

# Tvorba Boženy Němcové v kontextu projektu *écriture féminine*

MARCIN FILIPOWICZ

Tvorba Boženy Němcové otevírá spoustu možností pro zkoumání uspořádání literárního textu jako jednoho z projevů ženského psaní. Užitečným se v tomto případě jeví především projekt *écriture féminine* vytvořený francouzskými teoretičkami Hélène Cixousovou, Luce Irigarayovou a Julií Kristevou. Východisko tohoto projektu bychom měli hledat ve feministické odpovědi na v západní kultuře zakořeněné přesvědčení o tom, že ženy jsou více než muži svými těly. Až do začátku sedmdesátých let 20. století (a často je tomu tak i dodnes) byl feminismus náchylný interpretovat takovou kulturní praxi jako odvozeninu nebo nástroj patriarchální politiky, posilující v ženách přesvědčení, že jsou jen tělem. Na druhé straně se právě tehdy ve feministických kruzích objevil názor, že jsou ženy těly neobyčejnými a jejich odlišnost by se měla programově zavést do kulturního prostoru. To by se mělo uskutečnit také novým čtením dosavadního ženského umění, neboť právě ono připomíná, že lidská existence je přeplněna tělesným obsahem (Šmieta 2003: 154).

Základním předpokladem *écriture féminine* podle Cixousové je chápání těla, jež je nepostradatelným prvkem ženské totožnosti, jako svébytného tvůrčího nástroje a fundamentální složky textu. Proto musí žena nechat psát své tělo, což znamená, že psaním může vzniknout svým tělem, a psát může právě díky svému tělu. Sloučení ženského těla a textu má zpětný ráz. Tělesná zkušenost transponovaná do textu se jeví jako revoluční hodnota dekonstruující dosavadní schémata vyjádření a svrhávající oficiální řeči (Cixous 2001: 168–187).

Druhým hlavním předpokladem zmiňované koncepce je kategorie přebytku. Ženské psaní má být totiž zrozeno jakousi odstředivou silou, neujařmitelnou živelností, energií, jež najednou

propuká a nelze ji kontrolovat. Femenergie, mající své podloží v plodném, sexuálně orientovaném těle, nachází své vyústění v tvůrčím aktu (Šmietana 2003: 164). Teoreticky *écriture féminine* zdůrazňují odlišnost ženské exprese a její nepředvídatelný, hysterický, tělesný, sexuální a nadrozumový ráz. Ženský způsob psaní má svůj rytmus – je vlastně inkantací, rituálním nápěvem (Borkowska 1999: 29–32). Pro Cixousovou byla ženská literární tvorba vždy vědomě nebo podvědomě prosáklá sexualitou, jíž byly podřízeny rytmus vět, způsob používání gramatického rodu, druh metafory (tamtéž: 34–35).

*Écriture féminine* je však třeba chápat šířeji než jako pouhou teorii úzkého spojení mezi fyzickým aspektem ženského těla a literární tvorbou. Tento diskurz, blízký tělu, ale i ženským emocím, umožňuje vyjádřit to, co je v ženách odlišné, a proto potlačené nebo odsunuté kulturními zákazy. Je to tedy obměna diskurzu odlišnosti (Šmietana 2003: 158–159).

Využití tohoto projektu pro rozbor způsobu uspořádání literárního textu v tvorbě Němcové je však dosti těžkým úkolem, neboť samotné teoreticky projekt sice vymezují, ale přitom se od něj i distancují. Zároveň tvrdí, že jeho kladné definování v opozici vůči dosavadním pravidlům mužského diskurzu je určitou pastí, protože „nesystémovost“ by měla být nezbytnou vlastností diskurzu, jenž se obrací proti dominanci. Kromě toho je projekt *écriture féminine* kritizován za úsilí obejmout celé ženské psaní. Norská kritička si všímá, že je to pouze forma, kterou by mohl použít kdokoliv, ať to bude žena nebo muž (Moi – Walicka-Hueckel 2001: 164). Cixousová se však domnívá, že praxe *écriture féminine* nevyžaduje ženský subjekt (Kłosińska 1999: 59), a proto lze tento projekt považovat za jeden ze způsobů realizace ženské literatury jako suprakonvence. Jsem si vědom systémových nedostatků této metody, ale přesto bych chtěl využít některé její prvky pro nové čtení děl Němcové a rekonstrukci její tvorby jako svébytné realizace ženské literatury.

