

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY

Česká filologie
Tereza Faltusová

Ženské postavy v románech Jaroslava Havlíčka
(Bakalářská práce)

The female characters in novels of Jaroslav Havlíček

Vedoucí práce: doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Podpis autora práce

Ráda bych poděkovala panu docentu Gilkovi za četné odborné rady a trpělivost při vedení bakalářské práce a své rodině a přáteli za podporu a shovívavost.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Petrolejové lampy.....	2
3. Neviditelný.....	7
4. Ta třetí.....	14
5. Helimadoe.....	20
6. Synáček.....	26
7. Pod vlivem maloměsta.....	29
8. Závěr.....	34
9. Anotace.....	36
10. Seznam literatury.....	37
11. Resumé.....	40

1. Úvod

Téma této bakalářské práce je zaměřeno na ženské postavy v prózách Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy*, *Neviditelný*, *Ta třetí*, *Helimadoe* a *Synáček*. Ženské postavy jsem vybrala proto, že vedle mužských protagonistů (s výjimkou *Petrolejových lamp*) zastupují v Havlíčkově díle nenahraditelnou roli dokreslující životní osudy jejich protějšků. Ačkoliv jsou ženské postavy v prózách Jaroslava Havlíčka nezastupitelným elementem, dosud jim nebyla věnována podrobnější studie; v těch doposud napsaných jsou zmíněny jen druhotně, stejně jako ve výše uvedených dílech. Těchto pět próz můžeme vyhodnotit jako vhodný prostředek pro zaměření se na ženské hrdinky, které mají i přes různé majetkové rozdíly největší potenciál k duševnímu rozvoji a jsou to především ony, jež se aktivně pokoušejí bojovat proti společenským konvencím a nelítostnému osudu.

Pro jejich podrobnější interpretaci je místy nutná taktéž stručná analýza mužských protagonistů, jejichž duševní zaostalost často kontrastuje s ženskou vyspělostí. Nejvíce se tedy zaměřím na vzájemnou komparaci postav a pro dosažení požadovaného výsledku budu na hrdinky nahlížet ze synchronního i diachronního hlediska.

Nejpřínosnějším materiálem pro mě byla monografie *Člověk na rozhraní* od Nelly Mlsové a sborník příspěvků *Hlavní téma: psychologická próza* od téže autorky ve spolupráci s jejím otcem Janem Dvořákem. Relevantní studijní materiál představují taktéž starší publikace od Jaromíry Nejedlé či Josefa Rumlera, případně předmluva Ludmily Lantové k osmému vydání *Petrolejových lamp*. Na konec musím ještě zmínit semináře meziválečné literatury Erika Gilka a jeho disertační práci s názvem *Próza Karla Poláčka a fenomén maloměsta v novočeské literatuře*, které se staly podnětem k interpretaci Havlíčkových ženských postav snažících se vymanit ze stereotypu maloměstského prostředí.

Cílem práce je primárně komparace ženských hrdinek s mužskými protagonisty, nezbytné je však také vzájemné srovnání akterek, díky němuž bude možné doložit jejich výraznou podobnost.

2. Petrolejové lampy

Petrolejové lampy měly být první knihou z plánovaného jilemnického cyklu. Tento záměr prozradil sám autor už v tiráži svého prvního románu, avšak k tomuto plánu se vrátil až po letech, konkrétně v roce 1939, kdy rozepsal pokračování s názvem *Vlčí kůže*. Závěrečný díl měl nést název *Otevřené dveře* a vykreslit Štěpčiny osudy až do květnové mobilizace 1938, kdy hrdinka umírá. Podobně jako u *Helimadoe* se i zde Havlíček potýkal s prosazením názvu románu, dnešní *Petrolejové lampy* tak poprvé vyšly na nakladatelův nátlak pod kýčovitým názvem *Vyprahlé touhy* již roku 1935. (LANTOVÁ 1987: 8, 10).

Na začátku příběhu se primárně neseznamujeme s hlavní postavou ani dějovou linií, nýbrž jsme zavedeni na jilemnický hřbitov, kde se za průvodcovství vševědoucího vypravěče dostáváme až k monumentální hrobce stavitele Kiliána, jeho životnímu dílu. Hned v prvních větách románu lze vyčíst pro Havlíčka typickou anticipaci smrti, již zahrnuje už motto knihy převzaté z dětského pořekadla: „Kde jsou ti páni? Na hřbitově zakopáni!“ (HAVLÍČEK 1973: 8). Jelikož je patrné, že hřbitov a hrobka nejsou uvedeny na první straně bezdůvodně: „Incipit, jenž svým charakterem připomíná tradiční úvody kronik s ambicí ukotvit stávající časoprostor v minulosti, a tím také nepřímo potvrdit kontinuitu, naproti tomu upozorňuje na ‚přetržitost‘ lidských životů“ (MLSOVÁ 2005: 146). Se samotnou Štěpkou se setkáváme až ve čtvrté kapitole jako s právě narozeným miminkem. Následně je ve stručnosti představeno Štěpčino dětství, což má dle mého názoru dalekosáhlejší význam než fakt, že dané období nepovažoval autor za důležité. Domnívám se, že mu šlo především poukázat na krátkost této hravé životní etapy, po níž následuje složitější dospívání, a nakonec věčná dospělost plná starostí. K formativnosti dětských zážitků navíc napříč celým dějem odkazují četné vzpomínky jak Štěpky, tak její stárnoucí matky¹: „Bylo vůbec s podivem, jak se stárnoucí a chátrající Anna změnila. Stala se poddajnou a měkkou [...] Ubohá, okřávala při zprávě o každém vylíhlém kuřeti, žila tak znovu dávné dětství“ (HAVLÍČEK 1973: 223). Silná touha získat zpět ztracené dětství se po Pavlově smrti a po smutném uvědomění, že je stále bezdětná, stává Štěpčinou romantickou vizí a umane si, že učiní ze statku opět ono šťastné místo, v němž kdysi ona i matka prožily tolik krásných chvil: „Je ochotna dříť se do úpadu pro přelud Vejrychovska svého dětství, pro tklivé Vejrychovsko mrtvé matky [...]“ (HAVLÍČEK 1973: 312).

¹ Štěpka pak vzpomíná na dětství zejména po svých nešťastných vdavkách s hejtmanem Malinou, kdy se upamatovává, jak ji jako děvče učil střilet do slunečnic (Havlíček 1973: 256).

Toto upínání se k nemovitostem má v románu taktéž hlubší podstatu. Štěpčin otec si v městečku v průběhu let vybudoval post hlavního stavitele, prvek domu tedy neodmyslitelně patří ke Kiliánově rodině. Mimo rodinný kruh symbolizující bezpečí však můžeme v upínání se k domovu (pokud ho vnímáme jako stejný, omezený prostor) spatřovat také tíhnutí ke konzervativismu a stranění se všeho nového. Důkazem budiž vybudování nové vily Vesny, která je však během první noci napadena stovkami škvorů. Po této události se Kiliánovi ihned stěhují do malého bytu nad školou, odkud má bigotní Anna výhled na kostelní věž, která jí ve Vesně scházela od samého počátku. Škvoři se tak stali jen vhodnou záminkou k přestěhování zpět do centra. Ani po smrti otce Kiliána se nesoběstačná Anna nechce přestěhovat na vejrychovský statek ke Štěpce: „Anna Kiliánová odepřela se nastěhovat do dvora. Myšlenka na umírání s kostelní věží před očima, na témž lůžku, na kterém její dlouholetý společník, manžel, spával po jejím boku, zvony tak blízko hlaholící, na mše sloužené takřka na doslech jí bránila opustit nízký a nevzhledný domek u školy“ (HAVLÍČEK 1973: 272). Zatímco se matka odmítne vrátit na své rodné místo, Štěpka se po zjištění Pavlovy nemoci zcela upíná na tento staronový rodinný domov. Objevuje se zde evokace domova s charakteristickými atributy a jeho interpretace jako místa časoprostoru vytvářejícího pocit řádu, přehlednosti, neměnnosti, jistoty a bezpečí. Proto se domov našeho nevědomého dětství jeví jako prvotní časoprostor, z něhož jedinec později odchází do cizího světa (MLSOVÁ 2003: 420). V monografii Člověk na rozhraní pak Mlsová přirovnává Štěpčin dům k domu smrti (MLSOVÁ 2005: 147), jelikož v něm jako temný stín dožívá její nemocný manžel, jehož chorý mozek vymýšlí schválnosti, které všem zde žijícím ztěžují každodenní práci: „Choval se jako zlé, rozmazlené dítě. Umínil si, že nebude chodit na záchod. Štěpka dřela jako pes, celé dny lezla po podlaze, drhla, smýčela“ (HAVLÍČEK 1973: 289-290).

Ačkoliv je Štěpka jediným dítětem manželů Kiliánových, nerozmazlují ji, spíše naopak jí nevěnují prakticky žádnou pozornost, kterou dítě potřebuje: „Líbat, hladit, mazlit se – to nebylo u Kiliánů zvykem. Štěpánka si poprvé uvědomila tento nedostatek rodičovských něžností teprve tehdy, když ji spolužačky zavedly do svých domovů“ (HAVLÍČEK 1973: 22-23). Autor popisuje Štěpku ve všech ohledech jako nehezké a neroztomilé dítě. Svou výstřední módou a chováním navíc mezi ostatními dívkami vystupuje až příliš provokativně, na druhou stranu můžeme z dnešního pohledu její touhu vyniknout i za cenu pomluv celého městečka ocenit jako pokrokovou a odvážnou. „Havlíček postavil svůj román jako výpověď o Štěpčiných ‚vyprahlých touhách‘, jak sugeroval název prvního vydání, ale míří především k obrazu trochu bizarního a hodně drsného maloměstského světa“ (MOLDANOVÁ 1987: 224). Štěpčinu

odlišnost ocenil ihned po vydání *Vyprahlých tužeb* také literární kritik Karel Sezima: „Zde naopak znamená důsledně osobité pronikání hrdičiny jedinosti a svobodné odstínění vztahů, jež se navazují mezi ní a okolím“ (SEZIMA 1935: 285). Ze všech svých vrstevnic zůstává Štěpka jako jediná pro svoji výstřednost bez manžela i blízké známosti, ze zoufalství se tedy vydává za starou kartářkou Hanouskovou, která jí věští, že veškeré změny v jejím životě nastanou v průběhu války. Od té doby Štěpka až groteskně vyhlíží jakýkoliv válečný konflikt a nikdo v městečku nevíta nadšeněji zprávu o propuknutí búrských válek než ona. Za další anticipační prvek pak můžeme považovat prudkou bouři, při níž zahyne stará kartářka v době, kdy už je Štěpka odhodlaná zeptat se jí na vytoužené dítě. „Štěpka je typem matky-země, přestože její mateřství zůstává nenaplněno“ (NEJEDLÁ 1975: 134). Skutečností, že vysněné mateřství bude pro hlavní hrdinku problémem naznačuje už komplikovaný vztah se zákeřným Lojzíkem Traklem, synem posluhovačky rodiny Kiliánových, o něhož se chce Štěpka starat jako o vlastního, ale zákeřný a rozmazlený Lojzík její snahu ustavičně maří, a svým chováním od sebe mladou opatrovnici zcela odradí.

Tak jako si Havlíček v *Helimadoe* pohrával s kombinatorikou čísel, podobně postupoval při psaní *Petrolejových lamp* s letopočty. Nejen kartářčina věštba odkazující Štěpčino štěstí k tragickým historickým událostem, ale i neustále se opakující motiv odbíjejících hodin zde dává času jakousi vyšší hodnotu: „Kroniková lokalita je dotýkána vesměs dramatickými událostmi ‚velkého světa‘ (tragická smrt arcivévodky, války), které někdy její společenství osobitým způsobem vstřebává a přizpůsobuje ‚domácím poměrům‘. Vedle jejich prosté registrace, která nemá na první pohled přímou kauzální spojitost s životem postav(y) [...] a interpretace prizmatem postav(y) [...] se tematizuje ‚falešná‘ mystická souvislost Štěpčina života s válkou“ (MLSOVÁ 2005: 150). Ve své studii *Oživená minulost* pak táž badatelka dodává, že - „Štěpčin život se v *Petrolejových lampách* odvíjí (a podle autorových představ měl i v dalších částech odvíjet) paralelně s událostmi regionální historie a tzv. velké historie, je s nimi otevřeně nebo skrytě konfrontován, aniž by mezi nimi vždy existovala přímá souvislost nebo dokonce kauzalita“ (MLSOVÁ 2006: 7). Na pomíjivost času pak poukazuje několikrát opakovaný motiv hřbitova, na nějž postupně ulehají Štěpčini nejbližší. S tímto motivem se setkáváme i v próze *Synáček*, v níž se Toník Skála vydává po smrti své Markétky denně na hřbitov a uvědomuje si podobně jako Štěpka, že na světě zůstal sám. Co se však Štěpčiny údajné spojitosti s válečnými konflikty týče, musíme konstatovat, že se kartářka nemýlila. Štěpka se totiž narodila přesně v den vrcholné bitvy prusko-francouzských válek, tedy 1. září 1870. Provdala se na konci dlouhých búrských válek (1870-1902) a stala se vdovou po vypuknutí

rusko-japonské války (1904), kdy si teprve uvědomí poselství vzešlé z karet: „Válka! Ano, od počátku února je opět válka [...] Bylo úplně jasné, proč právě nyní musil umřít její muž [...] Za války se narodila, za války se vdala, za války ovdověla“ (HAVLÍČEK 1973: 305).

