho z existenciálního hlediska neobyčejně složité a většinou i tíživé situace, jíž mnohdy spisovatel přímo charakterizuje jako absurdní. Havlíček rovněž postihuje paradoxní projev uvažování a prožívání moderního člověka, který ostatně zaznamenal i ve svém osobním životě⁴ a jež lze definovat jako napětí mezi touhou uvěřit v Boha, potřebou Boha na straně jedné a zároveň permanentní, často konfrontačně zabarvenou relativizací božské existence (mnohdy vedoucí až k jejímu negování). Tento úvahový postup je nepochybně paralelizován s narůstajícím rozumovým poznáním člověka a rozvojem jeho vědeckého

² Již v roce 1927 napsal Jaroslav Havlíček povídky *Ovoce života*, *Bůh mého dětství*, *O smrti otcově*, *Noc* (Svatá noc) a dále koncipoval novely *Muž sedmi sester* a *Jaro v domě*, které se vesměs problematiky vztahu člověka k Bohu dotýkají, přičemž každý z textů ji nahlíží z poněkud jiného úhlu pohledu a rozličně ji interpretuje.

³ In: HODROVÁ, D. a kol. (1997): *Poetika míst (kapitoly z literární tematologie)*, H&H, Praha, s. 125-176.

⁴ Tuto skutečnost zajímavě dokladují například Havlíčkovy osobní materiály.

myšlení, aniž by jimi však musel být nutně podmíněn⁵. V podobném duchu postavy Havlíčkových textů mnohdy pocítují postupnou ztrátu víry v Boha jako bolestivou a neobyčejně dramatickou, nicméně nevyhnutelnou, někdy dokonce osvobozující. V povídce *Hry dědy Čtveráka* (1930) je Bůh představen až jako strůjce zla a ten, kdo brání člověku v jeho individuální svobodě. Občas však úporná snaha hrdinů rozumově se s touto složitou situací vyrovnat vyznívá dokonce tragikomicky. Takto působí i explicit “slavného konstatování” profesora Mádl, jehož část citujeme v úvodu této kapitoly. Jeho “sbohem”, pronesené bezpochyby naprosto podvědomě, a tudíž nepromyšleně, působí paradoxně ve vztahu k obsahové náplni předcházejícího sdělení. A tak profesor Mádl, který smrt Boha přijímá jako daný fakt a stejně tak stroze formuluje i absurditu údělu člověka z této danosti vyplývající (v duchu pozdějších filozofických koncepcí existencialismu definuje smysl lidské existence v jejím nesmyslu), bezděky zároveň také dokladuje, jak je společnost neustále konfrontována s tradicí, která byla na víře v Boha jednoznačně vystavěna a z níž se nemůže bez problémů vymanit - neustále bude její součástí fakt, že kdysi věřila v Boha...

”HRA NA BOHA”

Jedna z důležitých tematických linií Havlíčkovy tvorby zobrazuje vzdornou snahu protagonistů vymanit se ze závislosti na Bohu, kterou demonstrijí polemikou s jeho “velkým dílem” a snahou stát se sami Bohem. Tato tendence se projevuje již v autorově rané groteskní novele⁶ *Muž sedmi sester*, která vznikla v průběhu let 1927-1928⁷. Řadí se tedy do období Havlíčkových prozatérských počátků⁸.

⁵ K tomuto například viz KOLTERMANN, R. (2000): *Svět, Člověk, Bůh /Člověk před otázkami času/*, VOLVOX GLOBATOR, Praha.

⁶ Text žánrově vymezujeme vzhledem k jeho charakteru jako novelu, byť autor označoval tento text jako román.

⁷ Práce na novele byla započata 24. 11. 1927 a dokončena 16. 2. 1928.

⁸ V roce 1927 vznikly povídky “Cesta loutek”, “Ovoce života”, “Bůh mého dětství”, “Podzimní ovoce” (Pozdní ovoce), “O smrti otcově”, “Krab”, “Při čaji”, “Černá paní”, “Vavřínek”, “Trest smrti”, “Pomsta”, “Bratr”, “Duch soudce Pauknera”, “Rukavička”, “Neklidné srdce” a “Noc” (Svatá noc), které byly později v převážné většině zařazeny do posmrtných souborných vydání autorových krátkých próz či povídkových cyklů (za všechny lze uvést výběry *Smaragdový příboj* /1946/, *Vzdoropohádky* /1954/, *Zázrak flamendrů* /1964/ a *Prodavač času* /1968/). Z tohoto období je znám i autorův pokus o širší prozaický tvar, šedesátistránkový rukopis *Sekera u kořene*. Poté následuje román *Jaro v domě*, který byl dokončen 20. srpna 1927. K tomuto textu se autor ještě jednou (daleko později) vrátil a začal ho přepracovávat. Záměr však nedokončil, zůstalo z něho pouze dvacet devět stran strojopisu s datem 12. 4. 1932.

Vydavatelský osud tohoto textu do jisté míry koresponduje s genezí dalších spisovatelových rukopisů, z nichž řada byla zveřejněna s poměrně velkým časovým odstupem od svého vzniku, často až po autorově smrti⁹. Podívejme se na proces knižní realizace *Muže sedmi sester* (1927-1928) trochu blížeji, neboť lze i na jeho absurdních rozměrech vysledovat tendence symptomatické pro vývoj moderní společnosti, jež autor zároveň analyzuje ve svých literárních dílech: Havlíček svou novelu výjimečně podepsal pseudonymem Pavel Juha¹⁰ a nabídl ji nakladatelství Družstevní práce záhy po jejím dokončení¹¹. Rukopis nebyl přijat a vzápětí byl autorovi vrácen. Obdobně skončily i další Havlíčkovy pokusy titul realizovat u jiných soukromých nakladatelů. Později se prozaik sám k textu nehlásil. Dobové nepřijetí bylo zcela logické, neboť novela svým charakterem překračovala a narušovala dosavadní umělecké konvence a tematická tabu¹². Přesto plně danou časovou

Pozměnil v něm mimo jiné původní název na Agátino a posléze na Zrádné jaro a naznačil posuny jeho kompozičního uspořádání. První dokončená verze spolu s přihlédnutím k zamýšleným úpravám byla pod patronací Josefa Rumlera vydána s velkým časovým odstupem až v roce 1975 (Viz RUMLER, J. (1975): "Novela z Havlíčkova kufru". In HAVLÍČEK, J.: *Jaro v domě*, Melantrich, Praha, s. 145-151.) Bezprostředně poté vzniká *Muž sedmi sester*, po němž v průběhu roku 1928 komponuje, avšak nikdy nedokončí, rozsáhlý románový cyklus (měl mít asi 300 stran strojopisu) nazvaný *Holanovy děti*.

⁹ Pro Havlíčka příznačný – a již v této práci konstatovaný – komplikovaný vydavatelský osud zejména jeho krátkých prozaických textů, pro který je charakteristický poměrně značný časový odstup mezi jejich vznikem a knižní realizací, dokumentuje i příklad uvedený v předchozí poznámce.

¹⁰ S použitím tohoto pseudonymu jsme se setkali ještě v autorově korespondenci - používá ho v roce 1932, kdy píše redaktoru Tvorby Jiřímu Weilovi a posílá mu báseň *Stávkokazi* (nebyla přiložena). In *Osobní fond Jaroslav Havlíček*, LA PNP 46/85/000998.

¹¹ V dopise z února 1928 píše:

Slovutný pane redaktore./ posílám Vám "Muže sedmi sester", jako bych skákal do vody. Mám již dost svých pochybností, ať si tedy běží, tento "román", v němž jsem se namáhal o smích, který mi nesevědí. Co vzniklo, je nejspíše nekonečně nesmyslné, nevtipné a nemravné. Měla to být ovšem jen groteska několika pestrých vztahů mezi osobami./ Proč to posílám právě Vám pro "Družstevní práci"? Mám k Vám domovské právo, jsem Vaším členem a Vaše odsouzení bude mi tedy méně trpké./ Nejsem spisovatelem, poněvadž jsem ještě nic nenapsal. Několik básniček uveřejnil mi Zvon, později Cesta a literární příloha *Národních listů*. Nyní jsem se pustil do povídek, z nichž mi otiskne Cesta "Ducha soudce Pauknera" a *Národní listy* "Pozdní ovoce". Do "Muže sedmi sester" dal jsem se v době, kdy jsem ucpal redakce povídkami, a ztratil pýchu posledních nadějí./ Mám k Vám, pane redaktore, jedinou prosbu: Abyste mi rukopis laskavě vrátil, až ho odmítnete. Porto příkládám. Za nepředložení své zásilky se Vám omlouvám, až Vaše utrpení s přehlédnutím přiložených 127mi stránek bude skončeno./ V hluboké úctě Jar. Havlíček.

RUMLER, J. (1973): *Epik Jaroslav Havlíček*, Československý spisovatel, Praha, s. 80-81.