V některých spisovatelčiných dílech jsou patrné specifické aspekty snahy ztotožnit se s vlastní tělesností. Objevuje se v nich totiž obraz ženy, která míří k dosáhnutí plnosti svého žensství.

Domnívám se, že tato snaha se realizuje bojem o nárok na návrat k původní slasti. Tyto motivy lze vykládat v aspektu kategorie sémiotického, navržené Julií Kristevou (Kristeva 1974; viz také Borkowska 1999: 65–76 a Kłosiński 1999: 19), která ve své knize věnované struktuře básnického jazyka využívá poznatků psychoanalýzy a píše o matriarchálním jazyku. Teoretička jím rozumí takovou řeč, která je zproštěna logických pravidel „mužského“ diskurzu. Jednou z podstatných tendencí tohoto jazyka je návrat k „předspolečenským“ zdrojům řeči, k procesům, které předbíhají uvědomělé symbolizaci, k tomu, co je sémiotické. Je to kategorie, která se dotýká preoidipálních vztahů s tělem matky, tedy všeho, co se děje, než dítě vstoupí do symbolického otcova řádu (Bator 2000: 10). Sémiotickým podle Kristevy je všechno původní a nedefinovatelné, ani ne preverbální, nýbrž presymbolické. Je to spojeno s rytmem, melodií, tónem, barvou – vším, co neslouží přímo k reprezentaci. Podle Kristevy má sémiotická sféra určitý revoluční potenciál, a z její podstaty vyplývá, že ohrožuje všechno symbolické. Kristeva zakládá charakteristiku kategorie sémiotického na kategorii chóra, převzaté od Platona (Platon 1986: 67). Platon tento termín, jenž znamená „nádobí“, „nádrž“, spojuje s tím, co je „neviditelné“, „tajuplné“ a „do nejvyšší míry nepochopitelné“, spojené s „mateřstvím“ a pečlivostí. Chóra – předcházející symbolický řád – je „mateří“ všech věcí. Kristeva srovnává chóra s „lůnem“ a „chůvou“, místem „chaosu“, ve kterém věci nemají svoji totožnost. Podle ní lze sémiotickou sféru pozorovat zejména v diskurzu umění, poezie a mýtů, jež jsou jakýmsi mostem mezi sémiotickou jouissance a symbolickým řádem. I přesto, že se teorie Kristevy vztahuje k otázkám jazyka a střetu sémiotického se symbolickým v jazykové rovině, myslím si, že jí zavedená kategorie sémiotického je využitelná i pro zkoumání literárního díla Němcové.

Ve spisovatelčině tvorbě najdeme místa, jež lze považovat za projev pronikání toho, co se jeví sémiotickým, do sféry oficiálního literárního vyjádření. Jako by se tak Němcová snažila promluvit hlasem vyloučeného o věcech, o nichž dosud nešlo mluvit v rámci mužského literárního světa. V několika dílech se objevuje

podivný motiv tance víl pod vedením královny – bohyně, konající se v ovzduší přeplněném slastí. Tento motiv má v jednotlivých dílech různou intenzitu. Stupňování jeho vývoje se však neshoduje s chronologií jejich vzniku, a proto nelze říci, že byl autorkou časem rozšiřován.