V roce 1900 po dosažení svých třicátých narozenin, se Štěpka Kiliánová konečně provdá za svého bratrance, hejtmana Pavla Malinu. Sňatku se snaží předejít především její otec, který synovci právem nevěří, že si chce vzít jeho jedinou dceru čistě z lásky. Štěpce se podaří otce přemluvit až připomenutím, že to byl on, kdo starému Malinovi doporučil dát Pavla na vojnu: „Kdo ho ujišťoval, že vojna je školou života?“ (HAVLÍČEK 1973: 180). Svatba a zejména první společné noci s manželem sice udělají krutou tečku za Štěpčinými iluzemi o Pavlově zamilovanosti, přesto stále doufá v naplnění manželství. Její touha po dítěti je tak silná, že se dobrovolně ubírá k trapným prosebným výstupům, při nichž je ponižována; Pavel ji totiž několikrát donutí doslova lézt před ním po kolenou a prosit ho za odpuštění i přesto, že mu Štěpka nijak neublížila. Postupně dochází ke Štěpčině rezignaci, což je dle mého názoru představuje moment, od kterého můžeme Havlíčkovu prózu vnímat jako román ztracených iluzí (MOLDANOVÁ 1987: 223). Jak plyne čas, začínají se čím dál zřetelněji projevovat příznaky Pavlovy choroby, a to od nezdravého vzhledu v obličejí přes ochabování nervů v nohách, až po postupnou demenci. Štěpka si odřekne veškeré své pohodlí a jako vzorná manželka se o nevyzpytatelného Pavla stará. „Podobně jako v Neviditelném i v Petrolejových lampách je líčen průběh nemoci, fyzické i psychické, silně naturalisticky“ (BÁRTOVÁ 1994: 109). Podle Nelly Mlsové pak „symptomy Malinovy postupující pohlavní choroby, patrné z charakteristiky jeho fyziognomie a způsobu chování, přitom stále více tuto postavu připodobňují namísto k syfilitikovi k ďáblu [...]“ (MLSOVÁ 2005: 147).

Až během postupujícího příběhu přestane čtenář na Štěpku nahlížet jako na nevhodně výstřední a společensky nevychovanou a neohrabanou dívku a začne o ní přemýšlet jako o neobyčejně obětavé ženě s velkou vnitřní silou a životní nezdolností. Poněkud neadekvátní je v této souvislosti tvrzení Josefa Rumlera, že Štěpku Kiliánovou lze sotva mít za sympatickou postavu, která touží jen po vlastním štěstí a svůj osud si zaslouží (RUMLER 1973: 118), a to již vzhledem k zmíněnému osamělému dětství budícímu především lítost. Obdivuhodná je jak její odvaha, když se během blížící tmy vydává hledat uprchlého hejtmana do hor, čímž mu zachrání život, tak i zoufalé rozhořčení po tom, co zjistí, že švagr Jan bez Štěpčina vědomí odvezl Pavla do blázince do Prahy, kam se bez meškání vypravila a kde ho také viděla naposledy: „Štěpka spatřila hejtmana, jak sedí v těžké židli u okna, jeho mrtvé nohy byly nataženy, pokryty tlustou houní, tvář byla vyschlá, zasmušilá [...]“ (HAVLÍČEK

1973: 298). I na životem kypící Štěpce se po jeho odjezdu projevuje dlouho potlačovaná psychická i tělesná únava a náhlým hejtmanovým úmrtím se jí de facto otevírají dveře k novému, snad lepšímu životu: „Co není, může být! Najednou je Štěpce do zpěvu. Vždyť má ještě celý život před sebou, celý dlouhý život!“ (HAVLÍČEK 1973: 313).

3. Neviditelný

V roce 1937 vydal Jaroslav Havlíček svůj nejrozsáhlejší román *Neviditelný* s ústředním hrdinou Petrem Švajcarem, postavou, jež svou chladnokrevnou vypočitatelností nachází obdoby snad jen s Řezáčovým protagonistou *Černého světla* (ŘEZÁČ 1940). Na Švajcarovi se silně podepisuje absence lásky a pozornosti v dětství. Jelikož vyrůstá v rodině, v níž počet dětí značně přesahuje příjem, trpí neustále nedostatkem všeho, od jídla přes teplé oblečení, až po samotnou pozornost rodičů, pro které Petr představuje jen další hladový krk. Začarovanému kruhu chudoby se vyhýbá díky šťastné náhodě, kdy se postará o zatoulaného psa a ve zdraví jej vrátí původnímu majiteli. Jaroslav Novotný pracuje s motivem psa hlouběji ve své studii *Ne-vidění v románu Jaroslava Havlíčka Neviditelný*, podle něhož „celý bludný kruh Švajcarova osudu lze na základě jeho zpětného vyprávění nazvat psí historií. Na začátku byl zatoulaný pes, jehož přivedením majiteli si Švajcar vysloužil podporu na studiích [...] Dále v průběhu románu se používá několik psích připodobnění („věrná jako pes“ apod.) a Hajnova prateta měla hůlku se psí hlavou“ (NOVOTNÝ 2009: 35-36). Odhodlání a pracovitost se Švajcarovi vyplatí a brzy po studiích se dostává do velkomydlárny.² Brzy nato se seznamuje se svou budoucí manželkou Soňou, avšak od počátku pro něj představuje atraktivní ženu jen proto, že je jedinou, dobře zajištěnou dcerou stárnoucího továrníka Hajna. Petr Švajcar si je vědom své šance zdědit Hajnovu mydlárnu, a navíc získat mladou ženu, která mu snad časem dá zdravého syna. Přitom tento vytoužený syn má být taktéž jen instrumentem pro dosažení zdánlivé dokonalosti Švajcarových plánů, jelikož i láska k vlastnímu dítěti je čistě sobecká, v dítěti totiž vidí jen pokračování vlastního rodu, tzn. něčeho svého, kus sebe (NOVOTNÝ 2009: 17).

Veškeré tyto plány však inženýru Švajcarovi zmaří nemilé překvapení. Zdánlivě spořádaná rodina Hajnů totiž skrývá před zbytkem světa tajemství, kterým je rodinné šílenství. Tento oblíbený motiv můžeme nalézt jak v české, tak v cizojazyčné literatuře 19. století. Pan Rochester skrývá svou šílenou a nebezpečnou ženu na své usedlosti v Thornfieldu a jeho manželský závazek je prozrazen v moment, kdy stojí před oltářem s milovanou Janou Eyrovou (BRONTĚOVÁ 1847), v českých zemích pak považují za neopomenutelný tragický životní úděl zbláznivší se Viktorky Boženy Němcové (NĚMCOVÁ 1855) a osud dědy Luhovského v románu *Nemodlenec*, který se zblázní po popravě svého bratra, jenž byl vrchností podezříván z krádeže robotního patentu (SVĚTLÁ 1873). Za první světové války pak vydal Viktor Dyk

² „Nemýlím-li se, měl jsem tři sta korun měsíčního platu. Žít se dalo. Z „Partie“ jsem přešel do velkomydlárny. Praxe se mi počala líbit. V mydlárně jsem bral o polovinu více než v cídírně“ (Havlíček 1979: 32).

poprvé svého *Krysaře*, v němž mistrně vypočetl blázna s bezelstností dítěte Seppa Jörgena (DYK 1915). Ani v jednom z výše uvedených případů však nemůžeme z šílenosti dané postavy přímo označit viníka, dokonce ani v případě Viktorky, kdy má na čtenáře jistý vliv celkové pojetí černého myslivce. Viktorce je od počátku namlouváno, že ji voják uhranul, a proto má na ochranu ve dne v noci nosit na krku bylinkový škapulíř. Viktorčin milostný příběh se symbolicky rozvíjí poté, co škapulíř ztratí – v ten moment se nechává plně svést láskou a po boku vojáka opouští Staré Bělídlo. Ačkoliv pravá příčina jejího šílenství zůstává skryta pod rouškou tajemství, není jeho přímým původcem jiná osoba jako v případě Soni. „Čtenář – interpret je zde v pozici toho, kdo obžalovává postavu (Petra Švajcara) z toho, že způsobil katastrofu v životě mladé hrdinky příběhu, „slabé dívky“, a kdo rozhoduje o tom, co lze omluvit či pochopit a co ne a čím je Petr Švajcar vlastně vinen [...]“ (SYNEK 2009: 66).

I když Sonino šílenství prokazatelně propuká v moment, kdy je „skoro“ sexuálně napadena svým choromyslným strýcem Cyrilem, je od neštěstí nutné očistit především rodinu a svést vinu na *cizího, člověka zvenčí* (zde na Petra Švajcara) (NOVOTNÝ 2009: 24). Významu rodinné soudržnosti si všímá i Milan Uhde, který píše, že rodina je pro spisovatele lidsky přirozeným prostředím s pevnými pouty, jejichž narušení má zpravidla buď tragické, nebo nepříznivé následky. (UHDE 2004: 18). Nálepku viníka Petr získává o to snadněji, že od Sonina napadení si zachovává svou chladnou povahu a nemoc zpočátku bere pouze jako jeden ze záchvatů migrén, jimiž jeho manželka trpí. Právě Soniny migrény lze i zde chápat jako anticipační prvek, neboť se jedná o nemoc (stav) zasahující výhradně hlavu. Silná bolest způsobuje nesmyslné a ostré vidiny odehrávající se však pouze v mysli zasaženého jedince. Nad touto skutečností uvažuje Petr Švajcar v době, kdy se Sonino šílenství stalo nebezpečným pro její okolí: „Mohl jsem ovšem postihnouti, že Soniny hysterie, její bolesti hlavy, její migrény, její předtuchy nejsou pouhými bezpředmětnými znaky rozcitlivělosti. Ale cožpak silný a zdravý se dovede vmyslit do rozpoložení člověka zasaženého chorobou?“ (HAVLÍČEK 1979: 399). Tyto bolesti hlavy je v románu možno vnímat také jako neblahou předzvěst osudu malého Péti. Jana Bártová trefně poukazuje na všudypřítomnou číhající chorobu jako na jednu z hlavních akterek celého příběhu: „Vede zde svůj několikagenerační monolog, během něhož postupně scénu opouštějí Hajnova matka, Neviditelný a nakonec Soňa. Sama představitelka rodinného šílenství se však ani potom se zděšenými diváky neloučí. Naopak, podmaňuje si dalšího herce, Švajcarova syna Péťu (BÁRTOVÁ 1994: 108. Ten sice díky Katyně péči zákeřnou meningitidu přežije, nezvládne ji však jeho mozek a ze zdravého a zvědavého chlapce se stane nesoběstačná bytost, hnušící se vlastnímu otci, doživotně odkázaná na pomoc druhých:

„Má nízkou stoličku, k níž přilnul a kterou se mu neodvažujeme vzít, a na té prosedí celé dlouhé hodiny, ohavně mlaskaje. Nemá ani ponětí o nějaké slušnosti. Je nezpůsobný a odporný v každém směru. Dosud zápolí s problémem, jak se vykonává velká potřeba do nádoby k tomu určené. Je strašlivě nečistý“ (HAVLÍČEK 1979: 394).

Vypravěčem a hlavním hrdinou celého díla je již několikrát zmíněný inženýr Petr Švajcar, přesto však i zde, stejně jako v ostatních Havlíčkových prózách, hrají nezastupitelnou roli ženy. Nyní se tedy budu podrobněji zabývat Švajcarovou manželkou Soňou a okrajově také služkou Katy a pratetou Karolínou. Soňa se s Petrem seznamuje prostřednictvím jejich společného přítele Donta na jednom programovém večírku. Ještě před jejím odjezdem z Prahy do rodné Jesenice si spolu několikrát domlouvají odpolední nebo večerní program, často však s doprovodem bratrů Fürstových, s nimiž se Soňa zná od malička. Oba navíc počítají s tím, že se stane „jejich“ ženou a ve starším Petru Švajcarovi, který je jim zpočátku k smíchu, začínají spatřovat soka. Soňa nakonec skutečně přilne k Petrovi a po nějakém čase, kdy udržují vztah na dálku korespondenčně, je rozhodnuto, že Petr přijede do Jesenice do Hajnova domu na oficiální námluvy. Dům zde hraje ústřední roli, jelikož je do něj koncentrován klíčový příběh románu. Vypravěčem je toto herní pole představeno jakoby zvnějšku, avšak vypravěčův pohled zespoda začíná postupně odhalovat skrytá tajemství domu (NOVOTNÝ 2009: 20). Na Petra skutečně u Hajnů čeká hned několik nepříjemných zjištění – nečekaný vpád „neviditelného“ strýčka Cyrila do pokoje během večere, skutečnost, že v domě má hlavní slovo stará prateta, nikoliv otec Hajn a také fakt, že i Hajnovu maminku dostihlo šílenství poté, co jejímu muži nešťastnou náhodou krabice s mýdlem roztránila hlavu: „A v této rozespalosti žena očekávající dítě, poněkud nervózní, spatří svého muže s rozdrčenou hlavou [...] Matka omdlela. Když se z mdlob probírala, seznali, že je šílená [...] Asi za deset dní po katastrofě se choré matce narodil chlapeček“ (HAVLÍČEK 1979: 74-75). Narozeným dítětem nebyl nikdo jiný než strýček Cyril, původce Sonina neštěstí.

Celý život vnímá Soňa strýce Cyrila jako nepříjemnou nutnost, „věc“, která se v domě musí trpět. Necítí k němu žádný soucit, spíše se jí jeho bláznovství hnusí, což dává značně najevo.³ Strýčkovi se Soňa vyhýbá od doby, kdy se jako patnáctiletá koupala v bazénu a strýčkova mužská touha nevydržela pohled na mokré plavky obepnuté kolem Sonina mladého těla (HAVLÍČEK 1979: 92). Dle Taťány Petříčkové „byla již vždy přítomná myšlenka ,mohla

³ „Soňa má jisté vrtochy, o kterých mluvím velmi nerad. Stydí se za ty dva případy šílenství, které se vyskytly v naší rodině... Proto se vám ani nezmínila o nemocném strýci. Je v tomto směru naprosto nenapravitelná. Má Cyrila za jakousi nečistotu v domě“ (Havlíček 1979: 86).

bych jím býti viděna', která neustále rozněcovala pocit zranitelnosti [...] Její strach a stud před Cyrilem se tak postupně stával studem před ,Bohem' [...]" (PETŘÍČKOVÁ 2009: 76).