¹² Obdobný osud stihl komponovaný cyklus *Próz Neopatrné panny* (psán v letech 1927-1930, vydán v roce 1941), který byl dokonce na návrh Sboru pro posuzování

periodu reflektuje, vyvěrá z ní a na vyostřených konturách svých protagonistů zachycuje atmosféru zoufalého výkřiku válečné a poválečné epochy. Svými rysy koresponduje s texty jiných tvůrců dané doby – zejména expresionistů – byť samozřejmě zároveň v sobě obsahuje zárodečné prvky Havlíčkovy poetiky. (Daniela Macháčková v recenzi této prózy¹³ oceňuje modernost její syžetové výstavby a tématu a dokonce ji považuje za předchůdkyni postupů, které se v české literatuře objevily až v 60. letech. V této souvislosti srovnává Havlíčkova *Muže sedmi sester* [1927-1928] s románem *Žert* [1967] Milana Kundery¹⁴.) Zájem o tento text znovu ožil až na sklonku šedesátých let (nakladatelství Kruh Hradec Králové). Diskuse o vydání prošla mnoha peripetiemi, zejména díky zábránám Havlíčkovy choti Marie, jež měla mylný pocit, že novela poskytuje výjimečný, naprosto odlišný pohled na Jaroslava Havlíčka - tvůrce, který nekorresponduje s jeho uměleckou osobností. Přesto se edici textu nakonec podařilo prosadit a v roce 1992 byl kompletně připraven k vydání. Zrušení nakladatelství Kruh však realizaci zabránilo. Za těchto okolností byl rukopis postoupen nakladatelství Iva Železného¹⁵, kde byl zveřejněn až v roce 1998. (Bohužel vyšel bez edičně připraveného, byť poněkud popisného, přesto však fundovaného doslovu Josefa Rumlera, který text zasadil do širších souvislostí autorovy tvorby. Zato však byl opatřen “nabubřelým” reklamním sloganem zdůrazňujícím zejména erotické rysy této prózy, které se uplatňují v její bezesporu atraktivní fabuli. Záměrem nakladatele bylo nepochybně zvýšit prodejnost tohoto titulu, nicméně ho posunul do zcela nepatřičných kontextuálních souvztažností.)

tiskopisů ohrožujících mládež Ministerstvem školství a národní osvěty dne 27. listopadu 1941 zakázán k rozšiřování mezi mládeží mladší 18 let. Byl označen za text ohrožující pohlavní a mravní život mládeže (budí v ní sklon k surovosti). Viz RUMLER (1973), op. cit., s. 286-288.

¹³ Viz MACHÁČKOVÁ, D. (1999): “Klasik Jaroslav Havlíček šlape na paty Milanu Kunderovi”, *Host*, 6, Recenzní příloha, s. I.

¹⁴ Přes nesporný pozitivní pokus Daniely Macháčkové o zcela původní pohled na tento román, který vynikl zejména v kontextu recenzních ohlasů, jež se vesměs omezovaly na pouhý popis jeho netradiční dějové linie či na zařazení tohoto textu do časové osy autorova díla, nesouhlasíme s jejími některými vývody. Zejména se nemůžeme ztotožnit s jejím výkladem Škvorovy smrti, kterou sice označuje jako tragický konec, nicméně ji hodnotí jako vítězství Škvora – režiséra, aniž by vzala v potaz jeho relativní podtext. Dle našeho soudu nepostřehla jeden z důležitých rysů Havlíčkových textů – a sice významovou nejednoznačnost a mnohovrstevnatost jednotlivých rovin autorových próz, které permanentně problematizují zaujetí konstantního interpretačního stanoviska. Tato složitost, obtížná uchopitelnost Havlíčkových textů patří dle našeho soudu k jedněm z nejvýraznějších, velmi vzrušujícím znakům jeho tvorby. Rovněž je škoda, že Macháčková ve své recenzi opomněla vzít v úvahu znaky poetiky expresionistů, k nimž toto dílo zcela evidentně náleží.

¹⁵ Do tohoto nakladatelství odešla pracovat bývalá redaktorka nakladatelství Kruh Lenka Chytilová.

Základní fabule je poměrně jednoduchá a má modelový charakter. Dějová linie se odvíjí na pozadí válečného roku 1917. Protagonistou románu je drobný úředník Emil Škvor, který je počat takřka omylem. V této souvislosti si povšimněme jeho sociálního zařazení – drobný úředník; jeho příjmení - Škvor; stejně jako “trapných” či spíše tragikomických okolností jeho zrodu - Škvorův otec musí svou ženu nejprve opít; navíc je počat na Silvestra - viz i komentář této skutečnosti ve vlastním textu: “Všechny staré silvestrovské motivy se spojily, aby vytvořily osud reka tohoto příběhu”¹⁶. Takto predisponovaný protagonistista se rozhodne zrealizovat “veliké-největší” dílo svého života, kterým je pro něho neobvyklý žert. Usmyslí si, že si vezme za ženu prostřední ze sedmi dcer profesora matematiky, který je pyšný na to, že věkový rozdíl mezi nimi respektuje aritmetickou řadu.

Emil Škvor zpočátku tuto řadu naruší, aby ji posléze umocnil, neboť se rozhodne, že se všemi sestrami počne dítě, dceru:

Pak zbývalo ještě stanovit se na druhu – budou to hoši či děvčata? Emil se rozhodl pro dcery, neboť v potomku rodu ženského je vždy jistá příchut' méněcennosti. Zní to směšněji: “má sedm dcer” než “má sedm synů”- V tomto druhém je dokonce jistá tvrdost pýchy, která by se naprosto nehodila do rámce žertu. Potom – opatřit sedm vnuček téměř současně otci sedmi dcer bylo okouzlujícím vtípem na starého pána¹⁷.

Emilova představa nabývá detailních obrysů. Dcery se budou rodit postupně v sedmi dnech za sebou (rovněž jejich tvoření - plození - probíhá v sedmidenním intervalu, aniž by si Emil vyhradil den na odpočinek - začíná nedělí a končí sobotou), přičemž první z nich bude na světě 1. dubna, tedy v aprílový den. Škvorovo předsevzetí se navzdory velké míře nepravděpodobnosti naplní, městečkem je oceňován jako tvůrce nepřekonatelného žertu. Jaké však je Škvorovo překvapení, když profesor nastalou situaci vyřeší stejně originálním způsobem a všechny své dcery s dětmi nastěhuje Škvorovi do jeho domu. Pokořený a unavený Škvor se rozhodne k poslednímu vzepětí svého života, které by definitivně potvrdilo jeho vítězství a nemohlo být nikým překonáno, k absolutnímu činu. Oběsí se na provaze, který je smotán ze sedmi párů punčoch jeho žen:

To, co našli na označeném místě, způsobilo, že se dívky svorně zapýřily. Tichý a studený, mohutný a vypínavý ležel tam lidský trus a posměšně na ně kýval zahnutým černým drápkem. Přímá větvička, pečlivě očištěná, zabodnutá v jeho středu, nesla papír s pobuřujícím nápisem: /“TADY DOLE JE HOVNO./JÁ JSEM NAHOŘE!” Profesor byl první, jenž zvedl pátravě hlavu. Po něm to učinilo sedm jeho dcer. Několikanásobný výkřik roztetelil se mezi stromy a pláč sedmi nemluvnat mu odpověděl ze vzdáleného pokraje lesa jako slabounká ozvěna. Vysoko na borovici visel Emil Škvor v klíčce důmyslně spletené ze sedmi párů ženských punčoch. Zvláštní provaz byl velmi pestrý a

¹⁶ HAVLÍČEK, J. (1998): *Muž sedmi sester*, Ivo Železný, Praha, s. 11.

¹⁷ Tamtéž, s.35.

úšklebek oběšencův velmi působivý. Na jeho prsou byla zavěšena úhledná tabulka s latinkou psaným nápisem: / "Můj poslední vtíp"¹⁸.

Přestože vypjatá - bizarní - historka o svádění sedmi postupně stárnoucích panen pracuje s prostředky využívanými v linii erotických (téměř porno) románů, její uchopení, ztvárnění a vyústění toto úzké pojetí přesahuje. Časová ukotvenost dějové linie na pozadí válečného roku 1917, na který je v textu mimochodem mnohokrát odkazováno, není jistě nahodilá. Abnormální, ba přímo absurdní rysy první světové války ovlivnily i další lidské uvažování. Válka svým charakterem totálně zrelativizovala význam morálních hodnot (ostatně i tato próza je postavena na polemice s dosavadním morálním hodnotovým systémem), v našem kontextu vycházejících převážně z křesťanské tradice a opírajících se o ni. Hodnot společností do té doby více či méně přijímaných, mnohdy i proklamativně vzývaných, nicméně v praktickém životě většinou neakceptovaných, a tudíž také neuplatňovaných. Člověk se s nimi vnitřně neztotožňoval. Ostatně, pokud by tomu bylo naopak, nikdy by k válečnému konfliktu nemohlo dojít. Navíc to, že se ocitl v každodenním bezprostředním ohrožení svého života a stal se pouhým soukolím v pro něho naprosto neprůhledném a nesmyslném mechanismu, vedlo často k reakcím zcela živočišným – instinktivním, neboť mu šlo o holé přežití. U válečného člověka se vytrácí jeho individuální lidský obsah. Jak bylo mnohokrát konstatováno a vyloženo, znamená válka světového rozměru událost, která se stává bezprostředním impulsem pro otevřené zpochybnění víry v Boha, ba co víc, pro popření jeho existence.