V básni *Luzná noc* (1856) se čtenář ocitá ve scénérii jasné měsíční noci. Májová příroda je uspána a měsíční zář proniká spící rostliny, přičemž v nich vytváří pocit snové rozkoše. Ovzduší, které zde vládne, je přeplněno erotikou zdůrazněnou antropomorfizací přírodních prvků: „stříbrolistí topolové [...] dýchají. / [...] roztoužení slavíkové / lásky žel i blaho zvučně hlásají. / [...] luna [...] každý keř i každou květinečku zlíbá“ (Němcová 1957: 26). Najednou se objevuje ples nočních duchů, kteří letí v tanečním průvodu nad luhy, hájí a potoky. Jsou to víly, ponořené do šíleného erotického tance:

v bujně veselí a vroucí slast se noří,  
očka jejich šlehajícím ohněm hoří,  
rdělé, půvabné jich líce plamen sálají,  
[...]

Tak se letmo v chorovodu divém točí,  
a vždy bujněj září hvězdné jejich oči,  
a vždy blíží a blíží se stáčí vílek sbor.

(Němcová 1957: 26)

Tanec ustává a objevuje se královna víl, jež ostatním ukládá, aby sbíraly nejkrásnější kvítí a perly z mořských hlubin ku chvále císaře. Zvláštní pozornost v básni upoutává využití kategorií plynulosti a rytmiky, které navádějí na stopu skryté touhy po ponoření se do původní slasti: „luna pluje, / [...] prolívá jich spánek [...] / v [...] vroucí slast se noří, / [...] kadeře [...] v vlnách splývají. / [...] se stáčí vílek sbor. [...] ponořte se v mořské tůň / [...] v tom skrytém divokrásném lůně“ (tamtéž: 26–27).

V pohádce *Viktorka* (1852) autorka představuje příběh dívky, která během svatební noci opouští novomanželskou ložnici a vchází do vrby stojící poblíž domu. Co následuje, je podá-

no jako sen, který pak Viktorka sděluje svému manželovi. Vrba se proměňuje v krásnou paní, jež vede novomanželku do zahrady rozkoše a radosti. Pozvání doprovází nápěv, jenž dívku nutí jít za neznámou: „slyším vášnův hlas, kouzelnými zvuky mně k sobě vábí“ (Němcová 1950: 305). Erotický ráz místa je opět zdůrazněn antropomorfizací přírodních prvků, které se v milostném opojení obrací vzájemně k sobě: „strom klání se k stromu, květina ke květině“ (tamtéž). Znovu se objevují víly točící se v erotickém tanci. Kouzelnými zvuky lákají mladou ženu k sobě. Ona k nim opět spěchá a vrhá se jim do náručí, aby se mohla zúčastnit prožívání původní slasti: „všude rozkoš [...] spěchám do jejich objetí, zpívám, raduji se“ (tamtéž). V čele průvodu opět stojí královna – „matka naše“ (tamtéž).

Jaroslava Janáčková píše, že tutéž původní národopisnou látku, na jejímž základě byla Viktorka napsána, využil i Karel Jaromír Erben v baladě Vrba z cyklu *Kytice* (Janáčková 2001: 63–64). Hlavní rozdíl mezi parafrází Němcové a Erbena spočívá právě v obsáhlém vystavění motivu dívčina snu u Němcové a jeho propletení onou zvláštní ženskou erotikou.