U Hajnů se však vyskytuje ještě jedna mladá dívka, služka Katy. Té strýc Cyril bez ostychu sáhne do výstrihu, když máchá prádlo. V ten moment Katy na moment přestává hrát jeho hru na neviditelnost a zpříma se mu podívá do očí, čímž mu dá najevo, že ho vidí a vychrstne na něj celý kbelík vody. „Přestat hrát hru na neviditelnost“ je však v domě považováno za jistý druh vzpoury proti tetinu zavedenému systému. Lékař Milde po propuknutí strýčkovy duševní choroby totiž doporučuje, aby ostatní členové jeho neviditelnost respektovali, neboť tak podle něj existuje naděje na vyléčení. Nicméně u Hajnů „hrají ,hru', avšak nevěří v její léčebné schopnosti, protože nevěří ve hru jako takovou [...] Neustálé utvrzování Cyrila v jeho bludu stupňuje pocit jeho neomezené moci a otevírá mu tak cestu k Soně“ (PETŘÍČKOVÁ 2009: 75). Hra postupně nabývá opačného výsledku, než doktor Milde předpokládal. Strýc se utvrzuje ve své neviditelnosti, a získává tak pocit absolutní převahy. Vůbec nebere v potaz, že ze Soni se stala vdaná žena, manželský stav pro jeho chorý mozek nepředstavuje žádný důvod ke zdrženlivosti, spíše naopak. Soninou psychikou silně otřese zážitek ze svatební noci, kdy se Cyrilovi podaří nepozorovaně vniknout do ložnice, čímž první společná noc novomanželů končí. Jediným šťastným Soniným obdobím (dalo by se říci, že i Petrovým) se stává jejich svatební cesta po Německu. Jistě není náhodné, že ono jediné manželské štěstí se odehrálo právě mimo „prokletý“ Hajnův dům.

S příjezdem domů přichází dvě události, jež nenávratně zpečetí Sonin zdravý rozum. První z nich je počínající milostný akt, jehož svědkem se opět stane strýček Cyril: „Náhle jsem zjistil, že objetí Sonino malátní, trne, stydne. Byl to okamžik nepěkný, naprosto překvapující. Sonino hrdlo vydalo vzdech, podobný zakvílení [...] spatřil jsem v zrcadle vedle našich rozpálených obličejů ještě třetí, ohavný, vyjevený, lepkavý obličej bláznivého strýčka Cyrila“ (HAVLÍČEK 1979: 159-160). Po delší době se z tohoto otřesu Soňa dostává a u Hajnů je usneseno, že jí prospěje strávit nějaký čas v Praze u přátel, kam se navíc skutečně těší, a hýří tak opět svou dětinskou veselostí. Švajcar přikládá onomu dni, kdy došlo k Sonině zhroucení tak velký význam, že seznamuje s přesným datem i čtenáře: „Datum onoho dne bylo: 3. července 1925 – pátek“ (HAVLÍČEK 1979: 177). Petr jako běžně odchází do práce, ale už dopoledne mu je v telefonu oznámeno, aby se co nejrychleji vrátil domů. Tam se dozvídá, že jeho ženu napadl strýc. Obává se, že došlo k tolik obávanému incestu, tato domněnka je ale definitivně vyvrácena, když doktor za několik týdnů zjistí, že je Soňa těhotná a z časového hlediska nemůže být otcem Cyril. Po radostné novíně však Petrovi začíná docházet trpělivost

se Soniným neustálým poleháváním, podle jeho názoru tedy vlastně k absolutní katastrofě nedošlo a Soňa by se měla rychle vzpamatovat a připravovat se na mateřství. Zde opět vystává na povrch inženýrova bezcitná, v daný okamžik až mrazivá praktičnost. Trefně je charakterizována v úvahové studii Nelly Mlsové, která píše, že: „Petr Švajcar je přímo modelovým typem člověka, který znovu a znovu odhazuje svou minulost, aby vytvářel novou budoucnost. Typem člověka, který je přesvědčen, že chladnou kalkulací, kdy o sobě dokonce uvažuje jako o objektu (je tedy zároveň subjektem i objektem), si vystaví i úspěšný život“ (MLSOVÁ 1994: 105).

Po incidentu Petr nemilosrdně prosadí svůj dřívější požadavek, aby byl strýc Cyril převezen do ústavu pro choromyslné. Stane se tak i přes odpor tety Karolíny, která nemůže snést, že se rozhodlo bez ní o věci tak závažné, na niž by navíc sama nikdy nepřistoupila. Hned po tom, co Hugo i Cyril přišli o oba rodiče, se přestěhovala do Jilemnice a postarala se o nejnnutnější, a protože sama děti neměla, věnovala veškerou pozornost novorozeněti, k němuž přilnula natolik, že byla ochotna tolerovat a omlouvat jeho bláznovství i na úkor neštěstí, které mohl v Hajnově domě způsobit, a nakonec se tak i stalo. Ačkoliv prateta neustále dává najevo svou mladickou oběť, jedná se bezpochyby o podobně chladnou, sobeckou a vypočítavou postavu, jakou je Petr Švajcar. Aby i po Petrově příchodu do domu dosáhla svého, používá různé intriky a neustále citově vydírá Sonina otce a po incidentu s Cyrilem dokonce zneužívá Soniny paranoi. Všechna tetina slova jsou nepsanými zákony, jež musí být bez námitek uvedeny v platnost, jen ona, zkušená léty, ví přece všechno, a tak, když před starým Hajnem rafinovaně obviní ze Soniny nemoci jejího manžela, de facto očistí v očích Sonina nešťastného otce Cyrilovu osobu: „„Jak by z něho nebyla nemocna?“ vmísila se prateta. „Kdo by z něho neztratil rozum? Tak se nejedná s člověkem, jako on jednal s ní!“ [...] Vás jediného budu obviňovat, stane-li se v domě neštěstí! [...] Snad byste nám tu nechtěl namluvit, že Soňa se rozstala proto, že nikdy nebyla zdráva?““ (HAVLÍČEK 1979: 263).

Prožitý šok Soně přetransformuje celé myšlení naruby. Původní zášť ke strýčkovi Cyrilovi se postupně proměňuje v náklonnost k jeho osobě a vrcholí jeho bezmeznou adorací. Její prvotní znechucení z domněnky, že čeká Cyrilovo dítě, se mění v nadšení z pocty, kterou jí tak výjimečný člověk prokázal. „Zrůdná myšlenka je projevem těžké duševní choroby, která se rozroste v nechuť k manželovi a v obdivnou závislost na šíleném strýci“ (UHDE 2012: 202). Závislost na Cyrilovi se projeví i tím, že po něm Soňa neoficiálně pojmenuje svého syna. Po porodu už její posedlost nezná mezí, a stane se tak pro dítě hrozbou: „Kdysi jsem slyšel od Hajna o Soniných dětských schůdkách ve zdi. Snad to byly ony. Než jsem doběhl, Soňa byla

skoro nahoře [...] Hrůzou mi stydla krev. Hošík byl z peřinky vykloněn, jenjen vypadnouti. V těchto místech byla ohrada vysoká nejméně tři metry“ (HAVLÍČEK 1979: 345). Od tohoto výstupu dochází k oddělení Soni od malého Péti, o něhož nyní pečuje spolehlivá Katy. Soňa zůstává zamčena v pokoji se zamřížovanými okny. Na program každého dne se dostávají její šílené scény, které vždy trvají tak dlouho, než se Soňa fyzicky vyčerpá a usne otupělým spánkem. Její šílenství se prohlubuje do takové míry, že začíná hlasitě obcovat s nepřítomným strýcem: „Když se Soňa konečně zhroutila, když otupěla, následovalo ono nepříjemné ticho, v němž slýcháme tlučení vlastního srdce [...] Vypadala jako žena, která se spustila. Jako lehká holka po celonočním hýření! Často se záchvat končil rdousivým zvracením [...] Do jejího šílení se víc a více mísily erotické prvky. Animální stránka nabývala zvolna převahy nad bytostí, již opustil duch. Ženě scházel muž. Volání po Cyrilovi se podobalo vrnění kočky v období touhy [...] Soňa s ním spávala. Byla, žel, až příliš sdílná [...] Výkřiky a vzdechy fantastické říje byly noc od noci častější. Soňa se s oblibou ukazovala nahá“ (HAVLÍČEK 1979: 356). Citovaný úryvek dokládá tvrzení Nelly Mlsové, že Cyril zde mimo roli zešílevšího strýce představuje také zástupný symbol všudypřítomného svědka našeho skrytého já, který člověka psychicky zraňuje a je dokladem toho, že ani na chvíli nejsme jen sami se sebou (MLSOVÁ 1994: 105).

Za těchto okolností se ještě patrněji vyjeví životní vitalita mladé služičky Katy, sirotka, jehož se rodina Hajnů ujala. Na Katy je napříč celým Švajcarovým retrospektivním vyprávěním nahlíženo jako na neustále pracovitou, nebojácnou, zdravím a smíchem hýřící dívku. Všechny zmíněné vlastnosti jsou pro Petra na ženě tím nejcennějším, vším, co Soňa nenávratně ztratila. Stejně jako zamčené a střežené Soně chybí muž, chybí Petrovi žena. Přesto, že Soniny sexuální výstupy znechuceně nazývá převahou animality nad lidskostí, sám se dopouští nevěry: „Šel jsem až k ní. Zvedl jsem ji do náručí jako pírkó. Její ručník se za ní vlekl až ke dveřím jejího pokojíka. Pak jej pustila [...] Mlčky jsem si ji donesl do ložnice“ (HAVLÍČEK 1979: 295). Katyna bezstarostnost se změní v trpitelství poté, co nedokáže vyléčit Pětův zánět mozkových blan, a kajícně se o slaboduchého chlapce i nadále s láskou stará. Pětova nemoc zhatí veškerou snahu jeho otce, kterou vynaložil k získání bohatství a zdravého potomka, neboť starý Hajn těsně před svou smrtí přepsal veškerý svůj majetek právě na vnuka. Vypravěč tedy zůstává opět úplně sám; Sonina vražda náhle ztrácí svůj vyšší význam „Pro Pětovo dobro“, a sny o rozšíření Hajnovy zastaralé továrny mu bere nejdříve tchán závětí, v níž není o Petru Švajcarovi starším ani slovo a následně nemilosrdná meningitida, která připraví o možnost rozšířit majetek i jeho mentálně zaostalého syna. „Pointou Švajcarovy životní bilance je smích slabomyslného dítěte, který je výsměchem lidské aktivitě, vůli vytvořit dílo, které člověka zasáhne“ (MOLDANOVÁ

1987: 39). U své konečné prohry si pak klade otázku, kde je vina a kde leží všechny příčiny neštěstí. Polemizuje o nespravedlnosti a krutosti osudu, ale ani zde se nedočkáme žádného konečného hodnotícího soudu (BURIÁNEK 1980: 190-191). Milan Uhde pak konec komentuje jako prohru dokonale kalkulujícího hrdiny, projektujícího své jednotlivé kroky s hereckou nebo režisérskou uvědomělostí (UHDE 2012: 203)

4. Ta třetí

Začátek románu nese podobně jako *Petrolejové lampy* hmatatelný motiv smrti. Zatímco úvodní scéna *Petrolejových lamp* je zasazena přímo na hřbitov, v *Té třetí* zahajuje děj pohřeb šestaosmdesátileté tety protagonisty Jiřího Mánka. Pohřební rodinné setkání se stává přehlídkou četných Jiřího příbuzných, kteří jsou jeden po druhém detailně charakterizováni. Námět k napsání *Té třetí* autorovi vnukl pohřeb jeho staré tety v Pardubicích, na nějž doprovázel svou matku, sestru zemřelé. „Byl plný toho setkání s příbuznými z matčiny strany, které tak dlouho neviděl a u kterých trávil s bratrem, každoročně prázdniny [...] Povahy a postavy trochu promíchal, jako když se rozmíchávají karty [...] Tady musím podotknout, že po vyjití románu se všichni samozřejmě poznali, byli popsáni tak věrně, že nebylo možné se nepoznat [...]“ (HAVLÍČKOVÁ 2006: 85-86). Právě při této smutné události se Jiří setkává se svou sestřenicí Mildou, s níž si byl v dětství velmi blízký, ale léta odloučení uvedla staré přátelství v zapomnění: „Jiří stál v síni a nejistě hleděl na útlou, bledou mladou dámu v černém, která se zbavovala svého pláště. Nemohl se nikterak rozpomenout, kdo by to mohl být. Nerozbřesklo se mu ani tenkrát, když k němu přikročila s mírným a laskavým úsměvem“ (HAVLÍČEK 1988: 19). I zde je skryta anticipace napovídající budoucí existenci milostného trojúhelníku, neboť bezprostředně po tom, co s Mildou prohodí pár slov a co si v rychlosti zkapituluje smutný sestřenin životní příběh, vyvstane mu na mysli Adéla: „Vždyť, bože můj, již celá čtyři léta mluvím s Adélou!“ (HAVLÍČEK 1988: 31). Poněkud ironickou anticipací Jiřího osudu pak skýtá jeden z prvních dialogů Adély a Jiřího: „„A bratr se mi zastřelil‘ ‚Zastřelil?’ Jiří svažtil soustrastně čelo. ‚Zamiloval se do nějaké hloupé holky, víte.‘ I o tomto rodinném neštěstí mluvila svým jasným, střízlivým způsobem. ‚Nikdo z nás nevěděl, že se s ním děje něco zvláštního. Ona ho pak nechala a on si zoufal.‘ Jiří se divil, že Adélin bratr mohl provést takovou tajemnůstkářskou sebevraždu“ (HAVLÍČEK 1988: 54).

