

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

**Diplomová práce**

Jiřina Fojtíková

*Žádná růže nekvete celý rok:*

*Obraz Viktorky v Babičce Boženy Němcové*

*No rose blooms all year:*

*Viktorka's image in The Grandmother by Božena Nemcova*

Prohlašuji, že na diplomové práci jsem samostatně pracovala, že jsem řádně citovala prameny a odbornou literaturu a že tato práce nebyla využita v souvislosti jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného titulu.

Ve Vsetíně dne 31. 12. 2015

Podpis:

Tato práce nachází svůj smysl v interpretaci obrazu Viktorky v *Babičce* Boženy Němcové jako autonomního tematického protikladu, který je schopen prostřednictvím literárního textu komunikovat se čtenářem podobně silně jako tradičně priorizovaný obraz babičky. Příčinou jisté sekundárnosti Viktorčina tématu byla skutečnost, že odborná recepce tohoto díla po dlouhou dobu směřovala mnohem spíše k idylickému nebo idylizujícímu přístupu. To je ale pouze jeden z interpretačních způsobů nebo přesněji řečeno jeho jedna strana. Tou druhou, relativně donedávna přehlíženou, je prostor, který autorka věnovala postavě Viktorky. V narativní a sémantické struktuře díla se projevuje tematická duálnost lidské lásky, která spíše text *Babičky* rozděluje, a protiklady obou výše uvedených ženských postav zvýrazňuje, než aby jejich zobrazené kontury mírnila v "harmonizující" kompozici. K tomuto tematickému zvýraznění podle mého posouzení přispívají především *prostorové* a *časové* souvislosti, které čtenáři zpřítomňují babiččino "štěstí" i Viktorčino "neštěstí".

Interpretace, kterou předkládám, prochází čtyřmi částmi: První a druhá se vztahují k předmětnému textu Boženy Němcové; třetí a čtvrtou, relativně významově samostatnou, tvoří básnická skladba Jaroslava Seiferta *Píseň o Viktorce* a filmová adaptace *Babička* scenáristy Františka Pavlíčka a režiséra Antonína Moskalyka.

This thesis gives an interpretation of the image of Viktorka, a female character in Božena Němcová's *Babicka* ('The Grandmother'), as an autonomous thematic antagonism able to communicate with the reader, by means of text, with a similar power to that of the traditionally prioritised image of the grandmother. The reason why the topic of Viktorka was neglected lay in the fact that for a long time the professional acceptance of this work tended much more towards the idyllic, or idyll-making, approach. This, however, is only one of the interpretational approaches or, more exactly, only one side. The other side, relatively overlooked until recently, is the space the author gave to the character of Viktorka. The narrative and semantic structure of this work shows the topical duality of human love which actually rather separates the text of *Babicka*, and emphasises the antagonisms of these two female characters rather than softening their contours. This thematic emphasis, in the opinion of the author of this thesis, is supported primarily by the contextual relationship of *space* and *time* which for the reader transpose into the present *Babicka*'s "happiness" as well as Viktorka's "misfortune".

The interpretation presented in this thesis consists of four parts. The first and second relate to the book by Božena Němcová, while the third and fourth part, relatively independent, comprise the poem *Píseň o Viktorce* ('Song about Viktorka') by poet Jaroslav Seifert and the adaptation *Babicka* by screenwriter František Pavlíček and director Antonín Moskalyk.

# Obsah

Úvodem .....	6
1. Obraz "šťastné ženy": babička .....	8
2. Obraz "nešťastného stvoření": Viktorka .....	17
3. Obraz Jaroslava Seiferta: <i>Píseň o Viktorce</i> .....	54
4. Obraz Františka Pavlíčka: <i>Babička</i> .....	59
Posledním slovem .....	65

## Úvodem

První slova představující jedno z "nejklasičtějších" děl naší národní literatury jsou slova o babičce: *"Babička měla syna a dvě dcery."* Už na samém počátku se prostřednictvím rodinného, mateřského vztahu čtenáři zpřístupňuje a přibližuje prostor *"domova"* jako místa **jistoty** v životě člověka. Toto místo se stává jedním z určujících atributů, které postavě babičky příslušejí; ovšem jistota není v předmětné práci chápána jako nejvyšší a nezávislá kategorie lidského života, ale je přijímána relativně, vždy ve vztahu ke svému opaku, nejistotě. Jsou chvíle, tedy časově určené situace, které onu jistotu problematizují; minulý čas mladé Magdaleny se vrací v pozdějším vyprávění staré ženy s kněžnou a Kristlou, zpřítomňuje se v něm v podobě citových stavů, jež způsobily nejvyšší znejistění. Babiččino vzpomínání je vyvoláno vnějšími obrazy, které vidí před sebou a které poskytují příležitost k produkci vlastního obrazu: Na návštěvě zámku spatří portrét pruského krále, a tento obraz "oživne", vyvstane vzpomínka na muže Jiřího, který sloužil v pruském vojsku a jehož smrt přinesla Magdaleně nesnadný život válečné vdovy s dětmi. Také setkání stařenky s "živým obrazem", *"bledou Kristlou"* čekající na Jakuba vrací vzpomínku na vlastní dramatickou situaci, ve které se Magdalena v cizině bez účasti rodičů vdává.

Všechny výše uvedené životní situace však překračují původně znejistující prostor a čas, aby pokročily ke svému smyslu, v němž se poznávají jako jistota, která je provázena nově určeným **prostorovým** a **časovým** přívlastkem: Předmětná práce má ukázat, že těmito atributy jsou prostor *"domova"* a čas *"činné lásky"* jako aktivních schopností proměňujících stav nejistoty v jistotu, a to nejen ve smyslu intimně soukromém, ale také sociálně soudržném.

Obě určení jsou ale relační: Jejich smysl spočívající v obraze babičky, který je sumarizován slovy *"šťastná to žena"*, je přínosné vnímat v relaci k Viktorce, tomuto *"nešťastnému stvoření"*, protože pouze situace ženy připravené o rozum se v díle zobrazuje jako skutečný prostor *"ciziny"* a čas *"lásky pasivní"*, jež lze interpretačně uchopit jako schopnosti snášet stav šílenství, kterému předcházela vášeň ke konkrétnímu muži; je to stav, který lze posuzovat jako **passio**. Viktorčina životní cesta je cesta křížová, cesta na Kalvárii; ovšem tu smrt, která by v konečném stupni pozemské "pašije" povýšila, sakralizovala ve

slavnost Lásky, ve slavnost sebeosvobozující a spasitelské schopnosti (jako Vzkříšení Kristovo), není možné s Viktorčíným koncem spojit, poněvadž tady zůstala už jen skromným, ale nezapomenutelným detailem na mrtvé tváři této ženy, "*trpkým úsměškem*", přiznávajícím a potvrzujícím ekvivalenci "neštěstí" k babiččinu "štěstí". *Babička* je obrazem duálnosti, problematičnosti lidské lásky tematizující se ve Viktorčině "neštěstí"; ani babiččina tichá slavnostní smrt v sedniče, jež zdánlivě na konci díla všechnu poznanou a prožitou životní nejistotu překrývá svou útěšností, ani tato "tichá síla" onen tragismus lidského života ukončeného v jednom letním bouřném dni není schopna překrýt novým významem, který by spojil všechny ratibořické postavy; Viktorka významově zůstává vně tohoto spojení.

Přítom první slova šesté kapitoly jsou také slova představující prostor "*domova*": "*Viktorka je sedláková dcera ze Žernova.*" Počáteční příbuznost mezi babičkou a Viktorkou, jež se narativně projevuje v rodinných vztazích obou žen (babička je "matka", Viktorka "dcera"), je však porušena pozdějším šílenstvím "*sedlákovy dcery*", jejíž "*domov*" se stal pouze provizorním určením, protože působením "*činu lásky*" se převrátil v "*cizinu*".

Je možné konstatovat, že obrazy obou žen se v této práci podřizují konfrontačnímu vnímání prostřednictvím výše uvedeného rozlišení "štěstí" a "neštěstí", ale to by byl jen jeden ze způsobů vidění, i když podle mého soudu způsob primární. Nicméně přitažlivost *Babičky* lze spatřit jistě i v dvojznačnosti osoby babiččiny; ona poznala (podobně jako Kristla nebo komtesa Hortenzie) sílu stoupající nejistoty: Tímto poznáním se stala životaschopnou nejen svému temnému tematickému protikladu, Viktorce, ale i sobě samé jako obrazu, jehož "štěstí" lze vyslovit pouze v blízkosti "neštěstí".

## 1. Obraz "šťastné ženy": babička

"Jakápak asi ta babička bude?"

Jednou z nejvýraznějších tematických složek *Babičky* (1855) je vztah mezi dospělým jedincem a dětským kolektivem. Přivítání babičky na Starém bělidle je *slavnostním* setkáním viděným očima vnoučat. Stařenčino výchovné působení na Proškovy děti je nezpochybnitelné, nelze jej ale chápat ve školském významu. Mohlo by se spíše přirovnat k praktické činnosti "pěstounky", o které psal František J. Mošner.<sup>1</sup> Jeho dílo bylo poprvé publikováno v roce 1851, avšak podobností, které by čtenář mezi tímto textem a pozdější *Babičkou* Boženy Němcové mohl předpokládat, je velmi málo, protože převažují rozdíly, a to jak v autorské intenci tak v narativní a sémantické struktuře obou literárních děl.

V próze Mošnerově, jmenovitě v poslední, šesté kapitole, se zviditelňuje idea pěstounské služby, která se má stát systémovou součástí budoucího politicko-pedagogického programu přispívajícího k mravní kultivovanosti národa; nicméně konkrétní činnost vdovy Dorotky v dětském kolektivu, jež je autorovým vzpomínáním na vlastní chlapecká léta uváděna ve všech předcházejících kapitolách, přibližuje se mentorování. Proti ratibořické babičce je tato pěstounka monotónní, na mnoha místech textu unavující, poněvadž vztah vychovatelky k malým svěřencům je příliš jednostranně představován jako vztah "vědoucí" dospělé autority (nebo spíše autoritářky) a "nevědoucí" dětské podřízenosti. V sousedství *Babičky* zůstává *Pěstounka* obrazem strojeného (a strojového) způsobu výchovy jako vždy a všude přítomného mechanismu.

Babiččina výchova je dialog, ve kterém jedna strana poznává druhou a také samu sebe. Je to vztah dospělé autority, která se přizpůsobuje dětskému chápání světa. Lidský život je mnohostranný, a tím problematický přítomností dospělých jedinců, kteří se stali součástí ratibořického prostoru.

Přes výše uvedené rozdílnosti je možné určitou similaritu mezi oběma pracemi spatřit v kompozici, a to v "časových" kapitolách Mošnerových nazvaných *Jeden den s pěstounkou*

---

<sup>1</sup> Mošner, F.J.: *Pěstounka čili Způsob vychovávání dětí mimo školu*. Praha, 2. vydání, F.A.Urbánek 1874.



(druhá kapitola) a *Jeden rok s pěstounkou* (kapitola třetí). Také v díle Němcové lze tento kompoziční způsob evidovat (babiččin běžný pracovní den ve druhé kapitole nebo čas sváteční spojený s účastí na bohoslužbě a sousedskou návštěvou ve mlýně v kapitole čtvrté), ale "den" tu není numericky jeden, nýbrž substituuje ostatní; celý text je opakuje se roční cyklus, ve kterém se střídají běžné a sváteční chvíle, cyklus lidské činnosti, který souvisí s přírodními proměnami ročních dob. V poslední, osmnácté kapitole uteklo několik let, babiččin čas se blíží ke svému konci, který se rozrůstá do tvaru univerzální smuteční slavnosti v pohádkovém prostoru "údolíčka": *"Když zazněl umíráček, hlásající všemu lidu, že 'není více babičky', zaplakalo celé údolíčko."* (XVIII, s.198)

Své vzpomínce na dávné a daleké dětství autorka přisoudila pohádkovou obraznost. Tento atribut se však v *Babičce* kombinuje s popisnou realističností, jež je zachycena především prostřednictvím prostorovým, Ratibořicemi. Už úvodní slova vypravěčky věnovaná životu staré ženy: *"Babička měla syna a dvě dcery"*<sup>2</sup> lze vnímat na jedné straně jako počátek pohádkového syžetu ("Byla jednou jedna babička a ta měla syna a dvě dcery"), na straně druhé jako realistickou personální konkretizaci vztahující se jak k babičce (žila *"na slezských hranicích"*) tak k jejím dětem (obě dcery sloužily *"ve Vídni"*). Autorčina reference ke skutečným postavám z doby jejího dětství spočívá v místních výrazech, *toponymech*, přestože Ratibořice jsou v textu pojmenovány nekonkrétně, apelativem (*"údolíčko"*).

*"Nežila osamotnělá ve své chaloupce; všickni obyvatelé vesničtí byli bratřími jí a sestrami, ona jim byla matkou" a "bez ní se neskončil ani křest, ani svatba, ani pohřeb."*

(I, s.11)

Výše citovanými, evangelizujícími slovy<sup>3</sup> o životě na slezských hranicích se předpovídá obraz nejvyššího společenského stupně budoucího babiččina působení v Ratibořicích, místě *"nového domova"*. Být "matkou" vesnickým lidem představuje sociálně prioritní postavení, které v pohádkách přísluší panovníkům nebo jiným významným osobám. Avšak babička

---

<sup>2</sup> Němcová, B.: *Babička*. Praha, 27. vydání, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1961.

<sup>3</sup> Počáteční, evangelizující slova o babičce souvisejí s Klácelovou ideou sbratření chápanou ve smyslu obecně lidském. I když je popisována pomocí pojmů křesťanské teologie, nejedná se o konkrétní církev.

jako prostá žena žije "v chaloupce", minimalizovaném prostoru jedince, jehož činnost hranice původně privátního domova překračuje, aby se mohla stát domovem pro všechny vesničany. Skutečnost "domova", jak prvního (slezského) tak pozdějšího (ratibořického), je prostorovým předurčením, které provází cestu života staré ženy a jehož smysl spočívá v onom překročení, "činné lásce".

*"Jakápak asi ta babička bude?" ptají se Proškovy děti "ustavičně".*

***"Jakpak, to byla babička zcela jinaká než všechny ty, co kdy viděly; takovou babičku ony ještě jaktěživy neviděly! Div na ní oči nenechaly! Kamkoli se postavila, obcházelý si jí kolem dokola a prohlížely od hlavy do paty."*** (I, s.12)

Babička je svými vnoučaty viděna jako *pohádková* postava, která přichází do *reálného* ratibořického prostoru. Početné detaily selského kroje, které jsou realisticky popisné, se prostřednictvím okouzleného dětského vidění proměňují v předměty z "jiného" světa. Podobným způsobem jsou vnímány i ostatní materiální objekty babiččina života, především "malovaná truhla" a její tajemný vnitřní prostor, o který se vnoučata nejvíce zajímají. Tento prostor tvoří "přítruhlíček" skrývající drobný předmět, "stříbrný tolar od císaře Josefa". Jeden prostor za druhým se "pohádkově" otevírá dětským očím. Přibližovací postup od jednoho objektu k druhému svědčí o zniternění a zintimnění prostoru domova: Babička přebývá s Proškovou rodinou "ve stavení", kde je její "sednička", ve které je "malovaná truhla" skrývající "přítruhlíček" a v tomto přítruhlíčku "stříbrný tolar od císaře Josefa".

Tento drobný předmět se opakovaně stane tématem babiččina vyprávění (poprvé na návštěvě ve mlýně a podruhé na zámku); motivem narativní reprodukce, který nechybí ani v myslivcově řeči o Viktorce (poprvé je posluchačkou paní kněžna, potom babička), je řečový cyklus související s tradicí mluveného projevu; slova se v něm vracejí od jednoho vypravěče vždy k novému posluchači a funkcí těchto slov není pouze sdělení, ale také sdílení (verbální řeč se stává jedním ze sdružujících přívlastků lidského kolektivismu). Pohádkovost babiččina vyprávění o tolaru se vztahuje k místu Madlenčina setkání s *tajemným* pánem držícím kouzelný předmět, "trubičku":

***" 'Chceš-li se skrze tu trubičku podívat, tedy se podívej,' obrátil se ke mně ... a pěkně mi položil trubičku k oku. To jsem vám, lidičky, své divy spatřila; v Jaroměři zrovna lidem do***

*oken jsem viděla a každého pěkně pozorovala, co dělá, jako bych stála u něho, a daleko až na polích lidé co pracovali, viděla jsem jako před sebou."* (IV, s.39)

Reálnost místa Jaroměře se tu střídá s okouzleným viděním Madlenky, která v tom čase byla ještě dítětem, a tak i vyprávění staré ženy je přizpůsobeno dětskému chápání světa. Tajemný, anonymní pán věnuje Madlence stříbrný tolar a prozrazuje svou totožnost: *'Až přijdete domů, můžete říci, že jste mluvily s Josefem císařem!'*

*"My klekly a žádná nevěděly jsme, co děláme leknutím a radostí. Kmotra začala mi lát, že jsem se tolik opovážila, a sama se opovážila také dost. Ale kdopak by si to byl pomyslíl, že je to císař pán. Těšily jsme se z toho, že snad přece nemusel se mrzet, když nás obdaroval. V zásobárně vyplatili Novotné třikrát tolik za houně, než co žádala. My domů zrovna letěly, a když jsme tam přišly, nebylo vypravování konce a všickni nám to záviděli. Máma mi dala tolar provrtat a od té doby jej nosím na krku. Už mi bylo kolikráte dost zle, a přece jsem se ho nevzdala."* (IV, s.39)

Pohádkový motiv dětského okouzlení na počátku setkání spatřovaný v podivném předmětu, *"trubičce"*, nepřestává působit ani ve chvíli přiznání císařovy totožnosti. I když se tajemný pán prozradil, a tím se stal reálným člověkem, pohádkovost této situace se stupňuje, poněvadž spočívá v setkání "běžného" člověka se společensky nejvýše postaveným a považovaným jedincem a též ve skutečnosti darování, které se stalo tématem nepřetržitého vyprávění. *Císařův tolar*, který nosí Madlenka, je *kouzelným* prostředkem, jehož funkcí je nejen výsostná vzpomínka na darujícího, ale i samo věnování tolaru "pro štěstí", které lze vnímat jako zvýznamnění obdarovaného. Tímto způsobem je tolar pozitivním protikladem *kovářčina škapulíře*,<sup>4</sup> který obdržela pronásledovaná Viktorka, aby ji chránil "proti neštěstí". Avšak na rozdíl od Madlenčina tolaru, který byl *pohádkově* věnován pro štěstí, o jehož relativním smyslu se nositelka ve svém dospělém, *reálném* životě nejednou přesvědčila (*"Už mi bylo kolikráte dost zle, a přece jsem se ho nevzdala"*), Viktorčin škapulíř získává dvojznačnou, problematizující funkci, která se skrývá v zobrazené dvojznačnosti lidské lásky. Smysl této lásky lze spatřit v konturách temně se zvýrazňujících a rozdělujících prostor a čas mezi počáteční milostnou situací svedené ženy a pozdější tragičností šílenství.

---

<sup>4</sup> Pohádkovými motivy v *Babičce* se blíže zabývá Hana Šmahelová ve studii *Viktorčina zastřená tvář* (detailněji se jí věnuje v následující části o Viktorce v pozn. 35)

Babiččin život i smrt spočívají v jistotě "*řádu*", v němž, sumárně řečeno, "všechno má své místo a svůj čas", v jistotě ratibořického světa, tak jak ji chápou Proškovy děti: Celý prostor je "*domov*"<sup>5</sup> a babiččina přítomnost v něm je jeho nezpochybnitelnou součástí. Tato jistota však chybí dospělým, protože jejich život může být (a také je) znejistěn nepříznivými okolnostmi: Milostné situace Kristly a komtesy Hortenzie, chudoba rodiny Kudrnovy, ale především komorní drama Viktorčino. Životy jmenovaných osob představují rozdílné stupně nejistot; s výjimkou Viktorky jsou uvedena znejistění jen přechodného charakteru, poněvadž v ratibořickém světě působí jedna lidská schopnost: Babiččina "reformující" činnost, která znejistěné situace ukončuje. Je to schopnost, jež se v pohádkách přisuzuje *pomocníkům*, a těmi se stávají i stařenky se svými kouzly. Ovšem v pohádkách jsou tito služebníci dobra ve vedlejší postavení, jejich funkcí je prospívat a přispěchat na pomoc hlavním hrdinům; ratibořická babička je však sama hlavní hrdinkou, vždyť v jakém smyslu by bylo možné mluvit o *Babičce* bez babičky?

Všechny výše vzpomenuté postavy se k babičce přibližují rozličností témat, prostřednictvím kterých v textu kreativním způsobem vznikají vztahy přispívající ke společné komunikaci mezi jedinci (především babiččin dialog s Kristlou a komtesou Hortenzií). Avšak Viktorka je problematickou relační postavou: Na straně jedné, jak už bylo uvedeno, tvoří ekvivalentní tematický protiklad "nešťastného stvoření" k "ženě šťastné" (tedy tvoří relaci), na straně druhé zůstává v osamění jako tematický "outsider", který se od ostatních evidentně vychýlil a vzdálil, i když ze strany ratibořického kolektivu je vnímána jako součást sociálního celku.