Tentýž motiv, snad nejrozsáhlejší, nalezneme v próze Čtyry doby (1855). Hlavní postava povídky – mladá žena – již v první části díla v kapli před Kristovou sochou (toto místo můžeme podle Václava Vaňka interpretovat jako symbol světa lidské kultury; Vaněk 2003: 64) podléhá, stejně jako Viktorka, svádění tajuplného a rytmického nápěvu: „Tu se ozve blíže okna, v zahradním křoví, klokot slavíka. Zpívá své družce ukolíbavku. Vždy sladčeji a sladčeji zaznívá píseň jeho. [...] Z útlých ňader děvčete vyvinoujou se vzdechy“ (Němcová 1951: 228). V druhé části povídky se mladá hrdince zdá sen, jehož vznik je rovněž doprovázen slavičím zpěvem. Melodie a rytmus zesilují během celé dívčiny vize. Děj se, podobně jako tomu bylo v pohádce Viktorka a básni Luzná noc, odehrává v tajemné zahradě: „Toužebněji a toužebněji slavík pje“ (tamtéž: 229). „Listy stromů chvějou se, vydávají tóny melodické, jako znění harfy, jako zpěv andělův v rajské tyto harmonie mísí se chvalozpěvy ptactva, veškerá příroda plesá“ (tamtéž: 231). Příroda je zde opět antropomorfizována a přeplněna erotikou, ale

ve srovnání s dvěma výše zmíněnými díly ještě více vynikají rozkoše tělesně-duševní: „[...] ožívuje se háj a pažit živým ruchem. Stromy sklánějí se k sobě, ratolesti jejich se objímají, šepotajíce si lásky tajné báje. [...] Lehkovážní motýlkové, ti mlsní záletníci [...] Tu líbá, tam líbá, až konečně medem sladkých úst všecek zpítý se potácí na zelený list k odpočinku“ (tamtéž: 229–230). „Růženka [...] sladký její ret [...], kdo [...] líbal, do smrti nebude si sladšího přát políbení! Vidíte jak ten zlatohlávek zpítý na ňadrech jí odpočívá a mlsný motýlek ji obletuje. Ba i ten pitomý chrobák zamilovaně oči po ní obrací“ (tamtéž: 231).

Autorka silně zdůrazňuje senzualismus dojmů, jejichž zdrojem je příroda. Dívka se ocitá v opojení, srdce jí buší, něco v ní pláče a zároveň zpívá. Rytmus tohoto opojení zřetelně označuje opakující se motiv chvějících se dívčích ňader: „z útlých ňader děvčete vyvinou se vzdechy“ (tamtéž: 228), „ňadra dmou se“ (tamtéž: 229), „ňadra dýšou“ (tamtéž: 230), „tu vydychují ňadra i ňadra šíří touhou“ (tamtéž: 231). Kolem dívky opět víří průvod květin – víl různorodých barev a tvarů, rozplývající se ve slasti. Nakonec se k dívce přiblíží bohyně, aby se s ní políbením na čelo sloučila navěky: „Tvá na věky – šeptá panna posvěcená, klesající v opojení na zelený pažit!“ (tamtéž: 232).

Podivná dějová pásma – propadání se do milostného tance s vílami a úsilí o splynutí v jedno s bohyní matkou – bychom mohli považovat za homosexuální motivy, nebo konstatovat, že jsou to konvenční folklorní figury. Chtěl bych však navrhnout jiný výklad. Domnívám se, že víly a bohyně jsou kvintesencí slasti – jouissance podle Kristevy. Tanec a plynulost průvodu lze ztotožnit s modelem ženské slasti popisovaným Luce Irigarayovou. Teoretička se totiž odvolává na akvatické rytmy: na vlnění, přílivy a odlivy moře (Křosiňská 1999: 182, 192). Je to tedy snaha o návrat k chóru nebo její otevření. Patrným je, že se hrdinky snaží proniknout do sféry sémiotického prostřednictvím vztahu s matkou – bohyní. Němcová usiluje o definování původní a neuvědomělé rozkoše, jež patří ke sféře sémiotického. Zvláštní důraz je v této definici zřejmě položen na presymbolické struktury. Gramatickým ukazatelem tohoto je fakt, že větými podměty

se stávají přírodní prvky vytvářející melodie, barvy a vůně, které vyplňují prostor stavěný vypravěčem. Objevuje se hlas vyloučeného a snaží se hovořit o tom, čeho byl dosud zbaven, a po návratu k čemuž touží.

