

# Tematizace vztahu člověka k Bohu v prózách Jaroslava Havlíčka (II)

## *The Relationship between God and Man in the Prosework of Jaroslav Havlíček (II)*

Nella MLSOVÁ

Univerzita Hradec Králové  
Nela.Mlsova@uhk.cz

### RESUME

Práce, jejíž první část byla publikována v předešlém ročníku, se zabývá tematizací vztahu člověka k Bohu v prózách Jaroslava Havlíčka. Na vybraných literárních dílech dokumentuje způsoby ztvárnění a interpretace sledovaného tématu.

MLSOVÁ, N. (2003): "Tematizace vztahu člověka k Bohu v prózách Jaroslava Havlíčka (II)", *Eslav. Complut.*, 3: 5-27

### KLÍČOVÁ SLOVA

Literatura první poloviny 20. století  
Česká próza Jaroslav Havlíček

### RESUMEN

El artículo, cuya primera parte fue publicada en el número anterior, 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.

MLSOVÁ, N. (2003): "El tema de la relación del hombre con Dios en las prosas de Jaroslav Havlíček (II)", *Eslav. Complut.*, 3: 5-27

### PALABRAS CLAVE

Literatura de la primera mitad del s. XX  
Prosa checa Jaroslav Havlíček

### ABSTRACT

The paper, the first part of which was published in the former issue, deals on 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.

MLSOVÁ, N. (2003): "The Relationship between God and Man in the Prosework of Jaroslav Havlíček (II)", *Eslav. Complut.*, 3: 5-27

### KEY WORDS

Literature of the first half of 20th century  
Czech prose Jaroslav Havlíček

## “BŮH JE MRTEV”

Konstatování smrti Boha (o irelevantnosti tohoto výroku viz níže) – respektive jeho neexistence či jeho existence jakožto produktu lidského uvažování – zaznělo již v Havlíčkově raném konfesijním eseji *Nevěřím* (1921). Zároveň jeho název předznamenal i autorovo popření východiska, na němž je existence Boha založena a o niž se i opírá. Tím je danost víry jakožto výrazu bezprostředního citového přimknutí se k ní a rovněž i nezbytného předpokladu pro její potvrzení. Havlíček svými postoji nepřímou zpochybňuje možnost racionálně reflektované víry (tentokrát již v širokém slova smyslu, nejenom ve vztahu k Bohu), neboť dokládá, že tím, jak je v důsledku takového postoje neustále analyzována, problematizována, dochází k permanentní relativizaci této kategorie, jejímž důsledkem je nepochybně její popření.

Variováním podob smrti Boha – eventuálně jeho nepřítomnosti (byť mnohdy ještě ne otevřeně formulované, ale potencované) – a nastalým důsledkům, které z jeho absence vyplývají pro další odvíjení lidské existence, se věnuje autor i v mnoha svých prózách. Na problematiku prohlubujícího se napětí ve vztahu mezi racionálně rozvíjeným poznáním a spontánní vírou v Boha, vrcholící navozením tragického životního pocitu, upozorňuje například v povídce *Bůh mého dětství*, kterou koncipuje v roce 1927. V témže roce vznikla i povídka *O smrti otcově*<sup>1</sup>, v níž mimo jiné dávno před Beckettem (1952) autor rozvíjí “godotovský” motiv marného očekávání příchodu neznámého “vykupitele” lidstva (v mnoha interpretacích Beckettova textu je ztotožňován s Bohem).

Zneklidňující poselství této tematické linie je v povídce ještě stupňováno, neboť na rozdíl od Beckettova dramatu jeho aktuálnost přesahuje pozemskou existenci člověka a dotýká se i jeho postmortálního údělu (protagonisty této prózy jsou “ne lidé, ale stíny”<sup>2</sup>). A tak zatímco v Beckettově dramatu *Čekání na Godota* (1952) je existence jeho protagonistů – dvou tuláků – vymezena a ohraničena smrtí, která je pro ně jedinou (ačkoliv paradoxní) jistotou v jejich bezesmyslném a absurdním životě, v Havlíčkově pojetí tomu tak není. *Byť* nebožtíci obnovují i po smrti, i když pouze v duchovní dimenzi, své “předsmrtné” společenství (viz smrt otcova, představená jako návrat mezi blízké zemřelé, jako návrat domů), které mohou konfrontovat se stávající pozemskou realitou, a tak udržovat, i když jednostranný, kontakt s pozůstalými živými (sledují jejich životaběh), byť si uchovávají vědomí sebe sama, jejich situace není představena ani jako připuštění možného návratu na zem, ani jako pokračování života v nové – vyšší – dimenzi, či jako etapa definitivního spočinutí,

<sup>1</sup> Povídka *O smrti otcově* byla otištěna z autorovy rukopisné pozůstalosti ve výboru z jeho povídek nazvaném *Vzdoropohádky*, který připravil Adolf Branald a jenž vydalo v roce 1954 nakladatelství Československý spisovatel.

<sup>2</sup> HAVLÍČEK (1964): 29.

završení či dospění. Jejich postmortální stav není interpretován ani v duchu materialistických teorií – tedy jako proces fyzické destrukce a paralelně s ní duševního zániku člověka – ani idealisticky – jako vyvrcholení existence člověka, provázené odpoutáním se od omezujícího fyzického těla – byť zejména k tomuto výkladu by na první pohled představení posmrtného “života” nebožtíků mohlo svádět. Jejich situace je naopak charakterizována vykořeněním, které je mimo jiné navozeno i zasazením celého příběhu do příznačně vymezeného prostoru. Jak vypravěč konstatuje, “děj se odehrává mezi nebem a zemí”<sup>3</sup> – tedy je lokalizován mezi dva toposy, jež symbolizují život pozemský a posmrtný (s Bohem), aniž by k jednomu byl náznakem protagonisté (nebožtíci) příslušeli. Expozice prózy navíc připomíná úvodní partie dramatického textu<sup>4</sup>, v nichž autor prostřednictvím scénických poznámek uvádí a komentuje rysy prostředí, v němž se odvíjí dějová linie, a zároveň představuje jednotlivé protagonisty, kteří ji naplňují. Navozuje tak pocit oddělenosti světa lidí (světa vypravěče) a světa herců (nebožtíků): “Ne světnice, ale přízrak světnice. Ne lidé, ale stíny. Děj se odehrává mezi nebem a zemí ...”<sup>5</sup>

Tento schizofrenní stav je provázen permanentním, v průběhu odvíjení dějové linie nenaplněným, i přesto však pokorným očekáváním příchodu hospodáře:

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<sup>6</sup>

S pojmem Bůh se v próze přímo neoperuje, nicméně na základě sémantických konotací pojmu hospodář je paralela s Bohem zřejmá. Tento názor podporuje i fakt, že ve stejném roce koncipuje Jaroslav Havlíček novelu *Jaro v domě*, v níž Boha metaforicky označuje také jako hospodáře (srov. vzájemnou záměnu těchto pojmů i v náboženství). Jak vidíme, komunikace mezi člověkem – nebožtíkem a hospodářem (Bohem) je interpretována jako problematická – ohrožená (hospodář /Bůh/ je skrytý, na scénu nevstoupí) –, nicméně je vnímána jako potřebná (je očekáván, je trpělivě očekáván). Existence hospodáře (Boha) není tedy ještě explicitně popřena, nicméně je zpochybněna. Z tohoto hlediska je zajímavé, že i přes tuto skutečnost autor v této próze při interpretaci smrti člověka nezaujímá materialistické stanovisko, které předpokládá totální likvidaci jeho individuálního hmotného a potažmo i duchovního rozměru. A tak i vzdor zdůrazňované nejednoduchosti posmrtného údělu nebožtíků, jejich nezařazenosti, je jejich “bytí” v podtextu neseno naději a je

<sup>3</sup> Tamtéž; Na problematiku vykořenění moderního člověka upozorňuje Jaroslav Havlíček ve svém eseji *Nevěřím* (1921), v němž volí pro její postižení i podobný metaforický obraz: “Ztratili jsme pole na nebi, odrostli jsme poli na zemi.” In: *Osobní fond Jaroslav Havlíček*, LA PNP 45/86/001779.