Jedním ze spojujících atributů lidského kolektivu je jazyk, *communicatio* ve smyslu společného sdělování a sdílení, jež se projevuje především v "trojím" vyprávění babiččině, které se přizpůsobuje posluchačům (první je výše částečně citované vyprávění o darovaném tolaru ve mlýně; druhé se věnuje životu vdané ženy na návštěvě zámku v dialogu s paní kněžnou; třetí verbalizuje čas mladé Magdaleny před svatbou v Prusku v řeči s Kristlou na Starém bělidle). Ratibořickému komunikačnímu prostoru přísluší verbální projevy; Viktorka jako jedinec zbavený nejen rozumu, ale také řeči, zůstává za jeho slovně štedrými

---

<sup>5</sup> Tímto výrazem Jan Patočka pojmenovává prostor životní zkušenosti, který ale není jediným; tím druhým je jeho protiklad, "*cizina*", která je také součástí poznání naší situace ve světě. Je to duálnost lidského života, překročení k cizině je potenciální stav každého člověka (pozn. 27 a 29)

hranicemi <sup>6</sup> (vzpomeňme, že jejím prostorem se stal les, louka, splav).

Životní způsob a zvyklosti lidského kolektivu jsou určovány přírodními cykly a též ročním opakováním církevních slavností a svátků. Pravidelnost příchodu proměn, ona repetitivnost proměn, je *jistotou času*, která nejvýrazněji přispívá k tomu, aby prostor ratibořického domova byl posuzován "idylicky".<sup>7</sup> Ale nikoliv pouze prostorové a časové kategorie konstruují idyličnost, nýbrž neméně tu působí i personální přehlednost, tedy postavy díla: Především Proškovy děti, které okolní svět idylicky vnímají, a babiččina mravní připravenost k *činům*, které lze klasifikovat jako "sociálně reformní", protože působí nejen na soukromí jedinců (pomoc Kristle nebo komtese Hortenzii), ale na stav celého společenství (Kristlina svatba na konci díla jako obecná slavnost lásky v "údolíčku"). Pokud se babička Proškových dětí stala "babičkou" všech ostatních (a skutečně je v textu kolektivem takto oslovoována a "oslavována"), potom celé dílo by mohlo být chápáno jako "domov" a "rodina" v intertextové blízkosti s Klácelovou idejí obecného sbratření, která je přítomna i v jiných prózách Němcové, především v *Pohorské vesnici*.

Babiččiny mravní činy lze uchopit jako produktivní schopnost lásky a řád, který zosobňuje tato stará žena, jako "*ordo amoris*".<sup>8</sup> Její způsob života, zvyklostí, pracovních činností se nespojuje s jiným způsobem jen jednou, a to na samém počátku: Předmětem rozdílů se stanou babiččiny selský svět minulosti a současný, zpanštělý svět její dcery Terezy. Skutečnost, že na Starém bělidle "*zůstalo tedy při starém*", svědčí o nenásilném charakteru babiččiny schopnosti proměnit svět, který jí není vlastní, ke svému obrazu: Na počátku tento obraz "*domova*" vítězí pouze v soukromém prostoru Proškovy rodiny, avšak na konci díla se jeho působnost projeví v celém "údolíčku" (s výjimkou Viktorky).

Ke zmírnění a neutralizaci protikladných životních situací v *Babičce* přispívá také kompozice, střídání kapitol s denními a nočními motivy; konkrétně kapitola osmá uvádí dynamismus lidského kolektivu přicházejícího na slavnost Božího Těla do blízkého městečka

---

<sup>6</sup> Detailněji se tématu lidské řeči a také nemluvnosti věnuje Jaroslava Janáčková ve studii *Míjení se a mlčení v Babičce*. Tuto studii uvádím v následující části o Viktorce v pozn. 32.

<sup>7</sup> "Idyličnost" je jedním z tradičních výrazů, kterým se interpretuje text *Babičky*. Tento způsob posouzení však souvisí s vnímáním *času*, které je charakteristické pro dětské postavy; nelze jej tedy zobecnit na celý text; více se idylickou interpretací zabývám v části o Viktorce.

<sup>8</sup> "Ordo amoris", řád lásky, je původně pojem Maxe Schelera, který v této práci používám k pojmenování babiččiny činů jako "činů lásky". Více v pozn. 30 a 31.

Česká Skalice:

*"Jaká pastva očím, ten strakatý průvod! Co tu krojů! Co tu nádhery! Tu vystrojené děti, tu skvostný ornát kněžský, tu pán v moderním fraku, tu poctivý soused v kabátu padesátiletém, tu junák ve vyšívané kamizole, tatík v dlouhém po paty kabátu. Paní jednoduše, ale elegantně ustrojené vedle vyšperkovaných, nevkusně přistrojených. Měšťanky v krajkových čepcích i v zlatých a stříbrných, selky v škrobených čepcích a v bílých plachetkách, děvčata ve vínkách i v červených šátkách."* (VIII, s.90)

Seskupení detailů "útočí současně na všechny naše smysly",<sup>9</sup> jak si všiml Jan Mukařovský. Nepřehlédnutelný je tu nejen jejich počet, ale i jejich společenská funkce (lidský kolektiv, sociálně diferencovaný, je zobrazen jako *celek* sbírající se k církevní slavnosti). Motiv slunečného dne zvýrazňující barevnost mnohých slavnostně ustrojených účastníků jako na Uprkových obrazech je střídán devátou kapitolou, ve které se také chystá slavnost, ovšem redukováná na místo Proškovy rodiny (otcův svátek), je "předvečer svatojánský", přichází motiv čarovné noci v obraze Kristly trhající kvítí:

*"...babička dívá se na louku, která vede ke mlýnu. Tam od hospody přes potok vběhla na louku postava ženská, zahalená v bílou plachetku. Tiše stojí, naslouchá jako srna, když ze zákrytu lesního vyběhne na široou pláň, by se popásala. Nic neslyší než táhlé zvuky slavíka, temné hrkotání mlýnu a ševelení vln pod temnými olšemi. Otočí bílý šat okolo pravé ruky a trhá ní kvítí, kvítí devatero, každé jiné. Majíc kytici hotovu, shýbne se ještě, umyje se čerstvou rosou, a neohlížejíc se vlevo ani vpravo, spěchá nazpět k hospodě. 'Kristla je to! Bude dělat svatojánský věneček; myslila jsem si, že má toho hochu ráda,' povídala si babička, nespouštějíc z děvčete oči."* (IX, s.98)

Noční intimnost citované situace se neskrývá pouze v "čarovném prostoru" louky a kvítí, které se v podobě svatojánského věnečku stává předobrazem věnce svatebního, ale i v

---

<sup>9</sup> Mukařovský, J.: *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*, In *Studie z poetiky*, ed. R. Havel, Praha, Odeon 1982, s. 683-693. V tomto rozboru autor určuje tři základní stylistické prostředky: 1. syntaktická konstrukce vět (sklon k parataktickému a asyndetickému spojení vět a větných členů); 2. větný slovosled (časté postavení slovesa na konci věty); 3. zmírňující větná melodie.

"čarovném čase" Kristly a babiččiny minulosti jako sdružujícího motivu mládí: Kristlinu noc překrývá noc Magdalenina, ve které při trhání kvítí myslila na Jiřího, tento dávný čas *se zpřítomňuje* v babiččině vzpomínce aktuálním časem, a to Kristlinou činností na louce. Paralely obou komorních obrazů jsou střídány nově probuzeným dnem lidského kolektivismu, mariánskou poutí v kapitole desáté.

Zmírnění a neutralizace protikladných životních stavů se neuskutečňuje jen ve střídání kapitol s denními a nočními motivy, ale i v postavách samých. V šestnácté kapitole se babička setkává s komtesou Hortenzií a ta jí představuje své obrázky: Na jednom z nich je zachycena Viktorka *u splavu* a její neutěšená situace se stává předmětem řeči mezi oběma ženami. Avšak bezprostředně po svých přerušovaných slovech o Viktorce babička "*obrátil list*" přechází k obrázku jinému, a tento je příčinou proměny tématu a také novým komunikačním motivem, kterým dialog pokračuje: "*Nové podivení! 'Spasiteli, to' je Staré bělidlo, dvorek, lípa - to jsem já, děti, psi, všecičko; ty můj Ježíši, čeho jsem se to nedočkala. Kdyby to naši viděli!*" přetrženě vykřikovala babička." (XVI, s.175)

Příčina "přetržené" babiččiny řeči je však v něčem jiném než byla ve slovech o Viktorce: Babička je nejvíce překvapena tím, že vidí svůj vlastní obraz a že se v něm *poznává*, sebepoznání člověka tu prochází prostorem domova. Tento prostor, který se zviditelnil prostřednictvím komtesina kreslení, byl ovšem vzpomenut už v autorčině prologu: "*Kdybych štětcem mistrně vládnout znala, oslavila bych tě, milá babičko, jinak; ale nástin tento, perem kreslený - nevím, nevím, jak se komu zalíbí!*"

**Obraz** domova "perem kreslený", který se objektivuje jako literární text, z něhož lze též *poznávat*, zakládá analogii k výše uvedené komtesině práci kreslířské. Oba autorské činy ve své podstatě jsou "*činy lásky*" a jako "*obrazy venkovského života*" jsou schopny oživit vzpomínky, a tak zabránit zapomenutí. Komtesina slova jsou i slova Němcové: "*Nezapomenu já nikdy,*" pravila komtesa, "*na lidi, kteří mi jsou milí, ale aby mi podoby jich jasněji v duši zůstaly, tváře jejich si vykreslím.*" (XVI, s.175)

Je tu ještě jedna skutečnost, kterou lze poznat v setkání babičky s komtesou. Když Hortenzie přichází k babičce, tato ji přivítá starostlivými slovy: "*Jste bled'ouneká, milostslečno, co je vám?*" (XVI, s.174) Vznesenou otázku by babička mohla adresovat i Kristle, jež od jisté chvíle je také "*bledá*". (XV, s.166; XVI, s.172) Ovšem nejvíce by její otázka příslušela Viktorce, která "*bývala vždy bledá*". (II, s.20)

"Bledost" je tělesný a psychický stav, který spojuje všechny tři výše jmenované ženy; bledost jejich tváří prozrazuje neutěšenou situaci: Nepřítomnost muže. Zatímco u Kristly se ukáže, že šlo pouze o přechodný stav (její bledost zmizí, když se jí vrátí Jakub z vojny), Hortenziina bělost je dvojznačná. Na jedné straně je možné ji spatřit jako provizorní detail (tímto vzniká similarita s Kristlou); ale na straně druhé je to signum blízké smrti, poněvadž v poslední kapitole Hortenzie umírá (v této kapitole i čas babiččin spěje ke svému konci). Komtesino zdánlivé uzdravení, které je komentováno slovy "*jako růže zase kvete*" (XVIII, s.196), je ve skutečnosti dvojznačné. To ji přibližuje k uzdravení Viktorčinu, i když s tím rozdílem, že Hortenzie se proti Viktorce šťastně vdává (podobně jako Kristla). Je tu ale ještě jeden rozdíl v oné bledosti tváře: Přicházející smrt je maskována zdravým zabarvením (Hortenzie je přirovnána k "růži", která "zase kvete"); avšak Viktorka, jež je stálou nositelkou bledosti od času své nemoci, je postavou ke smrti předurčenou. Proč?

Odpověď na tuto otázku může nabídnout kompozice díla. Poprvé vypravěč o Viktorce mluví nikoliv jako o zdravé ženě, "sedlákově dceři ze Žernova", nýbrž jako o ztracené osobě; druhá kapitola *předchází* myslivcově řeči o Viktorce a uvádějící slova jsou tato: "*Viktorka bývala vždy bledá, oči jí svítily jako dva uhly, černé vlasy měla vždy rozčuchány, nikdy neměla pěkné šaty a nikdy nepromluvila.*" (II, s.20)

Výše uvedená citace není běžný popis postavy. Slova, která vypravěč zvolil, jsou velmi nezvyklá a podobají se pohádkovému syžetu. Důvodem je skutečnost, že první, kdo vidí Viktorku *v lese*, jsou Proškovy děti, které ji vnímají jako postavu z "*jiného*" světa (tímto způsobem vnímaly při prvním setkání i svou babičku). Počáteční slovo o Viktorce je vysloveno: Je to "bledost", která provází její nešťastnou životní situaci, ale také předsmrtný stav (šílenství) a konečně smrt samu. Viktorčin život i smrt se nemohou stát součástí diferencovaného "*řádu lásky*", jako tomu je u babičky, kde "všechno má své místo a svůj čas". Viktorka tento řád převrací "*činem lásky*". Prostorové a časové souvislosti řádu tak zůstaly nerozlišeny. Nejvýrazněji se Viktorčin stav projevuje v intimní konfrontaci se situacemi Kristly, Hortenzie, a především babičky. A tyto konfrontační vztahy, které se skrytěji nebo méně skrytě projevují, jsou tématem následujících stran.



## 2. Obraz "nešťastného stvoření": Viktorka

"Myslila jsem tenkrát, že o rozum přijdu..."

Je překvapující, a přece pochopitelnou skutečností, že v početném množství odborné literatury zabývající se o Boženu Němcovou a její *Babičku*, především ve starších literárněhistorických studiích, se málokdy mluví detailněji a souvisleji o tématu lidského utrpení, jež je pro interpretaci a určení smyslu tohoto díla jednou z nejdůležitějších složek (s výraznou výjimkou Václava Černého a jeho *Knížky o Babičce*). Prostřednictvím tématu, které se konkretizuje v postavě Viktorky, je možné v sémantické a narativní struktuře textu posuzovat tragické zobrazení života jedince v podobě autonomního celku, který je schopen porovnání s celkem jiným, a to tradičně prioritovaným obrazem babičky.

Ve studiích, které se tematicky vztahovaly k *Babičce* (Nejedlý, Novák, Šalda, Tille), se Viktorka většinou představuje pouze jako jedna z postav povinně příslušejících ratibořickému světu, jehož středem je babička. Lze si ale už na tomto místě všimnout, že Viktorčino společenské postavení v onom světě je velmi nezvyklé: Je to osoba, která je lidem nejvzdálenější, která žije v lese, tedy na periferii ratibořického kolektivu, a přece je tímto kolektivem přijímána jako ten, kdo se stal jeho nezpochybnitelnou součástí. " '...kdybych ji neviděl sedět u splavu, kdybych neslyšel, když stojím na čekání, její písničku, chybělo by mi cosi; stýskalo by se mi,' řekl myslivec..." (XV, s.162)

Dvojznačnost, která provází **prostor** Viktorčin, svědčí o problematičnosti sociálního života, který je v díle ztvárněn. I když Viktorka není okolím chápána jako cizí, a ani nemůže být takto chápána, protože její minulost "*domova*", o které rýznburský myslivec vypráví v šesté kapitole, je spojena s konkrétním místem, Žernovem, svým současným šílenstvím je odkázána na osamění v lesním teritoriu; **čas** a jeho dramatické proměny způsobily, že tato žena žije na hranici rozdělující dva prostory, lidský a přírodní. Pomocí prostorového a časového rozlišení, jež se nejviditelněji zpřítomnilo ve Viktorčině obrazu, lze nalézt tematické určení díla, duálnost životů, babiččina a Viktorčina, které se na jedné straně staly protiklady, ovšem na straně druhé se kompozičně spojily v kontinuální literární zobrazení, jemuž nic nechybí ve smyslu zachycení *celého* člověka. K tomu, aby se obraz života uchopil ve svém celku, nemůže chybět postava Viktorky, jež se tímto proměňuje v **autonomní** a **ekvivalentní** tematický protiklad babičky. V blízkosti uvedené antinomie čtenář může vznést otázku: Čím by byly Ratibořice *bez* Viktorky?

V odborné, literárněhistorické komunikaci je převažující zvyklostí opakovaně pokládat otázku tradiční: Čím by byly Ratibořice bez babičky? Ano, toto tázání je na místě: Babička je lidsky nejvyšší postavou; v literárně stvořeném prostoru a času ratibořického světa je člověkem, jehož činnost se vztahuje k celému kolektivu (ke kterému se počítá také Viktorka, i když, jak je uvedeno výše, ne jednoznačně). Postavení babičky tedy vnímám jako činný vztah jedince k celku, jehož je součástí. Svou schopností reformovat stav sociálního celku se tato žena stává v jistém smyslu celkem samým, poněvadž ten je zobrazením její činnosti.

Klácelovými slovy řečeno: Je to člověk, jenž je "obrazem celého světa".<sup>10</sup> Pokud ale připustím, že babiččin obraz v sobě spojuje *všechn* svět díla, není pouze ona (a nikoliv také Viktorka) tím, kdo tematicky určuje *celý* lidský život, jeho univerzální zobrazení? Nezpochybnuje se sám smysl interpretace spočívající v tematické autonomii tragicky ztvárněného života, který nepřísluší nikomu jinému než Viktorce a který je ekvivalentně kladen proti životu babiččinu?

V tuto chvíli je na místě vzpomenout skutečnost pojmenování díla. Sama autorka své dílo publikuje jako *Babičku*, ne *Viktorku*. Proč je dílo "pouze" *Babičkou*?

Jak už bylo uvedeno, babička je tím, kdo v sobě zpředmětňuje celý ratibořický kolektiv, především k ní se vztahují postavy Kristly, komtesy Hortenzie (a také Viktorka). Přítomností této ženské trojice se tematizuje láska k muži, která babiččinu obrazu komunikujícímu s Proškovými dětmi a sousedy na Starém bělidle přináší i jinou, skrytější stranu: Zintimnění života jedince, jeho mládí, které se tematicky a motivicky blíží k situacím tří jmenovaných žen. Pokud jde o paralelu k Viktorce, je třeba říci, že vzniká v situační chvíli "být blízko šílenství". Také Magdalena *byla*, a to v čase, kdy jí umíral muž Jiří, tragicky zasažena *poznáním nejistoty*. Čas Magdaleniny minulosti a její nejnejistější chvíle; to je *temporálně* určený smysl, kterým se Magdalenina situace konfrontuje s Viktorčinou nejistotou. Čas tu ale není jen tím, co obě situace spojuje:

**"Myslila jsem tenkrát, že o rozum přijdu, že mi srdce žalostí se rozpuke. Ale člověk mnoho vydrží, milostivá paní!"** (VII, s.76)

Je i tím, co obě nejistoty rozlišuje: "*Ale člověk mnoho vydrží.*" Chvíle životního znejistění v babiččině čase později slábla a přeměnila se v kladnou kvalitu (jistotu), jež současnému stáří poskytuje smysl "záchrany". Proti tomu Viktorčin čas jako by se zastavil a spotřeboval všechnu svou sílu v nejvyšším stupni nejistoty. A takto pokračuje ke svému konci; současná, stárnoucí, šílená Viktorka je zachycena obrazem svého minulého vztahu k černému myslivci, "vrací se" stále k němu, zůstává nezachráněna a vzdálena jistotě poznání, že "*činem lásky*" lze život zkvalitnit. V tomto smyslu jsou obě ženy *časovými protiklady* (nejen *prostorovými*, ve kterých se babička zobrazuje jako střed ratibořického světa a Viktorka jako jeho periferie). V tematizaci dvojznačnosti lidské lásky se produkují narativní a sémantické předpoklady pro vznik a konfrontaci protikladů, které se jak časově tak prostorově od sebe radikálně vzdálily.

Situace obou žen jsou kompozičně blízké (motiv výše citované ztráty muže Jiřího v Magdalenině životě je uveden v kapitole, jež přichází po myslivcově vyprávění o Viktorce). Společný stav "bez muže" však jen zdánlivě spojuje Magdalenu a Viktorku. Nejsilněji se rozdíl projevuje v Magdalenině činném uchopení poznaného utrpení, které se stane nejvyšším

<sup>10</sup> Klácel, F.M.: *Listy přítele k přítelkyni*. Praha, Klub socialistické kultury 1948, 3. list, s. 26.

Autor tu rozlišuje množství lidí, které nic nespojuje, a "organickou společnost", jež je v jeho bibliizující interpretaci tím, co "je jedním tělem".

nástrojem pro posouzení kvalit její lidskosti, její personality. Pouze svým životem pro druhé, životem matky dětí a později babičky vnoučat, obecně životem pro všechny ostatní, a svými činy, kterými působí *dobro* nejen druhým, ale i sobě samé, je babička *mravně autonomním* člověkem, který převyšuje skutečně všechny; jak sociálně nejvyššího jedince (kněžna) tak nejvyšší stupeň tragismu (Viktorka). Čím více babička prospívá ratibořickému kolektivu, čím více "se objektivuje", tím více se stává sama sebou, tím více se stupňuje jako subjekt. Babiččin život a personalita se tak nemůže redukovat tím, že v sobě pěstuje schopnost pomoci ratibořické obci a že by se touto schopností stala indiferentní, že by se anonymizovala ve společenství ratibořického světa, naopak: Mravní schopnost ji násobí jako *jedince*, který byl stvořen k tomu, aby byl původcem dobra a především tímto etickým způsobem se mohl stát pro interpretaci smyslu díla *primárně určujícím*. A pro tuto "příčinu působící", pro mravní působení, které se konkretizovalo v postavě staré ženy, se text nemůže jmenovat jinak než "jen" *Babička*.

