

Sestry: rodové přepsání české romantické povídky

EVA KALIVODOVÁ

Pojednávat o projevech rodového (genderového) přepisování romantické povídky si žádá vysvětlit alespoň jednoduše, co vnímatel/ka takového možného přepisu chápe jako romantické. Romantismus je vymezován v mnoha obecných i konkretizovaných podobách, z různých pozic měnících se v čase. V tomto příspěvku si dovoluji rezignovat na komplexní ukotvování české „romantické povídky“ a soustředím se na její tvar v českém kontextu poloviny padesátých let 19. století. Právě tento prozaický tvar, a z něho čitelný smysl, se totiž povídka *Sestry* (1854) Boženy Němcové zdá v mém čtení přepisovat.

Řečeno velmi obecně, romantismus proměňuje subjektivitu textu: Romantický postoj může vytvářet potřebu projevu „já“, což v textu (povídky) proměňuje naraci, jazyk a celkově pak charakter verbálně utvářených obrazů a jejich vnímatelný smysl coby prožitek „já“. Takové obrazy se mohou stát jistým druhem výrazu konfrontace romantického já se světem.

V českém kulturním prostoru se však individuální romantická stanoviska prosazovala těžko. Ukazuje na to většina tvorby i kritiky chránící se před rozervaneckými pocity a neúčinným světabolem. Symbolicky o tom vypovídá historie české recepce díla Karla Hynka Máchy – recepce, která se stala empatičtější a přímo inspirativní pro novou tvorbu právě až v padesátých letech 19. století. Romantický individualismus byl v českém prostředí brzděn a usměrňován kolektivními projekty. Patřila k nim lidovýchovná koncepce Tylova podobně jako různé proudy snah vrcholících v roce 1848 či brzy po něm. Byly to projekty a snahy, jež musely čelit velmi reálným střetům s politickou realitou, která jejich programovost ještě posilovala a která je v půlce století téměř zmařila.

V první polovině let padesátých tak pocity českého romantického já, vyjádřeno banální metaforickou zkratkou, probublávají

v hrnci pod pokličkou. Jsou oslabovány nejrůznějšími přísadami vnějších tlaků, ale možná i vnitřních nejistot identity, která neví, s čím se má v nerozhodnutém česko-slovansko-rakouském světě konfrontovat. Přesto literární historie, vedle vrcholů modifikovaného českého romantismu spatřovaných v *Kytici* Karla Jaromíra Erbeny (1853) i v *Babičce* Boženy Němcové (1855), mluví o trvajících pokusech o romantickou či romantizující povídku. Takové povídky, uveřejňované ponejvíce časopisecky, se již od let dvacátých pokoušely romanticky stylizovat látky historické nebo se různými způsoby snažily o tematizaci venkovského lidového života, který mohl (nejen) v českém kulturním prostředí představovat romantický ideál opravdovosti a přirozenosti. Dále je zřejmé, že do rozmanitých beletristických útvarů byly jako romantické vepisovány archetypy milostných vztahů a tragédií, které žily ve zdrojové lidové slovesnosti „klasické“ i kramářské stejně jako v knížkách lidového čtení.

Právě tato prazákladní konfrontace s nemožností lásky je nejsilnějším tónem sborníku *Lada Nióla*, média povídky Sestry Boženy Němcové. *Lada Nióla*, vydaná v roce 1854 na rok 1855, je almanach žánrově velmi pestrý. Přináší básně (ponejvíce baladické), popěvky i epigramy, historický příběh násilných vášní (povídka Plháč Antonína Štraucha) a velmi různé prózy, v nichž pravost prostoty kontrastuje s ne-štěstím umělé kultury města či vyšších stavů (v „novele“ Život sváteční Josefa Václava Friče, „smyšlenice“ Růže v údolí Johany Marie alias Henrietty Ritterové z Rittersberka, v jistém smyslu i v Sestrách a pohádkově v druhém zde publikovaném textu Němcové, O dvanácti měsíčkách). Silnější než různost tematických a žánrových podob je však archetyp neštěstí lásky, který se jeví jako nosný princip celého sborníku – pokusu o manifest již nezadržitelného českého, respektive slovanského romantismu, který chce současně být slyšitelným přihlášením se k odkazu Máchovu.