<sup>4</sup> Principů dramatické výstavby textu využívají S. Beckett, E. Ionesco a další a konstituují jeho specifický žánrový typ – absurdní drama.

<sup>5</sup> HAVLÍČEK (1964): 29.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 35.

rovněž nadějí pro budoucí příchozí na konci jejich pozemské pouti. Jsou očekáváni, smrt je tu připodobněna k návratu domů.

V první verzi novely *Jaro v domě* (1927)<sup>7</sup> je modelován obraz domu poznamenaného tím, že ho opustil “hospodář”. Jeho obyvatelé se tudíž musejí postarat o sebe sami:

Dvě důležité figury chybějí v domě: Domovník a domáci./ Úklid v chodbách a na scho-dišti si obstarávají partaje samy podle určeného pořádku. Majitelem domu je universitní profesor na penzi, stařeček s dlouhými bílými vlasy a vousy boha otce, bydlící ve své venkovské vile. Pět let už nenavštívil dům. Jeho zástupcem a správcem je učitel Holub<sup>8</sup>.

Tato skutečnost není pojata pouze jako přechodný stav, ale naopak jako neodvratitelný fakt, neboť v průběhu odvíjení děje nájemníci domu dostávají zprávu o majitelově smrti. Nastalou situaci však vypravěč v textu neinterpretuje jako pozitivní danost (obyvatelé mohou konečně rozhodovat o sobě sami), ale naopak jako zdroj pocitu neukotvenosti a vytrženosti, právě tak jako bezprostřední impuls pro rozvoj odpudivých stránek lidské fyziognomie i psychy, pro narůstání zla, jako odsouzení k smrti v doslovném i přeneseném významu.

Vykořeněnost obyvatel domu je demonstrována i jeho lokalizací v prostoru, jíž lze připsat symbolický význam. Dům stojí osaměle na výšině, na pokraji srázu nad městem, odtržen i od jeho periférie. Vnější situovanost je dále metaforicky připodobněna k “zapomenutému ostrovu”, ke “skalně vyčnívající z moře, osídlené lidmi, vyvrženými na ni vrtochem vlnobiti”<sup>9</sup>. Dům je personifikován, stává se jednou z postav. Stejně jako jeho obyvatelé však nemá lidský rozměr, ale i on bere na sebe masku, s níž hraje bizarní hru na jevišti světa, hru, o níž se její režisér nestará. Brání jakémukoliv projevu lidství, které je zde symbolizováno příchodem jara, opět personifikovaného a vtěleného do postavy dívky Agáty, jež představuje cizorodý element v sevřeném prostoru: přichází z venkova, je představena jako mladá, krásná, dobrotivá, citlivá... Nicméně vše pozitivní, vymykající se toposu domu, je odsouzeno k zániku a záhy zlikvidováno. A tak je jaro v závěru textu vystřídáno nástupem zimy a “to, co bylo jarem tohoto domu, tráví první týdny své pomalé smrti”<sup>10</sup>. Dívka Agáta je donucena vzít si bez lásky starého muže. Z tohoto hlediska je zajímavé a zároveň i symptomatické autorovo následné promyšlení dalších možných názvů

<sup>7</sup> Havlíček na rukopise novely uvádí datum dokončení 20. 8. 1927 a mylně ji žánrově vymezuje jako román. K jejímu textu se znovu vrátil a začal ji přepracovávat – nová verze má dvacet devět stran strojopisu s datem 12. 4. 1932 a mimo jiné přináší i změnu v kompozičním uspořádání textu. Autor rovněž uvažuje o změně názvu na *Agátino* a posléze na *Zrádné jaro*. V naší interpretaci se opíráme o edici, kterou připravil k vydání v nakladatelství Melantrich v roce 1975 Josef Rumler. Jak sám uvádí, vycházel při její přípravě zejména z původní dokončené verze s přihlédnutím zejména k stylistickým proměnám textu. Vzhledem k tomu, že naším cílem není práce textologická, budeme zejména analyzovat myšlenkové postuláty formulované v této próze. Viz RUMLER (1975): 145-151.

<sup>8</sup> HAVLÍČEK (1975): 10.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 143.

prózy: Zrádné jaro, Agátino jaro. Je vidět, že i v průběhu jejího přepracování uvažoval o obdobném významovém vyznění i o stejné ústřední hrdince.

Topos domu tedy představuje alegorický obraz světa, který opustil Bůh (paralela mezi majitelem domu a Bohem je navíc v textu bezprostředně konstatována<sup>11</sup>) a v němž zvítězilo zlo. Na rozdíl od povídky *Hry dědy Čtveráka* (1930), v níž je existence Boha v duchu modernistických koncepcí vnímána pro člověka jako nepotřebná a navíc zatěžující, neboť ho mimo jiné omezuje v jeho individuální svobodě (v Havlíčkově interpretaci je naopak právě ona nositelkou zla), zde je její absence protikladně interpretována jako pro člověka neobyčejně traumatizující, protože jeho pozemskému bytí odebrává vyšší smysl a zpochybňuje i možnost jeho posmrtné existence. Dům je starý, ošklivý, vše – zejména to pozitivní – je v něm odsouzeno k postupnému zániku. Masky, kterou si na sebe berou protagonisté, je pouhým demonstrováním jejich bezradnosti, absence vnitřního obsahu – citu, duše. Jejich utilitárně jednostranný přístup k životu je toho nejvýznamnějším dokladem.

Jednu z nejvýraznějších autorových próz, která výslovně konstatuje smrt Boha a zároveň přináší i obraz světa (zastoupeného mikrokosmem maloměsta), jaký po této události nastává a je do značné míry jejím důsledkem, představuje fantaskní groteskní novela *Zánik městečka Olšiny*, jež se řadí do linie Havlíčkovy expresionistické tvorby.

Přestože byla napsána již v roce 1930, vyšla až po autorově smrti<sup>12</sup> v roce 1944 (nakladatelství Václav Petr) ve stejně nazvaném souboru jeho próz (“povídek a romanet”), které edičně připravil Benjamin Jedlička<sup>13</sup>.