A přece: Bez Viktorky by se interpretační potenciál díla ochudil o stranu kladenou proti babičce a její univerzálně mravní *činnosti*. Neboť tematická autonomnost Viktorčina obrazu spočívá ve schopnosti snášet svůj soukromý stav šílenství, tedy v *pasivnosti*. Počáteční slabost, kterou Viktorka poznala v čase pronásledujících myslivcových očí, se proměnila v sílu "nést nesnesitelné". Její šílenství není přechodné, naopak může být negováno, znicotněno pouze prostřednictvím smrti, a nikoliv něčím, co by tuto ženu uzdravilo tak, že by se vrátil původní, rozumový stav (příčinou uzdravení by se mohl stát onen voják, který by svým návratem Viktorčinu životu poskytl smysl "záchrany"), ani něčím, co by sama Viktorka ukončila sebevražedným činem (je mnoho postav *romantické* literatury, které se usmrtí, *proč* ne ona?) Avšak šílená Viktorka jako by nečinně čekala na poslední, smrtící úder: Umírá zasažena bleskem, který ji sráží k zemi (tak, jako ji kdysi srazil k zemi trn), umírá "přírodní" smrtí tato žena, která žila v lesním prostoru. Viktorčina temná postava odchází z ratibořického světa září, která je tou poslední, co ve svém životě spatří, odchází žářem, který je tím posledním, co na svém těle pocítí. Poslední stav, stav *smrti*, podobá se počátečnímu stavu, stavu *lásky*: Myslivcovy oči jsou tím žářem, který poprvé pocítí na svém těle, a jsou také září, která poprvé probouzí citovost:

*'...ty jeho oči na mne zasvítily jako to boží slunko; já musela svoje oči zakrýt!'* (VI, s.59)

Literární obraz konkrétního utrpení lze zobecnit, a tak získat smysl, který je konstituuje: *Smysl utrpení*. A v tomto smyslu se Viktorka stává ekvivalentním protikladem babiččina štěstí. Význam Viktorčina "neštěstí" nemůže snížit ani skutečnost, že babiččino "šťastné ženství" se v díle představuje jako *časové* a *prostorové pokročení*, jako cesta k nejvyššímu stupni lidství, jež lze jmenovat "celým". Ovšem přítomností Viktorčina tématu se problematizuje prioritní babiččina obraz, ve ztvárněné dvojznačnosti lásky vznikají předpoklady pro *neidylické* posouzení textu. Participací Viktorčina tématu se výrazně oslabuje síla idyličnosti, jež je spojena s postavou babičky, i když na druhou stranu nelze nevidět, že idylické interpretace *Babičky* projevíly svou sílu na českých školách, kde se povinně připisují (nebo předepisují?) venkovskému životu strávenému na Starém bělidle, a že o jejich popularitě svědčí i běžný, blíže nezainteresovaný čtenářský vztah k tomuto životu.

Co je ale tím určujícím motivem, kterým se k textu *Babičky* přistupuje především jako k idylickému venkovskému obrazu? Je to postava staré ženy, jež starajíc se o dobro druhých přispívá také ke svému vlastnímu? Jistě, ale je na místě přiznat, že tato žena ve svém životě poznala i to méně dobré (výše uvedená "zámecká" citace to potvrzuje), a nejenom ona, také Kristla, komtesa Hortenzie nebo otec Kudrna; všechny jmenované postavy poznaly **relativnost jistot**: Vzdálenost milovaného člověka nebo materiální chudobu. Poznaly ji, poněvadž dospěly. Jen pokud je člověk ještě dítětem, nerozlišuje nebo není schopen rozlišit dvojí realitu života (jeho jistotu a nejistotu), neboť svět je pro něj jedním, a to nepochybně přátelským prostorem, který je jak místně tak časově stále týž: Proškovy děti nejsou schopny chápat proměnu času a místa jako to, co už nikdy a nikde nebude, co je nenávratné. Babiččina vnoučata vnímají svět jen v jeho cykličnosti, tedy jako to, co se vždy a všude opakuje (a co tak nikdy nemůže nebýt): Je to roční cyklus přírody a s ním související rozličné církevní slavnosti, svátky, zvyklosti lidského kolektivu (dětí se těší na Vánoce a na Velikonoce, protože je jistota, že vždy po roce přijdou). Podobně i cyklus navštěvovaných míst (mlýn, myslivna, zámek) je tím, co se poznává s pravidelností; tyto cykly časové a prostorové tvoří **řád jistot**. K tomuto řádu přísluší především babiččina přítomnost; vzpomeňme na to, jak se děti těší na první setkání s babičkou.

Současně ale s přítomností staré ženy, jež je dětmi vnímána jako jistota, přichází i jiná skutečnost, skutečnost stáří: Vnoučata nemohou pochopit, že babička je *jiná*, že je obrazem času, který pokročil ke svému konci:

***"Jeden sedí jí na klíně, druhý stojí za ní na lavici a Barunka stojí před ní a dívá se jí do tváře. Jednomu je divno, že má babička bílé vlasy jako sníh, druhému, že má babička scvrklé ruce, třetí povídá: 'Ale babičko, vy máte jen čtyry zuby!' Babička se usmívá, hladí tmavohnědý vlas Barunčin řkouc: 'Když jsem stará; až vy budete staří, budete taky jinaké!' a děti to nemohou pochopit, že by ty jejich bělouňky, hladké ruce mohly kdy tak svařštělé být jako ruce staré babičky."*** (I, s.14)

Už při *prvním* setkání s babičkou jsou vnoučata konfrontována se světem dospělého, k němuž přísluší skutečnost stáří a smrti ("bílé vlasy", "scvrklé ruce", "svařštělé ruce", "čtyry zuby"), jež je v tuto chvíli dětem ještě velmi vzdálena, nicméně už teď je *jisté*, i když *nepochopitelné*, že tento svět nastane. Poprvé jsou ratibořické děti ve svém světě jistot znejistěny. A je to babička, jež je smyslově, očima vnoučat zachycena jako **znejistění**, přestože její přítomnost na Starém bělidle je dětmi vnímána jako **nezpochybnitelná jistota**.

V dialogu s blízkým člověkem, jehož detaily tváře a rukou ponoukají děti k novým otázkám, se tematizuje nejistota, kterou působí čas. Toto působení lze vidět nejen na výše citovaném, "inkriminovaném" místě, ale v celém textu jako dvojznačné: Na jedné straně jako návratnost času projevující se v přírodním a lidském cyklu (svět dětí); na straně druhé jeho opak, nenávratnost a poznání konce (svět dospělých).

Způsob, kterým děti vítají babičku vracející se z kostela, svědčí o tom, že čas vnímají neurčitě:

**"Zdaleka jak babičku spatřily, na ni volaly, úprkem k ní se ženouce, jako by rok ji byly neviděly." (IV, s.30)**

Je produktivní vidět tuto dvojznačnost lidského života založenou na časové rozdílnosti jeho částí, dětství a stáří. Smysl zobrazeného života ratibořických postav získává mnohostrannost a nemonotónnost, lze jej uchopovat rozličnými způsoby. Soud, který *Babičku* redukuje na idylický obraz venkovského života, vzdává se tohoto uchopování, ochuzuje se, přestože v určitém smyslu je pravdivý, ale pouze v tom, že idyličnost vnímání lze spojit s dětskými postavami, přesněji s jejich vztahem k ratibořickému okolí, ve kterém není přítomen čas dramaticky nenávratných proměn, čas lineární (čas spějící ke svému konci), který je reflektován jen dospělým jedincem. Idyličnost vnímání souvisí s jistotou, že objekty ve zdomácněném světě jsou prostorově blízké a časově nemohou být ukončeny (babiččina přítomnost). Není to tedy sama babička, nýbrž vztah vnoučat k ní, který ještě nechápe lineárnost času a který působí, že ratibořický svět je možné interpretačně uchopit pomocí idylismu.

*Babička* však referuje i k dospělým, lidem více nebo méně znejistěným: Kristlin Jakub je odveden na vojnu; komtesa miluje malíře, ale ke své lásce se kněžně nepřiznává. Babička, která pomůže oběma ženám, tak promění situaci, která předtím idylická nebyla; babiččina schopnost pomoci je mnohem spíše *idylizující*, dynamickou činností, prostřednictvím které se tato postava vztahuje k druhým, než jako trvale idylický stav, který je zajištěn jen babiččinou přítomností: Tento způsob vnímání je vlastní pouze dětem, nikoliv dospělým.

Problematickostí idylické interpretace lze vidět v tom, že na straně jedné nachází svou sílu a životaschopnost v obraze ženy, jejíž minulý život, o kterém vypráví paní kněžně nebo Kristle, skutečně nebyl idylický. Na straně druhé obraz babičky v sobě zpředměťuje všechno ratibořický svět, a právě tato "syntetizující" schopnost spočívající v mravní působnosti jedince na celý kolektiv, ke kterému se vztahuje a také jej proměňuje, je příčinou soudu, který pouze idylizující činnost jedné postavy přenáší na celý prostor textu a tím mu přisuzuje trvale dobrý, avšak dynamismu zbavený stav, protože tento prostor zbavuje času, který provází jak proměny konkrétních postav tak proměny vztahů mezi nimi. V tomto smyslu "nejčasověji" určeným obrazem je Viktorka, a právě proto, že její proměna je prostředkována časem, který není jen "zastavený" (jak jsem uvedla výše v souvislosti s šílenstvím, jež trvá do Viktorčina skonu), ale též "kontrastní", poněvadž se v něm soustřeďují "dvě" Viktorky (sedláková dcera "ještě zdravé" minulosti a žena "už nemocného" současného stavu), není možné tuto postavu posuzovat idylicky. Viktorčino šílenství je nejen svědectvím nejvyššího stupně nejistoty, ale i časově určeným svědectvím o tom, jak se z jistoty v nejdynamičtější chvíli stala nejistota.

Pokud se *celé* dílo považuje za idylické, potom se představuje jen v podobě trvalé jistoty. Atribut idyličnosti je však problematický v tom, že nejen prostorově (od jedné postavy k celému kolektivu), nýbrž i časově (od proměňující činnosti k trvalému stavu) zobecňuje to, co je původně *částečným* sémantickým určením textu, který, jak už bylo uvedeno, je interpretačně mnohostranný a nemonotónní.

Idylická interpretace svědčí o přecenění významu, který je přisuzován obrazu babičky v literárněhistorické tradici. Svědčí o realitě odborné recepce, která je primárně spojena s titulní postavou. Ovšem být "první" není totéž co být "jediný", absolutnost tu není na místě, spíše naopak: Být "první" ukazuje k pořadí a jeho relativnosti. *Babička* není pouze babička, tedy jediný obraz, nýbrž "**obrazy venkovského života**", i když tímto plurálním způsobem je pojmenován podtitul, který se chápe jako podřadný ke stupni titulu. A přece čtenář nemusí pochybovat o kvalitě předkládaných obrazů. Jedním z nich je i obraz Viktorky, který je schopen proměnit tradiční pořadí.

Prvním, kdo v odborné literatuře přistupuje k zobrazení Viktorky jako k samostatnému tematickému celku, který se vztahuje k postavě babičky pomocí motivických paralel (ale také k jiným postavám, konkrétně ke Kristle a Hortenzii), je Václav Černý. Ve své *Knížce o Babičce*<sup>11</sup> (1963) se převážně zajímá o rodový a sociální původ Magdaleny a Jiřího Novotných, přesněji o jejich reálný život, který předcházel životu ztvárněnému v *Babičce*. Na počátku autor přiznává, že tu neběží o motivaci biografickou; neinteresuje jej samo o sobě, jaká byla historická skutečnost, spíše ji vnímá instrumentálně, vnímá ji jako *prostředek k poznání*, kterým lze rozlišit "pravdu" a "báseň" *Babičky*. Tato metoda diference může významně přispět nejen k typologické klasifikaci ratibořických postav, ale neméně i k literárněhistorické kategorizaci Boženy Němcové; v části své práce se Černý věnuje tématu *tvůrčího typu* autorčina (konkretizace tohoto typu podle mého soudu intertextově souvisí s dvěma Šaldovými studii<sup>12</sup>).

Černého metoda "*studovat člověka v básniřce*"<sup>13</sup> (s.73) se zakládá na vztahu k reálnému životu autorky a také postav, který literárnímu textu *předcházel*. Smysl rozlišení babičky, Viktorky, Kristly nebo Hortenzie na "pravdu" a "báseň" však nespočívá v komparaci, pomocí které by se konfrontovala *realnost* postav na straně jedné a *literárnost* na straně druhé, protože rozdílem mezi pravdou a básní není možné autora soudit, nýbrž určit. Podstatou rozlišení mezi reálným životem a jeho pozdější poetizací v literárním obrazu je sdělení, že jak dílo tak jeho autorku lze určit prostřednictvím pojmu *romantismu*, který Černý chápe nejen v národních souvislostech českého romantismu, nýbrž v univerzálním smyslu jako to, co svým vznikem a vývojem působilo ve společném evropském prostoru. Romantismus je dějinně duchovní pojem, jehož počátek je ve většině zemí převážně spojen s dobou po Velké francouzské revoluci a napoleonských válkách (1815) a vyvrcholení s politickými situacemi revolučního roku 1848.

---

<sup>11</sup> Černý, V.: *Knížka o Babičce*. Praha, Lidová demokracie 1963.

<sup>12</sup> Šalda, F.X.: *Básnický typ Boženy Němcové*, in *Perspektivy dálek*, ed. E. Macek, Praha, Odeon 1967, s.72-81.  
Šalda, F.X.: *Božena Němcová*, in *Boje o zítřek; Duše a dílo*, ed. L. Svoboda, Praha, Melantrich 1973, s. 290-301.

Černého interpretace se konfrontuje se Šaldovou především prostřednictvím postavy Viktorky, která v *Knížce o Babičce* představuje jednoznačný projev autorčina romantismu (Černý však určuje "tvůrčí typ" Němcové na základě interpretace jednoho díla, nikoliv jeho celku).

<sup>13</sup> Černý, V.: *Pravda a báseň Babičky. Tvůrčí povaha Němcové* in *Knížka o Babičce*, s. 73-86.

Podstatou romantismu však podle Černého není politické nebo sociální osvobození, nýbrž nově tematizovaná *svoboda* člověka, liberalismus *mravní*, tedy liberalismus ve smyslu méně časovém. Osvobození jedince od společenských konvencí, jež je "*duchovní podstatou*" romantismu, spočívá v cestě za citem, v emocionálním partikularismu, který Černý jmenuje "*romantismem citovým*". Citovost převažuje už v preromantismu, který se nechápe jako počátek romantismu, ale jako jeho přípravný stupeň; je to autorský stav, jehož původ Černý spatřuje v Rousseauově učení a Herderově filosofii dějin. A tento stav "*herderiánství*" poskytuje tvořícímu člověku prostor pro tematizaci lásky, "*v níž bude vidět mravně nejvyšší projev lidský*"<sup>14</sup> (s.122), který se takto konkretizuje i v tvorbě Němcové.

S citovostí souvisí i "*romantismus sociální*" projevující se v *Babičce* už vzpomínanou schopností titulní postavy přeměnit stav společnosti; lidská láska je prostředkem sociální reformy (není jen interní součástí života jedince, nýbrž je něčím, co přerůstá samo sebe, aby bylo prospěšné celku). *Babička* je dílo "*mravní substance českého venkovana a člověka*"<sup>15</sup>; původkyní reformy je "selská" žena, a ne kněžna, i když společenské postavení a politické schopnosti by ji k této činnosti předurčovaly. Pouze *babička* je *causa efficiens*, protože bez její pomoci by se "reformující" čin (návrat Jakuba ke Kristle; návrat komtesy k malíři; získání Kudrnovy služby) neuskutečnil.

Podle slov Černého metoda difference mezi "pravdou" a "básní" v *Babičce* se podřizuje poznání tvůrčího typu autora, tedy Němcové. Ale jak tato metoda pracuje s předmětným textem? V něm se ukazuje konfrontační podoba obou pojmů: "Pravda" a "báseň" tvoří relaci, a pouze ve vztahu jedné k druhé lze poznat smysl. A jaký smysl se skrývá v postavě Viktorky?

***"Žila ovšem Viktorka, spávala v lese, sedávala u splavu a Barunka jí vynášela chléb. Ale někdejší svedené vesnické děvče Viktorka Židová z Červené Hůry u Červeného Kostelce, matka dvou nemanželských dětí, na rozumu pomátlá, dávno již nebyla v době, kdy mladičká Barunka mohla pochopit její osud, onou divou ženkou Ratibořického údolí, ztělesněnou nesmiřitelnou výčitku lidské zlobě, přítelkyní přírodních živlů, milosrdnějších než 'genus hominis sapientis': Byla rychle stárnoucí, zcela krotkou, alkoholu propadající žebračkou, žalostnou troskou, která povleče svou matnou existenci až do roku 1868, svých sedmdesáti šesti let. Kniha 'Babička', v níž jí básnička dala zemřít, dávno se rozléta českou zemí, a Viktorka se ještě úpskými vesnicemi toulala, majíc zajít sešlostí věkem, nikoliv ranou očišťujícího blesku."***<sup>16</sup> (s.75)

Prostředky, kterými se ve výše uvedené citaci rozlišují "pravda" a "báseň", jsou jazykové výrazy, jež svým významem odpovídají čtyřem časovým stavům: **První** představuje čas

<sup>14</sup> Černý, V.: *Duchovní podstata (Romantismus)*, in *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*, ed. O. Mališ, Praha, Academia 2009, s. 122-129.

<sup>15</sup> Černý, V.: *Próza (Romantismus)*, in *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*, s.172-184.

<sup>16</sup> Černý, V.: *Pravda a báseň Babičky. Tvůrčí povaha Němcové*, in *Knížka o Babičce*, s.73-86.

reálného života, ve kterém se autorka jako *mladička Barunka* setkává s Viktorkou; tato setkání se opakují, jejich pravidelnost a určité trvání zachycují slovesné tvary *spávala, sedávala* a *vynášela*. **Druhý** stav je založen na diferenci mezi reálnou současností a literární minulostí Viktorky. Pokud jde o minulost, která je "poetickým" obrazem z *Babičky*, její význam je dvojitý, časový a prostorový. Prostoru přísluší jak žernovský domov, v němž je Viktorka *vesnickým* děvčetem, tak vzdálenost od něj a lidského kolektivu, která sémanticky je přírodním, periferním místem lesa, louky a splavu: Viktorka je přítelkyně *přírodních* živelů. Pokud jde o čas, rozdělil se na předminulost, jež ukazuje na počátek Viktorčiny proměny a příčinu jejího pozdějšího šílenství slovním spojením *někdejší svedené děvče*, a na pokračující čas šílenství, minulost, kterou Černý charakterizuje výrazem pohádkovým, *divá ženka*, nebo metaforickým, *přítelkyně přírodních živelů*.

Proti tomuto druhému, "básnickému" stavu je však konfrontačně postaven stav první, stav "pravdy": Je to čas *mladičky Barunky* zpravující o jejím chování k Viktorce, jejíž reálná podoba v podstatě neguje svůj literární obraz prostřednictvím časových určení *dávno již nebyla svedeným vesnickým děvčetem, divou ženkou, přítelkyní přírodních živelů, nýbrž* (a teď přichází svědectví získané z dobových dokumentů), *byla matkou dvou nemanželských dětí, na rozumu pomátlá, rychle stárnoucí, zcela krotkou, alkoholu propadající žebračkou, žalostnou troskou*. Oběma stavům (jak prvnímu tak druhému) je společná reference k času, který předcházela vzniku *Babičky*.

Konfrontace mezi **třetím** a **čtvrtým** stavem spočívá v rozlišení reálné souvislosti Viktorčiny smrti a literárního ztvárnění tohoto konce, v temporálních vztazích mezi dílem autorky jako *básnířky, která dala zemřít* této nešťastné postavě, a reálnou Viktorkou, která "přežila" svou literární smrt: V době, kdy *Babička se dávno rozlétna českou zemí*, tato žena *se ještě úpskými vesnicemi toulala* (třetí stav). Poslední, čtvrtý stav, se věnuje reálnému času, ve kterém Viktorka tulačka *povleče svou matnou existenci až do roku 1868, svých sedmdesáti šesti let*, a také rozlišení ve způsobu smrti, poněvadž Viktorka umírá *majíc zajít sešlostí věkem; nikoliv ranou očišťujícího blesku*.

Metoda rozlišení "pravdy" a "básně" však může být problematická, pokud se oba porovnávané pojmy částečně překrývají. Už na počátku předmětné citace Černý uvádí detaily "reálného života": Viktorka *spávala v lese a sedávala u splavu*. Tyto **prostorově** popisné výrazy, i když se mohou čtenáři zdát jazykově neutrální, ve skutečnosti velmi silně ukazují na svůj *literární* původ, tedy na text *Babičky*. Sama přítomnost míst, i když je prostředkována ne-konkrétními výrazy *les, splav* a tímto ji lze jen těžko zkonkretizovat, zrealnit, je *konkrétním* literárním prostorem, je odpovědí na otázku *odkud*. Černého metoda se na tomto citovaném místě problematizuje ve "zliterárnění" reálného života jedinců; to, co je reálné, nezůstává jako reálné, nýbrž se poddává něčemu silnějšímu, a to obrazotvornosti textu. Tento způsob interpretace svědčí v podstatě o beletrizující biografii, v níž se pojmy "pravdy" a "básně" stávají nástroji nerozlišujícími prostor reálného života a literárního "obrazu venkovského života".

