Hana Šmahelová

Pochyby nad interpretací Boženy Němcové jako romantičky

Knížkou o Babičce V. Černý oživil po téměř padesáti letech otázky charakteru tvorby B. Němcové a jejího tvůrčího typu. Navázal tak, i když v mnohém polemicky, na V. Tilleho a ještě více na F. X. Šaldu. Odchýlil se však od nich v tom, že odpověď viděl ukrytou především v příčinách a následcích změn, jež v konkrétních jednotlivostech odlišily realitu díla od reality mimoumělecké. Problémem *Wahrheit* a *Dichtung*, který provází literárněvědné myšlení od Aristotela až do současnosti (připomeňme alespoň studie K. Hamburgerové, W. Isera, U. Eca, G. Genetta) se však V. Černý blíže nezabývá, pouze ho používá jako odrazový můstek k přímému skoku do problematiky jemu blízké, do romantismu a jeho různých podob v evropské literatuře.

Není třeba zdůrazňovat, že ve své době to byl pohled nový, ojedinělý a také velmi potřebný. V. Černý svým přesvědčením, že se specifika tvorby Němcové vytváří v oblasti subjektu, vrátil do kontextu soudobého němcovského bádání problematiku, která začala být stále více odsouvána na okraj (např. též u F. Vodičky). Z této strany se také jeho práci dostalo kritiky. Felix Vodička v recenzi *Knížky o Babičce*, otištěné v *Literárních novinách*, ocenil přístup Černého zejména z hlediska faktografické fundovanosti, ale zároveň přesně a jednoznačně určil jeho „achillovu patu": „Naše metoda nemůže být celistvá, sledujeme-li, jak sen pozměňuje skutečnost, a nesledujeme-li zároveň, jak skutečnost ztvárňovaná ve vzpomínce modifikuje sen."[1] Vodička tím napadl hlavní

1 F. Vodička: Nový matertiál k starému tématu. *Literární noviny* 13, 1964, č. 12, s. 4.

východisko argumentace Černého pro tezi o Němcové romantičce, nikoli však proto, aby ji zcela odmítl, ale pouze jako pokus o jednostranné určení povahy díla. Ostatní Vodičkovy námitky musíme ponechat stranou (nejzávažnější se týkají typizace a charakteristiky dějové kompozice), nicméně již ta, která zpochybňuje základy dominantní teze V. Černého, poukazuje dostatečně zřetelně k problematice, z níž bych chtěla učinit vlastní předmět této úvahy. V žádném případě nepůjde o snahu posoudit, které z obou pojetí je dílu Němcové bližší. Již tak připomíná sporná otázka situaci dvou, kteří se přetahují o jeden provaz. Proto, domnívám se, není bezpodmínečně nutné nacházet další možné „konce" v podobě návrhu vlastního řešení. I bez něho zůstane řada různých a přitom ***možných*** interpretací díla Němcové dost dlouhá na to, aby se již nad ní začal vznášet otazník zcela jiného druhu: ***podle čeho poznat tu pravou*** (nebo alespoň pravější)?

Nejistota právě tohoto druhu patří mezi ty faktory, které v současném literárněvědném myšlení pozvolna odsunují z centra pozornosti ***určování jevu v tom, co jest***, a naopak vtahují do něho otázku po způsobu a okolnostech, za jakých se k takovému poznatku dochází. Jde tedy o změny v orientaci poznání, jejichž příčiny jsou hlubší a složitě větvené do oblastí filozofie jazyka, logiky, noetiky i ontologie. Proto se zmíním jen o jedné z nich, jež poukazuje na to, že hodnota (validita) soudu závisí na určení a dodržování pravidel, v jejichž rámci poznání probíhá. Nejde zde o žádný projev metodologického formalismu, nýbrž o zobecnění a logický závěr z analýz vědeckých diskursů vedených v oblasti přírodních i humanitních věd. Z různých úhlů sleduje tento problém například F. Lyotard ve svých studiích o postmodernismu: „ /.../ nápadný rys postmoderního vědeckého vědění je to, že je v něm zahrnut, a sice v explicitní podobě, diskurs o pravidlech, která mu dávají platnost."[2] Tyto úvahy ústí v představu, že řetěz dílčích voleb a rozhodnutí („tahů"), z nichž se skládá vědecké poznání, dávají celému procesu charakter ***„hry"***. Výsledek, v podobě určitého soudu, je podmíněn podobou této hry, přesněji řečeno jejími ***pravidly***. Každá jejich změna mění i dosavadní výpověď a zakládá „hru" novou. Toto paradigma vědeckého poznání nepřipouští v podstatě jedinou věc: určit pravidla „hry" nejednoznačně nebo je během „hry" měnit. To podstatné, oč zde běží, není totiž pravdi-