Text je rozčleněn do dvanácti kapitol, z nichž každá popisuje vybraný podstatný moment, výsek, či zdánlivě drobnou epizodu jednoho ze třinácti dnů (výjimku z tohoto uspořádání představuje dvanáctý oddíl, do něhož jsou zaneseny i události posledního – třináctého dne). Dohromady skládají kapitoly mozaiku, která vypoví-

<sup>11</sup> „Starý “bůh” byl tedy mrtev. Pitomý vtíp zdál se tak pravděpodobným, tak hluboce vážným v této poušti, kde lidé žili v bludném kole, podobni ptákům v kleci. Ponuře hleděla omítka oprýskaná a špinavá, ponuře hleděl otvor vrat, ponuře hleděla spasená tráva. Kozy putující kolem domu se podobaly osměleným d'áblům, poušť srážu do pekla, sluneční výheň spalovala poslední rostliny a větérek se nepohnul Ptáci nezpívali, nyní tím více bylo patrné, že tu chybějí. Stromy nedávaly stín a stín domu padal šikmo jako špatné svědomí. Dlouho do noci svítily jeho šedé zdi a oprýskaná omítka vzorkovala plochu jak propasti na měsíci./ Bůh je mrtev, činy špatného života směly se rozrůstat. Bůh byl mrtev, spravedlivým bylo lkání a černí hříšníci směli vyjít na světlo dne, neboť kůry andělské shluky se bojácně ke katafalku mrtvého vládce a nebylo těch, kteří by se odvážili sejít před prázdný trůn s ohnivým mečem. Bylo volno dobírat si oběti, tupit ctnost, běsnit na zkažené nevinnosti, kráčet přes mrtvé štěstí. Starý zákon zapomněl chránit (...).” (HAVLÍČEK [1975]: 92).

<sup>12</sup> Není jistě bez zajímavosti, že autor ji krátce před smrtí přehlédl a připravil pro tisk.

<sup>13</sup> Viz vydavatelská poznámka Josefa Rumlera v souborném vydání Havlíčkových novel nazvaném *Smaragdový příboj*, který edičně připravil Josef Rumler (HAVLÍČEK [1962]: 299-230) a dále vydavatelská poznámka Josefa Rumlera v souborném vydání Havlíčkových povídek nazvaném *Prodáváč času*, který edičně připravil rovněž Josef Rumler (HAVLÍČEK [1968]: 445-446).

dá o způsobu “života” v malém městě Olšina<sup>14</sup> ve vymezeném časovém intervalu. Celý obraz je na začátku rámován navozením situace, kdy zemřel Bůh, a vrcholí shodně s názvem novely totálním zánikem – smrtí – městečka, v němž umírají nejenom jeho obyvatelé, ale i ono samo se vytrácí z mapy světa. Všichni jsou zasypáni peřím umírajících andělů, kteří prohrávají v bitvě s ďábly třináctého dne. Tomuto uspořádání odpovídá i koncipování názvů jednotlivých kapitol, jež jsou tvořeny dvěma částmi. První z nich označuje s pedantickou přesností, bez vynechávek pořadí dne, který právě nastupuje (tedy: první den, druhý den, třetí den...), druhá ve zkratce předjímá tematické okruhy vymezeného časového intervalu, jež jsou následně v příslušném oddíle pojednány, aniž by blížeji naznačovala jejich motivické naplňování, předurčovala cesty jejich zobrazení.

Kompoziční uspořádání textu tedy respektuje a využívá při řazení událostí chronologický princip. Nicméně jeho funkčnost a oprávněnost je zároveň v obsahové rovině prózy relativizována, neboť jedním z důsledků nastalých po smrti Boha, který je v ní popisován, tvoří skutečnost, že se noví lidé nerodí ani stávající neumírají, a navíc nebožtíci vstávají z hrobů. „Oživnutí” mrtvých však není zapříčiněno pouhým prostým reverzibilním odvíjením lineární (eventuálně lineárně finalistické) časové linie (byť nereálným), neboť jejich “návrat” mezi “živé”, který by ho musel zcela logicky provázet, je v textu představen jako nemožný: například již tím, že je nedokonaný – jejich mrtvolná fyziognomie je jim ponechána či jejich místo ve společenství “živých” je ukazováno jako neodvratitelně ztracené. Tím je mimo jiné zpochybněna opodstatněnost časové kategorie jako takové<sup>15</sup>, hroutí se její dosavadními věky tradovaná interpretace – ať již je odvozována z cyklického či lineárního řazení elementů, z nichž je složena a které se podílejí na jejím utváření. V obou těchto postupech je předpokládána jejich permanentní proměnlivost, byť v každém z nich je poměřována jinými konstantami – v případě cyklického řetězení jistotou “fénixovského” středobodu, v němž se vše rodí a zároveň umírá, od něhož vše vychází a k němuž se zároveň vrací, v lineárním směřování od zrodu ke smrti, od “nižšího” k “vyššímu” apod. V konečném důsledku je rovněž relativizována i epičnost celého textu<sup>16</sup>.

Zároveň však princip rozprostření jednotlivých událostí do samostatných dnů, byť neopodstatněný, jelikož nemá být s čím, eventuálně s kým poměřován, ke komu vztahován, neboť je “osmyslňován” pouze sám v sobě, což je situace ve své pod-

<sup>14</sup> Josef Rumler poukazuje na skutečnost, že za městečko Olšinu je průhledně skryta karikatura Jilemnice. Viz RUMLER (1973): 110.

<sup>15</sup> Tato skutečnost je ještě v próze dále umocněna totálním rozrušením významů pojmů život a smrt. Na relativnost jejich významů Havlíček upozorňuje i ve svých dalších textech – například v novele *Synáček*.

<sup>16</sup> Viz k této problematice PLÁNSKÁ (1994): “Slovo jako předzvěst skutečnosti aneb poetika kouzla”, in DVOŘÁK (1994): 99-102.

tatě absurdní, připomíná rozložení tvořivého aktu samotného Boha na počátku světa, tak jak je uváděno ve Starém zákoně. Na rozdíl od biblického textu je však v novele zobrazen proces zcela protichůdný, navíc – konfrontován se svými výsledky – i paradoxní: není výrazem naplňování a následné dokonání posvátného díla, jež by se stalo východiskem a zároveň nositelem řádu, ale naopak je autorem představen jako bláznivý a zničující chaos, který nakonec dospěje – a ani nemůže jinak – k totálnímu zániku. Faktické zmizení města a jeho obyvatel se tak stává pouze potvrzením již jeho dřívější vyprázdněné – “znicující” – existence. Navíc, zatímco počátek biblického textu je výrazem sjednocení Boha a světa, Boha a člověka s tím, že Bůh je pojímán jako výchozí princip veškerého bytí, jeho ohnisko – střed, z něhož všechno vychází, popis prvního dne v novele je naopak uvozen definitivním a neodvratitelným oddělením světa od Boha, neboť Bůh umírá (zatím ještě necháváme stranou autorovo pointování této situace). Domyšleno do důsledků je ale zároveň i negací jemu předcházejícího (v *Zániku městečka Olšiny* /1930/ přímo nepředstavovaného, ale přesto k němu odkazovaného) Božího tvůrčího procesu. Bůh je ve své podstatě definován jako nesmrtelný, a tudíž ani nemůže zemřít. Pokud se tak stane, je to v podstatě doklad i jeho dřívější neexistence, respektive potvrzení faktu, že nikoliv Bůh stvořil člověka, ale naopak člověk dal život Bohu (je jeho projekcí) a také mu ho může vzít, což se právě děje. V této souvislosti nelze nezmínit konstatování pomateného protagonisty Nietzscheho textu *Radostná věda* (1882), jenž označuje sebe a ostatní lidi za původce smrti Boha – dokonce jeho zavraždění: “Kam se poděl Bůh? vzkřikl, já vám to povím! My jsme ho zabili, vy a já! My všichni jsme jeho vrahy!...”<sup>17</sup> Nicméně vzhledem k výše nastoleným argumentům je evidentní, že jakékoliv konstatování smrti Boha je ve všech variantách irelevantní (a tak i paradoxní), a to i v tom případě, že připustíme skutečnou existenci Boha a budeme uvažovat pouze o tom, že stávající člověk s ním ztratil kontakt, a tudíž se mu jeví být mrtvým. Neexistuje tedy pro člověka, ale sám v sobě.