Božena Němcová je vedle Josefa Václava Friče zastoupena v almanachu nejvýrazněji. „Novela“ Sestry se přitom řadí k těm jejím prózám, které dobou svého vzniku „obklopují“ *Babičku* (dále povídky Karla, Divá Bára, próza Čtyry doby; je ale užitečné vnímat i souvislosti Chudých lidí, Dobrého člověka nebo Cesty z pouti). Čtení těchto próz spolu s *Babičkou*, ale také v porovnání s ní nabízí

dosud málo prozkoumané dobrodružství. Lze sledovat jejich pří-
buzné rysy strukturní, motivické a je možné se domnívat, že jsou si
s *Babičkou* blízké i smyslem čitelným z vizí světa, které přinášejí.
Ve všech se ke slovu (které znamená konání) propracovává zvláštní
„němcovské“ já – poměřuje se se světem, který má sice rysy dobo-
vé skutečnosti, ale zároveň je pro já lidské bytosti světem úplným,
celým, světem jako problémem k řešení. Subjekty těchto próz včetně
vrcholné *Babičky* jsou – pokud je chápeme jako romantické – zvláštní
proto, že se často dokážou poměřit se světem úspěšně. Dokonce
dokazují, že mohou svět „dělat“, pokud žijí ideu dobra a nalézají
pro ni dostatek odvahy, lidské vstřícnosti, ale i zvláštní sebekázně.

Faktem je, že romantičnost těchto subjektů je kritikou často
zpochybňována, že jsou vykazovány do sféry naivních sociálních
pohádek, idyl, tedy do sféry uměřenosti a harmonizace. Domnívám
se však, že idea dobra nevstupovala do tvorby Boženy Němcové
jen formou pohádkového snění, natož úniku, či vlivem *biederme-*
ierovské četby. Možnosti polidštění či lidského dosažení a tvoření
dobra hluboce zaměstnávaly evropské filozofy od druhé poloviny
18. století. V Severní Americe dal pak například tento druh zájmu
vzniknout eklektickému, ale zároveň originálně americkému transc-
cendentalismu, jehož nezměrný filozoficko-náboženský optimis-
mus zlidšťoval božské dobro se zarážející naivitou i strhující indi-
vidualistickou silou. Obojí bylo vstřebáno nejen tvorbou Walta
Whitmana, ale například i (žensky) individualistickou idylou, kte-
rou je román *Malé ženy* Louisy May Alcottové (1867). Existují již
přesvědčivé argumenty (viz Janáčková 2001, 2002 a Loužil 2002),
že Němcová – ne jako Alcottová v rodině a prostředí svého půvo-
du, ale díky neobyčejnosti svých sociálních kontaktů, inteligenci
a četbě – mohla čerpat romantickou filozofii činného lidského dob-
ra z toho, co se ukazuje být mladohegelovským i utopickosocialis-
tickým hledáním českých obrozeneckých intelektuálů. Současně
je pak v kontextu české literární situace první poloviny padesátých
let zajímavé zvážit interpretaci *Babičky* jako svého druhu roman-
tické prozaické polemiky s *Kyticí* Karla Jaromíra Erbena. Tuto
interpretaci nalézáme poprvé v *Příběhu tajemného psaní* Jarosla-
vy Janáčkové (2001). Takováto možná polemika se „ženou z kříže,

rozpjatého u Erbena mezi mužem a dítětem“ (Janáčková 2001: 56), mohla být ovšem vedena nejen v *Babičce*, ale také v prózách ji „obklopujících“. Při čtení z této perspektivy již nemůžeme nevnímat, že Němcová vedla s Erbenem dialog, který byl (také) genderový. Jsou to především ženy, které „dělají svět“ v prózách Němcové. A s nimi zvláštní muži. Možnost stvořit bytí vlastní i bytí jiných však není absolutní. Má své hranice. Ty jsou ve vizích světa, které Němcová píše, dobře vnímatelné a v *Babičce* i jiných prózách souzní velmi silně s romantickým pocitem. Zřejmě nejnaturalističtější se o ně rozbíjí příběh Sester, v nichž jsou také nejostřejší čitelné rodové charakteristiky autorčina vidění světa.