Člověk ztratil jistotu vnějšího řádu, ztratil jistotu víry v Boha, sám se ocitá "vržen" na jeviště světa, mnohdy bezmocný, sám sobě problémem. Právě na dominantním principu vnímání světa jako jeviště, na kterém každý plní určitou roli - mnohdy značně absurdní – je založena i novela – groteska¹⁹ *Muž sedmi sester* (1927-1928). Autor jako kdyby nekompromisně předjímal danost faktu, že člověk je "jenom" herec na scéně absurdního světa, záleží pouze na něm, jak se své role zmocní, přičemž ale zároveň permanentně, například zvoleným narativním postupem, relativizuje úspěšnost celé hry. Spisovatel v autorské vyprávěcí situaci, jehož promluva vyniká rétoričností a patetičností a je

¹⁸ Tamtéž, s. 185.

¹⁹ O uplatnění žánru grotesky v období po I. světové válce viz např.: GÖTZ, F. (1929): *Tvář století*, Václav Petr, Praha, s. 42-59. Zároveň musíme v této souvislosti upozornit, že estetický princip groteskosti uplatňovaný v autorových prózách (viz v této práci kromě *Muže sedmi sester* například *Jaro v domě*, *Zánik městečka Olšiny*, *Neviditelný...*) nenavazuje na tzv. groteskní realismus, který se konstituoval jako specifický typ obraznosti vlastní lidové smíchové kultuře, ale naopak vychází z romantické groteskosti, která se stala "formou vyjádření subjektivního, individuálního názoru na svět, velmi vzdálenou od lidového karnevalového pojetí světa v minulých dobách". Představuje typ "moderního groteska" rozvíjeného ve 20. století zejména expresionisty, surrealisty a existencialisty. V pojetí a terminologickém

v přímém rozporu s popisovanou tematikou, demonstruje své opovržení veškerým konáním jednotlivých protagonistů (další – třetí – jízlivý Bůh?). Navíc v tomto díle dochází k porušení tradičního rozložení jazykových rovin v narativním textu, přičemž promluva postav je přizpůsobena jazyku vypravěče, což ostatně známe v nejvyhraněnější podobě například z děl Vladislava Vančury. Řeč postav tedy nespoluvytváří jejich psychologickou charakterizaci, ale naopak nemilosrdně jednostranně poukazuje na negativní rysy jejich osobností²⁰.

Protagonista novely – Emil Škvor – je predisponován již svými výchozími atributy pro životní neúspěch. Vizuálně téměř odpudivý, vykonávající fádni a stereotypní povolání drobného úředníka²¹, narodivší se takřka nedopatřením. Všechny tyto znaky jako by byly vyjádřeny již v jeho příjmení. Na rozmanité formy ztvárňování a interpretaci styčných rysů – vizuálních a zejména povahových – mezi člověkem a hmyzem v umělecké literatuře například nejnověji poukazuje v odborné publikaci *Premiéry bratří Čapků* či ve studii *Nespokojenost s hercovým tělem jako portrétní hmotou divadla (Se zvláštním zřetelem k situaci v českém divadle)* František Černý²². Upozorňuje v nich na tendenci, která se začínala prosazovat zejména v evropském expresionistickém divadelním a výtvarném umění a potažmo i literatuře od začátku 20. století a sílila v druhém a třetím desetiletí 20. století. Lze ji charakterizovat jako nespokojenost s lidským tělem, která našla svůj výraz v odlidštění člověka (například deformací jeho fyzického vzhledu

označení groteska vycházíme zejména ze studie BACHTIN, M. M. (1975): *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha (s. 5-53). (hlavně kapitola Úvod-formulace problému)

²⁰ Tento styl vyprávění autor uplatňuje například i v první verzi novely *Jaro v domě*, psané ve stejné době – v roce 1927.

²¹ Ve své topologické studii *Místo a monstrum* Daniela Hodrová uvádí, jak se konstituoval v české a světové literatuře 19. a 20. století specifický typ postavy monstra – úředníka. Mezi jeho dominantní představitele řadí například úředníky z textů Gogola, Dostojevského, Hostovského (*Ztracený stín*), Havlíčka (*Neviditelný*) a podobně. Upozorňuje na souvislost "mezi jejich povoláním, banálně stereotypním a "neromantickým", jejich neméně stereotypní existencí, životním koloběhem a monstrozitou, která se projeví "trapným", sadomasochistickým chováním, velikášstvím i ponižeností ("člověk z podzemí") nebo vraždou (*Ztracený stín*) a posléze zcela ovládne jejich bytost." Myslíme, že do této kategorie patří rovněž postava úředníka Emila Škvora. Viz k této problematice HODROVÁ, D. (1994): "Místo a monstrum" in *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, KLP – Koniasch Latin Press, Praha, s. 162-184.

²² Viz ČERNÝ, F. (2000): *Premiéry bratří Čapků*, Hynek, Praha, s. 107-175 a ČERNÝ, F. (2000): "Nespokojenost s hercovým tělem jako portrétní hmotou divadla (Se zvláštním zřetelem k situaci v českém divadle)" in DVORÁK, J. a kol.: "Umělý člověk" *dvacátého století*, Gaudeamus, Hradec Králové, s. 59-66.

abnormálním zdůrazněním některých jeho stránek či představením jeho fyziognomie jako masky – šklebu), v nahrazování obrazu člověka obrazem zvířete – hmyzu –, umělé bytosti, eventuálně automatismem.

Příčiny snah o proměnu obrazu člověka ve sledovaném období Černý spatřuje nejenom v přesvědčení umělců, že “demontáží” tradičního vyličení člověka bude moci být o něm podána daleko hlubší výpověď, ale i v jisté “okoukanosti” realistických obrazů, v touze po atraktivitě, ale nepochybně také ve snaze upozornit na skutečnost, že člověk ztrácí svoji tvář, svoji individualitu, že se “odlidšťuje” a naopak v něm přetrvává jeho pudová, instinktivní, “zvířecí” prapodstata... V Havlíčkově novele je pak zvoleným příjmením Škvor ještě navíc kromě vyjádření výše zmíněných tendencí bezpochyby permanentně poměřována efektivita dopadu všech protagonistových činů a de facto zároveň i relativizována.

Emil Škvor je dále představován jako ten, kdo nechce být pouze do světa “vržen”, protestuje proti údělu pasivního vykonavatele role (navíc je mu tento postoj přímo odporný), o jejímž strůjci nic neví (respektive vnímá rozporuplnost a nevypočitatelnost dosahu jeho činů). Chce se stát spolutvůrcem hry, v níž je přítomen, ba co víc, být jejím jediným úspěšným autorem i režisérem. Uvědomuje si její absurdní podtext, principy, často nahodilé, na kterých je vystavěna. Jejich respektováním, stupňováním ji chce uchopit, zmocnit se jí. Z herce se proměnit v jejího stvořitele, z řadového člověka v Boha. Ba co víc, vyvýšit se nad samotného Boha. O tom vypovídá i jeho využití principů božského tvoření a zároveň jejich blasfemické umocnění.

Tyto záměry sice nejsou v textu přímo vyjádřeny, ale lze je vyvodit například z protagonistova způsobu uvažování a chování, které si pohrává s křesťanskou symbolikou, na niž se v próze přímo či skrytě odkazuje. Ta ostatně proniká i do výstavby celého díla.

Tak již například jeho rozdělení do dvou základních částí na Knihu první, jež popisuje zejména proces Škvorova tvoření, a Knihu druhou, jež vrcholí Škvorovým “zmrtvýchvstáním”, bezesporu připomíná rozčlenění biblického textu. Výchozí název prózy a poté vlastní fabule pracuje s číslovkou sedm, která, jak známo, představuje součet božské číslovky tři²³ a číslovky lidstva čtyři²⁴, symbolizuje makrokosmos i mikrokosmos, vyjadřuje vztah mezi Bohem a lidstvem, je výrazem dokonanosti, naplněnosti a úplnosti²⁵. I sama podstata Škvorova činu - jeho ambice vykonat “svoje největší dílo”²⁶, přímo

²³ Číslovka tři symbolizuje duši toužící po Bohu. Viz LURKER, M. (1999): *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Vyšehrad, Praha, s. 228-229.

²⁴ Číslovka čtyři symbolizuje pozemské tělo. Tamtéž.

²⁵ Viz např.: FONTANA, D. (1994): *Tajemný jazyk symbolů /Názorný klíč k symbolům a jejich významům/*, Paseka, Praha a Litomyšl, s. 64. či LURKER, M. (1999): *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Vyšehrad, Praha, s. 228-229.

²⁶ HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 31.

“nesmrtelný čin”²⁷, jež by se vymykal “obvyklé skutečnosti všedních dnů”²⁸, jímž je velký žert, pokořující všechny hodnoty a jistoty, na nichž společnost zakládá svou existenci, nám nepochybně připomíná akt tvoření samotného Boha, ale zároveň také přináší polemiku s jeho dosavadní interpretací, kdy byl vesměs vnímán ve vztahu k člověku jako pozitivní (v křesťanské tradici). Podobně i proces realizace “velkého díla” je rozprostřen do sedmi dnů. Tomu odpovídá i kompoziční uspořádání textu, kdy každému aktu je věnována jedna kapitola, která je navíc pojmenována dnem v týdnu. Stejně tak se Škvorovy dcery rodí v sedmi dnech za sebou (“Uvolil se sám být násobitelem: opatří dítětem každou ze sedmi dcer Kostkových./ Sedm jest číslo biblické a odpovídá počtu dnů týdne. V dokonalém šprýmu je nutno zpracovat všechny podrobnosti. Udělat dítě pro každý den! Nemohlo být nic originálnějšího. Veliký vtip byl nalezen.”²⁹).