Tragika popisovaného aktu je zvoleným kompozičním uspořádáním dále prohlubována, neboť úporná pravidelnost, s jakou se lineárně zřetězují rozmanité události, působí kontrastně – až absurdně – vzhledem k jejich totální výjimečnosti, abnormalitě a nesmyslnosti – neopodstatněnosti. Zároveň však jako by důslednou pravidelností byla předvídána i neodvratitelnost zániku celého procesu (řád chaosu?).

Oznámení o smrti Boha se stává bezprostředním východiskem pro další fabulování textu a je sděleno hned v jeho úvodní kapitole (Noční zvon). Tomuto přímému konstatování předchází v expozici prózy emotivně působivý popis atmosféry, která svým mystickým charakterem tento zcela zásadní, byť v tom okamžiku ještě nezná-

<sup>17</sup> NIETZSCHE (1992): 123.

mý – a o to tajuplnější, člověka v jeho existenci znejistňující – zlom předpovídá<sup>18</sup>. Celá je vybudována na kontrastu mezi rutinním a tak trochu stereotypním konáním vdovce penzisty Holce (až do setmění se lopotil na zahrádce, povečeřel, ulehl) a jeho neobvykle emocionálně vypjatým prožíváním daného dne, jež je charakterizováno pro něho obtížně definovatelnými a racionálně nezdůvodnitelnými obavami (“časně ulehl”, nemohl usnout, “byl znepokojován tichým vláním záclon, hýbajících se průvanem, a pitvorným odrazem šerosvitu v oknech”, “Snad ještě nikdy nepocítil takový stesk ze samoty.”<sup>19</sup>), které jsou ještě navíc násobeny motivem všudypřítomného znepokojivého větru<sup>20</sup>.

Úvodní tajuplná scéna se postupně proměňuje v tragikomickou, byť je v ní zprostředkována pro člověka dané doby zcela zásadní informace o smrti Boha. Ostatně na prostupování původně vyostřených protikladů vážného a nevážného, tragického a komického, důležitého a nedůležitého, starého a nového, vysokého a nízkého, dobrého a zlého, živého a mrtvého, známého (domácího) a neznámého (cizího), prostupování, které vede k jejich relativizaci a potažmo i zrušení, je založen princip výstavby celé prózy a dotýká se všech jejích rovin. Nepochybně je rovněž dokladem jednoho ze zásadních, ne-li nejdůležitějších důsledků smrti Boha, který je v textu formulován. Tím je totální rozboření stávajícího řádu, jehož smysl byl božskou existencí zdůvodněn a poměřován. Autor tak předjímá totální relativizaci hodnotového systému, jež je tak typická zejména až pro dobu postmoderny, nicméně zároveň reaguje na dobové postulování tohoto fenoménu, neboť právě toto časové údobí je periodou jeho postupného uvědomování a pojmenovávání. Na rozdíl od postmoderny, která s ním počítá již jako s daným faktem a je mnohdy na jeho principech založena, je v kontextu Havlíčkova díla vnímán jako problematický, jako zdroj permanentního znejistění. Jak známo, tento stav dovedl – mimo jiné – celou řadu Havlíčkových současníků k inklinaci k společenským systémům a ideologiím, které mu tento absentující řád nahrazovaly (např. socialismus, fašismus). V obsahovém, tematickém, ale i tvárném uchopení tohoto problému Havlíček zároveň poukazuje rovněž na důsledky, jaké z něho plynou i pro vlastní interpretaci Boha, z níž se vytrácí povědomí o něm jakožto o nejvyšší transcendentní hodnotě přesahující bytí člověka.

Podívejme se tedy, jak je v textu zpráva o smrti Boha zprostředkována:

Kolem půlnoci náhle procítl. Zdálo se mu, že slyší tlumené bědování. Zmocnil se ho

<sup>18</sup> Lze říci, že navozením mystické atmosféry autor v podstatě již absenci Boha předpovídá, neboť jak uvádí Karen Armstrongová v jedné z teorií o vzniku náboženství, příčiny zrodu Boha jsou spojovány s přítomností tajemna v lidském životě a s touhou ho odstranit, “racionálně” ho vysvětlit. Viz ARMSTRONGOVÁ (1996).

<sup>19</sup> HAVLÍČEK (1962): 7.

<sup>20</sup> Pro výslednou interpretaci textu je důležité, že expozice jeho první kapitoly je zároveň jeho celkovým uvozením.



nevysvětlitelný děs. Sepjal ruce k modlitbě, jeho zmatek byl však tak veliký, že se mýlil ve větách i ve výrazech. Nářek neustával. /...../ Posadil se na lůžku a pátravě se rozhlédl po světnici./Na staré truhle u dveří, kam penzista ukládal upotřebené prádlo, seděla bosá postava, oděná jen spodničkou a košilí s šátkem sesmeknutým s řídkých šedin, tenký copánek se jí vinul po shrbených zádech. Obličej měla ukryt v dlaních a otřásala se vzlyky./ Holec se zprvu domníval, že je obětí nějakého mámení smyslů./...../ Promnul si oči, aby se ubezpečil, že to vše není jen bláznivý sen, a znovu vzhlédl. Postava byla na témž místě, dokonale zřetelná v měsíčním světle. Paže, vyčnívající z vroubkovaných rukávů košile, byly tenoučké jako hůlky./”Prosím vás, kdo vlastně jste a proč pláčete?” zeptal se penzista rozechvělým hlasem./Dlaně, mokré slzami, se malounko pohnuly a nářek jimi pronikl ještě hlasitěji. Copánek na ohnutých zádech se znovu bezúspěšně roztrásl./”Víte,” řekl Holec vážněji, “je mi to trochu divné. Jaktěživ jsem vás neviděl a nemám nejmenšího ponětí, jak jste se sem dostala. Není to zrovna příjemné, probudit se uprostřed noci a vidět, že ve světnici sedí a brečí neznámá ženská.”/Přízrak vytáhl ze záňadří barevný kapesník, tesklivě se vysmrkal, paže mu klesly do klína. Na penzistu se otočila žalostná, vráscitá tvář staré panny./”Jakpak bych neplakal? Celé nebe pláče, celá země pláče. Stalo se to nejhroznější, co se vůbec mohlo stát. Náš milý pánbůh umřel.”/Holec ani nehlesl, odhrnul peřinu a spustil huňaté, žilnaté nohy na podlahu. S neskryvaným zděšením pohlédl na podivného hosta./”Jsem tvůj anděl strážný,” vysvětlovalo zjevení. “Nevadí, že mě ještě neznáš; ve skutečnosti jsme pospolu už víc než šedesát let. Jen téhle hrozně příležitosti máš co děkovat, že jsi mě svýma smrtelnýma očima spatřil.”/”Ale vždyť přece...”koktal Holec. “Ne, to není možné. To prostě není možné. Je to nesmysl.”/”Inu, pánbůh byl už hodně starý,” vykládal anděl, nevšímaje si ho, “ale přece jen to nikdo nečekal. Přišlo to příliš náhle. Kvečer se začal propadat do svého zlatého oblaku, a před hodinou mu Asrael, anděl smrti, zatlačil oči. A nemysli si, že jsi jediný člověk na světě, který to ví. Říkáme to všem lidem. Musíte přece také vědět, na čem jste.”/”Něco nám hrozí?” polekal se penzista. “A co?”/ Anděl se nedovedl ubránit kormutlivému úsměvu. “Ty jsi dobrý! To tě snad může samotného napadnout. Všechno vám hrozí. Všechno, nač si jen můžeš pomyslit. Představ si! Nejvyšší místo vesmíru se uprázdnilo. Zákony se uvolňují, když zákonodárce zemřel. Nastane něco děsného. Život i smrt se smísí. Organizace času se rozpadne.”/”A cožpak se toho nemůže někdo ujmout?” vybuchl Holec. “Náhradník, následník, nebo něco takového? Někdo, kdo by to vzal do ruky aspoň prozatím, aby všechno zůstalo tak, jak bylo?” Teprve nyní pochopil výborné zařízení všehomíra a v duchu se kál, že kdy láteřil na řád světa, na osud nebo na počasí./ “Ale ovšem, nemysli si, že jsme na to nepřišli dřív než ty,” hájil nebešťany anděl. “Bohužel, je to u nás zrovna takové jako na zemi – když není závěti, vznikne mezi pozůstalými zmatek. nejhorší je, že se musí počítat s útokem zlých mocností na uprázdněný trůn. Rozumíš mi? Něco podobného, jako bylo před stvořením světa. Ti, kteří byli kdysi potřeňi a zavrženi, zvedají opět hlavy. Zas tu je pýcha a samolibost a touha po moci. A naši? Och, plánu k obraně by bylo dost, není však nikoho, kdo by se ujal velení. Všichni ztratili hlavu. Moudří se zdráhají stát se samozvanci, a k neskromným, kteří se sami nabízejí, je oprávněná nedůvěra. Víme, že jedinou cestou je sněmo-