S Adélou se Jiří Mánek seznamuje na silvestrovském večírku, na nějž původně nechtěl jít, ale nakonec byl přemluven analogicky jako Petr Švajcar, který na podobné akci potkal svou budoucí manželku Soňu. Zajímavý je však kontrast mezi oběma protagonisty – zatímco inženýr Švajcar bere Soňu jako výhodnou partii především z hlediska společenského vzestupu a vidí ve sňatku s ní jednoduchý finanční zisk, Jiří Mánek se od počátku jeví jako zcela neambiciózní muž, zaměstnaný jako bankovní úředník, je spokojený sám se sebou a dává svému okolí na odiv své ušlechtilé, avšak povrchní záliby, jako je navštěvování koncertů vážné hudby či hry na housle. Důležitou úlohu zde zastupuje role vševědoucího vypravěče, jenž interpretuje události z Mánkovy perspektivy, ale současně rozkrývá i jeho vnitřní svět. I tento vypravěč si

je vědom Mánkova alibismu a některé pasáže tak komentuje ironicky; například při popisu Mánkova pokoje, na nějž je tak pyšný, vypravěč dodává, že protagonista nemá ani tušení o jeho skutečné kýčovitosti a ohavnosti. (MLSOVÁ 2005: 175). Činí tak ze sebe velkého znalce i přesto, že ho hudba vnitřně nikterak nenaplňuje. Zdeňka Havlíčková komentuje tento očividný kontrast slovy, že „po napsání románu *Neviditelný* měl autor představu, že musí nějak vyvážit exotičnost děje, nabitého převážně dramatickými vzrušujícími událostmi, líčením normálního obyčejného života, a místo výstředních, vyhraněných typů lidí zalidnit další svůj román lidmi všedními, žijícími svůj normální každodenní život“ (HAVLÍČKOVÁ 2006: 85). Nepřehlédnutelný kontrast lze koneckonců spatřit i mezi oběma hrdinkami románů; zatímco Soňu ihned poznáváme jako „tatínkovu holčičku“, kvůli svému rodišti v pohraničí od malička poněkud izolovanou od okolního světa (s výjimkami návštěv u pražských známých), a jako s křehkou dívkou vědomou si dobrých mravů, pak je Adéla jejím přesným protipólem. Plně si uvědomuje nižší postavení žen ve společnosti ve srovnání s muži, čímž svým vystupováním značně pohrdá; to dá jasně najevo například po tom, co odhalí dospívajícího Jirku, který jí posílá zamilované dopisy: „Ani nevíte, jak mi je odporné takové pokoutní vyjadřování tesklivých citů. Nenapadlo vás, že já na takové věci vůbec nejsem? [...] Kdybyste se byl po klukovsku upřímně vyjádřil, byla bych si s vámi promluvila od plic a zůstali bychom dobrými přáteli. Takhle jste se mi zošklivil. Mám – ani nevíte proč – až po krk všech odříkavých, křesťanských lásek, dojemných splynutí duší [...] Muže je třeba vychovávat. Chtělo by se mi dojít si k vám do Krče a zasloužit se o docela obyčejnou otcovskou exekuci – metlou, víte? Úplně by mi lahodila. Rána pomůže někdy chlapečkovi k zmužení spíš než holubičí vrkání. [...] Když si pomyslím, že jsem trpělivě vyslechla celé to vaše humanitární kázání o lékaři na periferii! Vždyť to bylo jen prázdné žvanění, dobré k omráčení nějaké prostoduché slečinky! Já nejsem husička, která se dá omráčit“ (HAVLÍČEK 1988: 147).

Zatímco Petr Švajcar si Soňu velmi rychle podmaní a dává jí najevo svou patriarchální převahu, je tomu v případě Jiřího a Adély naopak. Adéla totiž velmi rychle využije strnulosti Jiřího denního režimu, který zaslepen svou samolibostí nemá potřebu měnit svůj pohodlný, avšak únavně monotónní život, a chopí se ve vztahu dominantní role. Jiřímu vyhovují léta strávená po boku živé moderní dívky, která neustále kritizuje jeho šosácké způsoby (MOLDANOVÁ 1987: 229). Skutečnost, že zatím nebyl a ani není schopen žít bez své staré matky, kterou se nechává trapně obsluhovat jako dítě, jen utvrzuje Adélu v rozhodnutí, že s Jiřím zatím nechce začít vážnější vztah. Právě „Mánek, onen spořitelní úředník, slaboš, který nemá nikoho ve skutečnosti rád a svou sobeckou váhavostí přivede dvě ženy do neštěstí

[...]“ (RUMLER 1973: 140), způsobuje, že čas plyne, a vztah jeho vinou stagnuje, čímž de facto upadá. To se projevuje ve stále častějších neshodách mezi milenci, které tuto nikam nevedoucí známost stále více podrývají. Zde se nabízí menší polemika s Jaromírou Nejedlou, která ve své knize *Balada a moderní epika* líčí Havlíčkovy postavy následovně: „Lidské bytí, lidský úděl viděl Havlíček v temných odstínech. Sotva mohl jinak. Leč temné jsou pouze odstíny prostředí a velkých lidských zástupů. Samy hlavní postavy (Štěpka, Synáček, Markétka) jsou přes svou tragičnost plny světla a jasu. Havlíčkovy postavy dovedou žít a obětovat se svým bližním [...] Nedokáží se však sbratřit se zástupy, k nimž by mohly patřit. V tom je jejich vina a za to je stíhá trest. V tom je jejich tragičnost, neboť v zápase – vedeném osamoceně – podléhají a naplňují tím svůj tragický osud, aniž by ony samy mohly v životě naplnit to, k čemu už byly schopny“ (NEJEDLÁ 1975: 134-135). V tomto románu však mužský protagonista rozhodně není pln ani *světla*, ani *jasu*, neboť se jedná se o období sobeckého Petra Švajcara. Jiří si taktéž nedovede užívat života, přepočítává každou korunu, není však ochotný bojovat o pracovní vzestup nebo projevit snahu o uplatnění se ve výnosnějším povolání. Jeho bližní se potom obětují Jiřímu, nikoliv on jim. Stará maminka mu obětovává svá poslední léta vařením a uklízením, Mařka se obětuje a přemluví Mildu, aby přistoupila na Jiřího návrh k sňatku. Největší oběť přináší právě Milda poté, co Jiří zradí její poslední naděje na manželství a drze po ní žádá pochopení, které mu velkoryse dává. Jiřího vinu pak nespatřuji v neschopnosti *sbratřit se se zástupy*, právě do jejich maloměstských řad totiž svou neoriginalitou vyloženě zapadá. Nalézám ji v jeho neochotě nabídnout lidem ze svého okolí zpět něco dobrého za jejich zásluhy, v neochotě státi se lepším člověkem, který se raději vzdá možnosti napravit své chyby a místo toho si zbaběle a zcela zbytečně sáhne na život.

Adéla se setkává s Jiřím ve svých devatenácti letech a ve starším obdivovateli pro sebe zpočátku spatřuje výhodu. Je si vědoma jeho staromládenectví a zároveň jí přidává sebevědomí její krása a nízký věk, což se pro ni jeví jako záruka toho, že by v potenciálním manželství měla oproti stárnoucímu Jiřímu stále navrch. Zatímco on by se jako doposud s žádnými jinými ženami nestýkal, chodila by Adéla nadále za zábavou se svými vrstevníky i četnými obdivovateli. Poněkud naivně se domnívá, že by její spontánní nápady nebyly Jiřímu vůbec na překážku, jelikož se v jejích očích projevil jako pokrokový v momentě, kdy dal najevo, že mu nevadí, když ženy kouří. Zde se však Adéla přepočítá; její nespoutanost a rozhodnost můžeme z dnešního hlediska považovat na třicátá léta minulého století jako velmi progresivní, nicméně co se přemýšlení o vážném vztahu s téměř o generaci starším mužem taktéž nepromyšlenou a místy dětinskou. To se projeví po společné hádce, kdy se na večerní akci Adéla za zády Jiřího

domluví v už dosti pohrouženém stavu se svou nejlepší kamarádkou Laurou, že spolu samy vyrazí do Tater: „Za týden, myslím, že příští sobotu, odjedu s Laurou do Tater. Pobudu si tam asi čtrnáct dní.“ Jiřího popadl d'ábel vzteku. Ať se Adéla tváří, jak chce zkroušeně, nezapře, že tohle měl být políček za jeho neshovívavost“ (HAVLÍČEK 1988: 164). Ačkoliv si je Adéla svého vlivu plně vědoma, nemile ji překvapí Jiřího přání vidět se znovu se sestřenicí Mildou: „Z tvého vyprávění bych si byla málem mohla myslit, že ses do ní zamiloval“ (HAVLÍČEK 1988: 82). Milda je pro Jiřího ztělesněným Adéliným protipólem, jestliže Adéla překypuje mládím, bezstarostností, penězi, přáteli a obdivovateli, pak Milda symbolizuje poklidnou stárnoucí ženu, melancholicky ukolébanou krutým osudem, který určil, že se předčasně stala matkou svých dvou mladších sester, a neměla tak čas užít si své vlastní mládí. Její nezdolná cílevědomost a píle z ní sice v očích příbuzných učinily obdivuhodnou ženu, ale též politováníhodnou starou pannu. Jiřího k Mildě po pár letech s divokou Adélou táhne především její klidný, až nudný život, protože tuší, že by mu byla naprosto vzornou manželkou, která by dennodenně s upjatou přesností svému muži vařila a trpělivě snášela všechny jeho večerní zábavy. Protagonistovo neustálé rozhodování mezi mladou dívkou a postarší ženou značně retarduje celý děj: „Havlíčková ctižádost napsat kriticky vyhocenou psychosociální typologii – rodokmen šedivého společenského průměru v rámci románové monografie, nutně narážela na okolnost nezajímavosti tématu ve srovnání s tematickou atraktivností černočerného ‚buržoazního‘ *Neviditelného*“ (RUMLER 1988: 288).

Po vyhrocené hádce se Adéla rozhodne bez vědomí Jiřího, že odjede s kamarádkou na dva týdny do Tater, což pro něj představuje neomluvitelné chování. I přes laxní přístup k životu Jiří projevuje jistě známky pedantské touhy Adélu vlastnit a dokázat jí tak svou předstíranou sílu nadřazenosti, jenže Adéla „je bohatá měšťanská dcerka, avšak zcela nezávislá na poutech rodinné a společenské konvence [...] I přátelství s Jiřím je projevem její vůle ke svobodě, snahy vymanit se z vlastního společenského prostředí, nikoli ovšem na druhé straně dostat se do chomoutu mánkovského maloměšťáctví, jehož směšnost je jí příliš zřejmá [...]“ (RUMLER 1988: 283). V tom okamžiku se úředník Mánek dopustí osudové chyby. Jeho pýcha mu nedovolí projevit snahu o usmíření s Adélou a místo toho trucovitě utíká do náručí své nic nevědoucí sestřenky Mildy pro slova útěchy. Zatímco je Adéla pryč, požádá Jiří Mildu o ruku, aniž by předešlý vztah řádně ukončil: „Za celých čtrnáct dní, co byla pryč, nenapsal jí ani jediné řádky. Ve čtvrtek se ho Milda nesměle zeptala, podal-li již dívce zprávu o svých nových životních plánech. Vymluvil se, že by dopis již Adélu v Tatrách ani nezastihl“ (HAVLÍČEK 1988: 208). Vladimír Justl ve své trefně nazvané recenzi *Román sobeckého kolisavce* označuje

Adélu a Mildu za ranní paprsky, které se svými protikladnými vlastnostmi navzájem vyvažují, a mezi nimi kolísá Jiří Mánek, jenž si není schopen zvolit ani tu první, ani tu druhou, a tudíž zbývá jen ta třetí neboli „váhání mezi dvěma“, nikoliv fyzická smrt (JUSTL 1956: 329).

Vrcholnou, a taktéž nejdynamičtější scénou *Té třetí* je předem naplánovaný večer, během něž se má Jiří s Adélou rozejít. Na Adélino přání skrblivý Jiří zaplatí drahý pokoj v luxusním hotelu, kde celý večer pijí. Celá tato předem vymyšlená komedie má však mít pro Jiřího tragický konec. Aby mu dokázala, o co přichází, rozhodne se obětovat své tělo, neboť ví, že Jiřího po tomto neopakovatelném aktu opět postihne jeho majetnický chtíč, a bude se tak za svou zradu do konce života trápit – „Chodil jsi kolem zahrady a neutrhl jsi květ. Neutrhl jsi květ! Není ti toho líto, Jiří, že jsi jej neutrhl?‘ Je opilá – konstatoval Jiří – ale i já jsem opilý. Nervózně shrnula ramínka košilky a obnažila se až po pás [...] ,Tvrdila jsem, že ani nevíš, jak jsem krásná. Vid’, žes to nevěděl? Jiří, nemysli si, není to ode mne žádná lest, vše je zpečetěno, nestanu se tvou ženou, teď už ne. Ale ještě bych mohla být dnes tvou milenkou. Jen dnes a pak již nikdy, dnes poprvé a taky naposled, kdybys chtěl [...] Tys byl můj hodný, důvěřivý hoch. Nabízím ti dnes tvou cenu, Jiří. Víš, jaká je to cena? Cena za věrnou, čtyřletou lásku [...] Dnes – a pak již nikdy“ (HAVLÍČEK 1988: 233). Předtucha mladé dívky se vyplní a Jiří se po vytouženém milostném aktu snaží zpřetrhat závazky vůči Mildě a získat zpět Adélu. V momentě, kdy přijde k sestřenicí do bytu jen proto, aby jí ve zkratce sdělil, že se znovu zamiloval do Adély a trapně se z Mildiny strany dožaduje pochopení, ba dokonce politování nad svou ubohou situací, nelze k Jiřímu cítit nic jiného než chladný odpor. Jeho sobeckost ještě zvýrazní Milda nabídkou, že ho doprovodí na tramvaj: „Přes jeho protesty si oblékla nepromokavý plášť. Umínala si, že ho k tramvaji doprovodí s deštníkem. ,Podívej se, jak prší,‘ domlouvala mu cestou, ,byl bys hrozně promokl!“ (HAVLÍČEK 1988: 252).

