

„Výpověď z krize“ Poslední dopisy Boženy Němcové

GERTRAUDE ZAND

Ve svém příspěvku o Boženě Němcové bych chtěla zdůraznit jeden aspekt její tvorby, který považuji za významný pro literaturu 20. století: je to nepominutelné spojení autora s jeho dílem v literární výpovědi, kterou můžeme chápat jako krizovou.

Roman Jakobson jednou uvedl tři nejtragičtější knihy české literatury: *Tkadlečka*, dílo Boženy Němcové a *Zapomenuté světlo* Jakuba Demla.¹ Co mají tato díla společného? Všechna tři jsou subjektivními, bezprostředními a pravdivými výpověďmi individua v krizi: *Tkadleček*, jehož opustila jeho milá, si stěžuje personifikovanému Neštěstí; idyla pokojného světa Němcové je útekem z konfliktů, které určovaly její život; a *Zapomenuté světlo* Jakuba Demla je výkřik nejhlubšího zoufalství, výpověď o osamělosti a existenciální úzkosti. Ve všech třech případech platí Máchovo slovo, „že je toliko bolest matka pravé poezie“ (Jakobson 1995: 24). Když Jakobson mluví o díle Němcové, má na mysli jistě též svědectví jejich životních osudů: zápisky, které bohužel stále ještě nejsou uveřejněny, a dopisy (mezi nimi i tři poslední koncepty, napsané krátce před smrtí).

Jakobson vnímal literární i dokumentární texty jako v zásadě rovnocenné. Vztah obojího pro něho není „vztahem mezi *Dichtung* a *Wahrheit*“, ale jsou to „různé sémantické plány téhož předmětu, téhož zážitku“ (Jakobson 1995: 24). Je bezpochyby legitimní postavit deníky, soukromé dopisy a ostatní osobní zápisky na roveň literárním textům – dobrým dokladem oprávněnosti takového kroku jsou třeba soubory *Dny v roce* a *Roky v dnech* Jiřího Koláře, v nichž autor své každodenní zápisky jednou zliterár-

1] Tento výrok patrně pochází z Jakobsonova dopisu Jakubu Demlovi a je uveden jak na přebalu knihy *Zapomenuté světlo* (Deml 1998), tak v knize Jiřího Oliče *Čtení o Jakubu Demlovi* (Olič 1993: 109).

ňuje, jindy je ponechává v původní prozaické podobě. Jakobson se nadto domníval, že například Máchu by dnes – tedy ve třicátých letech 20. století –, kdyby žil, uveřejnil spíše své deníky než své básně (Jakobson 1995: 24).

Historicky vzato nebylo ovšem pro Máchu a Němcovou představitelné, aby za svého života pomýšleli na uveřejnění soukromých textů. První evropský autor nové doby, jenž prolomil bariéru mezi literaturou a osobním životem a sám se učinil předmětem knihy, byl Jean-Jacques Rousseau. Ve svém autobiografickém *Vyznání* vyjadřuje přesvědčení o významu individuální existence, která je natolik cenná, že se může stát předmětem literatury. Název viditelně odkazuje k *Vyznání* Augustinovu – zatímco však Augustinus svůj život popisuje jen jako exemplární cestu k Bohu, u Rousseaua je hlavním tématem knihy otevřená líčení vlastního života a nelitostné zúčtování s ním: ve středu pozornosti je subjekt autora kvůli sobě samému.

Němcová sice může být interpretována v duchu Rousseauově a preromantismu, jak to učinili František Xaver Šalda² a Václav Černý³, ale nelze předpokládat, že by svými texty, určenými pro veřejnost, vstoupila do této rousseauovské tradice: sotva probuzené národní vědomí české kultury nenabízelo dostatečnou základnu pro tak subjektivizované chápání literatury. I tak je ovšem Němcová spolu s Karlem Hynkem Máchou jedna z prvních, kdo se ve svém odkazu objevují jako psychofyzický subjekt – a proto je také jednou z prvních skutečně velkých osobností české literatury. Dopisy Němcové jsou sice původně soukromé účelové texty, dnes ale můžeme tyto autentické životní dokumenty – v Jakobsonových stopách – číst stejně jako texty literární.

Pro Jakuba Demla byla už doba vhodná k tomu, aby navázal na Rousseauovu tradici a učinil sama sebe ohniskem svých lite-

2] „Její myslitelský svět jako by byl kompromis mezi křesťanstvím a rousseauismem. Je žákyní Rousseauovou v tom, že věří v člověka od přírody dobrého“ (Šalda 1993: 257).