Závěrečná pouť sedmi sester k mrtvole Emila Škvora je stylizována jako křížová cesta, příznačně umístěná do prostoru lesa. Její jednotlivá zastavení však namísto zobrazení scén popisujících Kristovu pouť na Kalvárii provázejí zlidovělá přísloví, vycházející ze zbytnělých povahových typů jednotlivých sester - tedy představují zdroje osobní “kalvárie” Emila Škvora.. Vrcholí groteskním obrazem: na místo ukřížovaného Krista visí na stromě nad svými výkaly s pitvorným šklebem v obličejí Emil Škvor oběšený na provaze stočeném ze sedmi párů punčoch sedmi sester, jeho sedmi žen, matek jeho sedmi dětí. Fenomén křížové cesty, který, jak známo, zprostředkovává navázání kontaktu člověka s Bohem prostřednictvím procesu jeho osobního pokání a sebeočistění, je zde absolutně znesvěcen. Zato význam číslovky sedm jako čísla naplněnosti a završenosti je uplatněn “bezezbytku”.

Rovněž reminiscence na Kristovo ukřížování je více než patrná. Potvrzuje ji i Škvorovo sebeumístění do prostoru, navíc stvrzené písemným odkazem: “TADY DOLE JE HOVNO. /JÁ JSEM NAHOŘE!”³⁰ (povšimněme si autorova grafického znázornění daného výroku). Navazuje na vertikální rozčlenění světa s pozemskou existencí (vyhodnocenou navýsost pejorativně) dole a Bohem (Škvorem) nahoře. Ve Škvorově výroku nadbytečně použitý, explicitně vyjádřený, a tím pádem zdůrazněný tvar osobního zájmena já spolu s prezentem slovesa být ve funkci plnohodnotného verba v existenciálním významu jednoznačně podtrhuje tragickou absurditu Škvorova konstatování, neboť se s ním účastníci primárního i sekundárního komunikačního aktu seznamují paradoxně až v okamžiku jeho fyzické smrti. Stejně tak závěrečná Škvorova slova v nás vyvolávají reminiscenci na poslední Kristův výrok podle jednotlivých

²⁷ Tamtéž, s. 92.

²⁸ Tamtéž, s. 31.

²⁹ Tamtéž, s. 32.

³⁰ Tamtéž, s. 185.

evangelií. Kristovo “Dokonáno jest.”³¹ z evangelia podle Jana je zde nahrazeno Škvorovým prohlášením: “Můj poslední vtíp.”³² Také on “naplnil” a “dokonal” své dílo na tomto světě. Nehledě na to, že tento čin provedl 9. května, tedy v den, kdy je oslavován svátek Nanebevstoupení Páně (tento fakt je v textu přímo zmiňován), jež připomíná poslední “zjevení se” Krista apoštolům po jeho zmrtvýchvstání, kdy byl vyzdvižen v oblaku do nebe³³. Významovým vyústěním je tak relativizován smysl lidského snažení.

Bůh v tomto textu sice ještě nezemře, na rozdíl od novely *Jaro v domě* (1927; 1932), či grotesky *Zánik městečka Olšiny* (1930), ale zároveň je ztvárněn ve zkarikované podobě. Oproti tradičnímu křesťanskému pojetí není chápán jako absolutní tvůrce, nositel řádu a jistoty, ale spíše jako strůjce nahodilosti, potměšilosti a chaosu, který si s člověkem zahrává a jež není pověstným nositelem pravdy a dobra, ale naopak se jeví být i potenciálním reprezentantem zla. Tato interpretace je nepochybně podmíněna i dobovým kontextem - Nietzschevým popřením existence pravdy - a s ním souvisejícími a rozmanitě rozvíjenými nihilistickými koncepcemi. V textu tyto úvahy vypravěč doslovně formuluje v kapitole číslo VI, odkazující i použitím I. osoby plurálu na vědecké pojednání a příznačně označené *Teorie a praxe*. Mimo jiné se zde konstatuje:

Bláhovci, kteří se snažili uplatňovat všude a ve všem jen svou vlastní logiku, nastolili do prázdňů nebes přízrak své vlastní nepřičetnosti, beztvareho boha svých utrápených makovic. Nemáme v úmyslu pít se s jejich smutnými důvody, podotýkáme jen skromně, že bohů, kteří od věků vládli světu, bylo nesčíslné množství a že mezi těmi nastolenými bohy polobohy byl také jeden, jenž neměl logiku, leda když byl střízliv, bůh ožrala, bůh smíšek, starý opelichaný pantáta, který si hleděl nejraději korbele a naprosto se nestaral o vážné touhy svých mravenečků^{34, 35}.

Tato teze je potom dále dokládána výrokem z katechismu “U boha není nic nemožného”³⁶ (v textu zdůrazněným kurzívou a navíc pointujícím kapitolou), která se reinterpretuje a chápe v pejorativním smyslu slova.

Emil je představen jako typ “nového - moderního tvůrce” (jako kreátor je dokonce přímo označen, nicméně vzhledem k povaze a výsledkům jeho činů vyznívá toto vymezení vlastně pejorativně), který se snaží realizovat své

³¹ Jan 19,30.

³² HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 185.

³³ Viz HALL, J. (1991): *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Mladá fronta, Praha, s. 291-292.

³⁴ HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 39.

³⁵ Jak vidíme, při interpretaci vzniku Boha uplatňuje antropocentrické stanovisko (viz i esej Nevěřím) a ve zkratce rekapituluje vývoj náboženských představ, viz například antika. Nicméně jeho konstatování v tomto textu je jednoznačnou polemikou s tradicí křesťanskou.

³⁶ Tamtéž, s. 40.

“velké dílo”, a tak obhájit fakt a potažmo i “smysl” své vlastní existence – v návaznosti na božský princip (on přece může být Bohem, včetně toho, že zdůrazňuje absurdnost božského působení), ale zároveň i v konfrontaci s ním (on nepotřebuje být Bohem), což je patrné i z dosahu Škvorových činů. Tato tendence se projevuje, jak jsme poukázali dříve, jednak využitím jednotlivých božských atributů, ale současně i jejich blasfemickým pozměňováním, narušováním, významovým posouváním.

Tak již sama obsahová náplň “velkého díla” je zновуopakováním aktu božského tvoření (také on ho realizuje v sedmi dnech, aniž by však jeden den odpočíval!), které však není naplněno úctou a posvátností, ale narůstá zde do olbřímích, takřka absurdních rozměrů, takže se stává de facto jeho karikaturou. Tuto tezi podporuje i fakt, že je založeno na principu vtipu, v němž Emil Škvor s kamennou tváří (“Dlužno podotknout, že at’ byly jeho žerty jakkoliv neodolatelné, šprýmař se nikdy nesmál. Pln ušlechtilé ctižádosti spokojoval se pouhým úspěchem a dával svou spokojenost najevo jen polohlasným pobroukáváním.” a dále: “Když žert nebyl pochopen a autoru nebylo odpovězeno smíchem, nedovedl zakrýt své zklamání a byl blízek pláči.”³⁷) touží pokořit hodnoty, k nimž se společnost, v níž žije, přimyká (a jež jsou z křesťanské tradice odvozeny), a tím v podstatě demaskovat pokrytectví, s jakým tak daná societa činí. Jeho přístup k druhému člověku je oprostěn od jakéhokoliv projevu soucitu či prosté lidské sounáležitosti.

Je otázka, nakolik však toto jeho snažení může být naplněno promyšlenými – ryze racionálními prostředky. Aby totiž mohl do důsledků a úspěšně realizovat svou hru, a tak dát smysl svému bytí, nemůže být na ní citově zainteresován, neboť na rozdíl od bohů (či Boha) je smrtelný, a tudíž také zranitelný.

V Havlíčkově interpretaci je to tedy “člověk” – či spíše jakési monstrum³⁸ – ve vztahu ke svému okolí zbavený citu, chladně vstupující do mezilidských kontaktů, v nichž svůj způsob chování utilitárně podřizuje předem vykalkulovanému cíli. Zároveň se však ale nedokáže odpoutat od závislosti na úspěchu své hry. Emocionálního prožívání tedy není schopen vůči svému okolí (okolním objektům), nicméně tím, že mu záleží na zdárném provedení rozplánované hry, dokládá, že ho uplatňuje v rámci své subjektivity. O tom svědčí i jeho časté používání osobního zájmena já či přivlastňovacího pronomina můj, jimiž chce zdůraznit svoji iniciační roli v dané hře, její ovládnutí. Demonstruje jimi také své domnělé přesvědčení, že ostatní aktéři jsou jejími pouhými naplňovateli v duchu jeho pokynů. Škvorova závislost na inscenaci herní situace je velice dobře patrná i z autorova portrétování jeho tváře. Emil Škvor není nietzschovským protagonistou, který se směje a zcela spontánně a radostně (eventuálně i lhostejně) přistupuje ke hře, kterou vytváří.