Podobný postup pojmového překrývání "pravdy" a "básně", i když na mnohem větším interpretačním prostoru, se projevuje též v biografii Václava Tilleho *Božena Němcová* (1911).



V kapitole zabývající se dětstvím skutečné Barunky Panklové přichází motiv pozdější spisovatelky a její *Babičky*.

**"Život v údolíčku plynul klidně: Děti vídaly mlynáře, chodícího denně podél strouhy ke splavu, lesního, když přicházel odvádět dříví, šílenou Viktorku Židovu, toulající se lesem i lukami, zpívající ve vlahých nocích u splavu a prosící v kruté zimě někdy pod oknem o kus chleba."**<sup>17</sup> (I,2. s.15)

Reálnost místa, které konkretizuje vlastní jméno "Ratibořice", je v Tillově citaci suplováno "údolíčkem". Už touto zdobnělinou se prozrazuje význam prostoru, který je idylicky uchopen jako minimalizované místo "domova". Jistota tohoto místa sílí chybějící dynamičností času: "Život v údolíčku plynul klidně." Idylismus "klidného života" se přibližuje opakujícími se obrazy postav, a právě jejich pravidelná přítomnost v malém prostoru předchází, aspoň po jistý čas, neočekávaným dynamizujícím situacím. Nepřehlédnutelný je větný subjekt: Není to nikdo jiný než "děti", které "vídaly denně" mlynáře, lesního a Viktorku.

Viktorka, která se svým šílenstvím zcela vychyluje od ostatních postav, je popsána jako součást dětského vnímání, a její přítomnost v něm se pohádkově poetizuje: Zobrazení Viktorky "toulající se lesem i lukami, zpívající ve vlahých nocích u splavu" odpovídá idyličnosti tohoto vnímání. V blízkosti výše citované části lze říci, že nezůstala ani stopa *reálné* nejistoty (kterou Němcová přenesla také do svého díla) v Tillově práci, že se tu pouze reprodukuje "obrazy venkovského života", že (slábnoucí) "pravda" o dětství Barunky Panklové je pokryta (silnější) "básní" pozdější Boženy Němcové a že zliterárnění autorčina života (přesněji jeho části tematizující dětský věk) se může stát konvenční součástí jinak kvalitní biografické práce.

Přínosnost a produktivnost textu *Knížky o Babičce* lze vidět v autorově zájmu o tematickou složku *Babičky*. Společný **tematický** smysl dvou literárně ztvárněných životů, babiččina a Viktorčina, Černý našel v lásce. Ovšem skutečnost, že Viktorka ztělesňuje život, "*jehož smysl, láska, byl zrazen*"<sup>18</sup> (s.91), působí, že jako stav ne-lásky (který se spíše chápe jako nedostatek lásky než jako její násilné zničení) se potenciálně přenáší i do života Kristly a Hortenzie. Černý si všímá časových a prostorových souvislostí, které participují na eventuální blízkosti nebo vzdálenosti vztahu babičky a Viktorky k oběma jmenovaným ženám: V čase, v němž je Kristla vzdálena Jakubovi odvedenému na vojnu a Hortenzie italskému učiteli, tedy v čase, v němž jsou obě lásky silně znejistěny, blíží se Viktorčin zpěv.

"Boj o lásku" a její jistotu je sváděn mezi Viktorkou a babičkou. Podstatné je tu jak časové tak prostorové určení: Ve chvíli situačního znejistění Kristly a Hortenzie je Viktorčina přítomnost mnohem viditelnější a slyšitelnější, ale v čase babiččiny schopnosti proměnit stav

<sup>17</sup> Tille, V.: *I. Ratibořice 1820-1837*, in *Božena Němcová*, Praha, Družstevní práce 1939, s.7-35.

<sup>18</sup> Černý, V.: *Vnější spořádání a vnitřní formace. Viktorka*, in *Knížka o Babičce*, s.87-96.

nejisté lásky ve stav jistoty, v čase babiččina "vítězství", se Viktorčin svět nejistoty vzdaluje nejen motivicky, ale také kompozičně (Viktorčina smrt v předposlední kapitole *předchází* Kristlině svatbě a komtesinu návratu do Itálie v kapitole poslední). Boj o smysl v lásce, který tematicky dynamizuje text *Babičky*, je připraven jako komunikační prostor, ve kterém je zachycena časová konfrontace všech čtyř žen a jejich spojující vztah k lásce:

**"Jako by se nad dvojí ohrožený dívčí osud nakláněly zároveň dva symboličtí svědkové a rádci, pomocná Magdalena, varující Viktorka; jedna ztělesnění nejtrpčího života, pravdivou láskou zachráněného ve svém podstatném smyslu, druhá ztělesnění života zmarněného milostnou lží."** (s.92)

Postavy Kristly a Hortenzie, ale také Viktorky tvoří v textu relaci *"k životu Magdaleninu a jeho smyslu v lásce"*, poněvadž imperativem lidské lásky je zachránit život a tím i *"mravní smysl světa"* (s.90), který se v *Babičce* projevuje jako obecný stav; babiččina schopnost *"činné lásky"* není jen schopnost jedince, ale násobí se a stupňuje, a na konci díla je povýšena ve slavnost lásky, ve slavnost *celého* ratibořického kolektivu (Kristlina svatba).

Prostřednictvím tematické dvojznačnosti lásky lze vidět vztah babičky a Viktorky jako nejvyšší protikladné stupně, tedy stupně jistoty a nejistoty. Tento vztah je v díle ztvárněn dynamicky, v podobě *aktivního překročení* stupně nejistoty k jistotě. Překročení je proměna stavu, která referuje k životu mladé Magdaleny a ke vzpomínané kritické chvíli, o které vypráví babička kněžně na zámku; je to právě ona činná schopnost, jež je vlastní pouze babičce (ani Kristla ani Hortenzie tuto schopnost nevlastní a v tomto smyslu proti babičce zůstávají "pasivními" subjekty). Skutečnost, že všechny tři ženy v boji o lásku zvítězily a že Viktorka se už nevrátí do narativního prostoru díla, protože umírá úderem blesku, by svědčila o tom, že Viktorčin smysl lásky jako smysl zbavený ("smysl beze smyslu") je něčím, co svou sílu projevilo jen přechodně, ale potom se vzdalo smyslu silnějšímu, smyslu Magdaleninu. To by bylo částečné pochopení Viktorčina tematického protikladu; jeho celkové uchopení spočívá v poznání relativnosti životních jistot, v tom, že Viktorka je v textu přítomna svou nepřítomností, že i když umírá, je "nesmrtelná" tematizací nejistoty. Přestože Viktorčina situace nebyla proměněna (nebo spíše *protože* proměněna nebyla), zůstává autonomním tématem, které neztratilo svůj smysl do samého konce a co tedy nelze neutralizovat jiným, převyšujícím smyslem.

Pokud by Černý svůj výrazný interpretační smysl pro Viktorku uskutečnil pouze v prostoru díla, nebylo by co zpochybnit. Avšak autor, který určitou nerozdělitelnost literární činnosti (text *Babičky*) a reálného života přijímá jako předpoklad pro tvrzení o *romantickém* typu Boženy Němcové, překračuje prostor díla (jako by ono samo nestačilo k posouzení smyslu, který se v něm projevilo) k životu autorčinu. I Viktorčin *literární* smysl se představuje v relaci k životu tvůrkyně tak, aby mohl být chápán jako *obraz* jeho *reálné reprodukce*.

**"Skutečný příběh Viktorky Židové je v 'Babičce' pozměněn a ztvárněn tak, aby drama básniřčina osobního a rodového svědomí mohlo být opakováno i v poloze tragické, a aby jeho smysl mohl být demonstrován též 'a contrario'."** (s.91)

Autonomnost Viktorčina obrazu by měla spočívat v textu samém a tím by také měla být imunní k tomu, co nevzniklo prostřednictvím literární schopnosti. "Báseň" si tvoří svůj vlastní prostor, který může být (a je) relací k reálnému životu, ale nemůže být na něm závislý, protože by už nebyl prostorem svobodným. Ve výše citovaných slovech Černého však "pravda", která se v úvodní části *Knížky o Babičce* rozlišovala proti "básni" (konkrétně v první kapitole zabývající se skutečným životem Magdaleny a Jiřího Novotných), se v blízkosti Viktorčiny postavy nechápe jako to, co souvisí se "*skutečným příběhem Viktorky Židové*", nýbrž se "*skutečným příběhem Boženy Němcové*".

Autorčino "*svědomí*" se pro Černého stává nejen mravní schopností, ale mnohem spíše schopností literárně produktivní. "*Osobní*" a "*rodové svědomí*" odkazuje na dvojí reálnou zkušenost: Jednak na zkušenost spisovatelky ("osobní svědomí") a jednak na život Magdaleny Novotné ("rodové svědomí"), ale také na to, co tomuto životu poskytlo literární smysl (opakuje se tu motiv lásky k muži, který život babiččin "zachránil v jeho podstatném smyslu" a který obecně zachránil "mravní smysl světa" zobrazeného v *Babičce*).

Téma lidské lásky se ovšem přítomností Viktorky problematizuje, poněvadž se stává dvojznačným: Je také tragické, a právě tato podoba tvoří jeho autonomní *literární* smysl. V citaci Černého se však původnost nepřiznává literatuře, ale vněliterární skutečnosti, autorčinu svědomí. A tragičnost tohoto svědomí předurčuje nejen "pravdu" o Viktorce, která *Babičce* předcházela, ale též "báseň", samo literární ztvárnění. Je problematické, že smyslem Viktorčiny postavy se stal nikoliv *obraz svobodné literární činnosti*, ale *reprodukce* reálného života Boženy Němcové.

Sděluje se čtenáři něco podstatného o Viktorce nebo o autorce? Jistě nelze nevidět, že text *Babičky* ve svém původu vzniká jako autorčina vzpomínka na čas dětství. Avšak tato vzpomínka se čtenáři *prostředkuje* literárním obrazem. Vzpomínání dospělé ženy se nemůže stát látkou, jež by pouze reprodukovala její reálný pozdější život nebo její svědomí, nýbrž má se stát (a stalo se v *Babičce*) literárně kreativní schopností, která *se osvobozuje* a vzdaluje od počáteční podoby vzpomínky, tedy tím, co je schopno svého vlastního počátku, co je schopno autonomního života, života nezávislého a silného tak, aby on v sobě uchoval *mnohost* interpretací, které chtějí být uchopeny, chápány a vysloveny ve vztahu nikoliv k autorce, ale ke čtenáři. V receptivním vztahu spatřuji *smysl* literatury a ovšem i smysl *Babičky*.

Skutečnost, že Černý ne vždy rozlišuje mezi "pravdou" a "básní", vybízí k otázce po příčině jeho metodické indifference, která se odkryla v interpretačním ztotožnění literární postavy (Viktorka) a reálné osoby (autorka). Silným motivem tohoto spojení je nepochybně zájem "*studovat člověka v básnířce*" (s.73), zájem, jehož účelem je určit tvůrčí typ autorčin jako typ *romantický*.

Romantismus je tu pojmenován jako niterná motivace spisovatelky a současně je i kladen jako soud, který kontrastuje s tvrzeními těch literárních historiků a kritiků, kteří tvorbu Boženy Němcové klasifikují pojmem *realismu*. Černého soud o romantismu pravděpodobně souvisí s předcházející dobou padesátých let, ve které se text *Babičky* přizpůsoboval stranické ideologii a byl tak přijímán jako jedno z "nejrealističtějších" literárních děl (lze tu

vzpomenout Zdeňka Nejedlého a jeho biografii z roku 1950 *Božena Němcová*). Naopak k těm, kteří viděli převažující romantismus, přísluší F.X. Šalda; konkrétně jeho dvě studie *Božena Němcová* a *Básnický typ Boženy Němcové* (uvedením obou Šaldových studií chci podkryt jistou intertextovost, ke které odkazuje Černého *Knížka o Babičce*).

I když otázkou zůstává, jak podstatně mohou přispět *obecné* pojmy "romantismu" nebo "realismu" k určení autora a jeho *konkrétního* textu, nezpochybňuji práci Černého a ostatních posuzovatelů, pro které předpoklad jednoho nebo druhého pojmu je literárněhistorickou nutností, časovou konkretizací, v níž se jistá tvůrčí činnost stala literární skutečností. Otázkou také zůstává, zda je možné určit autorský romantismus *prostřednictvím* literární postavy (podle Černého Němcová "překračuje" svůj autorský prostor k Viktorčině dramatu, aby psala o vlastním podobném poznání a zkušenosti). A konečně otázkou zůstává, zda lze určit autorský typ na základě interpretace pouze jednoho díla nebo pouze jedné zvolené literární postavy (texty jednoho autora mohou být zpracovány rozdílnými způsoby).

Zastavme se však u pojmu, kterým Černý charakterizuje "*tvůrčí povahu*" Němcové, tedy u romantismu, jehož tři složky je možné vnímat podle mého soudu jako "dialektické" stupně *snu*:

1. Sen je "*snový korektiv*",<sup>19</sup> kterým vzniká svět literárního prostoru; tvoření je tak nejen novou skutečností, ale jako korektivní jev umístěný v relaci k životu autorky může být chápán jako to, co tento život reformuje. Prostřednictvím *snu* se konstruuje ideální svět, který jako nový relační prostor kontrastuje s nejnižším stupněm, "tezí" autorčina reálného života.
2. Sen se v tomto kontrastu projevuje jako "boj" nebo přesněji "antiteze", která může svou tvůrčí silou proměnit stav reálného života ve stav útěšný nebo aspoň snesitelný. Literární schopnost tak překračuje svůj autonomní prostor a působí zpětně na život autorčin.
3. To, čím se skutečný život proměňuje ve vyšší kvalitu, tedy čím se reformuje, je "*láska*".<sup>20</sup> Láska jako synonymum *snu* je tou nejvyšší schopností, "syntézou", jež oba světy spojuje. Je to nejvlastnější prostředek ideálního světa a její přítomnost (nejen) v *Babičce* potvrzuje "*citový*" a také "*sociální romantismus*" Boženy Němcové.

I když *sen* se touto dialektickou interpretací poznává jako kreativní literární prostředek, může být jeho postavení problematické, poněvadž je obecným pojmem podobně jako sám *romantismus*, a tedy málo určitým (nebo spíše neurčitým?) V situaci, v níž se romantismu přisuzuje atribut "*citový*" nebo "*sociální*", se jeho pojmová podstata zdá být jasnější, ovšem nemělo by se zapomenout na to, že romantismus se spojuje i s jinými přívlastky;

<sup>19</sup> Toto slovní spojení není v textu Černého, ale nachází se v jedné ze vzpomenutých Šaldových studií *Božena Němcová* (s.291n). "Snový korektiv" je pojem, kterým Šalda konstatuje převažující romantismus v tvorbě autorky, v tvorbě, která "přezírá skutečný život, přenáší se přes něj", a substituuje jej něčím, co je "stvořeno z jeho látky", "ale ne k jeho podobenství", co je "snovým korektivem".

<sup>20</sup> Černý, V.: *Pravda a báseň Babičky. Tvůrčí povaha Němcové* in *Knížka o Babičce*, s.73-86.

konkrétně typ Viktorky je Němcovou zachycen v podobě, jež se viditelně vychyluje od původního preromantického (rousseauovského) určení "*via sentimentalis*".

Viktorčina zobrazená situace svedené a později šílené ženy ukazuje k situaci *absolutizace svobody* člověka jako jedince, který svým "*činem lásky*" převrací řád lidské společnosti a také řád Boha. Touto absolutizací se skutečně stal tím "nejvyšším" a z tohoto bodu lze Viktorku vnímat jako romantický typ "*titanismu*", který je součástí Černého klasifikace pěti básnických typů evropského romantismu <sup>21</sup> (s.151n). V *Knížce o Babičce* je však Viktorka "pouze" "*typem tragickým*", typem poddávajícím se sebezničující milostné vášni. Podstatou pojmu romantismu, kterým lze podle Černého uchopit Viktorčinu postavu, je tragičnost. Na druhé straně se však musí říci, že "*básník-titanik*" je právě tím, komu Černý přiznává tragismus. Autorovo sdělení, že "*titánství v Němcové není*" <sup>22</sup> (s.82), je spíše relativního významu, pokud se přihlíží i k jiným textům o romantismu, které Černý publikoval.

V tematizaci lidské lásky a její dvojznačnosti jsou zobrazeny oba výše uvedené romantické typy; konkretizují se jak v postavě babičky tak Viktorky. Cesta za citem, "*via sentimentalis*", je v babiččině osobě láskou oběti, *láskou objektivní*, jež je vztahem k milovanému a synonymem společného dobra, protože je schopna reformovat životní stav nejen milujícího jedince, ale celého lidského kolektivu. Skutečnost, že "dobro" je relační pojem, že je protikladem "zla", vybízí k otázce, zda v předmětném textu i zlo získává lidskou podstatu, která by působila proti babičce jako personalizovanému dobru. Lze konstatovat, že v *Babičce* je zlo pouze situační: Válka je tím, co opakovaně (v životním vztahu Magdaleny k Jiřímu a později Kristly k Jakubovi) působí nejvyšší znejistění a co tyto vztahy prostorově a časově přerušuje (Jakubův odvod na vojnu je odvodem od Kristly; Jiřího odvod také znesnadňuje setkání s Magdalenou a čas války je příčinou mužova zranění a jeho předčasné smrti). Tento vojenský stav však, pokud jde o Kristlu, je jen provizorní. Nikdo jiný než babička, která poznala toto zlo, je schopna je negovat pomocí dobra. Slova Černého o tom, že zlo *je dobré* k tomu, aby stupňovalo význam dobrého činu, jsou pravdivá. Přítomnost zla se tak nestává tím, co je silné samo o sobě a co se zhmotnilo v konkrétním subjektu, proti kterému se musí bojovat (jako v pohádce). Zlo je tu *prostředkem* k dobru. Jsou v *Babičce* zlé postavy? Pokud jde o postavy svůdců, zámeckého komorníka (Kristlin svůdce) a rakouského poručíka (Magdalenin svůdce), jsou spíše těmi, kteří lásce škodí, než lidskými podstatami zla.

Lze říci, že i Viktorčina láska k černému myslivci je láskou objektivní, láskou ve smyslu oběti? To, že v této lásce je milován ten, kdo *cit* milující zrazuje, se ve Viktorčině obrazu potvrzuje; je to obraz *tragické* oběti, která ke svému dobru nedospěla, avšak nikoliv proto, že by nebyla schopna oběti, nýbrž proto, že tato oběť byla zrazena, že její smysl nemohl být uskutečněn. Hrdinství lásky a oběti přísluší nejen té, která "zvítězila" (babička) a která smysl své oběti objektivovala (nalezla jej na straně milovaného), ale také té, která smysl své oběti ztratila (Viktorka). Zobrazení Viktorčina zmizelého smyslu jako stavu šílenství je možné

---

<sup>21</sup> Černý, V.: *Poezie. Romantismus* in *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*, s. 105-191.

<sup>22</sup> Černý, V.: *Pravda a báseň Babičky. Tvůrčí povaha Němcové* in *Knížka o Babičce*, s.73-86.

interpretovat i jako *lásku subjektu*. A právě tuto cestu za cítem lze pojmově uchopit jako projev romantického titanismu spočívajícího v absolutizaci lidského Já, jež své svobodě v lásce podřizuje všechno, co charakterizuje prostor "*domova*". Ovšem prostřednictvím "*činu lásky*", který převrací řád světa, se Viktorka sobě samé, lidskému kolektivu a Bohu odcizila tak, že jako milující jedinec zůstala zcela osamělá, a v tom je její tragičnost.

Viktorčin stav šílenství je jistě tragický, avšak není zlem; pokud by jím byl, potom by se zlu přiznala lidská podstata a s tím spojená povinnost dobrých lidí proti zlému jedinci bojovat. Ale Viktorčina přítomnost-nepřítomnost v ratibořickém kolektivu budí lítost, nikoliv něco, proti čemu se musí bojovat a nad čím se musí i zvítězit (jako v pohádkovém vyprávění). Babička ji jmenuje "*ubohým děvčetem*" (VI, s.69) nebo "*nešťastným stvořením*" (XII, s.135). Vzpomeňme, že Viktorka v lidech vyvolává *citový* stav a její neutěšená situace nemůže být zlem, poněvadž není cílenou negací lásky jako dobra, ale jejím nedostatkem.