3] „Němcovou se děje přerod českého literárního preromantismu v romantismus“ (Černý 1982: 196).

rárních děl: inspirován například českým vydáním deníků Léona Bloye, započal kolem roku 1912 poetický projekt, v němž jako osoba nevystupoval ze svého literárního světa, ale naopak vepsal se do jeho středu. Vytvořil kontinuální deník, který začínal knihami *Rosnička*, *Domů a Pro budoucí poutníky a poutnice* a vyvrcholil v *Šlépějích*. Jako ústřední vypravěčský postup užívá permanentní odkaz na sebe sama, autora. Je nutno dodat, že takovéto extrémní spojení literatury s vlastním životem se v lyrice vyskytuje už poněkud dříve, například u Františka Gellnera. Obvykle udržovaný odstup mezi autorem a já je u Demla i v narativních textech zcela eliminován identitou obojího – řečeno s Philippem Lejeunem: Deml uzavírá se čtenářem „autobiografický pakt“ (Lejeune 1998: 214), takřka se zde neodlišuje autor, vypravěč a hlavní postava.

Tím se Deml dostává na nejkrajnější pól subjektivizace vyprávění, jak se etablovalo ve všech evropských literaturách od dob romantismu. Tuto subjektivizaci popisuje Lubomír Doležel jako vývoj od „objektivní“ přes „rétorickou“ k „subjektivní“, jindy i „osobní er-“ či „ich-formě“ (Doležel 1993: 43–54). Na prvním stupni této škály stojí se svými prózami Božena Němcová, na konci Jakub Deml. Němcová ve svých narativních textech už nepoužívá objektivní, ale „rétorickou er-formu“, to znamená: její vypravěč nejen konstruuje a kontroluje, ale také interpretuje – stojí však ještě zcela vně fiktivního světa. Jakub Deml je vypravěč v „osobní ich-formě“: subjektivně vypovídá sám o sobě – tak jako Němcová ve svých soukromých textech.

René Wellek užívá v této souvislosti prostší terminologii než Doležel: rozlišuje mezi „objektivním“ a „subjektivním“ autorem. Objektivní typ, který převládal až do romantismu, zůstával jako konkrétní osoba skryt za svým dílem; takzvaný subjektivní autor naproti tomu vnáší svou osobnost do svého díla, chce ukázat a představit sám sebe, sebe vyjádřit a zpovídat se. Wellek z toho vyvozuje, že v případě objektivního autora není legitimní, když do interpretace literárního textu zasazujeme autorovu osobnost. U subjektivního autora – jenž jako romantický básník lord Byron „dějištěm dramatu svého krvácejícího srdce učinil celou Evropu“ (Wellek – Warren 1985: 76) – je tento postup nejen legitimní,

nýbrž takřka povinný. Právě u takových subjektivních autorů, kteří s intenzitou staví do popředí svůj život a svou osobnost, nemůžeme tedy ani v očích Reného Wellka – jenž jako stoupenec strukturalismu a nové kritiky hlásá autonomii uměleckého díla – při vědeckém zkoumání ignorovat subjekt autora.

Za koncepci zásadní jednoty autora a díla se v české literární vědě 20. století zasazují dvě významné osobnosti: František Xaver Šalda a Václav Černý. Oba se brání eliminaci tvůrčího individua při studiu literatury, oběma jde v literatuře v první řadě o výraz duchovní osobnosti. Oba se intenzivně zabývali Boženou Němcovou a ne náhodou to byl právě Šalda, kdo Jakuba Demla na konci roku 1917 povzbuzoval, aby *Šlépějemi* pěstoval žánr, který uskutěční jednotu života a tvorby.⁴

Jestliže do literárněvědného uvažování zahrneme subjekt, nejsme daleko ke koncepci, která spojuje estetické tázání s otázkami morálky: Šalda a Černý se zajímají o individualitu a duchovní ustrojení autora, ale také o jeho osobní mravní integritu. To už naznačují názvy některých studií, jako například *O poezii mravné a nemravné*, *O tzv. nesmrtnosti díla básnického*. Studie skoro moralistická (Šalda) nebo *Umění a mravnost* (Černý). Šalda – podle interpretace Václava Černého – chápe svou vědeckou práci jako „proniknutí básnické osobnosti ‚ethosem a pathosem““ (Černý 1982: 205), rozvíjí představu „o ideální kultuře-heroice“ (Černý 1992: 188) s hrdiny, kteří budou právi vysokým estetickým a morálním nárokům. Také v Černého článku *Umění a mravnost* jsou úzce spojeny „hodnoty morální“ a „hodnoty estetické“ (Černý 1992: 9).