Hned další den Jiří sebevědomě vykročí domů k Adéle s jistotou, že i ji večer s ním zcela okouzlil a že prožívá muka při představě, že se má oženit s jinou. Tentokrát se ale zmýlí, Adéla nejdřív předstírá svou nepřítomnost, a když za Jiřím konečně přijde, jen mu dá chladně najevo, že už spolu nemají nic společného a znovu zopakuje, že mu své tělo nabídla jen proto, aby nebyla nic dlužna. Jiří se pokořeně a uraženě vrátí k sobě do bytu, kde ho však přivítá jen hluboké ticho, jelikož se stará maminka odstěhovala ke svému druhému synovi, aby se vyhnula tušené ostudě způsobené Jiřího kolísavostí. Ačkoliv již v bytě nikdo další nebydlí, neustále se nachází v objektu evokující rodinnou atmosféru, tudíž i zde platí Uhdeho tvrzení, že prostorem, v němž se setkání se smrtí odehrává, bývá převážně rodina a pozornost, kterou jí autor věnuje, tak odlišuje psychologicky smýšlejícího prozaika od romantika zaujatého svým vlastním,

osobním konfliktem se světem a smrtí (UHDE 2004: 18). Ve finální pasáži, v níž si protagonista po krátké úvaze nad nespravedlností sáhne nesmyslně na život, potvrzuje i on, že „jedinou jistotou, kterou pro člověka [Havlíček] nachází, je vědomí zrodu a smrti“ (MLSOVÁ 1994: 106). Josef Rumler pak ve své studii parafrázuje Havlíčkovu lítost, že byl konec románu pochopen jako „měšťácké řešení“ únikem z „bezvýhodného“ života, a nikoliv jako výsměšný obraz maloměšťákovy nerozhodnosti, kde se fyzická smrt stává spíše náhodným než nezbytným dovršením hrdinovy malosti (RUMLER 1973:147).

5. Helimadoe

Jedná se o román analyzující složité nitro dospívajícího chlapce Emila, na němž se autor snaží demonstrovat křehkost a citlivost všech chlapců v raně pubertálním věku. Tak jako i v ostatních rozebíraných prózách (s výjimkou titulu *Ta třetí*) zde hraje důležitou roli nemoc, díky níž se mladý Emil seznámí s pěti dcerami doktora Hanzelína. Než přejdu k charakteristikám Hanzelínových dcer, zaměřím se na aspekty, jež činí román *Helimadoe* výjimečným. Už samotný název si žádá vysvětlení, ačkoliv je velmi prosté, jelikož se jedná o první slabiky jmen všech sester seřazených od nejstarší po nejmladší: **H**elena, **L**ída, **M**arie, **D**ora a **E**ma. O tom, jaký měl Havlíček problém v nakladatelství název prosadit, se můžeme dočíst v doslovu Karla Poláka. (POLÁK 1956: 261)⁴ Ženské postavy si zde zaslouží větší pozornost i přesto, že je vypravěčem příběhu chlapec-muž, už kvůli zmíněnému názvu celého románu. Díky němu totiž získávají tyto obyčejné dívky pomyslnou korunku důležitosti a nepostradatelnosti. Kromě druhé nejmladší se sestry nikterak duševně nevyvíjejí. Snad právě v jejich konstantnosti tkví jejich spolehlivost na rozdíl od Dory a dospívajícího vypravěče. Ten nabízí zdánlivě jednoznačný úhel pohledu, přestože tak prosté to zdaleka není, neboť románový příběh vyprávějí v podstatě postavy dvě – dospívající jinoch a tatáž osoba o třicet let starší (VŠETIČKA 1991: 61). Problematikou vypravěče se zde však podrobněji zabývat nebudu.

Důležitou úlohu sehrává v textu podobně jako v *Synáčkovi* anticipace, na rozdíl od této prózy zde však anticipační prvky poukazují na blízkou budoucnost. Jednou z takových scén je příchod zbídačené ženy a jejího muže k doktoru Hanzelínovi. Tato epizoda zastává funkci jakéhosi varování doktorově druhé nejmladší dceři Doře, toužící po exotických dálkách: „Měli maličké – holčičku – ale žena byla do světa, plakávala pro neustálou bídu a dřinu. Tenkrát byl na stavbě dráhy zaměstnán mladý veselý dozorce nad dělníky, flamendr, holkař, zpěvák, ženě se zalíbil [...] Dvanáct let jsem o ni neslyšel“ (HAVLÍČEK 1956: 124). Bezprostředně následuje kapitola, v níž přijíždí do města kouzelník, pozdější příčina Dořina útěku. Není náhodou, že kouzelníkova postava naplno vstupuje do děje ve 25. kapitole, tedy přesně v polovině románu. Hra s čísly má totiž napříč celým příběhem nezanedbatelný význam, čehož si všímá ve své studii i František Všetička, který tak představuje dílo jako matematickou šifru: „Součást kombinatoriky tvoří nepochybně i dyadické korespondence, související s dvojicí osudových postav, a v neposlední řadě také skutečnost, že kouzelníkovi je věnována 25. kapitola z celkového počtu padesáti“ (VŠETIČKA 1991: 64). Pochopení číselné symboliky

⁴ In: *Helimadoe*, 4. vydání, Praha 1956, s. 261.

přenáší děj do téměř ezoterické roviny, která je navíc umocňována postavou jasnovidky, kouzelníkovy ženy. V sedmnácté kapitole věští nejstarší ze sester Helena něčí smrt na základě konstelace hvězd a jasnovidka umírá ve třicáté čtvrté kapitole, tedy přesně po dalších sedmnácti kapitolách. „Pravidelnost numerické posloupnosti potvrzuje sám autor, který v 34. kapitole prostřednictvím vypravěče sděluje, že mrtvá má v kouzelníkových stereotypech číslo 3417 [...] Z hlediska stavebného a z hlediska věrohodnosti je závažná posléze i ta skutečnost, že klíč k pochopení Havlíčkovy numerické kombinatoriky (mrtvá = 3417) je vložen právě do kapitoly 34., tj. do prvního (výchozího dvojčíslí kouzelníkova čtyřčlenného stereotypu“ (VŠETIČKA 1991: 64).

Pozornost je třeba věnovat i samotnému výskytu postavy kouzelníka a jasnovidky v románu, který má být zpovědí a oslavou mládí, neboť právě duše dospívajících, lidí bez závazků, nejvíce touží po dalekých, exotických krajích a po jakémkoliv zajímavém rozptýlení. To se naskýtá s příjezdem, respektive vpádem kouzelníka Baldy do jednotvárných dní Starých Hradů, který mimoděk naruší i ocelový řád Hanzelínova proslulého turnusu, podle něhož se čtyři starší sestry pravidelně střídají v domácích povinnostech, aby tak zastoupily zemřelou matku. Zde se nabízí vrátit se ještě jednou k názvu celé knihy, respektive prohloubit jeho význam. „Otcův omezující přístup brání dívkám v individuální volnosti názorově dokumentuje název knihy složený z počátečních písmen jejich jmen. Jejich propojení implikuje obtížnost (téměř nemožnost) vydělení a neúplnost v jednotlivosti (po rozdělení zůstanou celá jména). Motiv kouzelníka a jasnovidky, příšlých do městečka, tento stereotyp naruší“ (MLSOVÁ 2005: 166). Nemilosrdnost Hanzelínova kotouče se naplno projeví po útěku Dory – její povinnosti musí zastat nejmladší z dcer Ema, která tímto momentem symbolicky přichází o dětství: „Konečně trčela tužka v jeho prstech. Naslinil ji, jako to činí děti, naklonil se nad vnitřním papírovým kruhem a mocnými čarami dvakrát přeškrtnl slabiku ›Do‹, značku Dořina jména. Pak stejně tvrdě a s pevně skousnutými čelistmi napsal nad ›Do‹ písmeno ›E‹. Tímto okamžikem se stala Ema součástí neúprosného turnu“ (HAVLÍČEK 1956: 212). V této souvislosti je velmi zajímavé přirovnání Nelly Mlsové doktora Hanzelína k bohyni Štěstěně, neboť stejně jako ona roztáčí druhým subjektům kotouč (MLSOVÁ 2005: 166). Použití tohoto středověkého motivu můžeme považovat za další ze symbolů odkazujících k tajemnu či nadpřirozenu, tedy k abstraktům, jež nenápadně prostupují celým příběhem.⁵

⁵ S pojmem Štěstěny a naprostého narušení časoprostoru pracuje také Daniela Hodrová, která v polovině devadesátých let dvacátého století vydala jedinečný román s názvem *Perunův den* (HODROVÁ 1994).

Od reality se nejvíce vzdaluje v kapitole líčící Emilův erotický sen o Doře: „Tu jsem se zhrozil: pták se na mne díval temnýma, bolestnýma očima. Proboha, byl to ještě vůbec pták? Ne, nebyl to již pták, jakousi kouzelnou mocí se změnil v ženu [...] Tvrdá ňadra se neprohýbala pod mou tíhou, cítil jsem, jak mě hroty probíhají jako hřeby; projela mnou neskutečná rozkoš, bolestná rozkoš, až jsem se probudil“ (HAVLÍČEK 1956: 221). Celé této události byl však přítomen Emilův otec, jehož ve své *Poznámce k Helimadoe* líčí Josef Fulka jako bezmocnou figuru napříč příběhem a zmíněnou pasáží, již byl otec svědkem, nazývá symbolickou kastrací. Dále také dodává, že otci jde pouze o ponižující doznání (FULKA 2009: 115). S tím však po přečtení románu nemohu souhlasit, neboť Emilův otec, ač je v příběhu převážně postavou pasivní, projevuje snahu za každých okolností synovi pomoci. Na začátku knihy vyhledá bezprostředně po vypuknutí synovy nemoci doktora Hanzelína a plně důvěřuje jeho prostým radám (dle matky je naopak doktor Hanzelín příliš venkovský a sprostý na to, aby léčil jejich syna). Následně je to opět otec, kdo přemluví Emilovu upjatou matku, již se nelíbí, že syn „z lepší rodiny,“ tráví tolik času s chudými a nevzdělanými děvčaty, k tomu, aby mohl syn dále docházet k Hanzelínům. Samotná reakce na synův nový, nečekaný zážitek rozhodně neodpovídá Fulkovu tvrzení, že „zdánlivá empatie jen stěží zakrývá skutečný smysl otcovy intervence, jímž je kastrace a vynucení doznání“ (TAMTÉŽ). Naopak zde dle mého názoru otec projevil potřebnou něhu a pochopení pro význam daného okamžiku a snažil se nic netušícího chlapce upokojit: „Otec ke mně přikročil a jemně mě přikryl. Přikryl mě, jsa si plně vědom toho, co se mi stalo, a já jsem hořel studem a současně jsem se usmíval slastí. Tu mě pohládl. Slzy se mi spustily proudem. Usedl vedle mne na kraj lůžka. Ruka se mu chvěla. ›Vidiš,‹ šeptal, ›vidíš, teď jsi už velký hoch [...] Matka o ničem neví“ (HAVLÍČEK 1956: 222).

Hlavní aktérkou Emilova snu nebyl nikdo jiný než Dora, do níž je Emil beznadějně zamilován. Jelikož právě tato Hanzelínova dcera zaujímá v románu post hlavní ženské hrdinky, zaměřím svou pozornost především na ni. Již při prvotní vnější charakteristice této dívky je patrné Emilovo očarování jejím vzhledem (HAVLÍČEK 1956: 38-39). Následnou vnitřní charakteristiku můžeme opět považovat za anticipační, jelikož uvedené změny Dořiných nálad a její vypočítavost se projevují v průběhu celého příběhu. Díky tomu, že si je Dora vědoma svého vlivu na zamilovaného Emila, se jí nakonec podaří utéci z domu po boku kouzelníka. „Neměla sebemenšího smyslu pro shovívavost, pro soucit, pro klidnou a tiše tekoucí práci.

V *Perunově dni* veškerá skutečnost nerozpojitelně splývá se snem, zatímco Havlíček se i přes hluboké emoční prožitky dospívajícího protagonisty Emila přidržuje reality.

Nebyla-li v dobré náladě, utrhovala se, vztekala se, dávala kdekomu cítit své nelogické rozmary. Stejně nelogicky dovedla být veselá, hravá, přítulná, jako by neustále vyzývala svět o lásku [...]“ (HAVLÍČEK 1956: 39). S Dořiným osudem je neodmyslitelně spjat příchod zohavené ženy z Čihařské Harty a jejího muže, o němž jsem se podrobněji zmínila již výše. Pro Dořinu stálou nespokojenost s ustáleným řádem, jehož opuštění by dle Hanzelína pro dceru nutně znamenalo stejný osud, jaký postihl prehlivou ženu z Čihařské Harty. Mlsová výstižně hovoří o tomto varovném úseku přímo jako o exemplu, a vedle Štěstěny spojené s Hanzelínovým proslulým kotoučem domácích prací tak poukazuje na další možnou paralelu se středověkou literaturou. Definice *exempel* svými rysy nápadně připomíná pohádku. Hlavními hrdiny *exempel* jsou děti (Dora je zde sice již ve věku dospívající dívky, nicméně stále nedospělá) a jednalo se o „poučné příběhy či prozaická vyprávění, která se používala během kázání a měla edukativní rozměr“ (DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ 2019: 79). Dořina touha po dálných exotických krajích s postupem příběhu graduje. Nejdříve ji zcela uchvátí vyprávění o Emilově strýci námořníkovi a následně požádá Emila, aby ji učil francouzsky. Nebohý chlapec, zcela poctěn nenadálou přízní vysněné dívky, zcela přehlíží dívčin skutečný cíl a nechává se sebou manipulovat: „Nadobro mě přešly mé truchlivé sny a těžkomyslné vzdechy, byl jsem všecek soustředěn v jediný úmysl: dobře Doře sloužiti. Kdysi sama vyřkla slovo panoš. Stal jsem se panošem své dámy“ (HAVLÍČEK 1956: 193-194). Přijetím romantické hry na submisivního panoše a dominantní dámu v podstatě Emil sám sobě omlouvá svou potupnou roli přehlíženého trubadúra a po tom, co ho Dora pověří tajným, zdánlivě dobrodružným úkolem, kterým je ukrývání a vyzvedávání dopisů, vidí v jeho úspěšném splnění cosi jako zkoušku, díky níž může v Dořiných očích povýšit, a stát se tak hodným jejího srdce.