vání a volba, ale jde to trochu pomalu. Světci mají sice nejlepší úmysly, ale hádají se mezi sebou. Archandělé netrpělivě řinčí meči. Ctižádost jako červ rozhodává jednotu, již je třeba k uchování velikého dědictví. Běda nám, vystihne-li peklo situaci a vzbopí se k činu!”/”Tedy rozvrat, anarchie,” šeptal penzista, “ale co bude s námi pozemšťany?”/”O to tu neběží,” pravil spěšně anděl. “Váš osud bude rozhodnut současně s našim. Je nepochybné, že jako tomu bylo na počátku, vše bude opět záviset jen od zdatnosti nebeské armády.”/”A my – máme se modlit?” zeptal se Holec s hrdlem staženým úzkostí./”Ke komu?” vyhrkl anděl s hořkým úsměškem. /Vtom se venku ozval jednotvárný a slavnostně vážný zvuk, podobný ponurému troubení požární sirény. Okenní tabulky začaly drnčet, jako by po ulici jel vůz s těžkým nákladem. Anděl seskočil s truhlice a zamířil ke dveřím./”Kam jdeš?” znovu se polekal stařec. “Přece mě teď neopustíš?”/”Přirozeně, musím. Nafoře bude zapotřebí všech sil. Copak jsi neslyšel hlas Gabrielovy polnice? Mobilizace je vyhlášena. Nežli se rozední, musí se všichni věrní seskupit kolem opuštěného trůnu.”/”Ne, ne, počkej!” křičel zoufale Holec a běžel za odcházejícím do síně. “Řekni – bude svítit slunce jako dřív? A pro koho? Za jakým cílem?”<sup>21</sup>

Zpráva není sdělena vypravěčem textu, ale je vložena do promluvy jedné z jeho postav – anděla strážného penzisty Holce. Ten přichází navštívit objekt svého zájmu hned první den, aby mu oznámil tuto novinu. Její potenciální důsledky jsou předjímané, bezprostředně pojmenovávány a analyzovány v jejich vzájemném dialogu a jsou následně zobrazeny v dalších motivických celcích textu.

Prozaik nenechává smrt Boha konstatovat přímo člověka, ale bytost ze sféry samotného Boha. Interpretací, charakterem zobrazení však její metafyzickou dimenzi totálně porušuje. Je známo, že anděl byl v rozmanitých náboženstvích vždy pojímán jako symbol boží vůle, pouze jako nástroj Boha (bohů), prostředník mezi Bohem (bohy) a člověkem. Jeho existence byla přímo odvozena z existence božské<sup>22</sup>. Proto fakt, že autor volí pro oznámení smrti Boha anděla – tedy zprostředkovatele božské vůle v dané době již neexistující, je ve své podstatě absurdní. Na podobných principech je vybudováno i postižení stěžejních andělových atributů. Při jejich kresbě se vychází z dosavadní kulturní tradice – zejména křesťanské<sup>23</sup>, avšak vzápětí je narušena, čímž je zároveň navozen komický efekt. Zatímco andělé objevující se například v nebiblických námětech křesťanského umění jsou ztvárněni jako dospívající či mladší ženy, byť bezpohlavní<sup>24</sup>, Havlíčkovo pojetí sice respektuje jejich asexuálnost a ženskou vizualizaci (u anděla je respektován gramatický mužský rod, avšak vzhledově je pojat jako žena), nicméně vzápětí ji významově

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>22</sup> HALL (1991): 47.

<sup>23</sup> Andělé objevující se v nebiblických námětech křesťanského umění jsou vesměs nahlíženi jako poslové, hudebníci okolo Panny Marie a dítěte Ježíše nebo ti, co doprovázejí Cecílii, anděla strážného představujícího dárce v “*Sacra conversazione*” – lze je všechny považovat za příslušníky devátého kúru. Viz HALL (1991): 47.

<sup>24</sup> Tamtéž.

pozmění – andělova fyziognomie není rozhodně charakterizována jako mladá, naopak při popisu jeho obličeje je zmiňováno, že připomínal žalostnou, vrásčitou tvář staré panny<sup>25</sup>.

Ke stejným významovým posunům – směrem ke komičnu až grotesknu – dochází při interpretaci smrti Boha. Ta je zprostředkována dialogem mezi penzistou Holcem a jeho andělem strážným, přičemž při realizaci jejich rozhovoru je evidentní, že dochází k naprostému porušení hranice mezi sakrálním a profánním, mezi nebem a zemí – vše je nastíněno (tedy i aktéři dialogu) z profánního úhlu pohledu – očima člověka maloměsta – či spíše vše je projevem způsobu uvažování maloměstského společenství. Tento náhled se neuplatňuje pouze v této počáteční, byť dominantní scéně textu, ale je přítomen v celém jeho průběhu.

Vypravěč je tlumočnickem myšlenkových postupů obyvatel Olšiny, aniž by se s nimi vnitřně ztotožňoval, ale naopak si od nich zachovává odstup, mnohdy značně ironický, který je ostatně demonstrován v samotném závěru novely, kdy do ní přímo “vstoupí” (ich forma), tematizuje akt její tvorby, aniž by se zároveň stal jedním z aktérů zobrazovaných událostí. Naopak tímto způsobem otevřeně pojmenovává svou jedinečnou “stvořitelenskou” roli a zároveň relativizuje pravdivost odvyprávěného “příběhu”, ruší iluzi o jeho reálné existenci a otevřeně upozorňuje na jeho literárnost<sup>26</sup>.