Podobně ani její milovaný, černý myslivec, není "zlou" postavou. I když tento muž je venkovským společenstvím vnímán jako *cizinec*, kterého si lze nevšímat (Viktorčiny družky) a který je schopen člověka "očarovat" (kovářka), není to obraz viděného, nýbrž obraz vidících venkovanů, tedy obraz vztahu, který si k tomuto muži tvoří sami žernovští. Zlem by tu mohl být (znovu) čas války, který odvádí černého myslivce od Viktorky, nicméně o pozdějším vztahu mezi Viktorkou a vojákem se čtenáři prozrazuje tak málo a prostředkovane (řeč rýznburského myslivce), že to skutečně nestačí k posouzení "zlé podstaty" muže, který se ztrácí z Viktorčina života. Všimněme si, že tato postava je od samého počátku bezejmenná, i když na darovaném šátku je její jméno (Viktorka si prohlíží bílý šátek, na kterém je "*vyšité jméno, jež neznala*") (VI, s.58). V díle je pouze naznačen jeho pravděpodobný aristokratický původ a jeho vojenská příslušnost, je to pouze "černý myslivec", a také člověk, který je vidán sám, vně vojenského kolektivu (jako později i Viktorka, která tráví svůj čas v lese, vně venkovského kolektivu). A přece tato postava anonymního muže je v textu přítomna, přestože už zmizela, ukazuje totiž k příčině šílenství: Je to přítomnost nepřítomného, je to součást Viktorčina smyslu, který byl svého smyslu zbaven, který nebyl zachráněn.

Černého interpretace o "*citovém romantismu*" Němcové je metodicky blízká oběma výše uvedeným Šaldovým studiím. Oba autoři původ tohoto romantismu spatřují v Rousseauově učení, ovšem je to obecné konstatování, kterému chybí konkretizace. "Cit" je příliš neurčitá kategorie k tomu, aby sdělila něco podstatného o konkrétních postavách. Podobně i "sen": Odkud se vzal a jaký je jeho význam v textu? Pokud je spojován s psychickou činností píšící autorky, která jím uniká reálnému životu, potom jej nepochybně lze pojmenovat jako prostředek "útěšného romantismu". Ale co mi tento romantismus sděluje o *literárním* textu? Překročení k biografickým motivům Němcové svědčí o metodické similaritě obou autorů, která poznání díla odvozuje z života jeho tvůrkyne.

To, co naopak rozlišuje (a rozděluje) Černého a Šaldovu recepci *Babičky*, je význam, který přisuzují Viktorce. Na Šaldu (podobně jako na Černého) působí předpoklad útěšného romantismu, jehož počátek spočívá ve vnitřním životě autorky a který tak vzniká jako literárně produktivní protiklad k onomu málo útěšnému nebo spíše neútěšnému životnímu stavu. Jeho studie *Božena Němcová* se stává součástí souboru, který byl publikován pod

jménem *Duše a dílo* (1913). Tímto titulem se zviditelnila autorova metoda psychologizace, pohyb od "duše" k "dílu" spisovatele, pohyb, v němž se dílo interpretuje pomocí duše, "vnitřního života", který se k reálnému životu Němcové otáčí jako jeho protiklad a předpoklad k literární tvorbě. "Útěšné dílo" je podle slov Šaldových světem jistých a jasných kvalit: Kraluje v něm "*láska křesťanská*" (s.298), ženské postavy jsou především "*služebnicemi lásky*" (s.293), tedy těmi, které svůj smysl našly v oběti (v objektivní lásce, jak už bylo vzpomenuo u Černého). Druhým obrazem lásky je "*láska elegická, kterou trpí ušlechtilí snivci a dobříci, drotar Janko a chasník Petr v 'Pohorské vesnici'*" (s.296). Třetí láska, poslední, je "*láska démonická*", která se však chápe ve světě jistých a rozjasněných lidských vztahů jako něco, co tomuto světu v podstatě nepřísluší, co není jeho běžně viděnou součástí a co je spíše vychýleným a vzdáleným stavem a konečně co v porovnání s nejvyšším stupněm lásky, láskou křesťanskou, je zanedbatelného významu.

***"Jen jednou nebo dvakrát pojala Němcová lásku jako moc démonickou, která vhání v hanbu, šílenství a smrt: V erotickém oblouzení Hedviččině v 'Sestrách' a hlavně v erotickém očarování Viktorčině v 'Babičce'. Ale Viktorka zůstává epizodou a klesá postupem románového děje v cosi, co nestojí příliš vysoko nad dekorací."*** <sup>23</sup> (s.296)

Citovaná slova redukuje význam Viktorky: V nejvyšším interpretačním zájmu, zájmu zachování světa jistot, v němž je láska synonymem společného dobra, je nutné přikročit k neutralizaci nejistoty a její dynamickou schopnost spočívající ve znejistění minimalizovat. Tímto způsobem lze říci, že i když démonická láska dospěla až k nejvyššímu stupni nejistoty, je v porovnání s láskou křesťanskou "*jen nepatrným stínem vrženým do záplavy jasu a světla, kterou je babička.*" <sup>24</sup> (s.77) Je evidentní, že Šaldova klasifikace tří lásek tvoří stupnici kvalit, kterým je přisouzen určitý význam. Podstatná je tu také jejich kvantita, tedy frekvence v díle Němcové: I slovním spojením "jen jednou nebo dvakrát" se snižuje schopnost Viktorčiny démonické lásky působit na čtenáře.

Proti tomu Černý, který z tématu Viktorčiny lásky a jejího smyslu tvoří tragickou *autonomii* i *antinomii* k lásce babiččině, se přiklání k této odvrácené straně; současně také ukazuje, že jeho interpretačním činem není v žádném smyslu zpochybněna láska babiččina, ovšem dodává, že se jedná pouze o jednu podobu lidského citu a že "*via sentimentalis*" je v *Babičce* dvojitá. Černý se staví snad až příliš konfrontačně k Šaldovi, který jistě měl své důvody k tomu, aby Viktorku vnímal jinak, a to výše uvedeným způsobem. Rozdílné poznání Viktorky se projevilo v používaných jazykových prostředcích, konkrétně v pojmenování síly, schopnosti a sytosti této postavy "být temnou". Častými slovními výrazy se stávají antonyma "jasu", "světla", "dne" na straně babiččině a "temnoty", "noci" na straně Viktorčiny. Černý přiznává Viktorce nejvyšší stupeň temnoty, ona je "*Nachtseite der Natur*" <sup>25</sup> (s.94), zatímco v

<sup>23</sup> Šalda, F.X.: *Božena Němcová*, in *Boje o zítřek; Duše a dílo*, ed. L. Svoboda, Praha, Melantrich 1973, s. 290-301.

<sup>24</sup> Šalda, F.X.: *Básnický typ Boženy Němcové*, in *Perspektivy dalek*, s.72-81.

<sup>25</sup> Černý, V.: *Vnější pořádky a vnitřní formace; Viktorka*, in *Knížka o Babičce*, s.87-96.

Šaldových slovech se tato noční síla v blízkosti babiččina "jasu a světla" ztrácí, slábne a zůstává "jen nepatrným stínem..."

Ovšem pro Černého Viktorka jako zosobněná "noc" získává i jiný metaforický význam než předcházející kontrast barvy: Je to prostor, v němž je temnota bez konce, nicota, která je počátečním mytickým stavem, stavem neorganizovanosti. Tento prostor je eticky indiferentní, není tu rozlišeno zlo a dobro, smrt a život, nýbrž je to stav "všech potencialit", noc je "matka snů".<sup>26</sup> Noční motiv v evropské literatuře je spojen s romantismem, který tuto odvrácenou stranu, tento ne-řád silně vnímá, a vnímá jej také Němcová. Příliš jasné (babiččino) světlo oslepuje, znesnadňuje vidění celého prostoru, jehož součástí je i (Viktorčina) temnota, "noc, jak ji prožíval romantik: Noc beze dna..." (s.94) V souvislosti se ztotožněním literárně ztvárněné Viktorky a reálné Boženy Němcové (odkazuji k citaci na straně 26) založeném na podobnosti dramatického intimního života Černý uvádí, že autorka v *Babičce* prožívá svou noc, ale nezůstává pouze u ní, protože očekává "den". Biografický motiv autorčin takto není jednostranně spojen jen s Viktorkou, ale i s babičkou.

Nicméně noc nemusí být jen společným prostorem "mravních" protikladů, jak to chápe Černý. Jde tu též o protiklady **prostoru** a **času**: Pokud lze ratibořický svět mapovat nejen idylickým způsobem jako *společný* prostor lidský a přírodní (Staré bělidlo, mlýn, myslivna, zámek a Viktorčin splav, les, louka), ale i jako prostor *rozdělený*; na straně jedné babiččino stavení jako místo lidské *jistoty*, a na straně druhé Viktorčin les a splav jako místo lidské *nejjistoty* (nejjistota života v blízkosti vody, v níž je možné utonout, nebo v blízkosti stromů, které při letní bouři mohou usmrtit), potom i sémantika separovaného prostoru slouží ke konstrukci dvou tematických protikladů, a to jistoty a nejistoty.

Viktorka se pohybuje na hranici dvou prostorů: Lidského a přírodního. Skutečnost, že žije v lesní jeskyni, svědčí o její sociální netečnosti. Stav šílenství jako stav největší vzdálenosti od venkovského společenství ji současně chrání a poskytuje prostor osamělosti; v tomto smyslu nežije jako *člověk* (nejčastěji je Viktorčin pohyb zobrazen jako útěk od lidí do lesa), a svou divokostí se podobá spíše zvířeti; avšak v zimě (v časově určené proměně) prosí o chléb, v nepřejícím mrazivém čase je přinucena překročit svůj lesní prostor k místu, které přísluší pouze její minulosti venkovského děvčete a které je lidským společenstvím, tedy prostorem, ve kterém jsou určující sociální vztahy. Nejen dvojznačnost prostoru jako lidského a přírodního místa k životu, ale také dvojznačnost času, minulost a současnost, se v textu Viktorčinou postavou otevírá.

V Černého interpretaci získává "noční" obraz Viktorky, jak už bylo uvedeno výše, mytickou indiferenci etických kvalit (nerozlišenost dobra a zla) a také ontologických

---

<sup>26</sup> Sen vznikající v takto konstruovaném "nočním" prostoru se stává produktivním motivem romantické literatury; pokud jde o dílo Němcové, ukazuje se, že i tento motiv konkrétně zobrazený Viktorkou má svůj "topos" a literární význam protikladný onomu významu biografickému, který Černý a především Šalda přisoudili autorčinu "útěšnému" romantismu.



(nerozlišený stav života a smrti v šílenství). V této souvislosti lze vzpomenout *"mytickou dvojnáčnost"*,<sup>27</sup> kterou tematizuje Jan Patočka, i když primárně v textech filosofických, konkrétně v antickém učení předsofistiků, Platóna a Aristotela, ale také ve své fenomenologii, která se zabývá otázkou postavení člověka ve světě. Filosofické systémy jsou však provázeny i texty literárními; jedním z nich je *Babička*, kterou Patočka chápe ve tvaru diferencovaného *"mytického světa"*. Tento svět je na jedné straně tím, co lze vnímat jako *"blízké"*, *"denní"*, *"dobré"*. Je to prostor dlouhodobé tradice opakující se v generačních a obecně ve společenských vztazích, prostor *"domova"*, který je tím, co lidi spojuje, co se konstituuje jako silná kolektivizační schopnost. Všimněme si toho, co Patočka sám nesděluje, ale co se ve významu jím používaného slova "domov" skrývá: Už v úvodní kapitole díla se představuje babiččina životní cesta jako pohyb od jednoho domova k druhému (babička odchází ze své "chaloupky", aby v Ratibořicích našla "druhý domov"). A tento pohyb se v textu zvýrazňuje opakováním: Poprvé, v čase mládí, se Magdalena vzdaluje od rodného místa, aby později se k němu vrátila. Podruhé, ve stáří, babička opouští místo, kde *"všickni obyvatelé vesničtí byli bratřími jí a sestrami, ona jim byla matkou"*<sup>28</sup> (I, s.11), aby našla druhý domov u dcery. Její život, prostorově a časově řečeno, je repetitivní pohyb, který, i když akcidentálně provázený novým místem, je ve své podstatě stále týž: Je to *vždy návrat k domovu, návrat k nejbližším*, který přiznává babiččině cestě i onen obraz tradičnosti uvedený Patočkou (jednou je návratem k rodičům, podruhé k dítěti-dceři).

A Viktorčina cesta? To, v čem se podobá babiččině a tedy v čem lze obě cesty vidět jako paralelní, je situace počátečního odcházení od rodičů. Ovšem slovo tak plynulého pohybu, jakým je "odcházení", přísluší pouze Magdaleně, poněvadž Viktorčin pohyb je v textu pojmenován jako "útěk". Stačí slova kovářky: *'Já myslím, že utekla za vojákem!'* (VI, s.62) Od tohoto situačního bodu se však obě cesty rozcházejí: Magdalena se vrací domů, z jednoho konkrétního místa (Prusko) do jiného konkrétního místa (Čechy); Viktorka se také vrací domů, do Žernova, ovšem *odkud?* Ten prostor, odkud přichází, je anonymního původu, narativně neurčený a neurčitý. Ten prostor v podstatě odkazuje k Viktorčinu stavu: "Někdejší svedené vesnické děvče" se vrací jako šílená žena. To už není "cizí" prostor ve smyslu geografickém nebo nacionálně politickém, jako tomu je u Magdaleny (návratem z Pruska do Čech se verbalizuje její češství, návrat z ciziny získává *nacionální* smysl). Ten druhý prostor Viktorčin odkazuje k něčemu, co podle Patočkových slov je na straně jedné světem separovaným, radikálně od tradice vzdáleným a rozdílným proti našemu původnímu prostoru "domácímu", na straně druhé však zůstává *vždy* jako jeho *potenciální proměna*, je to pokročení, jež je současně *překročením*.

---

<sup>27</sup> Patočka, J.: *Fenomenologie a gnoseologie; Mytická dvojnáčnost; Mytický rámeček řecké filosofie*.

*Platón a Evropa*, in *Péče o duši II*, I. Chvatík a P. Kouba (eds.), Praha, OIKOYMENH 1999, s. 181-193.

<sup>28</sup> Na tomto místě je možné spatřit souvislost s Klácelovým učením o nové společnosti, která by přirozenosti člověka, již Bůh byl stvořil, byla nejbližší. Kontext tohoto učení je křesťanský, nicméně nejde o církevně chápaný organismus, ale spíše o nejvyšší stupeň lidství ve smyslu univerzálním. Toto lidství je fundováno láskou: Kdo miluje člověka, neumře, nýbrž bude v něm žít. "Vzkříšení lásky k člověku" se stává obrazem věčně živého milujícího v milovaném a obrazem Boží lásky k člověku. "Bůh jest láska".

In *Listy přítelkyni*, Praha, Klub socialistické kultury 1948, 18. list, s.94.

Co lze o tom druhém světě říci? Velmi málo: Je to temné, nepřátelské, protože je to "*cizina*". Přestože je vnímána jako periferie života, může se kdykoliv probít do "*teplého světa naší blízkosti*", poněvadž je potenciálně v nás. Ale jak ji poznáváme jako *aktuální* stav? S tímto poznáním jsou spojeny hranice jazyka, toho, co v textu lze a co už nelze vyslovit.

*"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."* (s.187)

Ten druhý, nepoznaný a jazykově nezachytitelný svět je to, čemu odpovídá německý výraz "unheimlich",<sup>29</sup> tedy to, co je "cizí", "nezvyklé" nebo "strašné". Pomocí tohoto výrazu je možné ukázat protikladný vztah mezi dvěma prostorovými atributy "unheimlich" a "heimisch", ale současně i to, že v němčině lze uchopit sémantickou příbuznost obou atributů ve společném slovním základu "das Heim". I Viktorčino současné šílenství, které lze pojmenovat jako "unheimlich", svým počátkem souvisí s žernovským "domovem".

Obraz Viktorky kombinuje v sobě i významy, jež v intertextové souvislosti s Patočkovou tematizací mytické dvojznačnosti odkrývají onen druhý prostor. Jedná se o vztah mezi dvěma významy slova "unheimlich": První význam "cizí" (jako protiklad "heimisch") a druhý "odkrytý", "od-tajněný" (jako protiklad "heimlich"), tedy odtajněná "tajemnost", "*die Heimlichkeit*". Tímto způsobem se Viktorčina přítomnost projevila jako tajemnost, jež je součástí postavení člověka ve světě a jeho dvojznačnosti. Viktorčino stav šílenství jako prostor "*ciziny*" se tak může v textu sémanticky odkrýt, i když schopnost tohoto odkrývání je spojena s neschopností lidského jazyka, s neschopností "communicatio", "sdílení" spočívajícího ve skutečnosti "sdělení":

*"To víte, že Viktorčina historie se nepovídá celá, to nejde, tam je něco takového, co se neříká, poněvadž se to říci nedá..."*

Mytický svět jako diferencovaný životní prostor ("heimisch" a "unheimlich") představuje dva protiklady, v jejichž relaci se ukazuje naše situace. A také problematičnost poznání v nás: Který svět převažuje? Ten první, nebo ten druhý? Je první svět provizorium? Poznáváme pouze to, že prostor nejistoty, jakkoliv radikálně vzdálený, je vzdálený *relativně* domácímu prostoru jistoty, a že dokud žijeme, je v nás přítomen. *Mytická dvojznačnost* se stala *poznáním* naší situace ve světě.

*Noésis*, poznání, lze přijmout i jiným způsobem; v interpretaci Maxe Schelera, v souboru textů, který byl v českém překladu publikován pod jménem *Řád lásky*, se uvádí "*individuální určení*"<sup>30</sup> člověka, které je možné pouze poznat, protože toto určení je objektivní (není subjektivní v tom smyslu, v němž by člověk byl jeho původcem) tím, že

<sup>29</sup> Patočka, J.: *Jasnost a bloudění v mytickém světě; Zrození filosofie jako výslovná otázka tváří v tvář původní zjevnosti světa. Předsofistikové*, in *Péče o duši II*, s.193-210.

<sup>30</sup> Scheler, M.: *Ordo amoris*, in *Řád lásky*, přel. J. Loužil, Praha, Vyšehrad 1971, s.35-78.

odpovídá řádu kvalit, který je "*ordo amoris*". Individuální určení se v lidském životě projevuje relacemi k "*morálnímu okolí*" (prostorové určení) a "*osudu*" (časové určení). Člověk je schopen se v individuálním určení aktivovat, je schopen jak své okolí tak svůj osud proměnit. Prostřednictvím proměn prostorových a časových se ale život jedince může individuálnímu určení (a tím také řádu lásky) vzdálit, a v tomto vzdálení spočívá *sebepoznání*, poznání našeho určení.

Prostorové a časové proměny jsou spíše provázející skutečností, poněvadž primární proměnou života je pro Schelera "*čin lásky*". Tento čin je předpokladem poznání individuálního určení. Pokud člověk jako "*ens amans*" svým činem převrací řád světa, potom převrací také svůj svět jako předmět poznání a předmět jednání. Individuálním činem lásky, který neodpovídá objektivnímu řádu lásky, lze snížit nebo zcela zničit lidskou schopnost poznání ("*ens cogitans*") a schopnost jednání ("*ens volens*"). Převrácení řádu světa, který je světem stupňů lásky, může být buď *absolutní* nebo *relativní*. První je činem jedince, který miluje objekt tak, jako by miloval objekt absolutního stupně, který ale přísluší pouze Bohu. Tímto převráceným absolutizovaným činem je milovaný objekt ztotožněn s objektem nejvyšším, i když mu v řádu lásky přísluší stupeň nižší. Je to absolutizace lásky, tedy nejvyšší stupeň, jakého je člověk citově schopen. Druhé, relativní převrácení, je prioritou jednoho stupně proti druhému, která je také činem proti objektivní stupňovitosti řádu. Tato priorita ale ve struktuře řádu nepostoupila k nejvyššímu stupni, jen k stupňům nižším.

Viktorčin čin lásky lze v nové filosofické souvislosti spatřit jako absolutní čin, který převrací řád světa a vzdaluje se svému individuálnímu určení, jak osudu (časově) tak okolí (prostorově). Opačný stav je možné sledovat v činech babiččiných: Ona je člověk, který se od řádu nevychýlil, a tedy ani od svého individuálního určení. Skutečnost, že babička je schopna se v tomto určení orientovat a tím jej aktivovat, že je schopna proměnit jak osud tak okolí, a to nejen ve smyslu individuálním, ale též kolektivním, je založena v jistotě jedince, jehož lze charakterizovat pojmem Schelerovým jako "*ens amans*". Stupňování životní činnosti, "*aktualitu osoby*"<sup>31</sup> je možné přisoudit pouze tomuto jsoucnu. Proti tomu čin Viktorčin snižuje jakékoliv potenciální stupňování personální aktuality; je to mnohem spíše osobní pasivita, kterou provází neproměněný osud (čas, který "se zastavil" v šílenství). Bylo už řečeno, že Viktorka jako by "čekala" na své poslední setkání: Toto očekávání se podobá pasivnímu, předsmrtnému stavu.

Tato postava v podstatě *nežije*, i když v díle žije. Skrývá se před ostatními, většinu svého času tráví v lese, zpívá u splavu dlouho do noci. Viktorčin život ztratil svůj smysl (vzpomeňme slova Černého) a nezbylo v něm už *nic* ("smysl beze smyslu"). To, co Černý jmenuje "*noci*" nebo Patočka "*cizinou*", je něčím, co se problematicky jazykově uchopuje a co lze pouze obrazným způsobem zprostředkovat (jako by i slova "cítla" blízkost nejvyššího stupně znejistění života, blízkost potenciálního překročení tam, kde je

---

<sup>31</sup> Scheler, M.: *O smyslu utrpení*, in *Řád lásky*, s.79-130.

společný prostor protikladů). Tematizace dvojznačnosti lidské lásky, jež se v osobě Viktorčiny otevírá, je otázkou a současně i odpovědí: Co je láska? *Smrt*.