V proslulé stati Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové se Jan Mukařovský snaží odpovědět na otázku, proč je kniha plná vitality a čerstvých dojmů, které lze srovnat s vnímáním malby, přestože Němcová nepoužívá novotvary nebo neobvyklé metafory, a navíc její svět není barevný. Z rozboru vyplývá, že tohoto účinku spisovatelka dosáhla shromážděním četných detailů a plynulostí jejich následování. Mukařovský upozorňuje na fakt, že takovým postupem vzniká v textu více dimenzí, více tvarů a líčené prostředí se stále mění. Autor zdůrazňuje, že při tom Němcová nezabředá do množství nesčetných podrobností, neboť tyto plují jedna za druhou. Spisovatelka se vyhnula náhlým skokům a razantním přechodům od jednoho pozorovaného objektu k druhému, častým výčtům a nepoužívání větné hierarchie, čímž docílila plynulosti textu.

Zdá se, že Mukařovského úvahy se shodují s přístupem Luce Irigarayové k zachycení podstaty *écriture féminine*. V knize *Éthique de la différence sexuelle* je autorčiným východiskem předpoklad, že vědomí existence dvou rozdílných pohlaví vyžaduje vytvoření na mužských patriarchálních, fallogocentrických pojmech nezávislého určení ženy a ženství (Baranowska 1996: 81–89). Nezbytné je vytvoření nové ženské symboliky, aby žena nebyla již déle odkázána na patriarchální symbolické systémy, jež o ní hovoří způsobem odpovídajícím mužské potřebě. Irigarayová sdílí názor, že je žena v rámci takového systému jakýmsi bezdomovcem, je němá, a navíc je zbavená sebe samé. Je nikoliv subjektem, ale objektem. Irigarayová tvrdí, že jejím cílem není vytvoření nového jazyka, což je svébytný paradox, vylučující možnost jakékoliv polemiky (Irigaray 1977). Podle ní je ženský jazyk jazykem neexistujícím, nemožným, nevyslovitelným. U Kristevy je ženský (matriarchální) jazyk v opozici proti mužskému (patriarchálnímu) jazyku, kdežto ve výkladu Irigarayové specifikum tohoto jazyka spočívá v tom, že jej nelze

považovat za součást jakékoliv opozice (Borkowska 2001: 71). Její metoda vězí v novém čtení, novém výkladu dosavadní symboliky a odstranění absolutního panování fallogocentrických kategorií totožnosti, jednoty, stejnosti, zřejmosti tak, aby vedle nich zaujaly patřičné místo mnohost, mnohovýznamnost a ambivalence, vnímané jako „ženské“. Při tom všem nejde o hledání objektivní ženské podstaty.

Na druhé straně však francouzská teoretička tvrdí, že při kladném popisu ženské tělesnosti jsou něčím opravdu podstatným rty neboli pysky. Nejsou jednotné ani mnohé, a při tom jsou dvojí, jednotou a dvojitostí. Jsou jako práh – prostředník mezi vnějškem a vnitřkem. Rty/pysky se uzavírají a otevírají, pouštějí dovnitř, nebo nikoliv. V tomto symbolu, neboť jak tvrdí Irigarayová, je to symbol, nikoliv anatomický popis těla, se vyjadřuje ženská sexualita. Plynulá, mnohovýznamná, založená na mnohosti, nehierarchická. Irigarayová se neodvolává k anatomii ženského těla, nýbrž k morfologii, již chápe jako „symbolický výklad anatomie“, kde je tělo spíše smyslem těla, jeho pochopením, jeho obrazem (Grosz 1989).

Plynulost, mnohotvárnost, mnohovýznamnost, nedostatek hierarchie, to všechno jsou pojmy, které jsou společné pro úvahy Mukařovského a teorii Irigarayové. Je možné, že jsou to právě momenty, kdy charakter rozdílu (hlas jiného) nabývá výrazu, a tak vzniká svébytný (ženský) diskurz (Ritz 2002: 54).