2 F. Lyotard: *O postmodernismu*. Praha 1993, s. 163.

vost nebo nepravdivost výpovědi (to jest: co já pokládám za pravdivé), nýbrž její kontrolovatelnost: možnost znovu vstoupit do určité „hry" a ověřit si, čím si to vlastně nechávám „podněcovat zrod myšlenek"[3], zjistit, co je to za výpověď, pro niž se rozhodnu a budu na ní stavět, nebo ji naopak odmítnu. Je tedy zřejmé, že v sázce jsou věci zcela zásadní povahy, jako je ***kvalita volby***, od které postupně odvinu „hru" svého vlastního poznání.

Výpověď *Knížky o Babičce* lze pokládat, a to i navzdory dílčím kritickým výhradám, za obecně respektovanou a přijímanou. Již to je samo o sobě dostatečným důvodem k zamyšlení nad otázkou, ***jakou „hru" zde V. Černý s námi hraje***? Je třeba předeslat, že zde není možné provádět podrobnou analýzu, a proto se soustředím jen k formulaci hlavní teze a k způsobu jejího rozvíjení.

To, co chce Černý poznat a určit ve své podstatě, je – řečeno jeho vlastními slovy – „akt umění" a také „krása", které umisťuje do prostoru mezi „reálnou bází a výšinami, kam fantazie dolétla." Jde mu „o povahu tohoto rozdílu", protože podle ní lze soudit na tvůrčí typ Němcové. Odchylek proti skutečnosti nachází v textu díla celou řadu, pro nás je však podstatné jejich vyhodnocení vzhledem k autorčině tvůrčí metodě. Již velmi záhy, ještě v rámci výkladu o sociální skutečnosti související s dílem, dochází k závěru, že posun vůči realitě má charakter typizace, která v postavě babičky vytváří „typ mravní dokonalosti" a ta je, vzhledem k svému zakotvení v herderovské lidovosti a rousseauovské přirozenosti, dokonalostí ***v pojetí romantickém***. Určení, jež se vztahuje k postavě, se hned vzápětí rozšiřuje na soud o celém díle: „Babička Boženy Němcové je třetím vítězstvím českého básnictví z ducha rousseauovsko-herderovského. A způsob, jímž je v díle cítěna a zpracována rodová skutečnost dobrušských prarodičů, demonstruje v její autorce znovu básníka romantického."[4] Výklad neposkytuje žádné další zdůvodnění těchto dílčích, přesto však klíčových výpovědí. Pro vyřčené soudy není zde uveden jediný argument z širšího kontextu výstavby díla nebo tvorby jako celku. Je to případ „herního tahu", u něhož nemůžeme posoudit, co k němu autora, kromě zřejmé vnitřní jistoty, vedlo. Jediné „pravidlo", k němuž lze tuto výpověď vztáhnout, je čtenářovo obecné kulturní

3 Tamtéž, s. 174.
4 V. Černý: *Knížka o Babičce*, Praha 1963, s. 70.

povědomí o romantismu a typizaci. Z hlediska tohoto kontextu jsou tvrzení V. Černého jistě přijatelnou možností; z hlediska vědeckého poznání je to však vybočení z ohlášené „hry" a z pravidel, která by měla být vlastní jen jí.