A na tuto plochu, bílou jako papír, dychtivou jako nepopsaná stránka, ryji neomalenými tahy dobíhajícího jezdce, svým bizarním kopím, perem, poskvěným inkoustem/konec bláznivého příběhu<sup>27</sup>.

Tím se posiluje fiktivnost děje (nehledě na to, že je naznačována již i přístupem k zpracovávané tematice – kouzlo, bláznivost), zdůrazňuje se závislost jeho existence na jeho stvořiteli, zvyrazňuje se význam samotného aktu tvorby, neboť vypravěč není stylizován pouze jako pokud možno co nejvěrnější zprostředkovatel příběhu, jenž se odehrával nezávisle na něm v realitě, ale naopak je pojímán jako jeho kreátor – stvořitel – jako jeho autor...

Na závěr otevřeně pojmenovaný rozdíl mezi fikcí a realitou – aniž bychom chtěli jakkoli popírat fiktivní podstatu celého textu, – vyvolává celou řadu možných významových konotací. Na první pohled je tak naznačena paralela mezi vypravěčem a Bohem. Na analogii každé kreace člověka (včetně umělecké) s aktem tvorby božské již bylo mnohokrát upozorňováno. Prostřednictvím kreativního činu se člověk snažil přiblížit Bohu, neboť tak přijímal spoluúčast na jeho posvátném stvořitelenském aktu. Toto pojetí se mění s nástupem sebe-vědomého – moderního člověka. Jeho tvorba již není pokorná, ale mnohdy vzdorná a svévolná. Člověk se tak vymezuje vůči Bohu i jemu navzdory. Proměnu uvažování člověka – tvůrce postihuje ve svých pró-

<sup>25</sup> Viz HAVLÍČEK (1962): 8.

<sup>26</sup> O uplatnění antiiluzivních postupů v české literatuře 20. století viz HODROVÁ (1994): 146-161.

<sup>27</sup> HAVLÍČEK (1962): 69.

zách i Havlíček. Nejenom že ji přímo tematizuje (viz postava Emila Škvora v *Muži sedmi sester* /1927-1928/, kde je hrdina explicitně za kreátora označen), ale rovněž ji demonstuje na použitém principu vyprávění. Tato druhá tendence se výrazně uplatňuje v *Zániku městečka Olšiny* (1930), kde je navíc zdůrazněna otevřeně formulovanou “nadvládou” vypravěče – tvůrce nad modelovaným textem, kdy stojí “mimo hru” (téměř stejně jako Bůh, ale jinak než Emil Škvor), což mu dovoluje svévolně naložit s jejími jednotlivými aktéry. Zvolený odstup (mnohdy značně ironický), který naznačuje kreátorův distanc od způsobu chování a jednání jím stvořených postav, jež navíc představuje v negativním nasvícení, nám připomíná férickou grotesku, na jejichž principech buduje své texty například i Ladislav Klíma<sup>28</sup>. Je dokreslením a podtržením již mnohokrát autorem zobrazované a tematizované relativizace hodnot ústící až k záměrnému pokoření reality světem fiktivním.

Zároveň však zvolený postup, zdůrazňující stvořenost literárního obrazu a potenciující tak napětí mezi fikcí a realitou, navíc totálně vyjevený až v samotném závěru prózy, umožňuje zaujetí široké škály rozmanitých, často i zcela protichůdných, sebe navzájem vylučujících interpretačních stanovisek k celkovému smyslu prózy. V “shození pravdivosti” v textu popisovaných událostí, pro člověka nelichotivých a ve svých důsledcích i tragických, jako by byla dokonce v některých potenciálních náhledech například naznačena i jistá pozitivní naděje pro jejich příjemce (na nemožnost jednoznačné interpretace Havlíčkových textů jsme již ostatně upozorňovali). Tedy například: Bůh “ve skutečnosti” nezemřel anebo nezemřeli lidé, byť zemřel Bůh, nebo nezemřel Bůh ani lidé anebo všechno je ještě úplně jinak – anebo všechno je úplně jedno...

Jak již jsme uvedli, veškeré toto dění, mající hluboký existenciální dosah, je ukotveno v maloměstě a také je z úhlu pohledu jeho obyvatel na něj nahlíženo a v jejich duchu interpretováno. “Maloměstský” přístup k životu je představen jako totálně utilitární, (viz i typická otázka penzisty Holce, kterého nezajímá problém smrti Boha z hlediska obecných důsledků pro další osudy celé Země, ale pouze pro člověka jednotlivého – pokud možno právě jeho), prost vyšších ideálů a cílů, takže vyznívá velmi negativně. Jeho dopad je o to působivější, že tento model chování a jednání je zároveň aplikován na prostor (a jeho protagonisty) nebe a potažmo i pekla. Typ prostředí<sup>29</sup> – prostor maloměsta se specificky utvářenou societou – na první pohled působící bezpříznakově, neboť vychází z typického, pro český prostor charakteristického, totálně převažujícího způsobu osídlení, je nicméně v kontextu

<sup>28</sup> Dále například i bratři Čapkové označili na plakátě k Hilarovu nastudování v Národním divadle v Praze drama *Ze života hmyzu* za férickou komedii. Viz ČERNÝ (2000<sub>2</sub>): 116.

<sup>29</sup> V tomto případě chápeme význam termínu prostředí šířeji vymezen než prostor. To znamená, není utvářen pouze topologickými konstantami, ale například i životním stylem jeho obyvatel (aniž bychom chtěli popírat či opomíjet jejich vzájemné ovlivňování) apod.

díla ozvláštněn, protože neslouží pouze jako kulisa pro ukotvení v něm se odehrávajících dějů, ale spolupodílí se na celkovém sémantickém vyznění novely. Upozorňuje především na úskalí životního modelu, který se v něm vytvořil a jenž v sobě nese celou řadu negativních rysů. Demonstruje, jak může být pro člověka zničující maloměstský životní styl se svou zdrcující pravidelností, stereotypností, v přizpůsobení se jeho “malým rozměrům”. To lze velice dobře doložit na tom, jak je (z “maloměstského” úhlu pohledu) interpretován Bůh. Při jeho charakterizaci dochází k jeho intimnímu přisvojení. Tato intimizace, provázená personalizací Boha, není v literatuře dané doby neobvyklá a setkáme se s ní například i u takzvaně katolicky orientovaných autorů<sup>30</sup>. Je přítomna například i v Havlíčkově povídce *Bůh mého dětství* (1927). Nicméně tento jev může být rozmanitě interpretován. Zatímco například v povídce *Bůh mého dětství* (1927) vypovídal o niterném přimknutí člověka k Bohu, v případě této novely je svědectvím maloměšťákově laciného zmocnění se Boha. Ukazuje se, jak rituál, který není posvěcen vyšším ideálem, působí přímo destruktivně na utváření individuality a potažmo i na její lidský rozměr. Pro expresionistickou literaturu je charakteristické vyjádření ambivalentního vztahu zejména k prostoru velkoměsta. Obdiv a okouzlení jeho technickými vymoženostmi jsou vzápětí vystřídány navozením pocitu děsu z jeho nesrozumitelné a obtížně uchopitelné monumentalitě, které se člověk bojí, neboť ho ve své mohutnosti likviduje. Velkoměsto se tak stává pro expresionistického tvůrce symbolem symptomů, které si s sebou nese moderní civilizace a jež interpretuje jako vesměs pro člověka zničující... Havlíček na obdobných principech provádí kritiku maloměsta (byť příčiny zaujetí jeho nelítostného postoje mají jiné kořeny). Také on k němu zaujímá ambivalentní vztah. Na jedné straně vidí, že pravidelnost každodenních rituálů poskytuje člověku jistotu v nejistém světě (viz například pověstný kotouč každodenních úkonů lékařových dcer v románu *Helimadoe* /1936/), ale zároveň si uvědomuje, že jejich stereotypnost, vyprázdňenost vnitřních obsahů, člověkova přizpůsobivá pasivita, jejíž zásluhou přežívá za každou cenu, (viz zejména ženské protagonistky v novele *Muž sedmi sester* /1927-1928/) mu paradoxně brání v jeho hlubším rozhledu a v podstatě ho tak likviduje. Ostatně kritika maloměšťáckého způsobu života není v českém prostoru neobvyklá. Připomeňme si například, jak byla ztvárněna Poláčkem, Vančurou, Čapky a dalšími. V autorově závěrečném lehkém škrtu perem po papíře jako by zároveň byla demonstrována i jeho nekonečná touha odstranit ze světa tento model žití, nepřipustit jeho další existenci. Neboť jak z celého textu vyplývá, se smrtí Boha odešel i lidský rozměr existence „člověka”. V duchu konstatování profesora Mádla, jež

