

# Po(ne)kašparovské ilustrace (interpretace) *Babičky* Boženy Němcové

BOHUSLAV HOFFMANN

Také bychom mohli náš referát nazvat *Babička* ve 20. století, nebo klasické dílo doby *biedermeieru* či romantismu, eventuálně raného realismu v čase moderny a postmoderny, anebo ještě jinak: od Kašpara přes Špálu a Tesaře k Velíškovi. Těmito dalšími možnými tituly jsme řekli, kterými výtvarnými ilustracemi tohoto klasického, ba kultovního díla české literatury se chceme ve stručnosti zabývat.

Začneme tedy Kašparovou *Babičkou*. Tak jako si našel Haškův *Švejk* svého Ladu, našla si na počátku 20. století, padesát let poté, co spatřila světlo českého a záhy i německého světa, *Babička* Boženy Němcové svého Adolfa Kašpara. *Babička* s dnes už slavnými Kašparovými (vesměs kolorovanými) kresbami tužkou i perem, lavírovanými pérovkami, kresbami štětcem i křídou a akvarely vyšla v roce 1903.

V témže roce namaloval Kašpar i žluto- a bílohnědý portrét její autorky, kvašakvarel, kterým ještě více zidealizoval Hellichův portrét Němcové z poloviny čtyřicátých let 19. století. Autorčin portrét se stává i u řady dalších ilustrátorů *Babičky* téměř nepostradatelnou součástí této knihy (je tomu tak u *Babičky*, kterou ilustroval Zdeněk Burian, Martin Velíšek aj.). Ne vždy však musí jít o portrét zidealizovaný, jak uvidíme u Velíška; poslední ilustrátorka *Babičky* Vítězslava Klimtová naopak docílila idealizace absolutní a dvojnásobné, když před idylický obraz písíci spisovatelky předsunula ještě dívčí autorčin akvarelový portrét jako „sedmnáctileté“, ba spíše pohádkové krasavice ozdobené drobnými kvítky panenských pomněnek ve vlasech a na halence; portrét malovaný dozajista podle obrazu Lhotova (Němcová 2005a). Tuto skutečnost velmi úzkého propojení titulní hrdinky a jejího demiurga explicitně pojmenoval v 34. čísle sborníku *Literárního archivu* vydaném k 140. výročí úmrtí Boženy Němcové Lubomír

Sršeň: „Literární dílo Boženy Němcové dnes již nedokážeme, ale ani nechceme vnímat odtrženě od životních osudů jeho autorky“ (Sršeň 2002: 339).

Kašparův měkký žlutohnědý a chce se nám říci sametově medový portrét Němcové nejen svým aristokratickým, ušlechtilým „hellichovským“ výrazem, ale i svým barevným naladěním se podle Kandinského teorie o působnosti barev obrací až podobizivě k divákovi a v našem případě i čtenáři (Kandinsky 1998: 68).

Takto nás naladí i první celostránková ilustrace příjezdu babičky na Staré bělidlo, a to nejen tematicky, ale rovněž i svým barevným tónováním (jemné žluto-zelené popředí i pozadí dějiště prosvícené ještě bílými zástěrami, šatičkami, šátky, košilemi postav; obrazu pak dominuje vedle babiččina gesta vstřícně rozevřené náruče optimistická červeň jejího šátku na hlavě, „rumělka, která evokuje neochabující silné citové vzplanutí“ – Kandinskij 1998: 79).

Kašparovy ilustrace kongeniálně souzní s tím, jak *Babičku* vnímali a vykládali v první polovině 20. století přední čeští literární badatelé F. X. Šalda, Arne Novák, Jan Mukařovský aj. Arne Novák například píše ve svých *Přehledných dějinách literatury české* (Novák, A. – Novák, J. V. 1995: 434n), že Němcová v *Babičce* „zkrášluje osudy rodiny Panklovy (= Proškovy) v Ratibořicích, zejména pak babičky její“, že v ní „seskupila [...] celou galerii lidových scén a přírodních jevů, roztomilých dětských obrázků“, že „přináší širokou malbu přírody“ atd.