Takto určené komponenty – romantický postoj Němcové, typizace a postava babičky jako ztělesnění dokonalosti – začínají se řadit v syntagma všech dalších úvah. Jeho posledním, velmi důležitým článkem, je teze obsažená v tomto tvrzení: „Němcová až do konce cítila citem a myslela myšlením své babičky, citem a myšlením těch dávných českých vesnických nevolníků /.../." A k tomu ještě dodatek: „Stanovisko Němcové je podstatě stanoviskem utopického socialismu."[5] Černý tuto myšlenku v dalším textu ještě rozvádí, upřesňuje a hlavně ji povyšuje na vysvětlení „vnitřního tvárného principu" celého díla (srovnejme též výroky: „Běží o formaci lidských osudů zážitkem, jímž byl pro vnučku Boženy Němcové život Magdaleny Novotné a reflexe o jeho smyslu a významu"; „Němcová čerpá z reflexe o tomto životě všechna stanoviska, která k lidským osudům v této knize uplatní".[6] Stejně jako předcházející výpovědi, není ani tato teze výsledkem zdůvodněné volby. Je to soud apodiktický a navíc dvojznačný, neboť není jasné, na jaké skutečnost se zakládá a k jaké poukazuje. Podle jedné možnosti mohl by se výrok o vciťování Němcové do mentality babičky, o reflexi její osobnosti, opírat o mimoumělecký doklad takového názoru. Korespondence, ani další biografické dokumenty neposkytují však k tomu dostatečný důkaz. Jako zdroj informace, která se stane součástí vědecké výpovědi v podobě věcného argumentu, zbývá tedy už jen dílo. Jedině odtud se lze dovědět o babiččině „mravní dokonalosti", o smyslu jejího života v lásce, jedině na této půdě lze uvažovat o „formativním významu Magdalenina života".[7]

Výpověď tohoto druhu je však ***interpretací*** jevů, které existují pouze jako součást umělecké fikce a v jejím kontextu také zakládají své významové vztahy. Proto nemohou být v rámci odborného diskursu zaměňovány s nefiktivním faktem, jímž by bylo sdělení Němcové, například v dopise, o způsobu ztvárnění literární postavy. Takové zaměňování

5 Tamtéž, s. 71–72.
6 Tamtéž, s. 90.
7 Tamtéž, s. 91.

výpovědi estetické za věcnou je v podstatě přenášením fikce díla do mimoumělecké reality. Vyplývá z toho, že ve „hře" V. Černého není k automnosti uměleckého díla přihlíženo jako k pravidlu, které by v každém literárněvědném diskursu mělo platit jako základní. Tento rys jeho výkladu vystoupí do popředí zvlášť výrazně v kontextu hlavních tezí, jež v B. Němcové určují romantičku.

„Pravidla" této úvahy vyplývají z vymezení charakteristických znaků romantismu: „Světem dosněným či vysněným přichází na zem antitéza světa skutečného a světa ideálního, základní antitéza všeho romantismu /.../."[8] V protikladu snu a skutečnosti určuje V. Černý také základní paradigma tvorby Němcové, v němž antiteze, vědomí rozporu, je překonáváno láskou: „A sen radí k lásce. Láska, pouhá láska stačí dokonale k resorpci světa skutečného světem ideálním."[9] Zdá se, že nemůže být jednodušší a přitom výstižnější vysvětlení. Tento dojem je o to pozoruhodnější, že klíčové slovo v uvedených výrocích není jednoznačné.

Sen, v němž shledává jeden z hlavních zdrojů tvorby Němcové, V. Černý odstiňuje ve třech významech: 1. snění jako psychické rozpoložení, prostor představ, které vzbuzují příjemné pocity (odkaz na dopisy H. Jurenkovi); 2. sen ve smyslu tvůrčí obraznosti, jenž rovněž působí úlevně, a posléze je to 3. „ /.../ život nový, dokonalý, život v uměleckém díle, jenž převracel skutečnost v pouhý svůj stín /.../."[10] V prvních dvou případech nachází sen své určení v mimoumělecké realitě. Ve třetí výpovědi je spojen s dílem, kde však význam tohoto slova osciluje mezi fikcí obecně a jejím obsahovým určením v konkrétním tématu, které zobrazuje například harmonické vztahy mezi lidmi apod. Důležitost rozlišování naznačených rozdílů, zejména mezi dvěma posledními modalitami snu-fikce, vystoupí do popředí v okamžiku, kdy je třeba odpovědět na otázku, který z těchto „snů" podmiňuje vznik romantické antiteze.