Naturalistická tragika Sester ovšem na druhé straně manifestuje jejich odlišnost od *Babičky* a vlastně od vší prózy Němcové. Jednou z cest ke zkoumání (a možná i vysvětlení) této odlišnosti i dalších rozdílů mezi texty autorky z padesátých let může být kontextové studium jejich vzniku a, dokonce se dá říci, jeho účelu. Takové studium bývá běžné při analýze překladu; požadavky zadavatele, charakter média uveřejnění a jeho adresáta, ale i doba vzniku¹ jsou chápány jako tzv. vnětextové faktory vstupující do tvorby překladového textu. Jistěže je možné odmítat takovouto teorii textu pro rozumění tvorbě původní. Hodí se ale připomenout, že Němcová se snažila o něco soudobě málo běžného – být spisovatelkou profesionální. Psala ráda, ale psala i proto, aby vydělala. Cíleně si pěstovala své renomé. V nouzi o média, která v nevyvinutém a represemi postiženém českém literárním prostředí panovala, bylo třeba využít každou příležitost. Na to, že ideová různost publikačních projektů pro ni (ale nejen pro ni) zřejmě nebyla rozhodující, ukazuje její téměř souběžné vystoupení v *Ladě Nióle* a v konkurenč-

1] Dobou vzniku se rozumí textové vztahování se k jejím kulturním hodnotám a normám; dobu je dobré vnímat v různých šířích, příkladně jako dekádu i okamžik situace tvorby a zároveň i průmět jiných dob do tohoto okamžiku/dekády ve vnímání tvůrce nebo tvůrkyně – čímž ovšem vnětextové faktory přecházejí do vnitrotextových. Užitečné je uvědomovat si interdisciplinární vazby popsaného translátologického přístupu k teorii komunikace, respektive komunikační strategie textu volené za účelem dosažení komunikačního záměru, již např. využívá Jaroslava Janáčková ve studii Čtyry doby v prvotní komunikační strategii (Janáčková 2002).

ním konzervativním almanachu *Perly české* (kam roku 1855 umístila Karlu). V těchto souvislostech bude asi možné charakterizovat některé odlišnosti textů Němcové jako jistou utilitární proměnnost související s médiem. S ním její dílo kontextově komunikuje, či s ním intertextuálně splývá. Právě to posiluje literárnost tvorby Němcové a způsobuje její tvarovou bohatost.

Lada Nióla, projekt Josefa Václava Friče, mohla být pro psaní Němcové inspiračním podnětem působícím souběžně s jinou zásadně motivující okolností – podepsanou smlouvou na vydání *Babičky*. Ta dala autorce vůbec největší míru tvůrčí svobody, spojenou také s nejintenzivnějším hledáním tvaru díla (viz Janáčková 2001). I spojení s okruhem Fričovým, snažícím se v životě i tvorbě naplňovat romantismus rebelie, mohlo být důležité pro tvorbu *Babičky*. Každopádně ale dva beletristické texty Němcové, které vznikly přímo v kontextu tohoto spojení, čili pro ně (vedle Sester próza *Čtyry doby*, psaná pro rukopisný sborník věnovaný Fričovi k Novému roku 1856), mluví zřetelně o tom, že autorka hledala narativní cesty dovolující výraznější projev ženského subjektu v textu.

Romantický pocit vtisknutý *Ladě Nióle* není dramatem vyrovnávání se s existenciálním zmarem, které přetavuje do textu *Máje* Fričův vzor, Karel Hynek Mácha. Sama Lada Nióla, bohyně-múza, kterou Frič vyzývá pod pseudonymem Marka Brodského v motu sborníku (a jeho ilustračním doprovodu), je opěvována slovy konotujícími spíše vytouženou tělesnou ženu než nehmatatelnou krásu ideálu:

Zavítej k nám božská ty Lado-Niólo,
Ty písni vtělená, ty dcerko luzných snů;
[...]
Požárem zpěvů pak dokáže ctitel tvůj,
žes úsměvem všech mroucích bohů zlíbaná,
žes v rumech našich světů šťastně vykolíbaná.²
(*Lada Nióla* 1855: 3)

2) Citovány jsou počáteční a závěrečné verše mota.