³⁷ Tamtéž, s. 15.

³⁸ K pojetí monstra v literatuře viz HODROVÁ (1994), op. cit., s. 162-184.

Tomuto pojetí ještě v náznacích odpovídá charakteristika Škvorova otce a potažmo i Boha. Naopak Emilova tvář zůstává kamenná, její fyziognomie se mění pouze v okamžiku každého potenciálního neúspěchu ("byl blízek pláči"³⁹) a ve vrcholné závěrečné scéně, kdy se rozlévá do nepřírozeného pitvorného a hrůzostrašného šklebu.

Logicky tak dochází k paradoxní situaci - hra, kterou stvořil samozvaný "demiurg", vítězí nad ním, sám se stává její obětí, neboť zapomíná, že na rozdíl od Boha je nejen jejím autorem, ale i účastníkem, o čemž vypovídá mimo jiné i fakt, že z ní nemůže libovolně vystoupit⁴⁰, neboť by tím otevřeně doznal svůj neúspěch. Současně - k demaskování a pokoreni negativních rysů dané společnosti je nucen použít jejích prostředků. Tím se nepochybně relativizuje vzdorné poselství Škvorova činu, neboť jeho touha po vítězství "za každou cenu" se stává cílem sama o sobě, aniž by protagonista promýšlel, jakými metodami ji naplňuje. Nehledě na to, že on sám svou úspěšnost podmiňuje uznáním a oceněním (přímo doceněním) od té samé society, již zároveň pohrdá. Moment své prohry si je proto schopen uvědomit teprve v okamžiku, kdy mu to tato společnost přímo dá najevo⁴¹.

A tak pravidla, která "muž sedmi žen" nastolil, se díky neuvěřitelné adaptabilitě jeho spoluhráčů, ale také kvůli absenci jeho vlastní pokory, mohou obrátit proti němu samotnému a také se to stane. Nyní Emilovi toužícímu

³⁹ HAVLÍČEK (1998), op.cit., s. 15.

⁴⁰ K pojetí hry u bohů viz FINK, E. (1993): *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel, Praha. O možnostech rozličných přístupů boha ke hře Havlíček v románu píše:

Tento vůz naložený po vrch sestrami dvou generací byl smuteční cestou prskavky Emilova osudu k zemi. Jako padající hvězda zářil ještě naposledy dokonale vtíp, ale v smutečních plachtách zatažené oblohy a v přízemním dubnovém větru tkvělo neomylné znamení zániku, nuda, anebo spánek boha, který se přestal smát. Vůz mohl sotva ještě dorachotit před zotvirané dveře domku, sestry mohly ukrýt své ratolesti v novém domově, náklad mohl být vnesen pod střechu, a již se spustil tragický děšť, nepřítel stop a nepřítel slávy. Kočí s fialovou tvář, vyhaslou dýmkou a velkýma rukama odjížděl s melancholickými koni, stoje na voze a zahalen v kornout pytloviny.

HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 169-170.

⁴¹ In HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 172-173:

Kteréhosi dne potkal autor velikého žertu jednoho ze svých přátel oné povznesené noci, kdy byl přivlečen do hospody k Červenému bažantu./ "Škvore," pravil improvizovaný přítel, "nemyslíš, že tě doběhli?" Emil se na druhá podíval s neličeným úžasem./ "Myslím," vysvětloval první, "že tě doběhli, protože udělali lepší vtíp než ty. Po celém městě se o tom povídá, každý říká totéž co já. Ty jsi to začal, ale oni to dokončili. Zbavili se svých kyselejších okurek jednou ranou. Zbavili se ostudy tvéhovtipu a dali ti ji zpátky i se svým pozhnáním. Nejsme slepí, nejsme hlouš, chválabohu. Leccos je slyšet od tvého domku. Chudáku," dodal s vražedným soucitem, "je mně tě líto, že tě tak surově převtipili!" Večer šel Emil domů smuten a zničen. Scvrknul se do choulostivé sněhové vločky, shrbil se do spirály. Jeho stín se za ním vlekl jako zestárlá veš. Tento muž, který hrdinně překonal trpké měsíce svých plánů a své únavy, železný chlapík, jenž snášel s filozofickým klidem jak sedmi děti a bitky sedmi žen, jenž vzdoroval růženci, vodě i ohni, literatuře a hudbě, zlobě i lásce, cítil se ztracen a zničen nyní, když poznal, že jeho sláva byla ukradena a dílo překonáno.

vyhrát za každou cenu nezbyvá než volit cestu nejzazší – cestu vědomého ukončení svého vlastního života – tedy sebevraždu. Paradoxně tak může obhájit smysl své domnělé autentické existence jedině za cenu její ztráty – zrealizovat svůj “nesmrtelný” čin cestou vlastní smrti⁴². Stát se tak definitivním režisérem hry v okamžiku, kdy si tohoto svého postavení již ani nemůže být vědom.

Marnost veškerého Škvorova počínání, která je vyústěním “ubohosti” jeho “velkého díla” a zároveň výrazem nebezpečnosti a zrádnosti society, která ho obklopuje a jež mu nedovolí, aby se vymanil z jejích osidel, je ještě více zvýrazněna skutečností, že je předjímána již v průběhu odvíjení děje⁴³. Tak hned na konci prvního oddílu románu (Knihy první), bezprostředně po odvedení první, zásadní části Škvorova “velkého díla” (plození), následuje jeho závěrečná kapitola nazvaná Sen, v níž Emil Škvor vede ve stavu individuálního nevědomí (povšimněme si opět pro Havlíčka charakteristického uplatnění principu snu jakožto odhalení pravdy) polemiku se svým tehdy již zesnulým otcem. Mimochodem na otcově smrti měl Emil Škvor coby devítiletý svůj podíl:

.../ starého Škvoru při jednom povedeném vtípu synovu ranila mrtvice a on zemřel v podivné grimase, která je na poloviční cestě mezi smíchem a hrůzou⁴⁴.

Jako by již v tomto tragikomickém výjevu byl předpovídán absurdní dosah Škvorových činů: ten je dále rozváděn ve zmíněném snu otcem, který vědoucně naznačuje budoucí Škvorův nezdar. Škvorova vzdorovitá neochota připustit si možnou porážku, jeho nevěřičnost působí vzhledem k sémantickému vyznění díla neobyčejně paradoxně.

Zcela neoddiskutovatelně nás v této souvislosti, aniž bychom chtěli jakkoli přeceňovat psychoanalytické interpretace⁴⁵, rovněž napadne paralela mezi Bohem a otcem (viz i křesťanská symbolika), která již byla mnohokrát v rozličných souvislostech konstatována⁴⁶ a jež je nepochybně naznačena i v tomto bizarním příběhu. Podíváme-li se na kompoziční uspořádání prózy, na kapitoly, ve kterých je popisován vztah mezi otcem a synem a dále pak na pojetí otce a Boha, dospějeme z tohoto hlediska k zajímavým zjištěním. V podstatě se jedná o dva základní motivické okruhy – v prvním z nich syn předčí svého otce (Boha) svým činem, když ho de facto usmrtí “povedeným”

⁴² Na absurdní charakter sebevraždy a na to, jak je tímto aktem de facto potvrzena i absurdita (tím, že dotyčný páchá sebevraždu kvůli absurdnímu charakteru svého života, doloží jeho existenci), upozorňuje, jak jsme již jednou konstatovali, Václav Černý v Prvním sešitu o existencialismu. In: ČERNÝ, V. (1992): *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha, s. 35.

⁴³ Již dříve jsme uvedli, že je rovněž zpochybněna i volbou hrdinova příjmení.

⁴⁴ HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 15.

⁴⁵ Viz FREUD, S. (1990): “Budoucnost jedné iluze” in *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha, s. 276-315.

⁴⁶ Viz FRIEDMAN, R. E. (1999): *Mizení Boha*, Argo, Praha, s. 188-192.

vtípem, neboť otce (Boha) raní mrtvice, což na jeho tváři vyvolá podivnou grimasu na "poloviční cestě mezi smíchem a hrůzou"⁴⁷. Druhé setkání Emila Škvora s otcem (Bohem) následuje až ve snu, v němž se Škvorův otec (Bůh) staví nedůvěřivě k možnému synovu úspěchu. Dosadíme-li si tedy na místo otce Boha, nabízí se interpretace, kterou lze aplikovat na celý text. Havlíček skepticky nahlíží na úsilí člověka vymezit se vůči Bohu, neboť poukazuje na to, že vždy bude jeho dílo z tohoto světa.

Otec Škvorových žen profesor Kostka si naopak liboval "v okouzlující pravidelnosti, která ho zachraňovala povždy od překvapení, která nenáviděl"⁴⁸. Havlíček ho představuje jako člověka "rozumu", který odmítá vidět některé nahodilé, ba přímo absurdní prvky svého života. Za každou cenu je interpretuje racionálně, snaží se je vědecky zdůvodnit, a tak jejich přítomnost vlastně vyloučit. Neuvědomuje si však, že tímto postupem dochází opět jen k absurdním závěrům, jež odhalují paradoxy sebejistých vědeckých postulátů. Válka, na jejímž pozadí se děj odvíjí, mu slouží jako svodidlo pro obhájení jakékoliv výjimečnosti.