F. X. Šalda o necelých deset let později než Kašpar vypočítává ve své slavné stati z roku 1911 zahrnuté do knihy *Duše a dílo*, téměř tucet různých typů soužití („soužití venkovanů mezi sebou v rodině i v obci, soužití lidu s panstvem, soužití člověka s přírodou, soužití člověka s Bohem“ – Šalda 1913: 110), jež se Němcové podařilo „dekoračně zladit do svého orchestru“ a vytvořit z tematické a lidské rozmanitosti „idylickou báseň, plnou přítlumené melodické něhy“ (tamtéž: 110). Pro Šaldu byla *Babička* „harmonie, harmonie, sbratření, sjednocení“ (tamtéž: 111); „básnický svět Boženy Němcové“ byl pro kritika ještě ve stati v 6. ročníku *Zápis-*

níku v první třetině 20. století „bezelstný a bezpečný [...] naturismus [...] prostý každé démonie“ (Šalda 1993: 254, 257, 259).

Více dynamičnosti vnesl v polovině dvacátých let do výkladu *Babičky* Jan Mukařovský, když vyzdvihl „nekonečné proudění“, „stálý příchod a odchod“, „vznikání a zanikání“, „objevování se a mizení“, když „hlavní tajemství slohového umění Boženy Němcové“ viděl „v prostém a plynulém seřazování drobných detailů“ (Mukařovský 1982: 693). V podstatě tedy také nevzrušivé, nedramatické dění, nehierarchizované, lineární plynutí rozdrobené do dílčích detailů, nebo, jak napsal Arne Novák, „barvitě pásmo poutavých detailů“ (cit. Mukařovský 1982: 683).

Tato „metoda hromadění detailů“ (tamtéž: 687) však nebyla ani pro ilustrátory tak zcela bez nebezpečí. Mukařovský upozornil na to, že jednotlivé detaily mohou „upoutat čtenářovu pozornost svou individuálností“, čímž se zruší „jednotné dějové ovzduší“ a zbudou „mrtvé a piplavě únavné podrobnosti“ (tamtéž: 687).

Tento problém musel řešit především nejdůslednější pokračovatel Kašparovy ilustrační metody Vladimír Tesař a typograf jím ilustrované *Babičky* Oldřich Hlavsa na konci sedmdesátých let 20. století. Vyřešili jej tak, jak to vlastně napověděl Arne Novák a zčásti také Zdeněk Nejedlý ve svém portrétu Boženy Němcové, který pohlédl podle výstižné charakteristiky Šaldovy na její hlavní dílo „pod zorným úhlem Ratibořického údolí“ (Šalda 1978: 399).

Tesařova a Hlavsova *Babička* (vydaná roku 1979) má dvě ilustrační roviny. První tvoří jedno a dvoustránkové barevné akvarely i tužkové kresby ratibořické a přilehlé krajiny, druhou barevné i černobílé pásmo drobných – a jak říká Mukařovský – „spěchajících detailů“ (Mukařovský 1982: 690), žánrový kaleidoskop mini-příběhů příčinně nespojených, či jen galerie zajímavých figurek, jež typograf umístil do spodní části stránek.

Druhá, *nekašparovská* linie ilustrací *Babičky* má svůj počátek u ilustrátora *Babičky* vydané roku 1923 Václava Špály. Moderní malíř venkovského původu s dobrou národní prestiží byl jakoby předurčen pokusit se o moderní ilustraci tohoto klasického díla české literatury 19. století.

Špála nebyl sám, komu byl „osvobozeným národem“, tj. osvícenými nakladateli (mluvit bychom měli spíše v čísle jednotném, protože máme na mysli nakladatele Otokara Štorcha-Mariena a jeho nakladatelství Aventinum), svěřen nelehký úkol obléci do moderního šatu naše klasiky. Tímto umělcem nebyl nikdo menší než Jan Zrzavý a díly, jež měl ilustrovat a také ve dvacátých letech ilustroval, byl Máchův *Máj* a Erbenova *Kytice*. Zdá se, že uspěl – alespoň u čtenářů – více než Špála, jehož ilustrace *Babičky* čtenáře přímo pobouřily. A přece v jádru přemýšleli tito dva příslušníci skupiny Tvrdošíjných o svém úkolu obdobně – odmítli pokračovat v linii mánesovsko-alšovské a stejně tak zavrhli titěrný rokokový i folklorní ornamentální styl. Přes tento čtenářský neúspěch se domnívám, že Špálův výkon byl významným, přímo revolučním, průkopnickým činem, jež pochopila i česká literární věda až mnohem, mnohem později. Ilustracemi se mu totiž podařilo to, co explicitně zformuloval až v šedesátých letech v polemice se Šaldou Václav Černý ve své *Knížce o Babičce* a co filozoficky zformuloval v sedmdesátých letech ve svých přednáškách o duši Jan Patočka (Patočka 1999). Ne tedy až Velíšek v devadesátých letech, jak se domnívá Libuše Heczková (Heczková – Věšínová-Kalivodová 2001: nestránkováno), ale už Špála v letech dvacátých anticipoval výklad Patočkův, ale i Černého. Je jen logické, že u konzervativních čtenářů *Babičky*, kteří setrvali ještě hluboko v 19. století, v nejlepší případě díky Kašparovým ilustracím na přelomu století, nemohl kubo-expressionistický Špála uspět. Plné dvě třetiny objednaných výtisků se nakladatelství Aventinum vrátily se sprostými dopisy od čtenářů.