Ač se čtenáři může čtyřicátá kapitola, při níž konečně dojde k očekávanému útěku Dory a kouzelníka Baldy, zdát poněkud srdceryvná, mělo by na ni být nahlíženo spíše z pozitivního hlediska, jako to učinil i Josef Fulka, Milan Uhde nebo i Havlíčkův obdivovatel Josef Rumler. Fulka postavil svou studii na komparaci *Helimadoe* s Proustovým *Hledáním ztraceného času*, a právě čas je pro něj výchozí konstantou k pochopení Havlíčkova románu. Zdůrazňuje, že Dořin útěk představuje jistou formu záchrany ztraceného času a idealizující vzpomínky na její zdravé mládí. Po útěku mizí kamsi do neznáma a přesto, že její vyhlídky nejsou nejlepší, zůstávají neodhadnutelným tajemstvím (FULKA 2009: 112). Dle Uhdeho pak Dora tímto činem zanechává v srdci Emila krásnou ránu, která sice bolí, ale zároveň je schopna jej obohatit (UHDE 2012: 203). Nejméně se pak ztotožňuji s tvrzením Josefa Rumlera, které se vyznačuje patetičností, čímž se vzdaluje reálným dopadům první lásky na budoucí Emilův život: „Utíká-

li v závěru románu Emil před hořkým poznáním neblahého konce Dořiny iluze štěstí, nepohřbívá tím autor svoji a hrdinovu diagnózu romantičnosti, ale dává tím pouze najevo, že ví, že takový je už běh věcí, že všechno má svoje meze, a že je to sice krásné mít odvalu a jít proti odporné konvenci, ale že úspěch je možný jenom do té míry, pokud to odpovídá oprávněnému odhadu“ (RUMLER 1973: 154).

Tři starší Hanzelínovy dcery zaujímají v románu pozici vedlejších postav, jelikož v části, kde se s nimi setkáváme, nám jejich vzhled zprostředkovává vypravěč-dítě, pro kterého Helena, Lída ani Marie netvoří kvůli poměrně vysokému věkovému rozdílu pro Emila přitažlivé objekty. Zpočátku na sestřích převážně kritizuje jen jejich vzhled, jenž v něm budí místy až odpor: „Helena měla vlasy načechrané, ale Lídiny byly jako přilepeny k lebce [...] pěšinka i uzel byly poprášeny nesčetnými lupy jako moukou. Helena a Lída byly staré a ošklivé [...] U Marie však byl nedostatek ruměnce podstatnou vadou. Její nos byl kostrbatý, pokažený nos orlí [...]“ (HAVLÍČEK 1956: 37, 38). Kvůli svému láskou poblouzněnému rozumu nedokáže dospívající Emil ocenit jejich laskavá srdce, která jej postupem času přijmou jako člena rodiny, jako své společné, tolik vytoužené vlastní dítě, kterého se však žádná z nich nedočká. Ani jedna z nich nemá možnost se osobnostně více rozvinout, Hanzelínův nemilosrdný kotouč je polapil v nejnadějnějších letech a jejich neměnný pracovní řád způsobil, že se zejména tyto tři dcery už ani neuměly ustrojit podle módy (HAVLÍČEK: 43).

Vedle Dory má v knize specifické postavení ještě nejmladší z dcer, maličká Ema, s níž se Emil setkává bezprostředně po příjezdu do Starých Hradů a která zpočátku zaujme Emilovu mysl. Všetička poukazuje na podobnost jmen těchto dvou nejmladších hrdinů a dále rozvíjí, dle něj pro dílo zcela zásadní, symboliku čísla dvě, jelikož se zde mimo jiné vyskytují dva vypravěči, dva Emilové atd. Obávám se však, že si Všetička nepřesně vyložil Emilovu nemoc, jelikož jako další příklad dvojakosti uvádí dva souchotináře – jasnovidku a mladého Hanzelína (VŠETIČKA 1991: 62). Emil měl však pouze zápal plic: „Osm týdnů jsem ležel v posteli se třemi zápaly, z nichž nejméně nebezpečný byl zápal plic [...]“ (HAVLÍČEK 1956: 9). Dokonce i strýc námořník navrhne, aby Emilovy studie rodiče o rok odložili právě proto, aby se jeho oslabené tělo vyhnulo obávané tuberkulóze: „U takových vychrtlých mladíků z toho koukají nakonec souchotiny“ (HAVLÍČEK 1956: 85).

Vraťme se však k Emě, k děvčátku od narození zbožňovanému staršími sestrami i doktorem Hanzelínem. Její výsadní postavení v rodině dokazuje nepřehlédnutelný fakt, že jako jediná není po ukončení školní docházky zařazena do turnu. Zřejmě si tak chtěli Emu

ponechat jako roztomilého tvora, o něhož je nutno pečovat, jako oblíbenou panenku pro potěšení po náročném dni: „Necht' si sáhla Ema tenoučkou, křehkou paží do vlasů, ať zahryzla své drobné zoubky do spodního rtu a rozpačitě kroutila koneček svého čupku, ať se zastavila a udiveně se ohlédla, zamračila se nebo se usmála, vždycky to bylo krásné“ (HAVLÍČEK 1956: 41). Emilovo okouzlení nejmladší Hanzelínovou dcerou však přejde v pohrdání její dětinskostí ihned po tom, co pozná značně vyspělejší Doru. Rázem se Ema stává nevýraznou, avšak bystře pozorující postavou, která se v jednotlivých epizodách vyskytuje spíše náhodně. Emil pak po celou dobu vnímá Emu jen jako malé dítě, která v něm vidí staršího bratra hodného obdivu. Až na samém závěru svého pobytu ve Starých Hradech, respektive při poslední návštěvě u Hanzelínů, si Emil povšimne Emina půvabu. Při rozloučení se před Emilem ukryje a nechá se chvíli hledat. Jako jediná mu nedá hubičku, pouze mu zamává, jako před lety v podchodu při jejich prvním setkání. Na Emilův dotaz, proč už nenosí copy, odpoví, že už je dospělá, čemuž chlapec nemůže uvěřit. Dívka mu nadále nejde z mysli: „Dora – šeptal jsem si – Dora – ale byl to jen prázdný zvuk. Všemi póry jsem cítil: Ema! Má dětská láska! Ema! [...] Bylo mi, jako by má dýchací trubice byla zúžena, vsával jsem vzduch s obtížemi. A přece jen jsem se nerozplakal. Také já jsem byl již dospělý“ (HAVLÍČEK 1956: 242)

6. Synáček

Havlíčkově poslední dokončené dílo *Synáček* představuje zároveň vrcholnou analýzu člověka jakožto dvojí bytosti. Protagonisté prózy jsou představeni od útlého dětství po dospělost, čtenář má možnost sledovat jejich mentální vývoj od mladistvé (v případě Markétky jen dětské) bezstarostnosti, která se však vytrácí po propuknutí Markétčiny nemoci. Ta i přesto, že se u ní tuberkulóza objeví poprvé už ve dvanácti letech, zaujímá vůči této skutečnosti v dané chvíli vyspělejší postoj, než její otec i Synáček. Po návratu ze sanatoria se oba přátelé nechávají dětinsky ukolébat naivní myšlenkou, že je nemoc zažehnána a Markétka se snaží, nezkatit jim radost, i když ví, že zdravá není. „Xaver si tedy oblíbil procházky po městském korze s Markétkou, zavěšenou do jeho předloktí, a Markétka se matně usmívala, hrála uzdravenou, jak si otec přál, jakou ji chtěl mít“ (HAVLÍČEK 1981: 108). Této skutečnosti si všimá i Nella Mlsová ve své studii *Synáčekové*, kde podle ní „Markétka představuje z psychologického hlediska typ člověka vyrovnaného se smrtí, snažícího se estetizovat akt smrti (krásná smrt) a překonat odloučenost od blízké osoby“ (MLSOVÁ 2009: 137).

Podobně jako v Havlíčkově románu *Helimadoe* hraje i zde důležitou roli anticipace, která od vypuknutí Markétčiny nemoci sestavuje její smrt jako mozaiku, například je zde několikrát zmíněné letní období hrající barvami a lákající k novým zážitkům, které však přímo kontrastuje s Markétčiny mládím výrazně omezeným vážnou nemocí a zároveň nenápadně poukazuje k budoucím událostem, jež Markétku symbolicky zasáhnou „v létě jejího života“: „Léto svádělo k volnému pobíhání, dálky vábily, voda vábila [...] Markétka se odstěhovala do statku [...] Byl krásný měsíc červen“ (HAVLÍČEK 1981: 103). Naději na dobrý konec zhatí pasáž, v níž malá Májuška nakreslí Markétku s umrlčí tváří: „Děvčátko vskutku vidělo dobře, to byla tvář mrtvé, a nikoliv živé, veliké, černé oči, které jí dalo, se obracely v sloup, zatímco v obličejí hořel nějaký zoufalý, krvavý smích“ (HAVLÍČEK 1981: 126). Anticipace smrti se vyskytuje i v popisu nejšťastnějšího roku společného soužití Markétky a Synáčka během jízdy do hor, kdy ho mladá žena nabádá ke stále rychlejší jízdě: „Ze všeho nejraději však měla – rychlou jízdu. „Víc! Víc! Ještě trochu!““ (HAVLÍČEK 1981: 132). Domnívám se, že právě anticipační prvky jsou v této próze nositeli „oné gradace osudovosti, která nabírá na síle s každou další kapitolou a na posledních stránkách příběhu je dovršena monumentální něhou“ (RUMLER 1973: 165).

Podstatným aspektem je celková výstavba textu, který je rozdělen do pěti kapitol, dohromady odkazujících k výstavbě tradičního dramatu. Jelikož obraz Markétky je

nejplastičtější v posledních dvou částech prózy, budu se jim věnovat podrobněji než předchozím třem. První kapitola (expozice) popisuje Toníkovo dětství a vznik přezdívky Synáček, dětská léta spolu s kapitolou zakončuje smrt dolení babičky, která chlapce vychovala. Konec druhé kapitoly (kolize) přináší narození malé Markétky, jež je (opět) na konci třetí kapitoly (krize) svěřena umírajícím Xaverem Punčochářem Synáčkovi do manželské péče.

Čtvrtá kapitola (peripetie) přímo nepřináší očekávaný rozhodující zvrat, jelikož smrt Markétky je čtenáři neustále podávána jako nevyhnutelná, smiřuje se s ní sama nemocná hrdinka. Pomalu v ní vznikala jistota, která se změnila v strašlivé smíření, v předčasnou rezignaci, ale nebyla to rezignace smutná a sentimentální, nýbrž jasná a plná odhodlání. Příímý odkaz k divadlu nalézáme i bezprostředně před Markétčinou smrtí, Havlíček přirovnává její a Synáčkovy poslední společné „chvíle k jednomu z nejhrdinnějších dramát, jaké bylo na tomto bídném světě sehráno“ (HAVLÍČEK 1981: 148) s tím, že toto komorní představení musí nutně skončit Markétčinou smrtí. Až během popisů posledních Markétčiných dní naplno vynikne její skutečné smíření se smrtí, místo zbytečného spílání osudu a doufání v zázrak přijme s naprostým klidem, který ve čtenáři nebudí nic než čirý obdiv, svůj zbylý čas mezi živými. Na smrtelné posteli došije poslední šatičky pro svou nejoblíbenější panenku, s níž chce být pohřbena a prosí Synáčka, „aby jí dal do vlasů nějaké květiny a nechal ji bosou“ (HAVLÍČEK 1981: 150). Jedním z možných vysvětlení Markétčina klidu být postřeh Jany Bártové: „Tentokrát však (nemoc) nepřichází na scénu náhle a nečekaně, ale zákeřně si pohrává s mladým tělem, pomalu mu bere sílu vzdorovat a číhá na vhodný okamžik, aby udeřila naposledy a pustila ke slovu smrt, která už dlouho čeká na svůj hlavní výstup“ (BÁRTOVÁ 1994: 108). Markétka s tuberkulózou prožila téměř polovinu života, a dá se tudíž předpokládat, že si na ni za tu dobu zvykla jako na část svého já. Dle mého názoru se v jejím hrdinském přijetí skrývá oběť ještě o něco vyšší, a to oběť pro své bližní. Sama se od dětství ujímá úlohy dospělé; otec a strýček, ale i teta Alena a služebná Amálka naopak vroucně přijímají roli utěšovaných dětí. Zároveň si zde dovolím nesouhlasit s Jaromírou Nejedlou, která se domnívá, že byl Synáček „s Markétčinou smrtí smířen už na začátku jejich manželství.“ Tomuto tvrzení odporuje už jeho skálopevné „rozhodnutí na začátku manželství, a to sice, že Markétka přežije onu osudovou třicítku“, a proto se rozhodne ke stavbě hotelu v horách (HAVLÍČEK 1981: 121). V blahodárné účinky v horském hotelu na její zdraví navíc věřil i doktor Rittich: „Ano, bylo by docela zbytečné jezdit někam do ciziny. Při této životosprávě lze mít za to, že se zdraví zcela upevní. To dělají ty pobyty v horách. Opravdu, k tomu nápadu s hotelem může Synáčkovi jen gratulovat“ (HAVLÍČEK 1981: 136).