Nejen příspěvky Josefa Václava Friče – Marka Brodského, ale i většina dalších v almanachu pak v souladu s motem transformují romantickou potřebu jiného do touhy po velké – především heterosexuální – lásce a do prožitku její nemožnosti. S kolísavou silou a různou literární invencí se přitom ponejvíc vztahují ke třem hlavním, archetypálním modelům nenaplnění lásky. Úvodní „programová“ povídka Marie (Marka Brodského) se v podivně křečovitém příběhu vztahuje k prvnímu z nich – obrazu ženy jako umírající oběti lásky. Marie, příbuzná Máchovy snové vidiny Marinky i Poeovy dívky naplňující ideál krásy svou smrtí, je uštvána vášnivým konfliktem svých ctitelů. (Ti mají ztělesňovat romantickou neukojitelnost slovanské duše – jedním je Čech, přímý vypravěč tragédie, druhým Polák. Tato neukojitelnost je však příběhem „prokázána“ hlavně jako výsledek četby velkých básníků, Máchy a Malčevského, a nepřehlédnutelného pozérství.) V ambiciózní, zajímavé, ale literárně nepodařené Fričově „novelě“ Život sváteční, která je sestavena téměř jako žánrová stavebnice (z psychologizujících obrázků života venkovského a městského à la společenská novela, které na sebe dále nabalují pohádku, útržky slovenského folkloru a jejich filozofické přirovnání k Heinovi), je žena také obětí. Její smrt je však zobrazena symboličtěji a s větším romantickým novátorstvím – umírá jako partnerka v lásce kvůli nedostávající se hrdinově odvaze naplnit vztah.

V dalším modelu milostné tragédie je příčinou zmařené lásky žena – v lyricky zamlžených i epičtějších, baladicky stavěných básních (např. Oblak M. Sojky, Žebrák J. Grose, Nevěsta J. Koláře) strávuje buď lásku, nebo muže či ženu samu její zrada nebo temnota duše. Pozoruhodně se k tomuto vzorci vztahuje i portrét Alexandra Sergejeviče Puškina, kterým Václav Čeněk Bendl doprovodil svůj překlad Bachčisarajských fontán (text, který spolu s básní Heinricha Heineho Matce, již přeložil rovněž Bendl, navozuje jazykem překladu i obrazností romantickou poetiku silněji a přesvědčivěji než velká většina původních textů). V posledním z hlavních tragických modelů je žena natolik ovládaná láskou, která je v nějakém smyslu nesprávná, že tím zničí samu sebe. Takovýto příběh sebedestrukce vyžaduje již subjektivě silnější

ženskou postavu než model ženy-oběti. Jedna z nich se objevuje v historické povídce Plháč (Antonín Štrauch), která rozehrává možná nejzajímavější romantický konflikt v almanachu. Přes svou jazykovou kýčovitost³ a syžetovou nedopracovanost je to povídka až shylockovsky odvážná tragikou etnické, protižidovské předpojatosti. Právě smrt středověké Židovky (a jejího dítěte), která se oddala ne-možné lásce k radnímu, je pointou tragédie. Alespoň v dnešním čtení zůstává provokativně nejasná (archetypálně nerozřešená) morální pointa – umírá dívka jako žena padlá, nebo jako nevinná oběť?