Profesor pak vzal Emila pod loktem o chvíli později: "Příteli, musím vás upozornit, že se nyní nalézáme v nezdravém ovzduší ženské hypochondrie. Všechna naše děvčata jsou nemocná a rovněž tak i jejich matka, neboť bláhově ztělesnily své strašáky a nakonec v ně věří. Přes to vše se může stát, že výsledkem jejich dnešního stavu bude hromádka malých dětí. V tom případě je nasnadě vysvětlení, o němž jsem se již jednou zmínil. Je to konečně zaneseno ve starých kronikách. Za války mohou dámy obtěžkati bez muže. Psychologické spojení na dálku, vlivem soucitu, rozumíte? Nebo také věříte v pohádku, že všech šest mělo milence bez našeho vědomí?"⁴⁹

Matka spolu se sedmi dcerami jsou v textu představeny jako prosté naplňovatelky své role, o které nepřemýšlejí, pouze se jí intuitivně zmocňují na základě odvěké životní zkušenosti (snad až jakéhosi pudového instinktu) či ji aktualizovaně přizpůsobují momentální situaci. Nejsou utápěny pochybnostmi, za každou cenu přežívají. Zautomatizovaný stereotyp každodenních úkonů utváří jejich život. Zatímco matka reprezentuje obecný mateřský princip, dcery vyjadřují jednotlivé typy lidských a v tomto případě zvýrazněných ženských charakterů – modlilky, kuchařky, ženy chorobně čistotné, žárlivé, frivolní, naplněné iluzemi či nesnášenlivé manželky:

Prchající čas povážlivě zvedal břichy aritmetické řady. Terezka kráčí do kostela a před ní se valí její svatý břich, přeplněný modlitbami, Lidka vyhlíží, jako by ji nadmuly kvasnice, a Božka snad se napumpovala vodou své neskonale čistotnosti. Zdenka s tím běhá, jako by měla naspěch a toužila co nejdříve složit někde své břímě, aby počala s novým. A Milena? Kdo ví, proč tak vítězně svítí očima, když je známo, že to není ctižádost, čím se tak

⁴⁷ HAVLÍČEK (1998), op. cit., s. 15.

⁴⁸ Tamtéž, s. 19.

⁴⁹ Tamtéž, s. 143.

nafukuje. Sláva chodí jako stín, kouká do země a křčí se jak může, ta se aspoň stydí. Cilka nese ovšem urputně své dovolené mateřství a její mužiček? Cha-cha-chů a cožpak ten! Och-och-cožpak ten!⁵⁰

Ve své zdánlivé pasivitě, v tom, jak roli vyplní do všech důsledků, a tak ji vlastně ještě znásobí, Emila fakticky likvidují.

Pro groteskně zkrivené zobrazení vazeb mezi figurami autor volí jeden ze základních typů vztahů - vztah mezi mužem a ženou, navíc ještě v jednom případě zaštitěný institucí manželství. Obé je zachyceno ve zkarikované podobě. Relace není vůbec ukotvena v citové rovině a odvíjí se až mechanicky pouze na bázi jakési sexuální živočišnosti. Mírně řečeno, obraz ženy (ale tím také muže), který se nám v textu naskýtá, je značně nelichotivý. Autor v prvním plánu pracuje s vžitým mužským paradigmatem, kdy žena je vnímána jako symbol spoutanosti muže, jeho likvidace, což je dovedeno až k likvidaci fyzické.

Tento fabulační záměr může být konfrontován s Havlíčkovými osobními životními osudy dané doby, s jeho traumaty, se kterými se vyrovnával právě v instituci manželství, o čemž svědčí například i jeho intimní *Deník*, který koncipoval v rozmezí let 1926-1930, tedy v době, kdy mimo jiné psal také *Muže sedmi sester* (1927-1928). Můžeme v něm totiž nalézt neutuchající meditace nad zisky a ztrátami, které člověku tato instituce přináší. Variuje se zde téma nesvobody, jež kromě tradičního pocitu strachu ze spoutanosti stereotypním a často bezesmyslným rituálem je posunuto i do jiné významové roviny. Ztráta svobody je v deníku podmíněna navázáním citových kontaktů. Všudypřítomné obavy z toho, že o tyto vazby může být v každém okamžiku připraven, přivádějí autora k meditacím, zdali by nebylo lepší (jednodušší) žít život osamělce bez citových zranění, ale i s absencí jakékoliv emocionality.

Tato neřešitelná úvaha, mající úzkostný příděch, je v textu převtělena do groteskní stylizace. Nepochybně je také výrazem autorových nihilistických úvah, které najdeme například rozvedeny v jeho eseji *Neverím* (1921), v němž v důsledku totálního rozpadu hodnotového systému rezignuje mimo jiné i na možnost existence lásky mezi mužem a ženou (viz tamní relativizace kategorií víry, naděje a lásky) a omezuje ji pouze na živočišný akt, jehož jediným smyslem je plození:

Láska chce děti. Láska je klamně čarování nad kalnou vodou pudů nejprimitivnějších. Nenazývám to špatným. Jak bych mohl. Neznám dobra a zla⁵¹.

Zároveň je nesena i zamyšlením zpochybňujícím významové opodstatnění manželství jakožto státní instituce ve vztahu k individualitám jejích naplňovatelů:

⁵⁰ Tamtéž, s. 141.

⁵¹ HAVLÍČEK, J.: "Neverím" in *Osobní fond Jaroslav Havlíček*, LA PNP 46/85/001779.

Manželství je pouze povinnost, k níž jsme se zavázali. Platí dnes za ctnost, plní-li se, co se slíbí. Platí za hřích, ruší-li se to, nebo lže-li se v tom. Já myslím, že ti, kdo se oplakávají před manželstvím, dělají si teprv své otroctví, protože věří v jakous svobodu, kterou ztráci⁵².

Podobné úvahy, nepojímané však s takovým nadhledem, ale naopak vyjadřující úzkost, že povaha instituce manželství převládne nad obsahem, pro který člověk do ní vstupuje a kvůli němuž de facto vznikla, najdeme přítomny i v autorových dopisech, jež píše v době po skončení první světové války své budoucí ženě Marii⁵³.

Absurdita životního směřování, nemožnost vymanit se z jejího soukolí, nevyplývá pouze z významového podtextu daného díla, ale je charakterizována i způsobem tvárného uchopení daného tématu, které s ním konvenuje. Autor volí žánrovou formu grotesky, jež je založena na oscilaci mezi pláčem a smíchem, mezi normálností a abnormalitou, na relativizaci všech hodnot společností (potažmo její vírou v Boha) vytvořených a jí vyznávaných, na dovádění těchto protikladů do krajností.

Způsoby zobrazení jednotlivých postav i jejich komunikačních vazeb jsou v duchu expresionistických postupů modelové. Každý z protagonistů reprezentuje v typizované a zároveň při tom do absurdních rozměrů rozvedené podobě některý z životních postojů. Havlíček ještě nevolí detailní psychologickou povahokresbu, jak ji známe z jeho dalších titulů, ale jeho schopnost ve zkratkovitém výrazu (křeči) postihnout všechny dominantní rysy rozličných lidských typů již vypovídá o jeho talentu rozkrýt rozličné nuance lidské psýchy. Při odhalování povahových vlastností jednotlivých hrdinů a při vyjadřování jejich vzájemných vztahů autor velice často používá naturalizujících popisů, které boří veškeré tabuizace a vynikají naprostou absencí jakéhokoliv citového postoje, naopak mnohdy cíleně vyhmataávají negativní a odpudivé rysy (navíc většinou ještě dovedené až do patologických rozměrů), ať už například ženského těla či lidské povahy. Často tak čtení těchto deskripcí v nás evokuje pocity děsu, zhnusení či se "otřásáme" úzkostným smíchem. Namísto "velkého díla" Emila Škvora spíše před námi vyrůstá obraz jeho bezbřehého zoufalství. Zoufalství Emila Škvora, ale i všech jeho souputníků, kteří se znovu a znovu vydávají na cestu životem, tápají, touží, hledají, ale nenalézají.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tak například v jednom z dopisů, které píše v letech 1920-1921 Marii Krausové, mimo jiné uvádí: "Bůhví, že nevím, v čem je síla života spořádanosti. Takové divné a bezesmyslné věci poutají člověka. A pořád se člověk rukama proti nim ohání, ale žije s nimi, a tím je uznává. Já neutekl, zůstávám, neuznávám, ale zůstávám a mám Tě tolik rád. Je to trpké, jak krásný život si to lidé upekli pro pohodlí. Jaký to život pro nás upekli. Nedáme se?" In: *Osobní fond Jaroslav Havlíček*, LA PNP 46/85/000519-000879.