Pátá kapitola (katastrofa) popisuje necelý rok Synáčkova života po smrti Markétky, v němž jeho existence spočívá napůl v reálném světě, čímž vyhovuje poslednímu přání Markétky, aby zůstal mezi živými, napůl se však propadá do zastřeného snu, v němž si představuje zesnulou ženu stále po svém boku. Jeho soužití s mrtvou vyvrcholí scénou, kdy si chce obecní rada Faltys sednout v autě na Markétčino místo: „Pardon,“ ohradil se Synáček skoro hrubě, „tam nemůžete, tam je obsazeno“ (HAVLÍČEK 1981: 168). Tento okamžik se stává zlomem v životě Synáčka-vdovce, jakýmsi uvědoměním nemožnosti odtrhnout se od zemřelé, a od této chvíle neustále směřuje, ukolébán snovým voláním Markétky, za ní. Plně se ztotožňují s výrokem Jaromíry Nejedlé, která o Synáčkově cestě do světa mrtvých napsala: „Vzhledem k logice příběhu chápeme Synáčkův konec jako zákonitý. Synáčkova tragická smrt má příděch štěstí, protože jí šel Synáček na půl cesty vstříc.“ (NEJEDLÁ 1975: 124) Důkazem tu může být popis Synáčkovy poslední rychlé jízdy autem, během níž byl poháněn opět Markétčíným hlasem ze záhrobí. Finální scénu popisující Synáčkovu smrt podává vypravěč tak, aby zabránil vyústění příběhu do povrchního sentimentu a ponechal mu lidský rozměr. (MLSOVÁ 2009: 139) Tím se liší například od závěru románu *Helimadoe*, ve kterém se vypravěč snaží vzpomínat s co největším odstupem, přesto se místy sentimentu vyhnout nedokáže: „Kdo z nás neskrývá v hlubině svého nitra vzpomínku na prchlé dětství, slyšící na jméno složené z jmen, sled nedosněného snu [...]?“ (HAVLÍČEK 1981: 256).

7. Pod vlivem maloměsta

Nezbytným aspektem pro bližší pochopení specifčnosti ženských postav ve vybraných pěti dílech Jaroslava Havlíčka je maloměstské prostředí, v němž se přirozeně vyskytují. Jeho významnost se pokusím dokázat na vybraných úsecích Havlíčkových románů a následně představím přetrvávající fenomén maloměsta v devatenáctém i dvacátém století, přičemž považuji za nevyhnutelné upřesnit některé historické události. Společným rysem všech hlavních hrdinek je nízký věk a neutuchající touha po plně prožitém, šťastném životě. Ani jedna z nich se však splnění těchto mladických snů nedočká, jediné Adéla, která po ukončení svazujícího vztahu s neperspektivním Jiřím projevuje nadále snahu užívat si každého dne. Zde je možné namítnout, že i osudy „Helmadon“ zůstávají otevřeny, avšak vyloučíme-li tři stárnoucí sestry, zbývá jen Dora, uprchnuvší z domu s kouzelníkem Baldou, navíc předem poznamenaná předzvěstí tragického osudu v pasáži se ženou z Čihařské Harty, a nejmladší Ema, na niž vypravěč s odstupem času na poněkud patetickém konci vzpomíná slovy: „Ema... Já myslím – že umřela. Byla tak slaboučká, tak útlá, tak chorobně bledá! Tvrdá práce v turnu zlomila brzy její síly, jimiž právě neoplývala“ (HAVLÍČEK 1956: 254). Štěpčin neradostný osud po smrti hejtmana Maliny naznačil sám autor při plánování pokračování tzv. jilemnického cyklu, jenž měl končit smrtí protagonistky během německé okupace v roce 1938. V románu *Neviditelný* si hlavní hrdinka prožije hned dvojí smrt – jednak duševní, jednak fyzickou o pár měsíců později, kdy jí manžel dopomůže k sebevraždě. Život pak předčasná smrt ukončuje i souchotinářské Markétce jako daň za záchranu malé Májušky.

Pod bezprostředním nátlakem maloměstského stylu žije od narození z výše uvedených hrdinek Štěpka Kiliánová, která svou výstředností narušuje vnitřně soudržný kolektiv, jenž určuje směrnice jediného vhodného chování svých členů, aniž by připouštěl sebemenší projev individuality (GILK 2002: 58). Štěpka se do tohoto kolektivu nesnaží zapadnout, mnohem raději tráví volný čas se svými bratřenci na Vejrychovsku, přesto se po návratu do města cítí osamělá, neboť si se svými vrstevnicemi nerozumí a zavedený, do nekonečna se opakující řád ji nudí; „v postavě Štěpky Havlíček v mnohém vyslovil své neukožené touhy po svobodě, po možnosti zcela naplnit svůj život“ (NEJEDLÁ 1975: 134). Důraz na přesné dodržování uměle vytvořeného řádu dokládá často zmiňovaný motiv hodin: „Hodiny vážně, ponuře odměřovaly čas. Každý pohyb kyvadla počínal i končil mrzutým šramotem. Velká ručička na ciferníku se neúprosně blížila k dvanáctce. Znenadání v hodinách sípavě zaskřípělo, kyvadlo se zatetelilo a současně se ozvaly tenké a spěšné údery“ (HAVLÍČEK 1973: 300); nebo: „Prostírala stůl, bíle jej prostírala a zpívala. Každou chvíli se podívala na hodiny, měla strach, aby nevkročil

dřív, než všechno bude připraveno“ (TAMTÉŽ: 156). Upjatý maloměstský život Štěpka odsoudí svým zdánlivě paličatým gestem při hádce se svým jediným nápadníkem Gromanem, který jí vynadá za její extravagantní klobouk s ptáčkem, nezapadající do norem nastavených okolím, dokonce se jí přímo zeptá: „Je-li ochotna kajícně přiznat svůj omyl, omluvit se mu za přestupek proti přirozené poslušnosti, souhlasit s jeho názorem, že klobouk je vrcholně hnusný [...]“ (TAMTÉŽ: 110). Takové podrobení Štěpka odmítne. Za stejnou vzpouru je v městečku považována skutečnost, že v domácnosti Kiliánů Štěpka uklízí a lidé si neberou servítky ani po tom, co se ukáže, jak nešťastným rozhodnutím pro ni bylo uzavření manželství s hejtmanem Malinou. Místo obdivu za její snahu vykonávat manželovu práci se jí dostává posměšků a ponižování, avšak právě tuto část Štěpčina života, kdy dennodenně pracovala do umdlení, považují za definitivní zvrát v jejím uvažování o povrchních lidech, mezi nimiž vyrůstala i když je ironickým osudem stále srážena ve chvílích, kdy je už téměř jisté, že má svůj cíl na dosah (MOLDANOVÁ 1987: 224). Po Pavlově smrti nepřestává hospodařit na Vejrychovsku, čímž dává všem zvědavým měšťanům jasně najevo, že se mezi ně v nejbližší době vrátit nehodlá.

Štěpce se nejvíc podobá zhruba o dvacet let mladší Adéla, která, jak již bylo výše zmíněno, touží především po životě bez závazků. Obě dívky spojuje dobré finanční zázemí, vyrůstání bez sourozenců, a především nechť dodržovat strnulý maloměstský řád, jelikož jsou si vědomy, že „ve snaze předvést se na veřejnosti v co nejlepším světle se projevuje pokrytectví a přetvářka [...]“ (GILK 2002: 53). Adéla Haimerová je bohatá dívka, pro niž je každá společenská akce a setkání s novými lidmi příležitostí k povyražení. Na rozdíl od Štěpky Kiliánové jí byl nadělen do vínku přitažlivý vzhled, čehož si je plně vědoma. Známost se starším úředníkem Mánkem pro ni znamená jen další snahu odlišit se od svých vrstevníků, zároveň však nechce padnout do spárů Jiřího maloměšťáckých zvyků. Svým způsobem pohrdá i svou nejlepší přítelkyní Laurou, která se taktéž pohybuje v lepších kruzích, ale její povaha postrádá Adélin zápal pouštět se do nových věcí. „Na pohovce s nohama do výše, polo ležela, polo seděla její přítelkyně Laura a listovala v albu drobných, amatérských Adéliných snímků [...] Adéla si rozhrábla přičísnuté vlasy a zkoušela již zase něco jiného. Laura s povzdechem ulehla na pohovku i se střevíčky. Podpatky se nemilosrdně zaryly do potahu“ (HAVLÍČEK 1988: 109). Rozchod s Jiřím symbolizuje pokoření zatrpklého maloměšťáckého smýšlení a morální vítězství ženy nad mužem (RUMLER 1988: 281). Jiřího sebevražda, kterou děj končí, dokazuje protagonistovu duševní omezenost i snahu řešit veškeré problémy nejjednodušším řešením. Hrdina předem není obětován žádné fatální skutečnosti, není ani loutkou vedenou vypravěčem v předem vymezeném schématu (PAPOUŠEK 2004: 140), románová dispozice

mu naopak nabízí volnost nutnou k vlastnímu seberozvoji, který je Jiřímu znemožněn pouze jeho trestuhodnou pasivitou.

Dobře zajištěnou nevěstu představuje i Soňa Hajnová, jejíž životní osud však v určitých aspektech připomíná spíše Synáčkovu chudou Markétku než bohatou Štěpku nebo Adélu. Obě totiž vyrůstají na periferii společenského života – Markétka kvůli otcově chudobě a následně z opatrnosti o své zdraví, Soňa pak z důvodu bydliště v zapadlé pohraniční Jesenici. Každá z nich vyrůstá (na rozdíl od Štěpky) v láskyplném rodinném prostředí i přes patrnou finanční diferenciaci a ani jedna nežije bez neustálého pomyslení na obezřetnost, Markétka se nakonec odevzdává osudu smířená s nemožností čelit jeho nástrahám a svou nemoc respektuje jako přírodní zákon (NEJEDLÁ 1975: 126), Soňa se zpočátku snaží k rodinnému šílenství přistupovat s nadhledem a netečností, ale i ji choroba vlivem okolností nevyhnutelně dostihne. Román *Neviditelný* je trefným (výše citovaným) příkladem pokrytecké přetvářky, jež má zastírat společensky nepřijatelnou, „trapnou“ skutečnost, že pod střechou proslulého továrníka Hajna bydlí šílenec – „[...] Společenství se přizpůsobilo bláznivé představě před světem ukryvaného strýce a vytvořilo vnitřní, navenek skrývanou konvenci jednání. Tato vědomě vytvořená a přijatá konvence, která se zprvu jeví jen jako jakési rodinné podivínství, ovšem v nesouladu s konvencemi přijímanými takříkajíc ‚samozřejmě‘, jimiž se navenek reprezentuje rodina Hajnů jako typicky ‚normální‘ maloburžoazní společenství a jimiž potvrzuje své společenské zařazení a nároky“ (NOVOTNÝ 2009: 20). Dle mého názoru chtěl Havlíček na Sonině nemoci demonstrovat skutečnost, že se podobné, společensky nepřijatelné choroby vyskytovaly ve všech společenských vrstvách. Jelikož se však jedná o topos maloměsta, kde „nevšední“ rovná se „špatné“ a Soňa se svým šílenstvím skutečně pro tamější společnost „špatnou“ stala, můžeme její smrt s odstupem považovat jako metaforické vysvobození z osamělého života a nevyhnutelného posměchu spoluobčanů na její adresu.

Uvažujeme-li tak, že by se po prozrazení rodinného tajemství na veřejnost vynořily četné pomluvy, jimiž by si mnoho jesenických občanů kompenzovalo závist, kterou Hajnův majetek bezesporu budil, dalo by se očekávat, že v případě chudé Markétky projeví městečko spíše lítost; vážná nemoc pro jeho obyvatele však představovala lákavou příležitost pro vynášení všelijakých klevet. Xaver Punčochář je tak donucen předvádět po Markétčině návratu ze sanatoria ostatním divadlo a absolvovat s dcerou nedělní promenády: „Každou neděli se Xaver procházel s dcerou pyšně po náměstí, jen aby těm zlým hubám v městečku ukázal, jak se mýlily. Hle, tady je jeho Markétka, vrátila se mu zdravá, snědá, ještě krásnější, než kdy byla – kterápak městská slečinka vypadá tak dobře jako ona? Tak vidíte, vy klepny, které jste

počítaly na prstech dny jejího života, vy hrobaři, kteří jste ji už pochovávali, tak se věci mají!“ (HAVLÍČEK 1981: 107). Nejvíce kontroverzní událostí je však pro maloměšťany sňatek Synáčka s Markétkou po smrti jejího otce, novomanželé se však od ostatních zcela izolují, žijí si po svém, a jelikož nikoho neprovokují, zájem o ně brzy ustane. Znovu naroste až po smrti Markétky na základě Synáčkovy podivného chování – „Ten člověk nějak schází. To si tak bere smrt té malé Xaverové? Kdo by to byl řekl!“ (HAVLÍČEK 1981: 160). Jaromíra Nejedlá ve své studii O Synáčkovi uvádí, že „po Markétčině smrti je uzavřen do bludného kruhu svého soukromí. Nevnímá, čím žije společnost na začátku dvacátých let. Je vyčleněn z lidského kolektivu... Kletba maloměšťáctví se projevila ve své zřůdnosti: osamocení jedinec sám nenajde smysl života“ (NEJEDLÁ 1975: 130). Životy mužských hrdinů jsou v *Synáčkovi* i v *Té třetí* natolik ovlivněny o generaci mladší dívkou, že v momentě, kdy o ni přicházejí, ztrácí jejich život zdánlivě smysl a v blízké budoucnosti sami umírají, čímž spolu s lyrickými prostředky autor vytvořil hmatatelný obraz baladické atmosféry (TAMTÉŽ: 131).