Co tedy Špála dokázal? Nic méně než to, že totiž tak zcela neplatí, co stále zdůrazňoval Šalda, když tvrdil, že Němcové „uniká základní akord moderní tragiky“ (Šalda 1913: 111), že „její umění byla fabulistika srdce“, že její „zvláštní kantiléna srdce“ je „něco podobného jako linie Mánesova nebo Alšova“ (Šalda 1993: 260).

Základní Šaldův omyl (ale nejen jeho) byl v tom, že nedosta- tečně vzal na vědomí zejména funkci Viktorky v tomto díle. Pro-

tože právě ona představuje v *Babičce* „temnoty jasné Němcové, noc denního světla babiččina“ (Černý 1963: 93); nebo jak uvádí Jan Patočka: „*Babička* Boženy Němcové je „mytický svět“, který obsahuje dvě historie – jednu *blízkou, denní*. Tam jsou lidé, kteří jsou v ustavičném, denním, hodinném a minutovém kontaktu s tím, co je *dobré*, s tím, co je pozitivní, a na čem když se stojí, tak to *drží*... A pak je tam protihistorie, pak je tam druhá věc: to je to temné, *cizina*, nepřátelské, z čeho číhá hrůza, šílenství, temné, nevyléčitelné *zlo*. To víte, že Viktorčina historie se nepovídá celá, to nejde, tam je něco takového, co se neříká, poněvadž se to říci nedá, ale proniká to až do toho druhého světa. Tyto dva světy dělají teprve jeden...“ (Patočka 1999: 187).

*Babička* má podle Patočky v sobě „tuhle *mytickou dvojsmyslnost*“ (tamtéž: 188), „tuto dualitu“ (tamtéž: 189) i „svět jako celek se objevuje jenom ve formě této dvojice, která je v ustavičném napětí“ (tamtéž: 196). Tuto dualitu tvoří podle Patočky „domov a *cizina*“, „blízký svět dobrého, který je osvědčen tradicí lidského jednání v přesně vyzkoušených a stále opakovaných formách“, a „noční element světa“, který může ten první svět ohrozit (tamtéž: 196).

Špála podle mého názoru jako první výrazně upozornil na tento druhý svět. Doplnil jednostranné pohledy a interpretace Šaldovy a Kašparovy. Snad až příliš razantně akcentoval tuto dosud spíše přehlíženou nebo dosud opomíjenou dimenzi lidského bytí, která, jak ukázali zvláště Patočka a Černý, je v *Babičce* přítomna – nejvýrazněji v příběhu Viktorky. Ten není pouhou epizodou, která „klesá postupem románového děje v cosi, co nestojí příliš vysoko nad dekorací“, jak se domníval Šalda (Šalda 1913: 109).

Špála jako moderní umělec silně ovlivněný kubismem, fauvismem a zvláště expresionismem věděl, že cesta moderního umění směřuje od konkrétního detailismu, žánrismu k abstraktní tvarové a barevné stylizaci, která ovšem není jen povrchním formalismem, ale má také hluboký duchovní ponor. Ne že by nebyly v jeho *Babičce*, zejména pak v těch kolorovaných obrazech, teplé barvy, zvláště jeho typická červená, barva „silného vzplanutí“, „dlouho trvající vášně nebo silné sebejistoty, již nelze jen tak nalomit, snad

jen pomocí modré, a ta na ni zapůsobí jako voda na rozžhavený kov“ (Kandinsky 1998: 79). V tomto barevném akordu ilustroval Špála milostný vztah Viktorky a jejího černého myslivce, oblečeného do modré uniformy, takto barevně zkomponoval i dvě objímající se postavy Jakuba Míly a Kristly. Častá je v jeho ilustracích i zelená, podle Kandinského „ta neklidnější barva, jakou vůbec známe [...] svým absolutním nedostatkem dynamismu působí blahodárně na tělo i na duši“ (tamtéž: 74).