Linii autorových textů, v nichž tematizuje vzdorné vymezování se člověka vůči Bohu, naplňuje i jedna z nejnámějších a nejvýše oceňovaných⁵⁴ Havlíčkových próz – román *Neviditelný* (1931;1935). Vyšel ve Vilímkově nakladatelství v roce 1937 – tedy přesně s desetiletým odstupem od doby, kdy autor koncipoval novelu *Muž sedmi sester* (1927-1928). Přestože tvůrčí metoda zevrubné psychologické analýzy uplatňovaná v *Neviditelném* (1931;1935) je od *Muže sedmi sester* (1927-1928) odlišná, můžeme mezi těmito dvěma prózami nalézt celou řadu styčných rysů (např. paralely ve volbě velmi podobných mužských protagonistů – Emila Škvora a Petra Švajcara, v zobrazovaném tématu...). Souvislost mezi těmito texty je natolik evidentní, že při interpretaci románu *Neviditelný* (1931; 1935) z genetického hlediska musíme tuto skutečnost vzít jednoznačně v úvahu a také se jí budeme při následné analýze zabývat.

Práci na románu *Neviditelný* Jaroslav Havlíček započal již v roce 1931, kdy zkoncipoval stejně nazvanou stodesetistránkovou novelu⁵⁵. Její rukopis zaslal téměř vzápětí po dokončení dne 7. 12. 1931 do soutěže nakladatelství Melantrich. Zde zapadl bez povšimnutí⁵⁶. Nicméně představoval pro autora výchozí materiál, který následně dotvořil do definitivní románové podoby.⁵⁷ Na společné rysy těchto dvou próz upozornil již Josef Rumler⁵⁸, avšak teprve Marie Mravcová v doslovu k připravovanému vydání románu *Neviditelný* (Česká knižnice)⁵⁹ podrobila novelistický text zevrubné analýze, a tak zpochybnila některá dosud tradovaná mylná konstatování, přímo věcné chyby, vážící se právě k jeho výkladu⁶⁰. Rovněž upozornila na styčné rysy a rozdíly mezi ním a definitivní románovou verzí. Aniž bychom zde chtěli znovu reprodukovat autorkou konstatované poznatky, upozorníme na ta zjištění, jež se bezprostředně váží k naší sledované problematice. Pomineme fakt, že Josef Rumler neoprávněně vidí předobraz hrdiny Petra Švajcara v postavě inženýra Drakla z Havlíčkovy povídky *Pomsta*, kterou napsal v roce 1927 (snad společná profese obou protagonistů?)⁶¹ a z dosud zcela neznámých důvodů

⁵⁴ Tento text byl oceněn první cenou České akademie na rok 1938, druhá nebyla udělena, třetí rozdělena mezi několik autorů. Viz MRAVCOVÁ, M., *Literárněhistorický komentář*, Rkp. s. 2.

⁵⁵ Viz RUMLER (1973), op. cit., s. 126. (Josef Rumler mylně tuto novelu označuje jako povídku.)

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Josef Rumler uvádí, že román byl napsán v roce 1935. Tamtéž, s. 127.

⁵⁸ Viz například RUMLER (1973), op. cit., s. 123-137.

⁵⁹ Viz MRAVCOVÁ, op. cit., s. 31.

⁶⁰ S největší pravděpodobností byly tyto zavádějící interpretace přebírány od Josefa Rumlera i vzhledem k tomu, že výchozí text měl dlouho k dispozici pouze on, a nebyl tudíž zpřístupněn v LA PNP. Nicméně příčina zkrslení zůstává dosud nejasná. (Pokud ovšem neexistuje ještě jiná rukopisná verze.)

⁶¹ Vyšla poprvé v roce 1964 v souboru *Zázrak flamendrů (Povídky z kufru)*, Československý spisovatel, Praha.

označuje za mužského protagonistu novely inženýra Trakla namísto inženýra Pavla Dittricha, což ho mylně vede k vyvozování dalších souvislostí, neboť s postavou Aloise Trakla se setkáváme i v románu *Petrolejové lampy* (autor ji dodatečně vložil do jeho druhé pozmeněné – definitivní – verze z roku 1942)⁶² a v nedokončené próze *Vlčí kůže* (započal ji v roce 1939).⁶³

Nás však zejména zajímá vývoj a proměna základního fabulačního schématu a pojetí postav, tak jak je zaznamenáváme při konfrontaci obou textů. Marie Mravcová upozorňuje, že již v původní novelistické verzi se setkáváme se základní zápletkou, jež je rozvíjena i v románu *Neviditelný* (1931; 1935), nicméně postoj jednotlivých protagonistů k ní je odlišný. Zvláště proměna Pavla Dittricha v Petra Švajcara doznala značných změn.

Pavel Dittrich - předobraz Petra Švajcara - postrádá zejména vypjatou ctižádost a hráčskou vlohu a vzdorný - instinktivní i rozumový - postoj plebejce k měšťáckému prostředí, k jeho změkčilému pokrytectví. Soňu miluje opravdově, s jejím otcem naváže zcela harmonický vztah⁶⁴.

Příčiny dominantního konfliktu jsou tedy implantovány zvnějšku (zásah "osudu, boha nebo ďábla"), Dittrich není zatím interpretován jako spolupodílník na jeho vzniku, ale naopak jako jedna z jeho obětí. Zato pojetí Petra Švajcara je odlišné: oproti charakterologii Pavla Dittricha v něm nalezneme řadu shodných rysů s *Emilem Škvorem*. Jako by se autor obloukem vrátil k problémovým okruhům (respektive je nikdy neopustil), jimiž se zabýval již ve své rané novele, a znovu je tematizoval (byť k tomu využil jiných tvůrčích metod a postupů)⁶⁵.

A tak Petr Švajcar, podobně jako Emil Škvor, je výchozími životními podmínkami předurčen k životnímu nezdaru: zažívá nešťastné dětství

⁶² Již při koncipování první verze románu *Petrolejové lampy* (vyšel v roce 1935 pod nakladatelem svévolně změněným názvem *Vyprahlé touhy*) autor promýšlel napsat komponovaný románový cyklus z jilemnického prostředí. Postupem času nabýval tento záměr konkrétních obrysů (promýšlení druhého a třetího dílu – *Vlčí kůže*, *Vylomené /Vylámané/ dveře*) a přivedl mimo jiné na scénu i postavu Aloise Trakla. Autor ji dodatečně vkomponoval i do přepracované verze tohoto románu (vyšel až po autorově smrti v roce 1944). Viz RUMLER, J. (1967): "Doslov k románu *Vlčí kůže*". In: HAVLÍČEK, J.: *Vlčí kůže*, Kruh, Hradec Králové, s. 309-326.

⁶³ Práci na románu autor započal na jaře roku 1939, nikdy ho nedokončil. Rekonstrukce jeho torza byla vydána poprvé v nakladatelství Kruh v Hradci Králové v roce 1967. Z rukopisné pozůstalosti uspořádal, k vydání připravil a průvodním slovem, doslovem a ediční poznámkou opatřil Josef Rumler.

⁶⁴ Viz MRAVCOVÁ, op. cit., s. 9.

⁶⁵ Původní rukopisná verze měla 600 stránek, dle pokynů Emila Vachka ji autor seškrtnal na 320. Jak uvedla zpracovatelka autorovy pozůstalosti Hana Taudyová ve své Zprávě, vyškrtané partie byly věnovány zejména podrobnému popisu symptomů Soniny nemoci, které vypovídaly o totální destrukci její osobnosti. Viz MRAVCOVÁ, op. cit., s. 12. Aniž bychom v této souvislosti chtěli provádět nějaká násilná srovnání, jistě nás napadne spojitost s pojetím ženských postav v románu *Muž sedmi sester*.

v nutných poměrech, nedostává se mu rodičovské lásky, je svědkem četných smrtí sourozenců. I on je představen jako chladně kalkulující racionalista ("Byl jsem vždycky dřič. Mou nejlepší zbraní byl střízlivý a krutý rozum. Tohoto věrného přítele jsem vzal na potaz."⁶⁶), snažící se prostřednictvím rozumového postoje minimalizovat citový rozměr své existence a odmítající se se svou výchozí situací smířit. Také on se rozhodne zmocnit se svého osudu ("Má budoucnost mi dala příliš mnoho práce, abych byl ochoten zničit ji jediným zbytečným poblouzněním.")⁶⁷. Stejně jako Emil Škvor pojímá svůj život jako hru, v níž chce být jediným režisérem, stanovovat její pravidla, a tak naplnit vize budoucí existence, odvíjené podle vlastních představ. I on se tak zaujetím daného životního postoje, či přímo celou řadou jím formulovaných prohlášení vymezuje vůči Bohu. Ostatně Jaroslav Havlíček v dopise adresovaném J. R. Vilímkovi Švajcara přímo označuje jako "hráče proti Bohu"⁶⁸. I Švajcar "svou hru" prohrává, aniž by byl ochoten si tento fakt připustit a smířit se se svým nezdarem, eventuálně nalézt vlastní podíl viny. Na rozdíl od Emila Škvora však volí jiný postup pro zvrácení jejího negativního výsledku: píše "memoáry", v nichž se pokouší popsat a rozebrat osobní situaci a potažmo také dodat nějaký smysl svému nepovedenému životu. Nicméně i tento či právě tento způsob řešení v sobě skrývá nádech tragické absurdity, plynoucí ze Švajcarova totálního nepochopení stavu věcí či spíše z jeho neschopnosti ho vůbec pochopit.