S odkazem na hlavní představitele romantismu V. Černý uvádí příklady různého ztvárnění rozporu mezi světem skutečným a vysněným. Představa ideálu, napětí z nemožnosti ho naplnit a reflexe této marnosti jsou v dílech Rousseaua, Chateaubrianda, Byrona a dalších tematizovány

8 Tamtéž, s. 81.
9 Tamtéž, s. 82.
10 Tamtéž, s. 80.

v umělecké fikci. Podle názoru V. Černého se od nich Němcová liší jen v reakci na antitezi: „Všech těchto skeptiků, pochybovačů, pesimistů a rouhačů zůstává Němcová na hony vzdálena. Ani na okamžik, ani v nejhorším trápení nevykořenitelná optimistka Němcová nepochybuje, že rozpor světa skutečného a světa ideálního, bolesti a štěstí, křivdy a spravedlnosti lze odstranit."[11] Rozdíl je však i v tom, že tato autorka v žádném ze svých děl nečiní antitezi předmětem umělecké výpovědi, netematizuje protiklad snu a skutečnosti. Fakt, že její prózy jsou plné antinomií (v motivech, v typech postav, v prostředích i časových obdobích), není sám o sobě důkazem, že právě v prostoru fikce jejího díla se polarizuje na jedné straně ucelená představa o světě, který je ztělesněním ideálů, zatímco proti němu na straně druhé stojí obraz neutěšené reality. Neděje se tak dokonce ani v básnické próze *Čtyry doby*, jež by mohla být pokládána za „vzorník" významových možností slova sen.

První obraz zachycuje výjev v zámecké kapli. Promítá se do něho autentický zážitek z mládí, o němž se Němcová zmiňuje později, v dopise H. Jurenkovi, jako o snění při modlitbě před krucifixem. V následující části, jež popisuje snovou vizi mladé dívky, představuje sen hlavní motiv. Třetí obraz kontrastuje s předešlým v situaci i významem událostí. Jedině zde se rýsuje, avšak v pouhém náznaku, protiklad milostně idylického dívčího snění s chmurnou realitou její svatby. V závěrečné scéně přechází vyprávění z roviny alegorického popisu strastiplné životní cesty v popis hrdinčina nadzemského setkání s Bohem. Tento výjev však není podán jako sen nebo vize, třebaže některé detaily prostředí evokují idyličnost snového výjevu z druhého obrazu. V gestu spočinutí u božích nohou se zde připomene i motiv Máří Magdalény (první obraz) a spolu s ním se vzdáleně ozve i echo biografické vzpomínky na dětskou zbožnost. V podstatě se tak jen doceluje vnitřní provázanost mezi skutečným zážitkem, jeho přetavením ve fikci uměleckého díla a vnitřní významovou intencí, jež nachází výraz ve způsobu ztvárnění. Próza *Čtyry doby*, ač svými motivy, alegoriemi a symboly může snovým dojmem působit, má s typicky romantickou tematizací antiteze dvou světů stejně tak málo společného, jako ostatní texty Němcové.

11 Tamtéž, s. 82.

Reflexe nepřekonatelného rozporu, která v dílech romantiků dostává obsahovou konkretizaci, není pro Němcovou příznačná ani jako mimoumělecký postoj a projev životního názoru. Naproti tomu její záliba ve snění a zjevná relaxační únikovost těchto stavů skutečně patří k výrazným rysům autorčiny osobnosti. Třebaže ani z toho nelze jednoznačně a přímočaře usuzovat na umělecký typ, postihl zde V. Černý důležitý aspekt existenciálního významu, který měla literární tvorba pro Němcovou. Není třeba pochybovat, že Němcová při umělecké realizaci svých představ zakoušela pocit naplněného štěstí. Přesto zůstává tato skutečnost jevem, který sice se vznikem díla úzce souvisí, avšak patří k mimotextové, vnější životní (nikoli umělecké) realitě.