Rozčarování a přímo pobouření čtenářů však způsobilo především to, že pro své obrazy venkovského života, inspirované *Babičkou*, zvolil Špála jako základní výrazovou techniku „tušovou kresbu širokým štětcem“ (Musilová 2005: 40). Tlusté černé kontury postav, stromů, krajiny vůbec, umocněné později velkými plochami hranatých geometrických obrazců, kolorovaných studenými barvami, zejména tmavě modrou (erbovní barvou Špálovou), jež v kombinaci s černou, ale i bílou vyvolává podle Kandinského „dojem hloubky“ a „niternosti“; zároveň však přináší i téma nicoty („mrtvé“ i „možné“ – Kandinsky 1998: 76), jak to vyjadřuje například Špálova ilustrace hrůzného činu Viktorčina, když utopila své dítě. Tím se Špála výrazně vzdálil Kašparově idyle. Žánrovité až titěrné „dějovosti“ Kašparovy se vzdálily i Špálovy obrazy dějů expresivně pojatých prostřednictvím diagonál a vůbec šikmých, tlustých černých čar. Taková je například ilustrace dramatické události na Panklovic dvorku, kdy psi povraždili něco domácí drůbeže. Tento jednoduchý výtvarný prostředek učinil v kontrastu s pastelovými, teplými barvami dvorku a drůbeže z celé plochy obrázku nejdynamičtější scénérii, v níž se prolнула idyla s agresivitou šelmy – původního obyvatele psího domečku, jehož obraz umístil Špála do středu své ilustrace.

Na tuto špálovskou (nekašparovskou) tradici navázal v devadesátých letech minulého století Martin Velíšek. Jeho *Babička* je myslím tím správným pozdně moderním či postmoderním pandánem k secesně ornamentální a idylické *Babičce* Kašparově, naplněním onoho Patočkova tajemství podvojně existence člověka ve světě, jak jsme o ní hovořili výše.

Mluvíme-li v souvislosti s Velíškovými ilustracemi o Patočkově podvojnosti, či v jeho pojetí o celistvosti bytí, znamená to, že jeho *Babička*, prezentovaná ilustrativními barevnými obrazy i tužkovými kresbami, je s to obsáhnout lidský svět *Babičky* Boženy Němcové v jednotě jeho dobra i zla, v jeho mytické dvojsmyslnosti, jeho „historie blízké, pravé a denní“ i „protihistorie temné [...] nepřátelské“, jak jsme naznačili výše, jako „vztah mezi těmito protiklady [...] našeho života. Vztah mezi těmi dvěma strašnými silami, mezi silou, která nás přijímá na svět, a silou, která nás drtí a ustavičně ohrožuje“ (Patočka 1999: 187).

Myslím, že Velíškovi se podařilo ilustracemi vytvořit tento patočkovský mytický svět jako výtvarnou paralelu ke světu, který vytvořila v *Babičce* Božena Němcová.

Svět *Babičky* i svět Velíškův je především světem lidí, postav stvořených verbálními či výtvarnými prostředky. Velíšek nevyčleňuje – jako to dělal zejména Tesař – zvláště obrazy krajinné a kresby figurek, postaviček s náznakem určitého děje. Velíška v podstatě krajinky nezajímají. Jeho svět je téměř výlučně světem postav (lidských i zvířecích), které vykonávají nějakou činnost. (V tomto smyslu navazuje na objevy, které učinil před třemi čtvrtinami století Jan Mukařovský.) Jádrem Velíškových ilustrací spočívá v jejich dynamice, „rozpohybování“ textu autorky *Babičky*. Pohyb a zase pohyb. Velíšek se nebál celostránkově a barevně zviditelnit i „nicotné“ děje, jež by Kašparovi či Špálovi, ba ani čtenářům nestály za sebemenší pozornost. A přece o nich Němcová vypráví. Pátou kapitolu například otvírá celostránková barevná ilustrace, k níž připojuje Velíšek tento text Němcové: „...jak nesl na ramenou celou i s kořeny vytrhnutou jedlí“. Vzpomene si někdo, o jakou jde postavu? No přece silný Ctibor, ovčák pána rýznburského – tedy zcela epizodní postava.

Ještě výmluvnějším příkladem může být úvodní celostránková barevná ilustrace, jíž se otvírá osmá kapitola, s následujícím citátem: „...a vidíš, tenhle mravenec ztratil vajíčko, a tu ten druhý je vzal a běží s ním do hromádky.“ Mohl by Kašpar nakreslit něco podobného, a na celou stránku? Vůbec ho nenapadlo něco takového ilustrovat.