Na základě výše uvedených ukázek lze konstatovat, že projekt *écriture féminine* může pomoci číst některá díla Němcové jako projevy realizace suprakonvence ženské literatury v rovině uspořádání literárního textu. Takový výklad totiž umožňuje pozorovat, jak se ve spisovatelčiných dílech snaží skrz „opevnění“ jazyka symbolického řádu proniknout prvky „opravdového“ ženství, jimiž podle francouzských teoretiček mohou být smyslnost, tělesnost, původní slast, neboli plynulost a mnohovýznamnost. Němcová tedy naslouchá sama sobě a snaží se v jazyku svých textů znovu vytvořit ženský hlas.



## Literatura

BARANOWSKA, Maria Małgorzata

1996 Luce Irigaray: myślenie różnicy płci, *Pełnym Głosem* 1996, č. 4, s. 81–89

BATOR, Joanna

2000 Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja“, *Teksty drugie*, č. 6, s. 9–16

BORKOWSKA, Grażyna

1999 Kobieta i mężczyzna w dyskursie feministycznym, in *Kobiety w literaturze*, ed. L. Wiśniewska (Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy), s. 30–37

2001 Metafora drożdży, in *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, ed. A. Nasiłowska (Warszawa: IBL Wydaw.), s. 65–76

CIXOUS, Hélène

2001 Śmiech Meduzy, in *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, ed. A. Nasiłowska (Warszawa: IBL Wydaw.), s. 168–187

FRIČ, Josef Václav

1960 *Paměti II* (Praha: SNKLHU)

GROSZ, Elisabeth

1989 *Sexual Subversions. Three French Feminists: Julia Kristeva, Luce Irigaray, Michèle le Doeuff* (Sydney: Allen & Unwin)

IRIGARAY, Luce

1977 *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Éditions de Minuit)

1984 *Éthique de la différence sexuelle* (Paris: Éditions de Minuit)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

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

2001 *Příběh tajemného psaní. O pramenech a genezi Babičky* (Praha: Akropolis)

KŁOSIŃSKA, Krystyna

1999 *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej* (Kraków: eFKa)

KŁOSIŃSKI, Krzysztof

1999 Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce, *Pamiętnik Literacki*, č. 2, s. 11–26

KRISTEVA, Julia

1974 *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris: Éditions du Seuil)

MOI, Toril – WALICKA-HUECKEL, Małgorzata  
2001 Feminizm jest polityczny, in *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, ed. A. Nasiłowska (Warszawa: IBL Wydaw.), s. 150–167

MUKAŘOVSKÝ, Jan  
1948 Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda), s. 311–324

NĚMCOVÁ, Božena  
1950 Viktorka, in B. N.: *Národní báchorky a pověsti* (Praha: Československý spisovatel)  
1951 Čtyry doby, in B. N.: *Povídky I* (Praha: Československý spisovatel)  
1957 *Básně a jiné práce*, Spisy B. N., sv. 11, ed. M. Novotný (Praha: SNKLHU)

PLATON  
1986 *Timajos. Kritias albo Atlantyck*, překlad do polštiny Paweł Siwek (Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe)

RITZ, German  
2002 Literatura w labiryncie požądania. Homoseksualność a literatura polska, in G. R.: *Niż w labiryncie požądania. Gender i pleć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu* (Warszawa: Wiedza Powszechna), s. 52–63

ŠMIETANA, Urszula  
2003 Od écriture féminine do „sodatekstu“. Ciało w dyskursie feministycznym, *Przełąd filozoficzno-literacki*, č. 1, s. 153–171

VANĚK, Václav  
2003 Čtyry doby a příroda, *Česká literatura*, č. 1, s. 60–66

*Mgr. Marcin Filipowicz, Uniwersytet Warszawski*