Sebezničení ženy z lásky se jako silný motiv objevuje i v textech některých přispěvatelky almanachu – vedle Sester, jež Božena Němcová podepisuje jako Ludmila z Hrádku, také například v baladě Vítek Anny S. (Anny Sázavské-Fričové). Oba texty jsou tímto motivem mezi ženskými příspěvky vlastně výjimečné, protože v nich se obecně umírá na lásku daleko méně. To je samo o sobě pozoruhodné, ale v tuto chvíli se budu zabývat oněmi výjimkami: Vítek (jehož „ohlasová“ podoba trpí poetickými banalitami jako: „Mě ty vlny děsně ouží, / Mé pak srdce po něm touží!“; *Lada Nióla* 1855: 172) je spíše minipříběhem milenky utonulého titulního hrdiny, která volí z lásky k němu stejnou smrt. Láska není pádem ženy, ale oddaností až za hrob. Sestry jsou nejdramatičtějším textem sborníku, soustředěným na osud ženy, již nesprávná láska dožene k smrti. Vesnická krasavice Hedvika, sestra vdané Johany, je svedena šlechticem, který v převleku vyhledává milostná dobrodružství. Když se dozví, že byla oklamána a že ji nečeká svatba s milovaným mužem, omdlí a od té chvíle už není sama sebou. Dítě, které se jí narodí, zemře; Johana jej tajně pohřbí. Hrůzný objev mrtvolky novorozence však dostane obě sestry do vězení, kde Johana opatruje Hedviku nad limit svého trestu. Hedvika tam nakonec zemře, Johana se vrátí do svého života.

Základem příběhu se jeví být tragický archetyp padlé ženy. Je-li tomu tak, střetává se tentokrát se skutečností já ženské. Již v básni

3] „Měsíc jsa v ouplňku houpal se nad Tábořem jako noční lampa bdící nad zemí, aneb jako lampa v kobce nad rakví.“ (*Lada Nióla* 1855: 229.)

Vítek, která je o jeho milence, jsme si všimli změny subjektového těžiště (i vyznění) ve vztahu k archetypu. Sledujme nyní, jak v Sestrách sama narace vytváří rodově specifické já jako textový subjekt.

Na konstrukci textového subjektu se podílí především narativní využití kontrastu a zároveň usouvztažnění vyprávění a řeči postav – Hedviky, případně Johany (sémantika názvu Sestry je důležitým předurčením směru vyprávění) a jejího manžela Burkharda. Strukturu novely opět určuje magické číslo čtyři. Čtyři doby roční jsou i čtyřmi dobami života venkovského společenství v *Babičce*; během nich se její i Viktorčin osud naplňuje, zatímco jiné (Barunčin, Kristlin, Hortensiin) se začínají rozvíjet. Roční období odpovídají také podobám a fázím lásky ženy ve Čtyrech dobách. Na rozdíl od těchto děl je však v Sestrách princip cyklický⁴ výrazně překryt členěním syžetovým – pozornost vyprávění je v nich upnuta k životnímu příběhu Hedviky, Johany a její rodiny. Přesto jsou patrná čtyři stadia dění, počínající zamilovaností Hedviky, oslavovanou plesající přírodou. K osamostatnění stadií-oddílů příběhu, které se tak částečně vyvazují ze struktury dramatu, dochází díky opakovanému použití podobného postupu, kterým je rozkrýváán jejich obsah: motem každého oddílu je slovanské přísloví, které funguje jako zneklidňující předznamenání.⁵ Nota druhého oddílu je například udána národním příslovím ruským: „Odkud jsem se nadál, že mne slunce / ohřeje, odtud na mne mrazy bijí“ (Němcová 1951: 115). Předtucha problému je ale vzápětí zažehnána pohledem na jakési pohádkově bezpečné hemžení na scéně každého stadia dění – až na to poslední, čtvrté... Počátek druhého vypadá takto:

4] Ten je přítomný ve Čtyrech dobách, pokud poslední „dobu“ chápeme i jako povstání lásky z popela.

5] Bez obsáhlejší pozornosti k tomu, jak různě Němcová využívá folklorních prvků v naprosté většině své tvorby, poznamenejme, že v *Ladě Nióle* tato mota jasně souzní s programem slovanského romantismu, který se sborník snaží plnit. Zároveň – anebo hlavně – je však Němcová využívá jako prvek výstavby své novely – na rozdíl od Friče, který sice také uvádí oddíly Života svátečního lidovými moty, ale dosahuje tak účinnu pouze dekorativního. Josef Václav Frič jistě vtiskuje *Ladě Nióle* velmi vyhraněný charakter. Není však originálním tvůrcem – jeho básně a prózy jsou násilně programové –, ale spíše provokatérem a organizátorem romantické představitosti.