Velíšek rozhybal i přirovnání Boženy Němcové. Postrádá-li, jak rozpoznal Mukařovský v roce 1925, Němcové text metaforickou obraznost, je naopak plný přirovnání. Ta Velíška neobyčejně přitahují a s velkým humorným a groteskním gustem je výtvarně konkretizuje. Chytá Němcovou za slovo, tak jako se vnučata chytala babiččiny sukně a nahlížela do jejího kapsáře.

Napíše-li Němcová, že „kohoutek už devětkrát smetiště obešel“ a je tudíž nejvyšší čas vstávat, nakreslí Velíšek smetiště s kohoutkem, obkroužené devíti soustřednými kružnicemi; napíše-li Němcová, že „děti lezly po příkrém vrchu nahoru jako kamzíci“, nepromění Velíšek sice děti v kamzíky, ale nakreslí příkrý kopec a děti i babičku jako figurky šplhající do kopce, který svírá se základnou úhel téměř 90 stupňů; beztestně nemohou u Velíška projít ani věty, v nichž Němcová praví: „Shůry dolů ale přicházejí tancujícím krokem děvčata jako laně a za nimi pospíchají bujní junkové jako jeleni [...] až celý veselý sbor vyžene se na zelený pažit“ (Němcová 1995: 21, 53, 39). Velíšek nemohl postupovat jinak, chtěl-li být práv textu Boženy Němcové, než nakreslit jelení–mužské a laní–ženské kentaury, ženoucí se v obrovském radostném trysku (Němcová píše „bujném“) po stráni z lesa, aby se naplnila eroticko-sexuální touha mládí. A to v kontrastu s postavičkami lidí, kteří jdou do kostela vyslechnout si slovo boží. Ten výjev se krčí v levém rohu půlstránkové kresby. A tak bychom mohli pokračovat donekonečna.

Tyto i jiné, zejména ilustrativní kresby vnášejí do textu *Babičky* nejen zřetel k triviálnímu, banálnímu věcem a jevům a dynamickou dimenzi, ale i humor, zvláště groteskní. Kudrnovic děti vykreslí Velíšek podle návodu Němcové jako píšťaly u varhan. Text „To je v Rusích taková zima, že musejí lidé na tvářích nosit futrály, sice by jim nosy zmrzly“ doplní Velíšek kresbou postavy s typickým ruským chrámem (Vasila Blaženého?) v pozadí, s opravdovým obrovským futrálem na nose. Atd., atd.

Právě toto (zřetel k „banalitám“, zdánlivě periferním věcem, humor, groteskní, karikaturní) je velkým přínosem Martina Velíška do galerie ilustrací této slavné knihy a rozšířením onoho Patočkova dvojdimenzionálního světa.



Antikašparovské (a v mnohém špálovské) je i pojetí a zobrazení postav. Především ve zvýraznění funkce Viktorky. Velíšek jí věnoval dva barevné dvoustránkové obrazy, jimiž otvírá „Viktorčinu“ šestou kapitolu, v níž se vypráví její příběh, a kapitolu sedmou, v níž Viktorku usmrtí blesk.

Velíšek volil v duchu Kandinského v prvním případě ladění do barvy fialové (podle Kandinského „ochlazené červené“ – Kandinsky 1998: 181), „barvy smuteční“ (tamtéž), takže již barevným tónováním ilustrátor napověděl – ještě před čtením kapitoly – Viktorčin osud. V případě druhém zobrazil v modrém, černém a bílém tónování Viktorku na úmrtním loži, spočívajícím na černo-bílém březovém katafalku. Z Kandinského knihy *O duchovnosti v umění* víme, že právě tyto tři barvy jsou barvami absolutní nicoty.

A samotná babička? Velíšek ji nakreslil tak, jak ji vypoortrotovala už na samém počátku knihy sama autorka: jako starou ženu milé, mírné tváře (ve Velíškově pojetí usměvavé), plné vrásek; žehnající ruce proměnil v ruce držící boží dar – rovně nakrojený pecen chleba, emblematický prvek babičky i celé knihy. Boží dar v pracovitých rukou a usměvavá tvář – znaky stability, domova, tradice, řádu venkovského života. Celá kniha jako by byla takovým pecnem chleba. Velíšek ji „vypekl“ i do chlebově hnědé, Kandinskij by řekl nehybné barvy, z níž ovšem prosvítá šumění rumělkové červeně, která nenápadně připomíná, že i babička byla kdysi mladá, že v ní kdysi vibroval plamen, že jí v teplotách pulzovala čerstvá, červená, teplá krev. (Proto tak dobře rozumí Viktorce.)