Ač se tedy dílo Němcové zdá být snovým oparem přímo obestřeno, nedaří se s ním spojit sen ve významu určitých názorů a představ, které existují pouze jako fikce uměleckého díla a realizují se v estetické výpovědi. Z toho ovšem plyne, že ani antiteze, nevytváří-li se v tomto prostoru, nemůže být charakteristickým rysem této tvorby. Ostatně i V. Černý se k podobnému názoru kloní, když o přítomnosti rozporu v díle Němcové říká: „/.../ vyskytuje se vůbec jen proto, aby byl odstraňován a odstraněn."[12] Poukazuje tím na skutečnost, že Němcová, na rozdíl od romantiků, nevyhrocovala svůj postoj ke světu, aniž by vědomí o rozporu mezi životem vysněným a reálným promítala do některého z příznačných gest vzdoru či protestu. V jejím vyprávění není vedena žádná rozlišující čára mezi ideálem a skutečností, mezi štěstím a bolestí, dobrem a zlem. Vše se zde slévá do jednoho proudu životního dění, avšak jeho pohyb, směřování a cíl je určován jistou nadzemskou zákonitostí, kterou již Šalda spojuje „/.../ s vírou ve věčnou dobrotu, v princip věčné harmonie, v laskavého Boha." Právě v tomto mravním řádu určuje i V. Černý onen „sen", jenž podle jeho názoru zakládá rodové příbuzenství Němcové s evropskými romantiky. Pro očividné rozdíly nachází vysvětlení v jejích citových reakcích, projevujících se povýšením lásky na „/.../ klíč k rozporu skutečnosti a snu".[13] Opět by zde bylo možné poukázat na přenášení jevů z díla prostřednictvím interpretace do kontextu vnější životní reality, kde jsou vzdáleny své existenci v díle a proměněny ve věcné argumenty. Přidá-li se k tomu jistý zkrat, kterým

12 Tamtéž, s. 82.
13 Tamtéž, s. 83.

se ztotožňuje důvěra v moc lásky s projevem citovosti, a interpretuje-li se takový postoj jako produkt neracionálního snění, je nasnadě závěr, že „Její romantismus byl a zůstal chimérou srdce!“[14] Pochyby o logice a obsažnosti této formulace zanikají v dojmu, jímž věta působí, zvláště když ani není o nic více srozumitelná, než obrazně opisné obraty, jež často i v odborné promluvě nahrazují jednoznačná určení. Problém je pouze v tom, že interpretace citovaného výroku může se v dostatečné míře spolehnout již na kontext obecné kulturní komunikace, aniž by potom ještě bylo třeba odvolávat se na „herní“ pravidla v rámci vědeckého poznání.

Na základě tohoto zjištění lze dovodit následující: různé způsoby porušování nebo rozmlžování pravidel vědeckého diskursu komunikativnost neruší; v důsledku toho se však jednotlivé výpovědi nenápadně přesunují do jinak orientovaných kontextů a „řečových her“, čímž dochází k zásadní změně ve funkci a v zaměření celé „hry“. Jde o to, že jejím smyslem přestává být postup od jednoho „tahu“ k druhému, to znamená odkrývání paradigmatu, v němž probíhá proces poznání daného předmětu; místo toho strhává k sobě pozornost sám způsob vyjádření metajazykem vědeckého pojednání. Ve studii V. Černého jsou tyto tendence patrné v různých rovinách: od významově nejednoznačného používání klíčových pojmů, přes obraznost vyjadřování, stavbu vět a emotivně působivý styl promluv, až k nápadně kumulativnímu, informačně přesycenému způsobu podání historických faktů. Tyto postupy vtiskují celkové výpovědi apelativnost ve vztahu ke čtenáři a zároveň obracejí pozornost k samotnému mluvčímu, k subjektivní gestaci jeho sdělení. Tím se do jisté míry vytváří ***analogie se situací uměleckého díla***, jehož výpověď nemá, díky působení estetické funkce, těžiště svého smyslu ve věcném určení a v jednoznačném přiřazení jevu k významu. Prolínání a střetávání dvou komunikačně protichůdných tendencí v rámci jednoho diskursu nemůže zůstat bez následků na jeho poznávací hodnotu: ke každému soudu připojuje totiž nejistotu o jeho původu, o šíři možných interpretací a hlavně je narušena podmíněnost jeho pravdivosti „pravidly“ jednoho typu. V úvaze nad *Knížkou o Babičce* by bylo možné pokračovat analýzou dalších výkladů, tezí, jejich argumentace atd. Od-

14 Tamtéž, s. 82.

pověď na otázku po charakteru „hry" V. Černého lze však alespoň naznačit již na základě dosavadních zjištění.

Smysl a poslání vkládají do každé hry její účastníci dvojím způsobem: buď je zaujme sama o sobě jako způsob postoje ke světu a výpovědi o něm, nebo bude chápána jako možnost zvítězit. V případě *Knížky o Babičce* svědčí řada indicií o tom, že pro V. Černého bylo poznávání tvůrčího typu B. Němcové hrou, u níž byl už ***předem*** znám výsledek i vítěz.