K čemu pospíchá lid z celého okolí k městu do zámku knížecího? – Vždyť pak není neděle, ani svátek, ani ve městě jarmark; a přece jsou všickni svátečně přistrojeni. – Jdou k tanci a radovánkám. Kněžnin den narození je, slavný to den pro město i okolí. – Ten den zasedá nejvyšší honorace města s kněžnou i okolní šlechtou k jednomu stolu; – vesnický lid hoduje na zámeckém dvoře pod stromy, chudí žebráci nosí domů štědře nadělené porcí. – Ten den dovoleno každému, pěkně i nepěkně ošacenému, podívat se do parku zámeckého, do divokého i do jelení obory, kde pod pěknými duby vysokoparohatí jelenové, daňci a srnci se procházejí. Zámecký park od divokého je dělen řekou Bobrou. (Němcová 1951: 115)

Líčení, zprvu nezaostřené, se zkonkrétňuje poznenáhlu. Prvním signálem je řeka Bobra⁶, ovšem až po pokračujícím zálibném popisu zámecké scenérie a záznamu útržků obecných hovorů (začínajících ilustrovat sociální nestejnost přítomných) si vyprávění konečně najde své protagonisty. Všimá si pak, co si povídají, co různého si myslí – a pracuje s jejich odlišnými hledisky. Naplňuje se předtucha mota, počáteční kontrast mezi ním a idylou prvního pohledu je zrušen jiným a vyprávění jakoby se zhouplo zpět k problému skrytému v přísloví: nastává kolize a začíná krize lásky. Hedvika v obecném veselí zažívá krutost zrady – a milostné i společenské ponížení. Příjemná pohoda první scény oddílu, do níž autorka opětovně zapojila svoje silné téma „mizení“ sociálních rozporů, nabývá zpětně až aforistickou příchut'. Čtenář/ka je přitom spolu s vyprávěcím hlasem o krok napřed, ví o postavách více než ony o sobě a rozumí zmatku, který mezi nimi vzniká kvůli tomu, že Johana netuší, s čím se jí Hedvika nesvěřila. Strach v procesu čtení může stoupat už

6] Kritické vydání *Povídek I*, připravené jako čtvrtý svazek *Spisů Boženy Němcové* Zdeňkou Havránkovou a Felicitas Wünschovou (1951), situuje ve „Výkladu věcném“ řeku „Bobru“ a dále místo zvané „Nimbš“, „zámek knížecí“ a „město Z.“ do Zaháně a okolí. Němcová jistě opírá popis dějiště o reálnou znalost určitého prostředí, jeho konkrétní reálie však nemají ve vyjevování smyslu příběhu větší roli, než je věrohodná podpora (v každém oddílu znovu) postupující konkretizace naturalisticko-psychologického dramatu.

od momentu, kdy hlas vyprávění dává zvoláním „Ubohá, ubohá Hedviko!“ (Němcová 1951: 115) v závěru prvního oddílu najevo, koho vnímá jako subjekt smutné linie příběhu. Přesto není tento komentář vševědoucí – jak se ukazuje v dalším oddílu, mdloba Hedviky není záhadou jen pro Johanu, její rodinu a celou vesnici, ale stává se jakousi „ztrátou“ hlavní postavy, kterou řeší s obtížemi i vypravěč (vypravěčka?). Tak se začíná odvíjet příběh s tajemstvím.

Třetí oddíl-stadium příběhu uvádí další poklidná scéna. Vypravěčskému oku se (nyní už v „městě Z.“) podaří nalézt jen Johanina manžela, Burkharda. Nevinnost sousedského života se opět ukáže být povrchem, pod nímž se tentokrát odehrávají děje přímo drastické – s Burkhardem na jeho každodenní pochůzce přicházíme do vězení. Tam konečně potkáváme i obě sestry:

Na trávníku před kaplí seřadí se vězné ve dvě řady; sestry stojí vedle sebe. – Kdož by poznal v těch utrápených postavách krásnou Johanu Burkhardovou i krásnější sestru její Hedviku! Jaké to musely být muka, že udělaly z té kvetoucí růže tak záhy obraz beznadějného žalu, na nějž nemožno bez bolesti se podívat! – I postava Johany je sešlá, tvář bledá, ale v modrém oku jejím jeví se mužná oddanost. Ona se nevzdala naděje. (Němcová 1951: 125)

Ne provinění (láskou) a trest, ale utrpení dvou mladých žen je předmětem zájmu vyprávění – a sestrám oddaného, bezpodmínečně nápomocného Burkharda. Ten je nyní pro vyprávění empaticky zaostřeným subjektem:

Sedlák Burkhard stojí v okně se srdcem plným zármutku; chce hledat i on potěchu v modlitbě, ale nemůže se modlit, v duši jeho ozývá se bezvolně tiché lání, an vidí pouto na noze Johany a vedle ní svadlou růži, druhy okrasu celého okolí, utrhnoutou, v prach zašlapanou hanebným svůdníkem! (Němcová 1951: 126)

Archetypální tragédie padlé ženy začíná nabývat další rozměr. Muž odsuzuje muže, jenž je původcem pádu sester. Právě Burkhard, sedlák pečující o dítě místo uvězněné ženy, obětující

(přestěhováním do města) podpoře rodiny svou existenci a postavení, je tím, kdo nakonec, po velkém zdržení ve vyprávění dramatu, vypoví příběh „vězných“. Zprvu se totiž zdá, že třetí oddíl přeskočil hrůzy, které jako by byly pro vyprávění nesledovatelné... Stupňuje se tím sice napětí z tušeného, ale také to vede (chtělo by se říci, že pod tíhou neřečeného) ke zlomu v naraci. Vyprávění se stává retrospektivním, nepřímým, propadá se hloub a hloub pod povrch viděných, „žitelných“, sdělitelných skutečností. Z hlediska archetypu padlé ženy je charakteristické, že o pádu sester vypráví muž. Jiné – či přepsané – je to, že se s hříšnicemi zcela ztotožňuje. Mužské já přestává být pozorovatelem a splývá se subjektem tragédie; to druhé já, ženské a „hříšné“, nabývá hlasu v ústech muže, který překračuje genderové hranice.⁷

Až na naléhání příbuzného (který přijde na náhodnou návštěvu) začne Burkhard vyprávět, co se v jeho rodině stalo. Hedvika prožila šok, který ji připravil o chuť žít. Lidé usoudili, že „přišla o rozum“. Jen opora v sestře jí nakonec umožnila svěřit se, a tak se udržet na nitce života. Johana v Burkhardově vyprávění téměř splývá s Hedvikou, jejich reprodukováný hovor se v nejkřizovější chvíli stává jedním proudem nerozčleněných replik (Němcová 1951: 133). Sama smrt dítěte v Johanině popisu nezůstává bez otazníků – jde o dále neprověřované svědectví, které drží pohromadě absolutním srovnáním sester. Je přijato spíše soucitně, souzeno milosrdně – a morálně může být vnímáno přímo protierbenovskými: sestry jsou potrestány podle práva, ale proti lidskosti, která je jediným zákonem řídícím vyprávění.

Johanina oddanost sestře Hedviku nakrátko zachrání. Sesterství, motiv, který je protofeministicky přítomný i v jiných prózách Němcové (Divá Bára, Cesta z pouti a v dalších), je v tomto příběhu klíčový. Když Johana udržuje Hedviku při životě, umožní jí znovu

7] Burkhard je jedním z několika zvláštních, jaksi netypických mužů, kteří se zrodili v prózách Němcové. Mohou – ale nemusejí – být i fyzicky jiní (jako přítel Divé Bary Josífek); postrádají egocentrismus, zajímají se a starají o druhé jako Jakub Halina s divně vysokým hlasem v Chudých lidech; „umí“ soužití (včetně partnerství se ženami) jako Dobrý člověk Hájek – nebo Burkhard.