Tato myšlenková východiska jsou navíc umocněna zvoleným žánrovým typem (retrospektivy) a narativním postupem (vyprávění hlavní postavou, která je zároveň jedním z dominantních účastníků a rovněž také zprostředkovatelem vyprávěného příběhu). Vezmeme-li v potaz psychologickou interpretaci memoárů vůbec jakožto formy individuálního sebevyjádření, jejímž prostřednictvím jejich tvůrce vypovídá o své minulosti, a tak potvrzuje i fakt své existence, vyznívá Švajcarova volba vzpomínky pro ospravedlnění vlastních životních postojů paradoxně také z toho důvodu, že je v příkrém rozporu s jeho dosavadním a v podstatě i současným myšlením (z hlediska časové perspektivy, v níž provádí rekapitulaci). Pro hrdinu je totiž charakteristické neustálé projektování budoucnosti a permanentní snaha o vymanění se z vlastní minulosti, projevovaná mimochodem jejím zapíráním, zavrhováním. Tento způsob uvažování můžeme koneckonců demonstrovat i na jedné ze Švajcarových promluv, jež se bezprostředně dotýká aktu jeho tvorby: "Pracoval jsem pilně o své budoucí historii"⁶⁹.

⁶⁶ HAVLÍČEK, J. (1963): *Neviditelný*, Mladá fronta, Praha, s. 49.

⁶⁷ Tamtéž, s. 34.

⁶⁸ Jedná se o dopis adresovaný nakladateli J. R. Vilímkovi. Autor ho napsal dne 18. 1. 1936. Nabízí v něm svůj román *Neviditelný* k vydání. In: *Osobní fond Jaroslav Havlíček*, LA PNP 46/85/001088.

⁶⁹ HAVLÍČEK (1963), op. cit., s. 8.

Stejně jako v případě Emila Škvora i v románu *Neviditelný* (1931; 1935) je budoucí prohra Petra Švajcara předvídána – například už varovným znamením při prvním vstupu do domu, setkáním se strýčkem Cyrilem... Podobně jako Emil Škvor i Petr Švajcar vzdorně s touto eventualitou polemizuje, eventuálně ji ignoruje nebo zlehčuje. V *Neviditelném* (1931; 1935) je paradoxní rozměr takovéhoho počínání ještě gradován faktem, že Švajcar rekapituluje svůj život zpětně, tedy řadí chronologicky jednotlivé události ze své minulosti již při vědomí jejich negativních následků. O to dramatictější a paradoxnější je pak tragické vyznění obou textů. Zatímco Emil Škvor končí sebevraždou, Petr Švajcar se stává doživotním "hlídačem" svého demenčního dítěte, do něhož vkládal všechny své dosud nenaplněné naděje a plány.

Na postavě Petra Švajcara autor tedy rovněž představuje jakýsi "prototyp" moderního sebe-vědomého tvůrce (viz i tomu odpovídající povolání – technik, chemický inženýr, uplatňující v továrně moderní metody), který vymezuje vlastní existenci svým individuálním rozhodováním, jemuž předchází racionální analýza spojená s projektováním budoucnosti. V neustálém vztahování se k budoucnosti a opomíjení minulosti autor postihuje jeden z dominantních způsobů myšlení moderního člověka a zároveň naznačuje, jak se spolupodílí na navození pocitů jeho neukotvenosti. Víru v Boha nahradil Petr Švajcar příznačně vírou ve svůj rozum. Tento způsob myšlení je dokladován i zvolenou formou vyprávění, kdy protagonista textu je zároveň vypravěčem příběhu. Ich formou sdělení (viz i druhá kapitola románu příznačně nazvaná Já) a použitými slovesy (myslil jsem si, věděl jsem, řekl jsem si...), jimiž Švajcar demonstruje vědomé zaujímání svých životních stanovisek a postojů, je dokladováno Švajcarovo subjektivní uvědomění⁷⁰, které je v přímém, a to paradoxním rozporu s jeho v románu dokumentovanou neschopností zmocnit se svého osudu.

⁷⁰ Na to, jak způsob vyjadřování dokladuje fakt subjektivity člověka, upozorňuje Vlastimil Rollo, který se opírá o studii R. W. Müllera: *Geld un Geist*. Frankfurt – New York 1977. Müller v ní na analýze homérských eposů dokladuje, že zde ještě neexistuje sebe sama vědomé já

stavící se proti světu objektů, který by dokázalo nástroji racionálního myšlení rozeznat prostředí. Rozhodnutí u Homéra proto není aktem jednajícího člověka, výsledkem nezávislého uvažování jedince, který rozhoduje po zvážení okolností. Homér nemá jediné slovo, které by alespoň přibližně odpovídalo našemu "rozhodnout se". V rozhodnutí se uplatňuje moc jediného božského řádu. Totéž platí v ještě větší míře pro bohy: znají řád a vykonávají jej. Každý lidský čin i myšlenka, zvláště pokud se nějak odchylují od obvyklého, jsou přímým důsledkem božského zásahu. Božský řád je zde jediným, monopolním a výlučným nástrojem jednání člověka, vševládnou etikou, která vylučuje alternativní jednání již tím, že je nepředstavitelné. Nejde o nějakou mocensky sankcionovanou normu chování, uloženu bohy lidem, neboť norma má smysl jedině tam, kde existuje vůle rozhodnout se pro či proti ní, tedy autonomie jedince, subjektivita, a právě toto zde chybí. Toto jediné možné jednání v souladu s božským řádem je pak nejen užitečné, nýbrž i dobré a krásné. Myšlení a aktivní působení na prostředí ještě nejsou zřetelně odděleny. Různá tělesná a duševní hnutí nejsou vztahována k individuálně jednotnému vědomí já, které je "má" jako

A tak veškeré vyústění Švajcarova životního směřování vyznívá v jeho neprospěch – plány se mu bortí, ať již jsou překáženy racionálními příčinami, které však paradoxně Švajcar jejich zcela racionálním vysvětlením nedokáže překonat (dědičné zatížení rodiny Švajcarovy manželky šílenstvím, jemuž i ona nakonec podléhá) či jsou vyvolány zcela iracionálními důvody (náhlá choroba Švajcarova syna). A tehdy se ukazuje, že Švajcarův racionálně vypracovaný životní model se stává pouhou iluzí, zatímco iracionalita naplno vstupuje do jeho reálného života. Na sledu Švajcarových myšlenek tak můžeme pozorovat, jak tento člověk náhle není s to unést svůj osud a ztrácí svou víru⁷¹, jak on, který odstranil transcendentní systémy ze svého života, je náhle "znovuoživuje", aby mohl pojmenovat viníka svého nevydařeného života, neboť sám není schopen si připustit, ale zejména unést svou vinu. A tak jedním z dominantních neviditelných tohoto textu není nepřátelský Bůh, Prochazeč, jak ho Švajcar nenávistně pojmenovává a který je podle něho všudypřítomným svědkem jeho činů a strůjcem jeho hoře, ale především je to neviditelný, nicméně tušený rozměr Švajcarovy osobnosti: jeho neochota přijmout (a nikoliv konstruovat) svůj osud s vědomím nezbytné zodpovědnosti za své konání a především absence pokorné úcty vůči druhému člověku, druhému lidskému subjektu...⁷² Švajcarovo patrné odmítání připustit si další, "neviditelný" rozměr své existence tak vede k postupnému rozkladu jeho osobnosti, z níž se paradoxně i přes její individuální sebe-vědomí vytrácí autentický prožitek. Švajcar totiž v touze zvítězit za každou cenu ve jménu konečného cíle přizpůsobuje své chování vnějším požadavkům, jejichž naplňování vnímá pouze jako prostředek pro jeho dosažení, aniž by si připustil (uvědomil), že se tak paradoxně vytrácí skutečná dimenze jeho existence. A tak i přes svou zarputilou snahu "zviditelnit" se ve svých "memoárech" je stále více a více Neviditelný...

své pocity. Chybí i slova pro "tělo" a "duši" (soma = mrtvola). Vidění je u Homéra zároveň ještě přenosem síly, která v jednom případě spíše vychází z věcí a je zakoušena; v jiném případě jako by přechází z lidí na věci.

ROLLO, V. (1993): *Emocionalita a racionalita aneb jak ďábel na svět přišel*, Sociologické nakladatelství, Praha, s. 27.

⁷¹ "Já však mám strach. Já již nevěřím. Nevěřím již, že bych mohl utéci zlomyslnému psu. Jistěže číhá na okraji díra. Jistěže mžourá jedním ospalým okem - a že čeká - až se odvážím. Myslí si, že to nevydřím, že ve mně znovu vyrosté naděje, že vystřím hlavu nad okraj srázu a že se ukáží v celé naivní rozjásanosti poblíž jeho zrádného čenichu. A potom - bác! Jedinou ranou tlapy mě srazí zpět, snad ještě hlouběji." In: HAVLÍČEK, J. (1963): *Neviditelný*, Mladá fronta, Praha, s. 428.

⁷² Tento fakt je umocněn skutečností, že je "viditelným" pro čtenáře, ten si ho uvědomuje, na rozdíl od Petra Švajcara, kterému zůstává skryt.