Tradice představovaná Šaldou a Černým byla po roce 1948 z oficiálního českého diskurzu vykázána, v podzemí však některé její dominanty přetrvávaly: právě v neoficiální literatuře do roku 1989 bývalo estetické hodnocení velmi často spojováno s otázkami morálky, právě zde často mizely rozdíly mezi literárními a dokumentárními texty. Chtěla bych uvést jen některé příklady subjektivních, autentických výpovědí vyrůstajících z krize: *Prométheo-*

4] Šalda sám si svým „zápisníkem“ rovněž našel svůj osobní prostor.

va játra Jiřího Koláře, *Události* Jana Hanče, *Kde život náš je v půli se svou poutí* Josefa Jedličky, *Celý život* Jana Zábrany, *Sestra úzkost* Jana Čepa, *Teorie spolehlivosti* Ivana Diviše nebo *Český snář* Ludvíka Vaculíka.⁵ Nad všemi ostatními funkcemi převažuje v těchto textech sebevyjádření, jež vesměs vzniklo jako důsledek extrémních osobních situací: společenské izolace, exilu a úzkosti bytí, která byla zvláště akutní díky ideologii nepřátelsky zaměřené vůči subjektu.

Uvedené texty jsou často označeny jako autentická svědectví, upřímná výpověď a bezprostřední záznam existence. Jsou to texty outsiderů a vyvržených, kteří nezapadají do předepsaného systému. To mají společné s Boženou Němcovou, kterou Mojmir Otruba rovněž označuje jako „outlaw, psance, člověka mimo zákon, člověka a odkaz octnuvší se mimo jakákoli pravidla“ (Otruba 1969: 244). Je zajímavé, že v době mezi lety 1948 a 1989 se nikdo neinspiroval Boženou Němcovou jako klíčovou postavou národní kultury v takové míře, jak to učinili v době protektorátu například František Halas (*Naše paní Božena Němcová*, 1940) a Jaroslav Seifert (*Vějíř Boženy Němcové*, 1940). Obraz Němcové byl zcela pohlcen vládnoucí ideologií a nenabízel se už neoficiální kultuře jako předmět identifikace. Jedině Seifert se vrátil v padesátých letech ještě jednou k Němcové (*Píseň o Viktorce*, 1950), byl za to ale ostře kritizován. Jiří Kolář věnoval dvě básně ze sbírky *Česká suita* (1954–1957) Boženě Němcové (jedná se o básně *Máš v balíku* a *Přicházeli staří mladí muži ženy*) a v roce 1979 napsal František Pavlíček monodrama o jejím životě *Dávno, dávno již tomu...* pro bytové divadlo Vlasty Chramostové.

Po roce 1989 se pojednou široká veřejnost začala zajímat o texty, které odkazovaly k autorovi a textu jeho života: o deníky, memoáry a dopisy, které se na počátku devadesátých let vydávaly takřka v masovém měřítku. V sousedství Koláře, Hanče, Jedličky a dalších se tak náhle ocitly také dopisy Němcové, které našly ohlas jak u čtenářů, tak ve vědecké obci. Jeden ze zástupců mladší generace, Martin C. Putna, svůj zájem vysvětlil takto: „Dnes

5] Toto dílo ostatně – podobně jako Demlovy *Šlépěje* z Šaldova podnětu – vzniklo na radu Jiřího Koláře bezradnému Vaculíkovi, aby psal o tom, proč vlastně nemůže psát.

je však ‚text bez autora‘ tolik co prázdný papír. [...] Texty jsme zasypáni, je zapotřebí mluvících, svědčících, vyprávějících, zpívajících lidí. [...] Vnímání autora v jednotě s dílem, ‚života jako díla i díla jako života‘, je pro zážitek soubolesti, osvobození či i potěchy [...] podmínkou stále více nutnou. Rozumí se, že nikoli dostačující“ (Putna 1994: 168). Stejně jako Putna, vyrůstající z katolické tradice, tak i intelektuálové z ostatních oblastí někdejšího undergroundu tíhli k celostnímu pohledu na autora a dílo, znovu se zvláštním důrazem na morální integritu – na prvním místě zde budtež uvedeni autoři z okruhu *Revolver Revue*.

Nejen v českém kulturním životě devadesátých let, ale také ve vědě se vrací zájem o osobu autora, poté, co byl ve 20. století systematicky potlačován: nejprve ve formalismu, strukturalismu a nové kritice, poté v post- a neostrukturalismu. Roland Barthes vyhlásil smrt autora a Michel Foucault jej nahradil diskurzem. Pro čtenáře však autor stále zůstával součástí díla a také literární věda jej v praxi sotva mohla zcela ignorovat – tak například každá analýza stylu implicitně poukazuje na osobní styl. V poslední době se v některých mezinárodních publikacích vědomě mluví o návratu autora,⁶ jehož, jak se zdá, přece jen nelze pomíjet – zvláště jej nelze pomíjet u textů, v nichž je všudypřítomný.