pocítit lásku. Díky tomu pak snad Hedvika může odpustit svému svůdci. Smrti však uniknout nemůže – její duši zabila nesprávná láska (ne její, ale milencova), a proto umírá i její tělo.⁸ Osud Hedviky se podobá Viktorčinu, ovšem liší se tím, že není pozorován a domýšlen z tajů plné vzdálenosti, ale vypovězen z jejího hlediska, které sdílejí hlasy vyprávění. Tragický archetyp ženského pádu je přepsán jako svědectví o ubití lásky

Láska jako neúspěch jednoho lidského života umírá. Láska jako princip ale přežívá. Hedvika při svém smíření zapřísáhne k odpuštění i sestru a švagra. Poslední oddíl-stadium příběhu je již jen jakýmsi pochmurně klidným epilogem, kdy je bolestná tíha života (i jeho nesnadného vylíčení ve třetím oddílu) odvalena a Hedvika může zemřít. Vyprávění je pokojné, mezi ním a postavami nastává dokonalé srozumění a vyrovnání hledisek. Pozůstalí přijímají Hedvičin smířlivý odkaz a nepošpiní se zlem pomsty na zámeckém pánovi, který mívá scénu pohřbu. Povahu katarze má (podobně jako ve Čtyřech dobách) zachránění lásky jako možnosti vybojované v životním zápase, v němž se ukazuje její smrtelnost.

Ve svém výjimečném a zároveň konzistentním romantickém tvůrčím projevu dosáhla Němcová v Sestrách nového tvaru archetypální subverzí, která vymanila ženský subjekt z vězení erotické objektivizace (oběti, hříšnice, zrádkyně) ve většině textů *Lady Nióly*. Síla účinu této prózy, možná plynoucí právě z uchování východiska v archetypu, zvláště působí ve srovnání s texty autorek, které ve stejné době a v podobné kulturní situaci konvence milostné obraznosti obcházely (Henrietta Ritterová) nebo se je snažily přímo sabotovat.⁹

8] Ze zajímavých interpretací metaforických Čtyř dob mne velmi oslovil výklad Jaromíra Loužila, který z obrazných motivů božství a jejich souvislostí v textu vyvozuje smysl výpovědi autorky o lásce jako „skutečnosti duchovně-tělesné“ (Poznámky k „filozofii lásky“ ve Čtyřech dobách Boženy Němcové, Loužil 2002: 21). Citlivě přitom vnímá symbolickou reprezentaci různých složek této skutečnosti v motivech božství mužského a ženského. V duchu již naznačeného „společného“ čtení próz Boženy Němcové z daného období nalézám prámět této její filozofie lásky i do příběhu Sester.

9] Zde mám konkrétně na mysli povídku Anny Vlastimily Růžičkové Msta (*Lumír* 1854, č. 43, 44), původně zamýšlenou jako druhý příklad genderového přepi-

Literatura

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

2001 *Příběh tajemného psaní. O pramenech a genezi Babičky*

(Praha: Akropolis)

2002 *Čtyry doby v prvotní komunikační strategii, Literární archiv – Božena Němcová. K 140 výročí úmrtí*, sv. 34, s. 9–16.

JEŘÁBEK, Čestmír (ed.)

1990 *O národní literaturu. Z úvah a polemik doby májovců a lumírovců*

(Praha: Melantrich)

LADA NIÓLA

1855 *Lada Nióla* (Praha)

LOUŽIL, Jaromír

2002 *Poznámky k „filozofii lásky“ ve Čtyrech dobách, Literární archiv –*

Božena Němcová. K 140 výročí úmrtí, sv. 34, s. 17–25

NĚMCOVÁ, Božena

1951 *Povídky I* (Praha: Československý spisovatel)

1953 *Povídky II* (Praha: SNKLHU)

VLČEK, Jaroslav

1931 *Dějiny české literatury IV* (Praha: L. Mazáč)

VODIČKA, Felix a kol.:

1960 *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození* (Praha:

Nakladatelství ČSAV)

PhDr. Eva Kalivodová, Univerzita Karlova, Praha

sování romantické povídky pro tento příspěvek. Z důvodu časového omezení příspěvku a rozsahu tohoto textu budu její analýzu publikovat až ve své připravované práci.