Viktorčino šílenství je předsmrtný stav, protože její "*čin lásky*" nepostoupil k životnosti, "*aktualitě osoby*", nenalezl svůj smysl ani intimně (ve vztahu k muži) ani sociálně (ve vztahu k ostatním lidem). Smrt, která si pro ni přichází v jednom rozbouřeném dni, není jediná (i když konečná), poněvadž Viktorka umírá dvakrát: Poprvé v milostném spojení s vojákem; podruhé v letní bouři. Viktorčina situace se stává dvojznačnou jak "osudově" (čas minulé lásky k černému myslivci se zpřítomňuje v šílenství jako jeho příčina a srůstá s ním), tak v relaci k "okolí" (šílenství působí, že Viktorka žije-nežije na hranici dvou míst, přírodního a lidského).

Viktorčino šílenství je prostorem společných protikladů, prostorem života a smrti. Život není střídán smrtí (jako je tomu u babičky), nýbrž oba pojmy jsou synonymní. Činem lásky se život nestal životnějším, ale jako zmrtvělý prostor "*nešťastného stvoření*" získal zabarvení "*nocí*" a "*ciziny*", jež jsou poznávány pouze bdělou čtenářskou recepcí, která útěšně neusíná v idylizující a idealizující blízkosti "babiččina světla", ale která si spíše pěstuje schopnost spatřit skrývající se tmu.

Nicméně "Viktorčina tma" je nejviditelnější právě v přítomnosti svého kontrastu, tedy babiččina světla. Hraniční ostrost světla a tmy ale může být vnímána i jinak než protikladně (pomocí černé, která sluší "*nešťastnému stvoření*", a bílé, ve které se skví "*šťastná žena*"), jakkoliv k tomuto prvnímu, "černobílému" vnímání text *Babičky* svádí a vyzývá. Porovnáváním obou postav lze pojmenovat relativizaci štěstí, která je součástí i babiččina života.

Babiččino štěstí jistě spočívá ve vztahu k muži Jiřímu a později k ratibořickému kolektivu (a to nejen rodinnému); toto štěstí je však časově ohraničené (válečná situace způsobila, že Magdalena ovdověla a zůstala s dětmi sama) a ani babiččina schopnost proměňovat lidské vztahy k lepšímu není zajištěním absolutního (idylicky chápaného) dobra. Jistota lásky, kterou babička poskytuje Kristle a komtese Hortenzii, končí svatbou první, a smrtí druhé ženy. Relativizace jistot je součástí babiččina obrazu, jeho reálnějších kontur, ne-idylických a ne-ideálních. Proti tomu absolutní chápání babiččiných činů je příčinou idyličnosti spojené s životem ženy, "*služebnice lásky*", a svádějící k jeho jednostranné čtenářské recepci. Bylo už řečeno, že idylický způsob vnímání je vlastní dětem; takovou zosobněnou jistotou se babička stává svým vnoučatům. Nikoliv absolutizace babiččiných činů, ale schopnost *proměnit k lepšímu* situaci a s tímto související dynamičnost, dějovost života staré ženy, který neustává ve svých "*činech lásky*" a který se jeví jako život *nejaktivnější* osoby z celého ratibořického okolí. A tento život ani nemůže svou činnost přerušit, protože jeho "*individuálním určením*" je stupňování lásky.

Pomocí výše uvedených Schelerových pojmů jsem se pokusila představit babiččin obraz jako obraz nejaktivnější ženy v protikladu k Viktorce jako postavy pasivní, žijící pouze prostřednictvím svého utrpení. Tato žena ztělesňuje *passio*, která předchází konečné smrti neméně dramatické než byl způsob milostného setkání s černým myslivcem. Výraz latinského původu "*passio*" je dvojznačný: Jednak je to už vzpomenutý stav *utrpení* a

jednak stav citový, *vášeň*; ve Viktorce se oba významy střídají v časovém vztahu. *Vášeň* k muži je onen "*čin lásky*", který se na počátku měl uskutečnit; ale nestalo se tak. Stalo se něco jiného: Svedená žena v textu ztvárňuje utrpení, dává mu svou tvář a od této chvíle se problematizuje téma lásky, sémanticky se ztajemňuje (*die Heimlichkeit*). Proč Viktorka sama neukončí své utrpení? Mohla by vztáhnout ruku na svůj život a tímto "činem" by negovala životní pasivitu a také by se chránila proti ratibořickému okolí, které by soudilo, že ve svém stavu nevěděla, co činí; ale nestane se tak. V tomto smyslu je Viktorčina *passio* nečinná, jako by jen "čekající" na smrt. Je to *pasivní* schopnost snášet šílenství (to, co je v očích zdravých lidí nesnesitelné), je to životní a současně smrtonosná schopnost, protikladná k *aktivní* schopnosti *babiččině*, která své "*individuální určení*" uskutečnila (proměnila je ve smyslu svého osudu a okolí).

Úvodní obraz *babiččin*, její vítání s vnoučaty je skutečnou slavností života (*babička* je v něm poprvé dětmi oslovena i oslavena), které předchází zvědavost a zvýšený zájem: Vnoučata si "*ustavičně*" povídají: "*Jakápak asi ta babička bude?*"

***"Jakpak, to byla babička zcela jinaká než všechny ty, co kdy viděly; takovou babičku ony ještě jaktěživ neviděly! Div na ní oči nenechaly! Kamkoli se postavila, obcházely si ji kolem dokola a prohlížely od hlavy do paty."*** (I, s.12)

*Babička* je viděna jako pohádková postava, která přichází do reálného světa *ratibořických* dětí. Touto významovou přechodností mezi oběma světy se vypravěč ztotožňuje s postavami vnoučat, která povýšila *babičku* nad ostatními dospělými. Pohádkovost, kterou silně vnímají při prvním setkání s *babičkou*, se neproblematicky účastní i jejich reálného světa, protože dětské vnímání není ještě schopno rozlišit oba "světy" (pohádkové postavy jsou stejně "skutečné" jako osoby skutečného světa). Tímto dvojím způsobem je viděna nejen *babička*, ale také *kněžna*:

***" 'Babičko, babičko, rytířka, podívej se!' vykřikly děti. 'I co vám napadá, což jsou nějaké rytířky? To je paní kněžna,' řekla babička, podívajíc se z okna dolů. Děti se skoro mrzely, že to nebyla rytířka, jak si ony myslely."*** (V, s.45)

Dětské a dospělé vidění je na tomto místě konfrontováno tak, že druhé reviduje první: *Babička* je ta, která určuje reálnou totožnost pozorovaného objektu a současně popírá skutečnost vnímanou vnoučaty; avšak děti svůj omyl poznávají způsobem, který odpovídá jejich věku: Popření "*rytířky*" dospělou osobou nevede ke "správnému" vidění, nýbrž k lítosti, že pohádková "*skutečnost*" se neuskutečnila. A jak děti vnímají *Viktorku*?

***"Viktorka bývala vždy bledá, oči jí svítily jako dva uhly, černé vlasy měla vždy rozčuchány, nikdy neměla pěkné šaty a nikdy nepromluvila."***

(...)

***" 'Ale babičko,' ptaly se děti babičky, 'pročpak nemá Viktorka nikdy pěkné šaty, ani v neděli? A pročpak nikdy nemluví?' 'Když je bláznivá!' 'A jak je to, babičko, když je bláznivý?' 'Inu, když nemá člověk dobrý rozum.' 'A co to dělá, když nemá dobrý rozum?' 'Ku příkladu Viktorka na nikoho nemluví, chodí otrhaná, zůstává v lese v jeskyňce v letě"***

*v zimě.' 'A v noci také?' ptal se Vilím. 'I ovšemže také; vždyť ji slýcháváte, že do noci u splavu zpívá, pak jde do jeskyně spat.' 'A nebojí se světýlek ani vodníka?' s velikým udivením ptaly se děti. 'I vždyť není žádný hastrman,' pravila Barunka; 'tatínek to povídal.' "* (II, s.20n)

První vypravěčova slova o Viktorce jsou věnována jejímu zevnějšku; několika málo větami je zachycena jeho nezvyklost a s ním spojená pohádkovost ("oči jí svítily jako dva uhly"). Tato nezvyklost je zesílena jazykovými prostředky, jež jsou v časově protikladném vztahu: Viktorka bývala "vždy" bledá, vlasy měla "vždy" rozčuchány; "nikdy" neměla pěkné šaty a "nikdy" nepromluvila. Tímto úvodem jistě vybočuje z "běžné" reality ratibořického kolektivu a budí zájem jak dětí tak dospělých (a neméně zájem čtenáře). V textu se o Viktorce poprvé mluví (ve 2. kapitole) nikoliv v souvislosti milostného tématu, nýbrž ve vztahu k jiným postavám-divákům, a to k vnoučatům a babičce v čase jejich společných lesních procházek (Viktorka jim přinášela "ten pěkný zlatohlávek").

Prostor lesa je přitom zobrazen tak, jak jej vidí děti: Je to "idylické" místo, které tvoří kontinuum s místem lidských příbytků, především se Starým bělidlem, a kde "ptáčkové líbezně zpívali, kde byly pod stromy nastlané měkounké podušky a tolik vonných konvalinek rostlo..." (II, s.20) Děti si však všimnou skutečnosti, která Viktorku vzdálila od "lidského" světa: Že nemá pěkné šaty a že nikdy nemluví. Děti se ptají babičky: "Proč?" A babička odpovídá, že Viktorka je "bláznivá". Co všechno lze skrýt ve slově "bláznivá". Celý dialog o Viktorčině stavu je neproblematicky jazykově uchopen jako evidentní skutečnost, o které se ti nejmenší (děti) mohou přesvědčit vlastními smysly ("vždyť ji slýcháváte, že do noci u splavu zpívá"). Děti se pochopitelně ptají na světýlka a vodníka ("splav" podobně jako "les" je vnímán pohádkově). Čtenář by očekával, že v tuto chvíli odpoví babička, která svá vnoučata ponouká ke "správnému" vidění skutečnosti; ovšem nestane se tak: Výchovné působení převzala Barunka jako nejstarší z Proškových dětí a svým méně vědoucím sourozencům připomíná autoritu otce a dospělého ("tatínek to povídal, vždyť není žádný hastrman").

Viktorčina nešťastná láska se ve 2. kapitole ani slovíčkem netematizuje a strašná skutečnost šílenství se zeslabuje dětskými otázkami: Ve výše citovaném dialogu se babiččiny odpovědi přizpůsobují dětským divákům a posluchačům, tedy těm, kteří v textu jako první ze všech ostatních postav vidí Viktorku a slyší její zpěv. Způsob dětského vnímání Viktorky je předmětem 2. kapitoly, nikoliv její milostné téma, které tvoří ekvivalentní komunikační protiklad k tématu babiččiny. To, jak děti neproblematicky vnímají problematičnost Viktorčina stavu, se ukazuje i na tomto místě:

*"V létě přicházvala Viktorka málokdy k stavení prosit, ale v zimě přicházela jako ta vrána, zaťukala na dvěře neb na okno a jen ruku natáhla, dostavši pak kus chleba nebo cos jiného, mlčky odcházela. Děti vidouce na zmrzlém sněhu krvavou stopu její nohy, běžely za ní, volaly: 'Viktorko, pojd' k nám, maminka ti dá bačkory, můžeš u nás být!', ale Viktorka se ani neohlídla, utíkajíc k lesu." (II, s.21)*

Viktorčina "křížová cesta", na které zanechává krvavé stopy, je jedním z nejvýraznějších atributů lidské *passio*, kterou lze přirovnat k pašijím Kristovým. Zobrazení Viktorčina

utrpení jako předsmrtného stavu zůstává zobrazením, v němž lze nalézt tyto křesťanské symboly: **Kříž**; v čase, v němž ji pronásledují vojákovy oči, si Viktorka vzdychne: *'Kdyby mi jen Pánbůh z toho kříže pomohl.'* (VI, s.54) Je také ve stavu **pokušení**, slyší hlas: *'Jdi na jetelinu, jdi na jetelinu...'* (VI, s.59) (Jetelina je v textu jmenována jako *'nejzazší cíp otcova pole'*, toto místo, jež je nejvzdálenějším prostorem "domova", má tak všechny předpoklady k tomu, aby se stalo inkriminovaným místem Viktorčina milostného spojení s vojákem, aby se stalo překročením hranice rozdělující prostor "domova" a "ciziny".) Viktorka žije své nekončící **pokání**, **půst**, prosí o chléb, přespává v jeskyňce, o které rýznburský myslivec zpravuje: *"Vlezl jsem tam jednou. Jeden neb dva lidé mají tam místa, a Viktorka nemá tam ničeho než trochu suchého stlaní a mechu. To je lože její."* (VI, s.65) Křesťanské symboly ztvárňují Viktorčino utrpení jako **imitatio Christi** a koneckonců **Velký pátek** je v díle dnem, v němž se modlíci babička a Barunka setkají právě s Viktorkou; je to tedy přiblížení nejen utrpení a smrti Kristovy:

*" 'Už dávno, co si nepřišla pro potravu,' minila babička. 'I včera, když jste byla v kostele, byla u nás, maminka jí dala bochník chleba a jidášky,' pravila Barunka. 'Ted' bude zase chudákovi lépe v létě; ale bůhví, ona jako by neměla cit. Celou zimu jen v lehkém šatu, bosa; vždyť pak krvavé stopy po ní zůstávaly na sněhu, a ona jakoby nic. Jak ráda by jí byla paní myslivcová každý den teplého jídla dala dosyta, avšak nepřijme ničeho než kousek pečiva. Nešťastné stvoření!' "* (XII, s.134n)

V 16. kapitole se obraz Kristovy křížové cesty a jeho utrpení, které se násobí smutkem jeho Matky, Panny Marie, spojují s drobným detailem, se "slzičkami". Tento květinový symbol předpovídá téma nešťastné Kristly, která čeká na svého Jakuba, a s ním související účast obou žen (babičky a komtesy Hortenzie), když se přimlouvají a prosí o pomoc paní kněžnu:

*"Kněžna se vrátila; přišla po stezce, prázdný kočár jel po silnici. Velmi srdečně pozdravila babičku; Hortenzii podala kytku řkouc: 'Ty miluješ divoké karafiátky! Natrhala jsem je po cestě.' Komtesa se uklonila, políbila kněžně ruku, kytku zastrčila za pás. 'To jsou slzičky,' pravila babička, pohlédnouc na kytku. 'Slzičky?' divily se dámy. 'Ano, slze Panny Marie. Povídá se tak o tom kvítku. Když Pána Krista Židé na Kalvárii vedli, Panna Maria ho následovala, ačkoliv jí srdce pukalo. Když viděla na cestě krvavé stopy ran Kristových, hořce zaplakala a z těch slzí matky boží a krve syna jejího vyrůstaly po cestě na Kalvárii prý takovéto kvítka,' pravila babička. 'Je to tedy kvítí bolesti a lásky,' řekla kněžna."* (XVI, s.176)

"Slzičky" predikují také osud Hortenzie, která *přijímá* z rukou kněžniných tento květinový dar. V poslední kapitole přijíždí do Ratibořic kněžna se zprávou, že komtesa zemřela. Slzičky předpověděly nejednoznačnost situace spočívající v časově provizorním lidském štěstí. Smrt Hortenzie, která tvoří kontrast k domácí slavnosti lásky (Kristlina svatba), je však velmi vzdálena (komtesa umírá v Itálii) a síla jejího působení na čtenáře je také snížena útěšnými babiččinými slovy: *"Toho má Bůh zvláště rád, koho vezme k sobě, kdy je nejšťastnější!"* (XVIII, s.197)

Slzičky provázejí i poslední cestu Viktorčinu: *"Domeček, vlastně jen salónek, byl uvnitř chvojem vyložen, uprostřed na márách z neotesaných březových dřevců stála jednoduchá rakev otevřená a v ní ležela Viktorka. Paní myslivcová dala jí bílý rubáš. Čelo ovinula jí věncem ze slziček, pod hlavu ustlala zeleného mechu."* (XVII, s.183)

*"Paní myslivcová vzala od dětí kvítí a obrázky, kladouc to okolo těla zesnulé. Babička zatočila růženec okolo ztuhlých rukou zemřelé, dívala se jí dlouho do tváře. To nebyla již tvář divoká! Černé žhavé oči byly zavřeny, svit jejich uhasl. Černý zcuchaný vlas ležel sčesan a kolem čela co mramor chladného vinul se červený věneček, jako páska lásky. Na tváři nebylo vidět divoké cukání, co jí v hněvu ošklivou činilo; ale na rtech ležela poslední její myšlenka, jako by zaleknuta na nich byla umřela, - trpký úsměšek.*

*'Co tě asi bolelo, ty ubohé srdce? Co ti udělali?' povídala si babička tichým hlasem. 'No, už ti nikdo nenahradí, cos utrpěla; kdo je vinen, Bůh ho bude soudit, tys ve světle a v pokoji.'* " (XVII, s.183n)

Poslední setkání s Viktorkou je postaveno v textu tak, aby bylo kompozičně a narativně symetrické s prvním setkáním: V kompozici je přítomnost Viktorky poprvé vzpomenua ve 2. kapitole, rozloučení s mrtvou je v kapitole 17. (tedy ve druhé od konce). A není to nikdo jiný než babička s dětmi, kteří přicházejí k její rakvi; detaily mrtvé tváře jsou popsány tak, aby ztvárnily fyziologický protiklad k tváři živé při prvním společném setkání: *"Oči jí svítily jako dva uhly"* x *"černé žhavé oči byly zavřeny, svit jejich uhasl"*; *"černé vlasy měla vždy rozčuchány"* x *"černý zcuchaný vlas ležel sčesan"*. Stav smrti jako by přinesl Viktorčinu tělu ono Boží světlo a pokoj, které jsou prostředkovány babiččinými útěšnými slovy (jako později v situaci Hortenziiny smrti); je to "dialog" s Viktorkou (babička tu poprvé a naposledy *mluví* k ženě, kterou předtím nikdy neoslovila), které zůstal na tváři *"trpký úsměšek"*. Mimika Viktorčiny tváře je na tomto místě velmi podstatná: Toto první a současně poslední "communicatio", sdělení a sdílení obou žen se uskutečňuje v tichu piety (babička *mluví "tichým hlasem"*), ovšem její útěšná slova může čtenář "slyšet" a "vidět" ve spojení s Viktorčinou nonverbální replikou, s oním *"trpkým úsměškem"*. Tímto způsobem se zcela proměňuje smysl poskytnuté verbální útěšnosti ze strany babiččiny, její slova ztrácejí schopnost neutralizovat blízkost smrti, protože také druhá strana, Viktorčina, se dostává ke "svému slovu". I když její tvář už není *"divoká"*, stále je tu stopa *"trpkého úsměšku"*, jež v textu "soupeří" tiše, ale silně do samého konce jako tematický protiklad života a smrti babiččiny. Obě témata tvoří relativně samostatné celky, které jsou i sousedícími kompozičními částmi (kapitola 6. a 7. tematizují protikladnost smyslu v lásce; 17. a 18. kapitola jsou rozdílnými obrazy smrti).

Všimněme si však ještě jednou skutečnosti, že Viktorka nemluví s ostatními postavami. Je to jeden ze způsobů, kterým se zbavila lidskosti (nejen ztráta rozumu, ale též řeči); tato zbavenost souvisí s prostorem, v němž se Viktorka pohybuje: Vždy jde o vzdálenost od verbálně se projevujícího venkovského společenství. *Prostorová vzdálenost je jazyková vzdálenost, "osvobození" od slov je jedním z rozlišujících atributů této postavy proti ostatním, řečově schopným postavám. Jen v ojedinelých životních situacích (svatba sestry Mařenky, smrt otce) Viktorka přichází k domovu, ale ani v těchto chvilkových setkáních*



nemluví. A její zpěv je neartikulovaný, je pouze slyšitelný a melodií (nikoliv textem) podobá se dětské ukolébavce. Setkání s babičkou a Proškovými dětmi se z její strany uskutečňuje beze slov; to ale neznamená, že tato "němá" postava nekomunikuje. Na "harmonizační" význam Viktorčiny nonverbální schopnosti poukazuje Jaroslava Janáčková:

***"Do světa laděného na souzvuk lépe zapadá Viktorka řeči se stranící; takto mohou taktní lidé v jejím okolí projevit ohleduplnost vůči nebohé i tím, že ji neoslovují a že k ní nemluví; případy porušení komunikace beze slov pak upozorňují na mimořádnost situace (pan myslivec osloví Viktorku, aby navštívila umírajícího otce, Barunka si řekne v radosti z jarní přírody o první petrklíč)." <sup>32</sup>***

"Petrklíč", první probuzení jara, se stává jedním z květinových symbolů provázejících komunikační situaci beze slov; a není to pouze Viktorka, která je v textu uvedena s květinovou rekvizitou (poprvé se o Viktorce mluví jako o té, která babičce a vnučatům přinášela "ten pěkný zlatohlávek"). Podobným způsobem, poprvé, se na zámku setká babička a Proškovy děti s komtesou Hortenzií, která "kytici růží držela v hrsti", a nejen držela, ale také darovala hostům: "Komtesa shýbla se, podala každému dítěti po růži, jednu podala babičce, jednu kněžně, poslední zastrčila sobě za pas. 'To je takové čerstvé poupátko jako vy, milostslečno,' řekla babička, povoněvši si k růžince. 'Pánbůh vám ji, milostivá paní, zachovej,' dodala, obrátíc se ke kněžně." (VII, s.74)

Motiv růže se opakuje v kresleném obraze muže, italského učitele a komtesina ctitele, který "držel v ruce růžové poupě", v obraze, který babičce "sděluje" to, co se skrývá v komtesině tváři jako odpověď na její otázku: " 'To je snad on sám?' Komtesa neodpověděla, ruměncem polila se jí tvář..." (XVI, s.175) Zpráva o komtesině svatbě s italským učitelem je provázena "květinovým" přirovnáním: Hortenzie, která se uzdravila a vdala, "jako růže zase kvete". (XVIII, s.196) Prostřednictvím "komunikace" květin a okolnosti, že jeden z účastníků je daruje a druhý přijímá, lze soudit na předpovídající funkci, jež se později projeví v intimním životě zainteresovaných postav a jejíž "pravdivost" je posvěcena buď čarou noci (Kristlin svatojánský věneček) nebo svátkem jara, Velikonocemi (Barunka prosí Viktorku o první petrklíč, s ještě dětskou radostí z probouzející se přírody se však směšuje smutek a osamění, které čekají i na dospělou Barunku, přesněji Boženu Němcovou; biografický motiv je tu spatřován tak, aby se identita budoucí spisovatelky významově překrývala s postavou Viktorky).