Červeň prosvícená žlutou pak naplno propukne v závěrečném obraze; teplá světlá červená, která – podržme se ještě na chvíli Kandinského charakteristiky barev – „evokuje pocit síly, energie, cílevědomosti, rozhodnosti, (halasného) triumfování...“ (Kandinsky 1998: 79). Velíšek, respektive typograf knihy, takto žlutočerveně laděný portrét babičky umístil na samý závěr *Babičky* s nápisem „Šťastná to žena“, který nesou jacísi „kosmonauti“ ve skafandrech a k tomu jim na zvoneček zvoní andělíček. Trochu to připomene Raffaellovu Madonu, ovšem ve velíškovském

ironickém pojetí. Jak jinak vyjádřit výtvarně optimistické vyznění této knihy. Vskutku šťastná to žena, šťastná autorka i její *Babička*, že našla svého Velíška.

Autorka sama je přítomna ve Velíškových ilustracích rovněž, ale zcela jinak, než tomu bylo u Kašpara. Žádný Hellichův idealizovaný portrét ani jeho variace z doby, kdy byla Němcová ještě krásná a zdravá, ale naopak: Velíšek volí autorčinu podobiznu poslední, z let, kdy již byla velmi nemocná a zubožená. A přirozeně ji orámuje – ne nepodobně jako parte – černě, ba dokonce dvojnásobně černě. Vnitřní rám má podobu velkého písmene B – jako Božena, ale i jako znak ženství, totiž ňader, která už vyhublá Němcová vůbec nemá. I spojovník obou obloučků se symbolicky zabodává do její hrudi. A prostor mezi vnitřním a vnějším rámem i prostor písmene B vyplňuje barva tmavo- i světle modrá – barva niterné hloubky, i barva, jež „vyzývá k pouti za nekonečnem“ (Kandinsky 1998: 73).

## Literatura

ČERNÝ, Václav

1963 *Knížka o Babičce* (Praha: Lidová demokracie)

HECZKOVÁ, Libuše – VĚŠÍNOVÁ-KALIVODOVÁ, Eva:

2001 Božena Němcová: Pýcha i předsudek. Dvakrát o ženě mezi ženami, in *Božena Němcová – Obraz mezi obrazy*, edd. Y. Dörflová, H. Kokešová, H. Taudyová (Praha: Památník národního písemnictví), nestránkováno

KANDINSKY, Wassily

1998 *O duchovnosti v umění* (Praha: Triáda)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982 Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové, in J. M.: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), s. 683–693

MUSILOVÁ, Helena

2005 Umění jako projev života, in T. Beregr a kol.: *Václav Špála. Mezi avantgardou a živobytím* (Praha: Národní galerie), s. 17–48

NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české* (Brno: Atlantis)

NĚMCOVÁ, Božena

1961 *Babička*. Ilustrace Adolf Kašpar (Praha: SNDK)

1968 *Babička*. Ilustrace Václav Špála (Praha: Odeon)

1979 *Babička*. Ilustrace Vladimír Tesař (Praha: Československý spisovatel)

1995 *Babička*. Ilustrace Martin Velíšek (Praha: Prostor)

2005a *Babička*. Ilustrace Vítězslava Klimtová (Praha: XYZ)

2005b *Babička*. Ilustrace Zdeněk Burian (Praha: Knižní klub)

PATOČKA, Jan

1999 *Péče o duši 2* (Praha: OIKOYMENH), s. 186–196

SRŠEŇ, Lubomír

2002 Portrét Boženy Němcové jako sedmnáctileté dívky, in *Literární archiv – Božena Němcová. K 140. výročí úmrtí*, sv. 34, s. 339–376

ŠALDA, František Xaver

1913 Božena Němcová, in F. X. Š. *Duše a dílo* (Praha: Unie), s. 99–115

1978 Osobnost Zdeňka Nejedlého, in F. X. Š.: *O předpokladech a povaze tvorby. Výbor z kritického díla*, ed. B. Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 399–407

1993 Básnický typ Boženy Němcové, in *Šaldův zápisník 6* (Praha: Československý spisovatel), s. 253–261

ZRZAVÝ, Jan

2003 O ilustracích, in *O něm a s ním*, ed. K. Srp (Praha: Academia), s. 48–62

*PhDr. Bohuslav Hoffmann, CSc., Praha*