<sup>30</sup> K této problematice viz například KUBÍNOVÁ (1997): “Prostory víry a transcendence”, in HODROVÁ (1977): 125-176.

v podstatě rozvíjí oznámení Ivana Karamazova z Dostojevského románu *Bratři Karamazovi* (1879-1880), se smrtí Boha se vytratil i smysl lidské existence ... Explicitní odpověď na základní existenciální otázku, jež logicky z tohoto sdělení vyplývá, však autor překrývá bílým peřím poražených andělů – zánikem městečka Olšiny.

Ve *Vánoční alegorii* (věnované “Mistru J. B. Foersterovi”), zřejmě jedné z posledních Havlíčkových povídek<sup>31</sup>, autor v koncentrované podobě rozvíjí hlavní motivické okruhy, jež průběžně varioval v celé své dosavadní tvorbě. Prostřednictvím symbolického podobenství (viz název prózy) založeném na rozhovoru mezi Dítětem (Bohem) a Poutníkem (dospělým člověkem) zasazeným do Svaté noci zobrazuje téma existenciálně vykořeněného člověka, jako již vícekrát stylizovaného do role poutníka, jenž byl vyhnán z ráje, kterého “opustil dobrý Bůh jeho dětství”<sup>32</sup>, a on urputně hledá východisko z vlastní svízelné situace, charakterizované pocity ztracenosti, beznaděje, zoufalství a de facto i strachu ze smrti:

Pane, vyměřil jsi mi dráhu mého života, to znamená, že jsem dorůstal a stal jsem se dospělým. Dokud jsem byl dítětem, chápal a poznával jsem dobře všecko, cos mi dal. Dovedl jsem jít přímo, a proto jsem si nemohl zmýlit cestu blouděním. Byl jsem prostý, a proto mi pravda nebyla žádným obtížným problémem. Všecko bylo tak jednoduché a průzračné. Mé srdce bylo prosté zla. Můj rozum nebyl zmrazivělý přebytečným věděním. A moje duše byla utěšeným květem, na který padala všecka krása jako přečistá rosa./Ale nyní jsem hluchý, slepý a chromý. Mé srdce zkamenělo a moje vědomí se zatemnilo. Všechno jsem ztratil a ničeho jsem nenalezl. Jsem žebrák, Pane, a moje dospělost mne tísní jako žalář. Moje cesty se příliš proplétají, stojím zmaten na křižovatkách svého rozumu a můj cit mlčí, protože jsem jej hodil na smetiště a jeho místo jsem nechal zbudet býlím. Tápu, potácím se a bloudím. Jenom jediné poznání mám v sobě jasné: že tato země je mým vyhnanstvím<sup>33</sup>.

Tematizace role slova, kterým vypravěč touží evokovat “ztracený ráj” (viz například povídka *Domov* /1926;1941/), je obohacena o další zásadní význam. Smysl života je člověku dán nejenom jeho snahou vyjádřit hledané (ztracené), ale již samotným aktem uměleckého tvoření, který se stává nejenom naplněním lidské

<sup>31</sup> Strojepis Havlíčkovy povídky *Vánoční alegorie* je uložen v LA PNP v osobním fondu Jarmily Glazarové (nenachází se v osobním fondu Jaroslava Havlíčka). Tam ho také objevil jeho zpracovatel Jan Bílek. Ten udává, že pozůstalost autorky obsahuje kolem čtyřiceti Havlíčkových kratších prozaických textů, většina jich je uspořádána do souborů *Svatá noc* a *Prodávac časů*. Převážná část jich už byla knižně publikována. Dosud nezveřejněny zůstaly například povídky *O javoru dvojáčku* či *Štědrovečerní romance*. Prózu *Vánoční alegorie* jsme spolu s Janem Bílkem připravili pro tisk na počátku roku 2001. Viz MLSOVÁ (2001): 14-15. Povídka není datována, takže lze obtížně určit dobu jejího vzniku. Nicméně na základě některých skutečností (například próza je věnována J. B. Foersterovi a je evidentně inspirována jeho memoárově laděnou prózou *Poutník*, která byla poprvé vydána v roce 1942, přátelství Jaroslava Havlíčka s Jarmilou Glazarovou se pojí se 40. lety 20. století a pod.) usuzujeme, že byla napsána na sklonku autorova života.

<sup>32</sup> In HAVLÍČEK (1968): 266-274.

<sup>33</sup> In MLSOVÁ (2001): 14.

existence (viz také esej *Nevěřím* /1921/), ale jeho výsledky zároveň i tím, co jedince v jeho individuálním bytí přesahuje (na rozdíl od eseje *Nevěřím* /1921/):

Dítě: Budiž! Proud vytrysklý v požehnání inspirace ze zřídla ve tvém nitru vyleje se i po nivách bratří./Tvůj sen bude snem tvůrčím! Staneš se umělcem!/Křtím tě vodou a olejem vyvolení, od této chvíle budeš slout Pomazaný Páně. Budeš zvoníkem svítání a zvěstovatelem evangelia krásy a pravdy. Tvá loutna vyzpívá poselství útěchy a pokoje všem putujícím v bouři. Z nejskrytějších zdrojů nitra vydáš světu sám sebe, zrodíš to nejkrásnější, čeho je lidská duše schopna: tvůrčí dílo./Ale protože blesk, který udeří, spaluje, poneseš svůj řád v srdci jako ránu. U veřejí svých dveří budeš nabízet kolemjdoucím a mnozí přijmou pokrm tvého umění, aby se jím nasýtili a občerstvili. Ty ale zůstaneš sám./Mnozí zatarasí před tebou svůj práh, a čím vroucněji a velebněji se rozplesají tvoje hymny, tím tvrdší si budou vkládat prsty do uší. A tento nedostatek bratří prolne nejtrpčím zármutkem a lítostí tvou duši zrazenou ve svém odevzdání./Poněvadž půjdeš s pohledem obráceným vzhůru, rozdrásáš si nohy o kamení země. Toto však bude tvoji odměnou. Uvidíš nebe otevřené a sám okusíš many nejsladší./Zapomeneš-li však, žeš vyšel z mé milosti a moci sloužit bratřím, běda ti, víno v tvém poháru se změní v jed, tvoje setba bude zkázou bratří a jejich smrt bude tvou kletbou!/Dokážeš-li však všechno opustit v nejprudším odhodlání, zbuďte ti nejvznešenější: zlato, které se nerozpouští. Tvé dílo bude nesmrtelné: Tisíce budou je podávat tisícům z ruky do ruky jako pochodně světla přes soumraky časů./ A na památku toho, žeš přišel prosit k jeslím za svoji touhu, bude tvá nejprostší tvorba nejlíbeznější!/Nuže, jdi! Žehnám ti!/Jezulátko domluvilo a opsalo ručkou velký kříž./A člověk s poutnickou holí opustil betlémskou jeskyni, aby šel splnit své poslání. Aby trpěl a tvořil. Tvořil a rozdával. A nakonec aby zemřel, ale dílo jeho žilo dál<sup>34</sup>.