***"Jak se ohlédly, viděly nad sebou nejvýše na stráni Viktorku, opřenou o strom. Kučeravé vlasy od rosy zvlhlé visely jí kolem tváří, šat měla pocuchaný, hrdlo odhalené, černé oči***

---

<sup>32</sup> Janáčková, J.: *Míjení se a mlčení v Babičce (Harmonizační gesto)*, in *Božena Němcová. Příběhy - situace - obrazy*. Praha, Academia 2007, s.163-177. Vyjádření, že Viktorka lépe zapadá do komunikačního prostoru ratibořického světa jako ta, která se straní řeči, souvisí s autorčinou interpretací, podle které Němcová zmírňuje ostré hrany protikladných motivů a témat. Ovšem Viktorčina nemluvnost je jen jednou stranou "komunikačního problému", který je v díle přítomen a který se stává tématem předmětné studie; jeho druhou stranou je přerušovaná komunikace postav, v níž se zvýznamňuje odmlčením to, o čem se mluví.

*planouce divým ohněm upřeny byly k slunci, v ruce pak držela rozkvetlý již petrklíč. Nezdálo se, že babičku vidí. 'Kdepak ta ubohá zase chodila,' povídala stařenka útrpně. 'A hle, kdepak našla již petrklíč!' 'Někde vrch lesa, vždyť ona tam zchodí každý kout.' 'Já ji oň poprosím!' řeklo děvče a již běželo na stráž; tu se Viktorka ze svého zamyšlení probudila a rychle k odchodu se obrátila, když ale Barunka volala: 'Prosím tě, Viktorko, dej mi ten kvítek,' zůstala stát a se zrakem k zemi obráceným podala jí petrklíč." (XII, s. 143)*

*Velký pátek* je v křesťanské tradici dnem Kristovy smrti; i když se ve výše uvedené citaci o smrti nemluví, je přítomna v podobě Viktorčina utrpení, které ji předchází. Tento pasivní ("pašijový") stav je stav předsmrtný, jak už bylo řečeno, a tak nepřekvapuje skutečnost, že v textu se o Viktorčině smrti mluví *předčasně*, že *se předpovídá*, a to na příslušných místech: Poprvé se tematizuje v čase dívčina útěku z domova za vojákem, v rodině, v níž *"plakali pro Viktorku všickni, dávali na mše a na modlení, ale když přešlo půl roku, tři čtvrti roku a ještě o ní ani sluchu ani vidu nebylo, vzpomínalo se na ni co na nebožku. Uplynul i rok!"* (VI, s.63)

Podruhé se Viktorce přisuzuje smrt z úst babičky a pana Beyera, když jeho syn, Orlík, mu sděluje, že ji viděl u splavu. Otec reaguje otázkou: *" 'Ještě je živa ta osoba?' divil se pan Beyer. 'Ba ubohá, lépe by jí bylo v zemi, nežli jí na zemi je,' odpověděla babička. 'Ale schází již, stárne; málokdy je ji slyšet zpívat, leč za světlých nocí.' "* (XV, s.162)

Potřetí je obraz Viktorky, který nakreslila komtesa Hortenzie a na který se dívá babička, předmětem dialogu obou žen: *" 'Ona se hodí do té samoty. Potkala jsem ji na stráni, je hrozně sešlá. Což není možno pomoci jí?' útrpně ptalo se děvče. 'Och, milostslečno, tělu bylo by pomoci; ale což je to platno, když hlavní věc chybí, rozum. Duše její je zbloudilá, co dělá, dělá jako ve snu. Snad je to milost od Pánaboha, že jí vzal paměť na bolest, která zajisté hrozná musela být; kdyby přišla k vědomí, snad by v zoufání i svoji duši utratila, jako - no, Pánbůh jí odpustí, jestli zhřešila, také za to trpěla,' přetrhla babička svoji řeč, obrátíc list." (XVI, s.175)*

Zatímco ve "druhé" babiččině řeči je kondicionál, který projevuje postoj mluvčí, a reálnou podmínkou, která se může uskutečnit ("*lépe by jí bylo v zemi*"); v dialogu s komtesou babička pronáší smuteční řeč, i když přerušenu, která se vztahuje k činu, kterým Viktorka usmrtila své dítě. Na tomto místě ale tato řeč získává dvojnásobný smysl: Může příslušet i Viktorce samé ("*jestli zhřešila, také za to trpěla*"). Smrt se předpovídá prostřednictvím Viktorčina zevnějšku, jehož znaky stárnutí se stupňují: V dialogu s panem Beyerem se mluví o tom, že Viktorka "*schází již, stárne*", a v posledním o tom, že je "*hrozně sešlá*".

V onom třetím projevu babička přerušuje svou řeč odmlčením, slovní pauzou. Pokud by ale její řeč nepřetržena pokračovala, byla by verbalizovaná a zcela jasnou výpovědí o Viktorčině vině za smrt dítěte ("*snad by v zoufání i svoji duši utratila, jako -*"); ale babička usvědčující slova nevysloví. Tuto schopnost řečové autocenzury lze na straně jedné chápat jako konverzační citlivost a diskretnost k postižené ženě, na straně druhé se odmlčením odkrývá jistá okolnost, a to ta, že lidská slova se dostávají na samu hranici vyslovitelnosti, protože předmětem řeči se stalo něco, co lze jen těžko pojmenovat, co lze jen těžko odtajnit. Tajemnost (*die Heimlichkeit*), jež je vlastní tématu Viktorčinu, je i jazykovou nepřipraveností přerůstající v neschopnost sdělení a sdílení (*communicatio*).

Podobně ani v 6. kapitole, která se detailně věnuje Viktorce, není vysloveno všechno. Podstata jejího sdělení je pouze částečná; příčinou je skutečnost, že to není Viktorka, která vypráví, nýbrž rýznburský myslivec. Není to "autorizované" vyprávění, jako je tomu u babičky, která mluví o sobě a své minulosti bez prostřednictví jiné osoby, a to třikrát (ve mlýně; na zámku s kněžnou; na Starém bělidle s Kristlou). Řeč o Viktorce je

**prostředkovaná**, i když myslivec na jejím konci poukazuje nejen ke svému svědectví (on je ten, kdo se s navrátilší Viktorkou opakovaně setkává v lese nebo u splavu), ale též k účasti dvou žen blízkých, ne-li nejbližších (stará kovářka a sestra Mařenka), které jsou autoritami potvrzujícími "původnost" sdělení ("*Nu tak, babičko, to máte celou tu historii o Viktorce, jak jsem to slyšel od nebožky kovářky dílem, dílem od Mařenky.*") Ovšem "celá" historie není řečí subjektu, nýbrž objektu. V 6. kapitole se stále mluví o Viktorce, i když sama Viktorka mluví. Tato postava se vždy vzdaluje jakémukoliv bezprostřednímu jazykovému uchopení. Jistá prostředkovanost a parciálnost myslivcovy řeči (anonymizovaný černý myslivec; dívčin útěk za vojákem) přispívá k nejednoznačnosti Viktorčina obrazu, k jeho jazykové a noetické problematizaci, k relativizaci "pravdy" o Viktorce a jejího **poznání**.

Narativně se prostředkuje nejen minulost žernovského děvčete, ale také současný stav šilené ženy spějící ke smrti v letní bouři. "*Čas ohně*" je v textu přítomen dvakrát: Poprvé ve 2. kapitole (v níž je i poprvé uvedena Viktorka); podruhé v kapitole 17. (v níž se život Viktorky ukončuje). Téma smrti tvoří kompoziční symetrii (je naznačeno ve 2. kapitole a uskutečněno v kapitole 17. jako druhé od konce). Motiv bouře na počátku je však časově nekonkrétní a sémanticky neutrální, poněvadž je jen přírodní okolností, která se stala součástí lidské (babiččiny) zvyklosti: "*Byl-li strach před bouřkou, uchystala si hromničnou svíčku, do bílého šatu zaobalila bochník chleba, a kladouc jej na stůl, říkala služebným: 'To si pamatujte, v čas ohně má být nejprvnější, co člověk k sobě vzít má, chléb, pak se nezmate.'*" (II, s.22)

Podruhé se bouře zobrazuje také z babiččina prostoru, z *chráněného* místa před blesky; vyprávěč opakovaně pojmenovává předměty, které působí proti "*času ohně*" (chléb na stole, hromničná svíčka, společné modlitby). Celá bouřná situace je viděna z vnitřní strany Proškova stavení, tedy z prostoru "*domova*" jako bodu lidské (babiččiny) jistoty před vnější, přírodní (Viktorčinou) nejistotou. Zpráva o Viktorčině smrti přichází po odeznělé bouři a prostředkovaně:

**"Šel jsem," řekl myslivec, "když bouřka přestala, po lese dohlídnout, zdali škoda není; přišel jsem až na vrch k srostlým jedlím, víte, co stojí nad jeskyňkou Viktorčinou, vidím tam cosi ležet pod chvojem. Zavolám - ono nic, kouknu vzhůru, kde se ta chvoj vzala, obě jedle na vnitřní straně, jak by jim letorosty i s korou sloupl odhůry až dolů. Odhrnu rychle chvoj, pod ním leží Viktorka, zabita. Hýbám jí, byla už studená. Od ramena až k noze na levé straně šaty spáleny. Nejspíš že měla z bouře radost - ona vždy se smála, když blýskalo -, že vyběhla na vrch, od jedlí je pěkný rozhled, pod ně sedla a tam ji smrt zasáhla."** (XVII, s. 182)

Prostředkování Viktorčiny smrti lze i na tomto místě přijmout jako řeč vzdalující se od prostoru nejvyšší nejistoty, která může i zničit lidský život. Proti tomu paralely, jež se tvoří v obrazu smrti Viktorky a později babičky, je možné zachytit ve *společném* umírání člověka a stromu: Viktorka, zasažena bleskem, skonává pod jedlemi, které ji v čase smrti diskrétně přikrývají. Ve výše uvedené citaci myslivcova řeč o smrti stromu předchází řeči o mrtvé Viktorce. Znaky spálení jsou znaky spojujícími; jak na těle stromu tak na těle člověka se tyto rány zviditelnily. A na místě, kde je Viktorka pochována, pan myslivec zasadil jedli: "*Nemyslil jsem, že ji tak brzy ztratíme. Bude se mi stýskat!*" (s.182)

Rozdíl tu ale také jsou, a to rozdíly ve stromech samých: Viktorčina *jedle* a babiččina *jabloň*. Stromy představují prostorové rozlišení: Viktorčina jedle je *lesní* strom, osamělý, osvobozený od lidské péče, vzdálený "*domovu*", který je poznatelný právě stromy pěstěnými. Babiččina jabloň je jedním z nich, je to *ovocný* strom srostlý s prostorem domova, v němž poskytuje své plody.

Babiččina smrt je předpověděna smrtí jabloně: *"Lidé ani neviděli, jak babička stárne a schází, jen ona sama to cítila. Mnohdy říkala Adelce, z níž se stalo pěkné děvče, ukazujíc na starou jabloň, která rok co rok více schla a spořeji zelenem se odívala: 'My jsme si rovny, půjdeme asi zároveň také spat.' A jednoho jara všechny stromy zelenaly se, jen stará jabloň smutně stála bez listu. Museli ji vykopat a spálit. Babička to samé jaro velice kašlala, nemohla už dojít do městečka do božího kostelíčka, jak říkala. Ruce víc a víc schly, hlava byla jako sníh, hlas slabší a slabší."* (XVIII, s.197)

Babiččin konec života tvoří paralelu se starým, tiše odumírajícím stromem (společné znaky schnutí a čas ohně, v němž je jabloň spálena). *"Čas ohně"*, který prostřednictvím smrtícího *"blesku"* dramaticky ukončuje život Viktorčiny, se však v babiččině odcházení ztvárňuje jako *"plamínek pomalu dohořívající"*: *"Plamínek života jejího zhasl, jako zhasíná pomalu dohořívající kahánek, v němž palivo vše stráveno."* (s.198)

Obrazy babiččina a Viktorčina života procházejí podobami, které jsem předtím jmenovala jako "aktivní" (babiččina schopnost proměnit konkrétní situaci Kristly nebo komtesy) a "pasivní" (Viktorčino šílenství ve smyslu vášně a utrpení jako *passio*). Pokud ale jde o poslední obrazy obou žen, babiččina aktivní schopnost se snižuje s přibývajícím skutečností stáří a blízké, očekávané smrti. Viktorčina smrt, i když je též "očekávána" (je v díle předpověděna babičkou), je situací nanejvýše dramatickou, přírodními silami rozbouřenou a lze ji přirovnat k rozbouřenému stavu lidských smyslů, citů, kterému se Viktorka poddává tváří v tvář vojákově. Čas lásky a čas smrti jsou *"časem ohně"*, který se v textu jeví jak *"božím slunkem"* odrážejícím se v "čarovných" očích černého myslivce, tak *"božím poslem"*, bleskem, který neočekávaně ukončuje očekávanou smrt. Proč ale "neočekávaně", když smrt je v díle předpověděna?

Čtenáři nemůže uniknout skutečnost, že Viktorka je nejčastěji spatřována v lese a u splavu (odtamtud je slyšet její zpěv, dětská ukolébavka). Tento "vodní" prostor se stal součástí jejího životního přírodního prostoru, a stal se i místem činu, v němž nešťastná žena utopí své dítě; obraz násilné smrti nemluvněte je částečně překryt nocí, ve které však *"měsíc svítil jako ve dne"* (převrácený stav přírody, v němž noc je dnem, tvoří paralelu s převráceným činem člověka, v němž lze zjistit onu etickou indiferenci dobra a zla, o které mluvil Václav Černý), a prostředkovanou řečí rýznburského myslivce, která se na inkriminovaných místech textu odmlčuje. Touto nepřítomností řeči (jako předtím u babičky) se připomíná komunikační diskretnost postav a též jejich jazyková nepřipravenost související s tím, co už nelze vyslovit.

Podobný způsob smrti (utopení) by bylo možné očekávat i u Viktorky jako matky dítěte; ale nestane se tak. Čas smrti přichází na místo pod srostlými jedlemi, tedy do lesa, nikoliv ke splavu. Oheň, ne voda, je spojujícím symbolem Viktorčina stavu, jak v jejím setkání s vojákem na jetelině tak v posledních chvílích života zachycených v letní bouři, i když i voda, jako temný a chladný protiklad, je jistě nezanedbatelná. Konkrétně ve Viktorčině nemoci se kombinuje s ohněm.

Střídání tělesných a psychických stavů, horkosti a chladu, provází nemoc, která následuje bezprostředně po milostném spojení s černým myslivcem. Viktorka si prohlíží bílý šátek, na kterém jsou krvavé skvrny a jméno anonymního svůdce, *"a tvář její měnila se z bleďa do červena"*. Kovářka, která se o ni stará, sahá Viktorce na tváře, *"ale ty byly studené a ruce také byly studené, a jen oči děvčete hořely, obráceny jsouce na šátek, který před sebou oběma rukama držela"*. Viktorka mluví o vojákových rukou, které se jí dotýkají: *"Kladl mi svou ruku na čelo, bral mne za ruku; mne mráz pocházel -, ale mlčela jsem."* A na samém konci svých slov prosí kovářku: *"Přikryjte mne; mrazí mne!"* V této chvíli se diskretně přikrývá nejen

Viktorčino tělo, které ztratilo nevinnost, ale také její předcházející slova, jež jsou podobným způsobem "přikryta" odmlčením: *"Kmotra naházela na ni peřin, kde jaká, a Viktorce vždy zima bylo a slovíčka již více nemluvila."*

Viktorčina nemoc tu získává dvojznačný smysl: Střídání horkosti a chladu na Viktorčině tváři při prohlížení šátku se na počátku jeví jako zpřítomnění milostného aktu, *"činu lásky"*, jehož skrytá duálnost *"nebe"* a *"pekla"* se probíjí na povrch prostřednictvím konfrontačních slov mezi Viktorkou a kovářkou: *'Ach, má milá kmotra, ty jeho oči na mne zasvitly jako to boží slunko; já musela svoje oči zakrýt! Ale což to bylo všechno platno, když začal na mne mluvit! - Och, vy jste měla pravdu, milá kmotra, že učaruje i hlasem; mně zaznívá ustavičně v uších jeho hlas, jeho slova, když mi povídal, že mne miluje, že jsem jeho blaho, jeho nebe!'*

Viktorčino očarování je znásobeno i silou auditivní: Vojákův hlas a slova vyznání věnovaná dívce se stávají vedle jeho očí jako vizuální síly posvěcenými prostředky pozemské lásky, která je Viktorčinými oslavujícími slovy povýšena ve stav božský. Láska ženy k muži tu substituuje lásku k Bohu; to je onen absolutizovaný stav lásky, o kterém mluvil (a před kterým varoval) Max Scheler v *Ordo amoris*. Kovářčina slova (stejně silně působivá jako slova Viktorčina): *'Chce tě o rozum připravit'*, není pouze vysoce vnímanou konfrontací muže, který je žernovským okolím demonizován jako *"čert"*, *"d'ábel"*, *"ancikrist"*, a který soudem lidu "očerněn" je postaven proti divinizovanému, nadzemskému vidění Viktorčinu: *'...ty jeho oči na mne zasvitly jako to boží slunko...'*

***"Erotická láska je touto větou oddémonizována a povýšena na božský princip. Láska pozemská a láska nebeská, erotický a božský princip ... zde tvoří jednotu."***<sup>33</sup>

Kovářčina silná slova: *'Chce tě o rozum připravit'* na straně druhé *předčasně* sdělují pozdější, po(d)zemský stav Viktorčina šílenství. Předpovídají pád z nebe, z nejvyššího prostoru, který původně byl určen k sakralizaci *"činu lásky"*, k sakralizaci pozemského spojení mezi mužem a ženou. Toto spojení však nebylo posvěceno a povýšeno; skutečnost šílenství svědčí o pádu do prostoru nejnižšího, skrývajících se pod zemí, do prostoru démonického (*'já za ním půjdu, i kdyby mne i do pekla vedl'*). S touto větou přichází similarita *"nešťastného osudu"*, která se projevuje společnými znaky mezi "svůdcem-škůdcem" a jeho "obětí": Viktorka se svým blízkým odcizuje, stává se nemluvnou, straní se lidského kolektivu a její oči "černě" svítí jako dva uhly, podobně jako oči vojákovy: *"Ty oči, ty oči, každý říkal, že ty na nic dobrého neukazujou; v noci mu prý i svítily..."* Soud žernovských o černém myslivci: *"Lidé si povídali o něm, že nemá dobrý rozum"*, tvoří paralelu s pozdějším soudem ratibořického okolí, které si povídá, že Viktorka je *"bláznivá"*.

S duálností *"činu lásky"* souvisí štěstí a neštěstí člověka. Viktorka se kovářce svěruje: *'...chtěla jsem nalézt čtverolistý jetelíček,...ale nic jsem nenašla'*. Místo toho jí voják vypráví o svém *"nešťastném osudu"*. Konkrétní předmět, čtyřlístek na počátku symbolizující štěstí s Viktorčiným ženichem, Antonínem, v sobě skrývá protiklad, a ukazuje na jednu z barev, kterými se zintimňuje místo milostného spojení: Jsou to v podstatě tři barvy, jež se vztahují k erotické symboličnosti Viktorčiny lásky (*bílý šátek, krvavé skvrny, červený škapulíř, zelená jetelina*), k obrazu Viktorky ležící s mužem, který se významově překrývá s obrazem smrti,

<sup>33</sup> Vojvodík, J.: *"Písmo těla": Mezi nesmazatelnou stopou a jejím bělením. Němcová, Máchova, poetika krve a mystický eros*, in *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, T. Petrasová a P. Machalíková (eds.) Praha, Academia 2010, s.302.