Pro výklad díla Boženy Němcové může být přístup soustředěný k autorovi rozhodně velmi inspirativní: její dílo je čitelné právě z její osobnosti. Šalda jej označuje jako surogát, korektiv a postulát pro „trudný, strastný, bolestný, pokořující“ život (Šalda 1959: 72–73). „Toto dílo je přímým výrazem vzpomínky, snu a touhy; je básniřce útočištěm a útěchou z empirického života, nad nímž vytváří krásný a dokonalý svět nový“ (Černý 1982: 205). Jak vypadá tato cesta z reality k idyle, ukazují exemplárně právě tři poslední koncepty dopisů.

První náčrtek představuje volný tok psaní bez zábran, je to nestylizovaná, surová výpověď z krize. Popisuje podrobně poslední neblahý večer v Praze, fyzické konflikty s manželem, finanč-

6] Viz především *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Fotis 1999).

ní nouzi a boj o zaplacení nájmu, smutek z Havlíčkových dopisů, které musela spálit, i z ukradených květin – a také opatření proti ustavičnému krvácení, které způsobovala nemoc. Z třetího náčrtku zmizely manželovo bití a cesta na policii, už se nepíše o zničených dopisech a ukradených květinách – místo toho se objevuje idylické líčení návštěvy Němcové v Chlumci u Daňků: uctivé chování celé rodiny ke spisovatelce, společná večeře, při níž bylo Němcové přiděleno nejčestnější místo, scény na zahradě s mládenci a dětmi, jimž Němcová vypráví pohádky, mlsání lesních plodů, návštěva chlěva a příjemná koupel – dokonce ani krvácení není tak zlé: pomohly studené ovinovačky a služebná už ví, kam se mají hadry rozvěsit. Na místě, kde Němcová začíná psát o svém muži, se však dopis láme: autorka se zase dostává k tomu, čeho se chtěla psaním zbavit.

Tři poslední koncepty dopisů nabízejí jedinečný pohled do tvůrčí dílny Němcové; v podrobné studii ukázaly Jaroslava Janáčková a Alena Macurová, jak se v nich Němcová pokoušela epickou objektivizací najít únik z tristní skutečnosti (Janáčková – Macurová 2001: 153–163). Tak se prokazuje souvislost života a psaní, krize a idyly a nepřímo se potvrzuje teze, že odkaz Boženy Němcové, napohled rozštěpený, může a musí být vnímán jako celek.⁷ V každém případě je však v tomto celistvém výkladu Němcová předchůdcem směru, který nachází první vrchol v Jakubu Demlovi a několikrát je aktualizován – vzhledem k mimořádným politickým okolnostem – v české neoficiální literatuře mezi lety 1948 a 1989: je to vnímání literatury jako autentického, subjektivního svědectví života, jako výpověď z krize.

Literatura

ČERNÝ, Václav

1982 *Knížka o Babičce a její autorce* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1992 *Tvorba a osobnost I*, ed. J. Šulc (Praha: Odeon)

7) O literární tvorbě Němcové kdysi Šalda soudil: „Není rozpolcení v jejích lidech a tím dílu jejímu uniká základní akord moderní tragiky“ (Šalda 1959: 80). Právě v jednotě jejího života a díla se však znovu nachází ona tragika, která fenoménu Němcová propůjčuje jeho přitažlivost.

- DEML, Jakob
1998 *Zapomenuté světlo* (Praha: Hynek)
- DOLEŽEL, Lubomír
1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)
- FOTIS, Jannidis, ed.
1999 *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Tübingen: Niemeyer)
- JAKOBSON, Roman
1995 Co je poezie?, in R. J.: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), s. 23–33
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava – MACUROVÁ, Alena
2001 Poslední slovesný výkon, in J. Janáčková, A. Macurová a kol. *Řeč dopisů, řeč v dopisech Boženy Němcové* (Praha: ISV), s. 153–163
- LEJEUNE, Philippe
1998 Der autobiographische Pakt, in *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, ed. G. Niggel (Darmstadt: Wiss. Buchges.), s. 214–257
- OLIČ, Jiří
1993 *Čtení o Jakobu Demlovi* (Olomouc: Votobia)
- OTRUBA, Mojmír
1969 Obraz otevřený, in V. Tille: *Božena Němcová* (Praha: Odeon), s. 239–251
- PUTNA, Martin C.
1994 Chvála autorství, in M. C. P.: *My poslední křesťané. Hněvivé eseje a vlídné kritiky* (Praha: Herrmann), s. 165–170
- ŠALDA, František Xaver
1959 Božena Němcová, in F. X. Š.: *České medailony*, ed. Z. K. Slabý (Praha: SNKLHU), s. 71–85
1993 Básnický typ Boženy Němcové, in *Šaldův zápisník* 6, 1933/34 (Praha: Československý spisovatel), s. 253–261
- WELLEK, René – WARREN, Austin
1985 *Theorie der Literatur* (Königstein: Athenäum)

Ass. Prof. Mag. Dr. Gertraude Zand, Universität Wien