Autorova celoživotní dramatická a mnohdy i vzdoruplná “polemika” s Bohem, nabývající v rozličných etapách různou podobu (od naprostého odmítání až po touhu Boha přijmout do svého života a znovunavodit “původní stav”), v jejímž podtextu se skví známý traumatizující výrok vypravěče z prózy *Bůh mého dětství* (1927): “Mám nyní rozum, a ten ví, že nejsi.”<sup>35</sup>, se zde proměňuje v jednoznačné přitakání božskému principu, v oslavu kreativního aktu, který je chápán nikoliv jako svévolný a mnohdy i vůči Bohu se vymezující čin, nýbrž jako zvěstování Božího poselství, jehož prostřednictvím se člověk – tvůrce – vymaňuje ze své individuální pozemské “vymezenosti”, neboť jeho dílo díky božskému posvěcení žije dál (viz i tomu odpovídající proměna psaní slova Bůh na počátku s velkým B).

Do jaké míry byl Havlíček při formulování těchto stanovisek inspirován Foersterovou memoárově laděnou knihou *Poutník* (1942), jejíž motivické prvky a především myšlenkové postuláty se v povídce objevují, či jí i jejímu autoru prozaik svým textem vzdával hold, nebo zda vycházely z jeho touhy po takovém stavu věcí,

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 14-15.

<sup>35</sup> In HAVLÍČEK (1968): 273.

anebo již byly dokonce součástí jeho vnitřního lidského i tvůrčího přesvědčení, se dnes můžeme bohužel pouze dohadovat.

Nicméně na této próze dokladujeme, ostatně jak jsme se snažili ukázat v celé této práci, další z mnoha autorových úhlů pohledu na jím sledovanou a zároveň v celém díle tematizovanou a zobrazovanou problematiku vztahu mezi člověkem a Bohem neodbytně se dotýkající samotného smyslu lidského života. Demonstrujeme tím interpretační nejednoznačnost, rozmanitost, ba přímo protikladnost Havlíčkova díla, provázenou soustavným implicitním nastolování nových a nových otázek, aniž by na ně byly v kontextu prozaikovy tvorby nabízeny definitivní odpovědi či odpovědi vůbec.

Právě v této mnohovrstevnatosti spatřujeme jeden z nejvýraznějších a čtenáře nejvíce obohacujících rysů myšlenkového a uměleckého poselství autorovy tvorby. Jaroslav Havlíček, který nejenom těžce žil, ale také obtížně tvořil, patří mezi filozofující autory, jejichž dílo nepředstavuje pouhé pasivní naplňování monolitní filozofické doktríny, netvoří uzavřený jednotný filozofický systém, ale na jednotlivých rozmanitě ztvárněných příbězích ukazuje a mnohdy i předjímá četnost a složitost podob a problémů existence moderního člověka – a zejména pak – člověka 20. století.

## Prameny

- HAVLÍČEK, J. (1962): *Smaragdový příboj (Novely)*, Československý spisovatel, Praha.  
 HAVLÍČEK, J. (1963): *Neviditelný*, Mladá fronta, Praha.  
 HAVLÍČEK, J. (1964): *Zázrak flamendrů (Povídky z kufru)*, Československý spisovatel, Praha.  
 HAVLÍČEK, J. (1967): *Vlčí kůže*, Kruh, Hradec Králové.  
 HAVLÍČEK, J. (1968): *Prodavač času (Tři knihy povídek)*, Československý spisovatel, Praha.  
 HAVLÍČEK, J. (1975): *Jaro v domě*, Melantrich, Praha.  
 HAVLÍČEK, J. (1998): *Muž sedmi sester*, Ivo Železný, Praha.  
 HAVLÍČEK, J.: *Osobní fond Jaroslav Havlíček*, LA PNP 46(85).

## Literatura

- ARMSTRONGOVÁ, K. (1996): *Dějiny Boha*, Argo, Praha.  
 BACHTIN, M. M. (1975): *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha.  
 ČERNÝ, F. (2000<sub>1</sub>): "Nespokojenost s hercovým tělem jako portrétní hmotou divadla (Se zvláštním zřetelem k situaci v českém divadle)", in DVOŘÁK, J. a kol.: "Umělý člověk" *dvacátého století*, Gaudeamus, Hradec Králové, s. 59-66.  
 ČERNÝ, F. (2000<sub>2</sub>): *Premiéry bratři Čapků*, Hynek, Praha.  
 ČERNÝ, V. (1992): *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha.



- DVOŘÁK, J. a kol. (1994): *Hlavní téma: psychologická próza*, Gaudeamus, Hradec Králové.
- FINK, E. (1993): *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel, Praha.
- FONTANA, D. (1994): *Tajemný jazyk symbolů (Názorný klíč k symbolům a jejich významům)*, Paseka, Praha a Litomyšl.
- FREUD, S. (1990): *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha.
- FRIEDMAN, R. E. (1999): *Mízení Boha*, Argo, Praha.
- GÖTZ, F. (1929): *Tvář století*, Václav Petr, Praha.
- HALL, J. (1991): *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Mladá fronta, Praha.
- HODROVÁ, D. (1994): *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, Koniasch Latin Press, Praha.
- HODROVÁ, D. a kol. (1997): *Poetika míst (kapitoly z literární tematologie)*, H&H, Praha.
- KOLTERMANN, R. (2000): *Svět, Člověk, Bůh (Člověk před otázkami času)*, VOLVOX GLOBATOR, Praha.
- LURKER, M. (1999): *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Vyšehrad, Praha.
- MACHÁČKOVÁ, D. (1999): "Klasik Jaroslav Havlíček šlape na paty Milanu Kunderovi", *Host*, 6, Recenzní příloha, s. I.
- MLSOVÁ, N., BÍLEK, J. (2001): "Vánoční alegorie Jaroslava Havlíčka. (Z literárního archivu PNP.)", *Tvar*, XII, 1 (11.1.2001), s. 14-15.
- NIETZSCHE, F. (1992): *Radostná věda*, Český spisovatel, Praha.
- ROLLO, V. (1993): *Emocionalita a racionalita aneb jak ďábel na svět přišel*, Sociologické nakladatelství, Praha.
- RUMLER, J. (1973): *Epik Jaroslav Havlíček*, Československý spisovatel, Praha.
- RUMLER, J. (1975): "Novela z Havlíčkova kufru", in HAVLÍČEK, J.: *Jaro v domě*, Melantrich, Praha, s. 145-151.