Zcela specifický je vztah maloměsta a Hanzelínových pěti dcer v próze *Helimadoe*. Podle mě se jedná o nekomplikovanější Havlíčkův román hned z několika aspektů; za všechny příklady uvedme problematiku dvojího vyprávěče, časté niterné monology Emila vybočující z hlavní dějové linie a nepřehlédnutelnou mnohovrstevnatost, které se ve své studii *Podivuhodná poetika Jaroslava Havlíčka* věnuje Jan Červenka.⁶ Domnívám se, že toto časté vrstvení, hra s časem, čísly a magií (byť ne nikterak neobjasněnou) nese *Helimadoe* určité aspekty hravosti postmoderního románu, jenž však do české literatury plně proniká se zpožděním až po sametové revoluci v roce 1989. Výše zmíněné informace obecnějšího charakteru považuji za nezbytné pro zasazení „Helmadon“ do maloměstského prostředí Starých Hradů. „Nu, dejme tomu, o nějaké ty povídačky a klevety nebylo ve Starých Hradech nikdy nouze, zvláště když šlo o ubohé Helmadony“ (HAVLÍČEK 1946: 46). Citovaný úryvek dokládá nejen totožnou zálibu v pomluvách s jakýmkoliv jiným maloměstem, ale i fakt, že se Hanzelínovy dívky zcela vymykají veškerým zvyklostem, žijí podle doktorova neměnného řádu, jenž však nebere zřetel na tradiční režim spoluobčanů, a tudíž je nutně odsuzuje na periferii společnosti. Na druhou stranu jsou pro Staré Hradě nevyčerpatelným zdrojem pomluv, které tamním lidem nahrazují tolik postrádanou zábavu, neboť monotónní proudění času na malém městě přímo podněcuje touhu po novinkách. Z nedostatku zajímavých událostí vyplývá senzacechtivost obyvatel, která je ovšem často pouhým projevem zlomyslnosti (GILK 2002: 52). Kromě Dory si žádná ze sester hlavu z hanlivých názorů nedělá, tři starší si na ně zvykly

⁶ Červenka, Jan K.: Podivuhodná poetika Jaroslava Havlíčka. In: Česká literatura 45, 1997, č. 3, s. 303-311.

a rezignovaly na jakýkoliv projev odporu a nejmladší Ema zaujímá až do Dořina útěku (jako jediná se rozhodne změnit svůj osud) komplementární postavení. Červenka upozorňuje na jednu románovou vrstvu vykreslující české maloměsto, protože se zde vyskytuje řada míst, směřujících od postav k městečku, jak je tomu v závěru šesté kapitoly, kde jsou Helmadony zařazovány mezi ostatní maloměstské figurky. Popisu Starých Hradů je zvlášť věnovaná celá třetí kapitola, do níž se náznakově promítá i nadcházející dějovost, která tvoří z městečka kulisu „hlavního“ příběhu. Závěrem této črty je vypravěčovo sentimentální odhadování dalších osudů Starých Hradů a Hanzelínových dcer (ČERVENKA 1997: 307).

8. Závěr

Všech pět analyzovaných próz nese jisté autobiografické prvky, neboť autor v Jilemnicích prožil značnou část svého života a její okolí důvěrně znal. Právě tato skutečnost ho inspirovala k sepsání *Petrolejových lamp*, jež měly být prvním knihou z plánovaného, avšak nedokončeného „jilemnického cyklu“. Životní příběh Štěpky Kiliánové dokresluje často nenápadné popisy okolí tohoto podkrkonošského městečka stejně jako v próze *Synáček*. Také jeho životní osudy připomínají jednu z figurek Jilemnic na počátku dvacátého století. Z pěti interpretovaných děl je tato plastičnost nejpatrnější v románu *Ta třetí*, k jejímuž napsání se Havlíček inspiroval osobním zážitkem z rodinného pohřbu.

Hlavní hrdinky jsou ve všech pěti prózách zpravidla kladnými postavami, což se s výjimkou *Synáčka* nedá říct o jejich mužských protějšcích. Hejtman Malina si bere Štěpku jen kvůli majetku; podobně činí i Petr Švajcar v případě jediné dcery stárnoucího továrníka Hajna s tím rozdílem, že navíc prahne po mužském dědici. Jiří Mánek zase svou sobeckostí a majetnickostí tvoří kontrast k Adéle toužící po životě bez zbytečných závazků. Za vyložené záporného protagonistu se nedá považovat třináctiletý Emil prožívající svou první velkou lásku, nicméně jeho povyšování se nad malou Emou a vzplanutí citů k ní v závěru románu působí poněkud „mánkovským“ stylem; Emilovo o třicet let starší já v závěru románu navíc stejně neochotně nechce změnit svůj osamělý život.

Společnou konstantou dívek je maloměstské prostředí, v němž od narození žijí. S výjimkou tří starších Hanzelínových dcer a Soni Hajnové se bytostně snaží nebýt jen dalšími maloměstskými slečinkami, které mezi sebou vedou prázdné řeči a monotónní život. Neberou ohled na své „nevhodné“ chování a sebevědomě si jdou za svým cílem. Štěpka nikdy nezapadne mezi své vrstevnice, jelikož upřednostní dětství prožité ve volnosti s bratřenci na Vejrychovsku; Markétku odmalička vylučuje z kolektivu její chudoba a vzápětí její nevyléčitelná nemoc, přesto si užívá každého prožitého dne, čímž provokuje konzervativní maloměšťáky, dle kterých by měla hrát romantickou roli trpitelské panny. Taktéž Dora nemá kvůli svým finančním poměrům zapadnout do maloměstské smetánky, po čemž ani netouží, neboť sní o exotických dálkách, čímž veřejně pohrdá nudným životem ve Starých Hradech.

Ani jedna z dívek se tedy nestává další maloměstskou figurou vedenou nemilosrdnou přesností tamějších zvyklostí. Ačkoliv se ve své době takto „závažně“ vymykaly standardu, za což byly četně kritizovány, z dnešního hlediska na Havlíčkovy hrdinky nahlížíme s respektem a oceňujeme jejich aktivní snahu změnit předem nalinkovaný, strnulý život. Zde považují za

nezbytné připomenout význam času v próze Jaroslava Havlíčka, který se projevuje jako významný hybatel toposu maloměsta. Hra s časem se nejmarkantněji projevuje v *Petrolejových lampách*, kde na sebe upozorňuje během každé významné události nenápadnými prvky jako jsou zmínky o odbíjejících hodinách nebo všudypřítomné kostelní věži; samotný začátek románu začíná popisem hřbitova kladoucího důraz na pomíjivost lidské existence. V nejrozsáhlejší románu *Neviditelný* sebere čas Petru Švajcarovi všechny představy o dokonalém životě, *Helimadoe* je zase výpovědí o nenávratném dětství. Synáčkova snaha udržet Markétku při životě do symbolických třiceti let zahajuje marný boj s krátkým časem, jenž byl Markétce mezi živými vyměřen, Mánkova neměnnost denního režimu zase tvoří jakési ironické pohrdání životem.

Spolu s časem zaujímá v prózách důležitou roli také prostor, v němž se uskuteční všechny důležité životní milníky Havlíčkových hrdinek. Tímto prostorem je většinou rodinný dům, který symbolizuje nepropustnou bariéru mezi rodinným kruhem a zbytkem maloměsta lačného po nových námětech k pomluvám. Všechny členy Hajnovy rodiny včetně přiřazeného Petra Švajcara potká neštěstí v rodinné vile, Markétka zemře ve své posteli, Štěpku dostihne krutý osud již během novomanželské noci v novém domě vystavěném jejím otcem, Helmadony jsou celý život uvězněny v Hanzelínově stavení, které pro ně symbolizuje donekonečna rotující turnus domácích prací, a Adéla hned dvakrát ukončí vztah s Jiřím v pokoji (nejdříve v hotelovém, následně ve svém vlastním).

Z analýzy vyplývá, že autor dosazoval po bok mužských, většinou záporných, hlavních hrdinů kladné ženské postavy; pro všech pět interpretovaných próz jsou tak významné, že často uvažujeme právě o nich jako o protagonistkách. Duševní vyspělost dívek zpravidla převyšuje tu mužskou, čímž z nich Havlíček učinil nepostradatelné protějšky mužů, kterým v každé z analyzovaných próz ženská hrdinka zásadně ovlivní život, dokonce i vypočítavému hejtmanovi Štěpka na úkor všech svých psychických i fyzických sil příjemní poslední měsíce před smrtí, i když si tuto skutečnost Pavel Malina ve své choré mysli nejspíš neuvědomuje. Pro svá prozaická díla si Havlíček vybíral maloměstské prostředí, jež důvěrně znal a do nichž umístil postavy často nesoucí reálnou předlohu v lidech ze svého okolí. Tyto prvky následně zasadil do svého románového fikčního světa, a vytvořil tak hodnotnou výpověď o sociálních maloměstských poměrech, která je aktuální dodnes.

9. Anotace

Příjmení a jméno autora: Tereza Faltusová

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název bakalářské práce: Ženské postavy v románech Jaroslava Havlíčka

Vedoucí bakalářské práce: doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Počet znaků: 87 095

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 34

Klíčová slova: Jaroslav Havlíček, ženské postavy, maloměsto, srovnání, próza

Charakteristika bakalářské práce: V bakalářské práci interpretuji ženské postavy v pěti vybraných prózách Jaroslava Havlíčka. Na základě četby a prostudování sekundární literatury kladu důraz na nepostradatelnost hrdinek vedle mužských protagonistů. Analyzuji taktéž vztah hrdinek k maloměstu, ve kterém se Havlíčkovy hrdinky přirozeně vyskytují. Součástí práce je kapitola vymezená chování těchto žen v maloměstském prostředí.

10. Seznam literatury

Prameny

HAVLÍČEK, Jaroslav

1956 *Helimadoe*, 3. vyd. Dílo Jaroslava Havlíčka, sv. 4 (Praha: Československý spisovatel)

1973 *Petrolejové lampy*, 6. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

1979 *Neviditelný*, 6. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

1981 *Synáček*, 4. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

1987 *Petrolejové lampy*, 8. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

1988 *Ta třetí*, 4. vyd. (Praha: Melantrich)

Sekundární literatura

BÁRTOVÁ, Jana

1994 „Nemoc a smrt – na scénu!“, in J. D. – N. M., *Hlavní téma: psychologická próza: sborník příspěvků z Laboratoře psychologického prózy, konané v Hradci Králové 21. – 22. září 1993* (Hradec Králové: Gaudeamus), s. 107-111

BURIÁNEK, František

1980 „Z moderní české literatury (O vybraných dílech z první poloviny 20. století)“, Praha: Československý spisovatel, s. 188-194

ČERVENKA, Jan K.

1997 „Podivuhodná poetika Havlíčkovy *Helimadoe*“, *Česká literatura* 45, č. 3, s. 303-311

DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ, Dana a kol.

2019 „Exempla a dětští hrdinové“, in: *Děti a dětství. Od středověku na práh osvícenství*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 79-82

FULKA, Josef

2009 „Žena, nemoc, touha: Poznámka k *Helimadoe*“, in: *Fascinace neviditelnosti* (Praha: Togga), s. 97-126

GILK, Erik

2002 *Próza Karla Poláčka a fenomén maloměsta v novočeské literatuře* (rkp. Brno: MU)

HAVLÍČKOVÁ, Marie – MLSOVÁ, Nella – TAUDYOVÁ, Hana

2006 „Jaroslav Havlíček. Neklidné srdce (Vzpomínky, reflexe, literární místopis, korespondence)“ (Liberec: Bor)

JUSTL Vladimír

1959 „Román sobeckého kolísavce“, *Host do domu* 6, č. 7, s. 329

LANTOVÁ, Ludmila

1987 „Jaroslav Havlíček“, předmluva in J. H., *Petrolejové lampy* (Praha: Československý spisovatel), s. 7-16

MLSOVÁ, Nella

1994 „Ta třetí...“, in J. D. – N. M., *Hlavní téma: psychologická próza: sborník příspěvků z Laboratoře psychologického prózy*, konané v Hradci Králové 21. – 22. září 1993 (Hradec Králové: Gaudeamus), s. 103-106

2003 „Tematika domova v díle Jaroslava Havlíčka“, *Česká literatura* 51, č. 4, s. 419-440

2005 *Člověk na rozhraní: příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka* (Hradec Králové: Gaudeamus)

2009 „Synáčkové“, in: *Fascinace neviditelností* (Praha: TOGGA), s. 127-140

MOLDANOVÁ, Dobrava

1987 „Psychologický román“, in: *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 213-234

1994 „Pojetí zla v českém psychologickém románu“, in J. D. – N. M., *Hlavní téma: psychologická próza: sborník příspěvků z Laboratoře psychologického prózy*, konané v Hradci Králové 21. – 22. září 1993 (Hradec Králové: Gaudeamus), s. 28-36

NEJEDLÁ, Jaromíra

1975 *Balada a moderní epika* (Praha: Československý spisovatel)

1981 „Jaroslav Havlíček“, předmluva in J. H., *Synáček* (Praha: Československý spisovatel), nečíslováno

NOVOTNÝ, Jaroslav

2009 „Ne-vidění v románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný*“, in: *Fascinace neviditelností* (Praha: TOGGA), s. 15-40

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha: Torst)

PETŘÍČKOVÁ, Taťána

2009 „Osud rodu Hajnů – iluzionista, který nadzvedává plachtu“, in: *Fascinace neviditelností* (Praha: TOGGA), s. 69-82

POLÁK, Karel

1956 „*Helimadoe* Jaroslava Havlíčka“, doslov in J. H., *Helimadoe* (Praha: Československý spisovatel), s. 257-263.

RUMLER, Josef

1973 *Epik Jaroslav Havlíček* (Praha: Československý spisovatel)

1988 „Havlíčková *Ta třetí*“, doslov in J. H, *Ta třetí* (Praha: Melantrich), s. 279-292

SEZIMA, Karel

1936 „Z nové tvorby románové“, *Lumír* 62, č. 5, s. 285-286

SYNEK, Stanislav

2009 „Fascinace neviditelností“, in: *Fascinace neviditelností* (Praha: TOGGA), s. 61-68

UHDE, Milan

2004 „Má čítanka – Jaroslav Havlíček“, *Revue politika* 2, č. 1, s. 16-21

2012 „Jaroslav Havlíček aneb baladik“, in: *Objevy pozdního čtenáře* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury), s. 197-208

VŠETIČKA, František

1991 „Románová iniciativa Jaroslava Havlíčka“, *Česká literatura* 39, č. 1, s. 61-66

11. Resumé

This bachelor thesis is focused on the female characters in the works of Jaroslav Havlíček. The analysed works include the novels *Petrolejové lampy*, *Neviditelný*, *Helimadoe*, *Ta třetí* and the prose *Synáček*. The first part of the thesis focuses on the main female character in the novel *Petrolejové lampy* and the next parts compare the females with the main male characters in the other works that were mentioned of Jaroslav Havlíček. The end of my bachelor thesis describes the influence of the small town on the female characters. These five poses are primarily analysed on the basis of Nella Mlsová's studies and her monograph *Člověk na rozhraní* (2005).