Viktorkou ležící v rakvi (*bílý rubáš, červený věneček ze slziček, zelený mech*). *Zelená* barva se v textu představuje v trojím rozlišení, **prostorovém** a **časovém**: *Poprvé* v podobě jeteliny, která se stává *místem* pokušení a pádu (který je ale současně, *ve chvíli* milostného spojení, sakralizovaným stoupáním); *podruhé* v barvě chvojí, které pokrývá Viktorčino tělo *na místě* pod srostlými jedlemi; *potřetí* v barvě mechu, který *je umístěn* ve Viktorčině rakvi a kterým paní myslivcová pietně podložila hlavu mrtvé. "*Nechte jí jen tu zelenou podhlavničku, vždyť patnácte let na jiné nelíhala...*" (Poslední babiččina slova věnovaná Viktorce.)

Nejen Viktorčina nemoc, nýbrž též uzdravení získává dvojznačný interpretační smysl: V povrchovém vidění je kovářčíným "vítězstvím", které zapudilo nebepečí vojákovy přítomnosti (v čase odchodu černého myslivce ze Žernova se Viktorka uzdravuje). Ve skutečnosti však její nemoc pokračuje a chýlí se k tragickému konci: Utíká za vojákem do "*ciziny*", odkud se vrací, nikoliv aby znovunalezla "*domov*", nýbrž aby žila v lesní osamělosti, zbavena lidských atributů: Řeči a především rozumu, jak předpověděla kovářka.

V čase Viktorčiny smrti přichází však nová konfrontace prostřednictvím babiččiných slov: "*Tys ve světle a v pokoji*", jež tu lze chápat protikladným způsobem: Na straně jedné jako slova ztrácející svou schopnost utěšit (v babiččině "dialogu" s Viktorčíným "*trpkým úsměškem*"); na straně opačné jako slova skutečně útěšného nebeského stavu, který tvoří antitezi k Viktorčině pozemské *passio* a také kontrastní řeč o Božím světle k temně podzemským slovům kovářky: "*Chce tě o rozum připravit.*"

Tematická duálnost lidské lásky se neodkrývá jen konfrontačními slovy kovářky a babičky, ale i výše citovanými slovy Viktorky. Je na místě si však také přiznat, že tato postava a její smysl zůstávají přes všechny interpretační činy ztajemněny (*die Heimlichkeit*). Interpretující si musí přiznat, že pomocí jazyka chce poznat tu, která jazykovému uchopení uniká. Jak může "mluvit" němý a šílený člověk, co všechno může sdělit čtenáři? Jeho "řeč" prochází prostorem řeči jiných postav, které se k němu vztahují, a také prostorem vypravěče: Je to společný prostor, *communicatio*, ve které byla stvořena Viktorka ve tvaru konkrétní *textury*, tkaniva utkaného pro čtenářovu interpretaci. Touto texturou-textem, z něhož lze "číst", se v části o Viktorčině svedení stává i drobný předmět, bílý šátek s krvavými skvrnami:

**"Černý myslivec zavazuje Viktorce nohu 'bělounkým, hebounkým šátkem', na němž si Viktorka prohlíží krvavé skvrny, ale také vyšíté jméno svého svůdce. Co se s Viktorkou při tomto prohlížení šátku - pro ni zcela zvláštního, auratického objektu - 'psychosomaticky' děje, je v textu jednoduše a zároveň explicitně popsáno: 'A tvář její měnila se z bleada do červena'. Tento erotický metabolismus, proměna z bledosti do zardění, jako by krev z hloubky pronikala na povrch, je způsoben dotekem šátku a pohledem na krvavé skvrny, které zde mají nejen metonymickou, ale také mediální funkci."**<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Vojvodík, J.: "*Písmo těla*": *Mezi nesmazatelnou stopou a jejím bělením. Němcová, Mácha, poetika krve a mystický eros*, in *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, s.300. Výše uvedená citace tematizuje "písmo těla" jako to, co se skrývá pod povrchem textu a co se na povrchu projevuje jako "stopa lásky" (v textu B. Němcové tyto stopy zůstaly v podobě "krvavých skvrn") nebo jako snaha o její vymazání, vybělení. Jistá situace (Viktorčín milostný akt s vojákem) se neverbalizuje pomocí písemných znaků, nýbrž její skrytý význam lze "číst" pouze z povrchových stop; tímto v textu vzniká "napětí mezi povrchem a hloubkou, evidencí a zároveň skrytostí významu..."

"Mediální funkce" šátku se skvrnami krve jako "stopami lásky" spočívá podle Josefa Vojvodíka v detailu "vyšitého jména" svůdce, které je znakem mužského *logu* (*spermatikos*) a ženské krve. *Logos* je pojem antické filosofie, v níž byl obdařen mnoha významy: Nejen *slovo*, ale také *řeč*, *rozum*. V nových sémantických souvislostech podle mého soudu může být v textu Boženy Němcové skloňován nikoliv jedním způsobem, a to ve významu *činu muže* v milostném aktu, nýbrž i *slovy*, kterými očaroval ženu, tedy tak silnou *řečí*, jež je schopna zbavit *rozumu*. Ženská *krev* není pouze prostředkem skryté erotické symbolizace (podobně jako falický motiv *trnu*, o který se zranila Viktorčina noha), ale ve spojení s výše uvedenou schopností vojákových slov a pozdějšího Viktorčina šílenství je i křesťanským symbolem zpřítomňujícím *passio*, která na "křížové cestě" klikatící se Ratibořicemi za sebou zanechává "*krvavé stopy*" a dětské volání: "*Viktorko, pojd' k nám, maminka ti dá bačkory, můžeš u nás být!*"

Výše citovaná slova babiččinych vnoučat, která neproblematicky vnímají problematičnost Viktorčina pozemského postavení, jsou, jak už bylo opakovaně řečeno, *pohádková*. Tento způsob vidění není jen jazykový, ale též noetický, poněvadž jde o způsob, kterým děti poznávají Viktorčinu osobu. Pohádkové motivy však neprovázejí pouze dětské vidění světa, ale i strukturu světa dospělých, především jejich situační znejistění. Jedním z nich je i vojákově pronásledování Viktorky, kterému se detailněji věnuje studie Hany Šmahelové.<sup>35</sup>

Pokud jde o 6. kapitolu, kde se prostřednictvím rýznburského myslivce vypráví o Viktorčině neštěstí, tvoří její první část, jež je přípravným prostorem pro působení svůdce, pohádkové motivy, a to jednak v postavě vojákově jako "*škůdce*" a jednak v objektu jeho zájmu, tedy Viktorce jako "*potenciální oběti*", které původně mají pomoci dvě osoby: Ženich Antonín a kovářka (v podstatě ale jsou "pomocníci" tři; na počátku Viktorčina pronásledování je první přislíbenou pomocí kolektiv žernovských dívek, které chtějí Viktorku "chránit"). Tyto chránící činy, jež jsou úspěšné v "*kouzelných pohádkách*", však v *Babičce* ztrácejí svou schopnost (Viktorka svolí ke sňatku s Antonínem, který ale není aktivním ochráncem; Viktorka nosí kovářčin škapulíř, který se ale v "boji" se svůdcem-škůdcem ukáže jako neúspěšný).

Nicméně proti pohádkovosti stojí v textu skutečnosti, jež podle H. Šmahelové spočívají ve "*významovém rozkolísání původně jednoznačného určení role hlavních protagonistů a v znejasnění konfliktu*" (s.199) Jsou to: 1. "*Postava Viktorčina ženicha*", která je, jak to říci, pasivní; 2. "*Černý myslivec jako škůdce*", poněvadž "*zlo, které působí*", nebylo "*zpředmětněno, projevuje se jen zprostředkovaně*" Viktorčiny psychickým stavem; 3. "*Viktorka jako oběť*", jež se stává nejednoznačnou, protože není evidentní, co je pro ni konkrétním nebezpečím. Nepřítomnost personalizovaného zla problematizuje předpoklad pohádkovosti, ve které jsou jednoznačně určeny osoby jako morální strany (dobro a zlo); černý myslivec může být označen za "*škůdce*", nikoliv ale ztotožněn se zlem. Pokud by tento muž zosobňoval zlo, musela by se mu přiznat právě jednoznačnost působení; tu ale zviklávají Viktorčina divinující slova o vojákově vyznání, jež jsou konfrontována s demonizujícími slovy staré kovářky. Viktorčin vyvolený muž je představen protikladnými verbálními

<sup>35</sup> Šmahelová, H.: *Viktorčina zastřená tvář*, in *Prolamování struktur*, Praha, Karolinum 2002, s.192-207.

způsoby. Tímto se postava černého myslivce stává neurčitou a významově ztajemněnou, jeho identita zůstává nepoznaná do samého konce.

K *"Viktorce jako oběti"* lze podotknout, že v jejím chování k černému myslivci se též jeví protikladnost: V počátečním čase pronásledujících vojákových očí Viktorka utíká před původcem svého znejistění; v čase pozdějším, po setkání s vojákem na jetelině, utíká za svým svědцем. Už v "prvním" útěku je možné poznat předurčenost k utrpení, které Viktorku bude pronásledovat: Čím více člověk před utrpením utíká, tím více se mu blíží. Relativnost **prostorového** a **časového** určení souvisí s Viktorčiným unikajícím pohybem, pohyb od vojáka je současně pohybem k němu; tento pohyb je zobrazen Viktorkou jdoucí na jetelinu: Jetelina je nejednoznačným místem, přestože je v textu označena za *"nejzazší cíp otcova pole"*, ale právě proto, že je *"nejzazší"*, stává se prostorem hraničním, kterým procházejí dvě protichůdné cesty: *"Domov"* (Viktorčina minulost) a *"cizina"* (Viktorčina současnost). Viktorčino odcizení domovu počíná milostným aktem na jetelině a pokračuje jejím útěkem za milencem.

Vrátím se ještě jednou k chránícím činům: Bylo řečeno, že červený škapulíř jako *"kouzelný prostředek"* před zlými silami se neosvědčil. V textu je vzpomenut třikrát, a to v trojí návštěvě kovářky: Poprvé si Viktorka přichází pro slib pomoci; podruhé kovářka svému slibu dostává a dává škapulíř; potřetí je to kovářka, která přichází ke zraněné dívce a dozvídá se, že škapulíř Viktorka darovala vojákově. I milostné setkání s černým myslivcem má trojí narativní strukturu, jak si všímá H. Šmahelová: 1. Řeč vypravěče; 2. Řeč Viktorky; 3. Řeč kovářky.

Všímá si také toho, že zlo se konkretizuje na místě milostného setkání: Svědčí o tom Viktorčino zranění a kovářčina odsuzující slova. Pohádková funkčnost se však neztrácí ani z této situace lásky, která je oslavena Viktorčinými slovy; současně je ale tragismem, tvořícím osudovost lidského vztahu. Je to *"ambivalentnost"* lásky. Viktorčin útěk za vojákem lze chápat jako čin *"pohádkové postavy"*, a to nikoliv *"oběti"*, nýbrž *"hrdinky"*, která hledá své štěstí. Ovšem konec tohoto hledání nemá nic společného s vítězstvím pohádkových hrdinek, dodává autorka ve své studii *Viktorčina zastřená tvář*:

***"Ambivalentní, dvojnásobná podoba lásky je nejen tematickou složkou epizody v Babičce, ale určuje i její hlavní významovou intenci. V tomto smyslu je také třeba chápat napětí mezi realistickou a imaginární (pohádkovou) linií vyprávění. Jestliže první část příběhu je podána s důrazem na tajemno, iracionalitu a pohádkovou předurčenost osudů hlavních protagonistů, nastává po významovém vyvrcholení této linie a jejím kompozičním zlomu v milostné scéně postupný obrat k realistickému nahlížení dalších událostí. Tak, jak vyprávění pana myslivce přechází plynule z minulého vyprávěcího času do přítomnosti, vřazuje se i Viktorka do galerie postav v pásmu aktuálního dění ratibořického údolí, a tím se posilují i realistické rysy této postavy. Její pohádková minulost s ní však žije dál."*** (s.202)

*"Hlavní významovou intenci"* se připouští překročení k biografickému motivu, k životu Boženy Němcové jako autorky textu: ***"Ambivalentnost lásky, tak jak ji Němcová především obrazností příběhu o Viktorce naznačuje, není problémem, jež by bylo možné otevřeně řešit"***



*v ideových, ale ani v tvárných intencích Babičky. Zdá se však, že Němcová hledala, a to nejen v tomto díle, příležitost a způsob jak vyjádřit téma, v němž by se její osobní trpká zkušenost mohla prostoupit se zkušenostmi, možnostmi a záměry uměleckými."* (s.206n)

Tato citace se přibližuje jiným autorským slovům, slovům Václava Černého: *"Skutečný příběh Viktorky Židové je v 'Babičce' pozměněn a ztvárněn tak, aby drama básnířčina osobního a rodového svědomí mohlo být opakováno i v poloze tragické, a aby jeho smysl mohl být demonstrován též 'a contrario'."* (s.91)

Jsou jistě i rozdíly mezi oběma výše uvedenými citacemi; Černý zvýrazňuje substituci "skutečné" Boženy Němcové za "skutečnou" ženu jménem Viktorie Židová, ale především vyslovuje primárnost autorčina svědomí odrážejícího se v tragické zkušenosti lásky, jež má být demonstrována v díle. Tímto způsobem se snižuje autonomie literární postavy, protože je jí přiznána pouze odvozenost z autorčina života. Proti tomu Šmahelová poukazuje na *"významovou autonomnost"*, kterou nabízí (šestá) kapitola o Viktorce a která spočívá v tématu *"ambivalentnosti lásky"* jako jedné ze složek literárního textu. Nicméně připouští i *"osobní trpkou zkušenost"*, jež se stává součástí tohoto tématu společně se zkušeností literárně produktivní a tvůrčími intencemi Němcové.

Pokud se *"významová autonomnost"* skutečně považuje za autonomní, měla by taková být do samého konce, tedy i do posledního obrazu Viktorčiny smrti a jejího detailu tváře, *"trpkého úsměšku"*, který se pro H. Šmahelovou stává *"gestem příliš jasného vědomí a příliš palčivé zkušenosti, než aby bylo možné přehlédnout za tváří mrtvé Viktorky rysy tváře Němcové. Vzápětí však babiččin rozšafný komentář, plný pochopení a nadhledu, zakryje ochrannými mimikry nadosobního a harmonizujícího postoje toto vteřinové subjektivní vybočení."* (s.206)

Motiv *svůdcovství* lze přisoudit nejen literární postavě, černému myslivci, ale též autorce *Babičky*. Ano, intimně trpké detaily života Boženy Němcové "svádějí" k tomu, aby se staly součástí literární interpretace; Viktorčina tvář se zdvojuje, je natolik *"zastřena"*, že je možné ji spatřit i jako tvář autorčinu. Ovšem otázkou zůstává, nakolik určující jsou tyto životní situace spisovatelky pro osvětlení literárního významu Viktorky. Kritickým místem pro interpretaci se tu stává intence Němcové.

Pokud jde o autonomnost tématu ambivalentnosti lásky, nemůže být pouze chvilkovým *"subjektivním vybočením"*, i kdyby to bylo na samém konci. Babiččina slova jsou jistě "harmonizující" (jiná ani nemohou být v té, která je schopna reformovat určitou situaci), ale je to jen jedna komunikační strana. Na straně druhé se tato slova pronášejí v přítomnosti Viktorčina *"trpkého úsměšku"*, který je jak nonverbální replikou, posmrtnou mimikou Viktorčinou, tak poslední tečkou, tělesnou interpunkcí, *"nesmazatelnou stopou"* tématu, jež svou schopnost antinomie, *protikladného* smyslu k tématu babiččinu neztrácí do poslední chvíle. Toto poslední setkání babičky s Viktorkou tedy nechápu harmonizujícím způsobem, nýbrž jako *ekvivalentní dialog* žen, který kompozičně sice tvoří textový celek, avšak tematicky jej rozděluje do samého konce.

Viktorčino téma *"sebezničení ženy z lásky"* <sup>36</sup> (s.189) autorka ztvárňuje ve své povídce *Sestry* (1854).<sup>37</sup> Citový stav hlavní hrdinky, Hedviky čekající na muže, by se mohl přirovnat ke snovému stavu *pokušení*. Už na počátku této prózy, ve chvíli setkání obou milenců se odkrývá rozdílný charakter jednoho k druhému: Hedvika k muži vzhlíží a svůj vztah k němu "posvěcuje" jeho slibem sňatku, přísahou před Bohem (slova před Bohem jsou "nejsilnější", nejsou jen verbálním vyznáním citů, nýbrž suplují *"čin lásky"*, tedy svatební akt). Robert, který na Hedviku shlíží, je "okouzlen" jen smyslově: *"Krásná jsi, Hedviko, velmi krásná!"* (s.56). Už v úvodní části je tento maskovaný muž usvědčen z milostné lži. Řeč vypravěče prozrazuje jeho totožnost: Je to kníže, který svedl nevědoucí venkovanku. Není to jen rozdíl sociální, ale především onen protiklad Robertovy lži a Hedviččiny opravdovosti v milostném vztahu. Podruhé Hedvika čeká na Roberta v zámecké zahradě v den slavnosti (kněžniny narozeniny), přesvědčena, že jej spatří mezi služebnictvem (Robert se vydává za myslivce). Při tomto čekání plete věneček chlapci, dítěti své sestry Johany. Ve chvíli dívčina poznání (její milovaný ji zradil), se věnec, který původně symbolizoval akt svatby, proměňuje v *"odhozený"* předmět tvořící tragickou paralelu s Hedviččiny odhozeným životem.

Podobně jako v myslivcově vyprávění o Viktorce je i Hedviččin čas utrpení prostředkován řečí zainteresovaného člověka, Johanina muže Jana Burkharda. Poslední setkání s knížetem bylo příčinou Hedviččiny nemoci; její *probuzení "z dlouhého spaní"* by svědčilo o tom, že se uzdravuje. Ale není tomu tak. Ve skutečnosti její nemocný stav pokračuje od chvíle, v níž jí sestra Johana prozrazuje, že Robert je kníže. Hedvika však jméno svého svůdce nevysloví; totožnost Roberta zůstává pro Johanu a jejího muže nepoznána (odkrývá se až v poslední scéně, ve chvíli Hedviččina pohřbu). I když později z postele vstala, *"nebyla to již Hedvika. Postava její vůčihledě se ztrácela, tváře měla jako lilie, veselost z očí zmizela, a stala se nemluvnou."* (...) *"Ve vesnici povídali si lidé, že přišla Hedvika o rozum..."* (s.74)

Spojovací znaky mezi Hedvikou a Viktorkou se zviditelnily v "nemoci z lásky" jako počátku *pádu*, který přechází v předsmrtný stav; pád je dokonán skutečností, že obě ženy jsou matkami a obě také o dítě přicházejí. Jsou tu ale rozdíly spočívající v okolnostech této tragické chvíle: Viktorka sama své dítě zbavuje života; Hedvika porodí mrtvé nemluvně, které Johana pochová v lese. O tragičnosti utajených, strašných činů (*unheimlich*) se však v textech nemluví, buď z komunikační citlivosti k pachatelce činu (*Babička*) nebo ze strachu z odsouzení lidu a poškození jména rodiny (*Sestry*). Mlčení je přerušeno pouze v kritické situaci spějící k prozrazení, jež je ale i osvobozujícím přiznáním; Johana takto mluví ke svému muži: *"Sama jsem dítě pochovala a nezůstalo stopy po všem, jen červ v mém svědomí."* (s.76) Přece jen jedna stopa zůstala, a to v Johanině *"svědomí"*. Její mlčení je

<sup>36</sup> Janáčková, J.: *Čtyry doby v prvotní komunikační strategii*, in Božena Němcová. Příběhy - situace - obrazy, Praha, Academia 2007, s.178-192.

<sup>37</sup> Němcová, B.: *Sestry*, in *Povídky*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1965, s.53-81.

však jiné než babiččino mlčení o Viktorce. Je syceno strachem spolupachatelky, ale *také* láskou k sestře Hedvice. A z této strany je lze spatřit jako čin oběti, čin morální kvality, a tedy dvojznačně. Viktorčina tajemnost (*die Heimlichkeit*) zůstává tajemností do konce; Hedviččina a Johančina se v textu klasifikuje jako trestný čin; vězeňský prostor se pro sestry přeměnil v prostor společného **pokání**.

Hedviččina **smrt** je (jako předtím Viktorčina) předpověděna. Johanin muž, který prostředkuje Hedviččinu historii, svěruje se svému příbuznému: "*Ubohá je, dokud žije. Pro ni nemá svět jen trní; už přejme, ať se Bůh nad ní smiluje.*" (s.77) Ve chvíli blížící se Hedviččiny smrti řeč vypravěče tvoří paralelu k Janovým slovům, jeho řeč se obrací k Johaně, která ještě věří v uzdravení: "*Ubohá sestro, kdybys věděla!*" (s.79) Konečný obraz Hedviččiny smrti se výše citovanými slovy významově překrývá s úvodním obrazem Hedviky modlící se za svou lásku: "*Ubohá, ubohá Hedviko!*" (s.59)

Tematická duálnost lidské lásky prochází též básnickou prózou *Čtyry doby* (1855). V prvním obrazu je to modlící se dívka, jejíž nevinnost a nevědění jsou tělesným a psychickým stavem provázejícím první **probuzení** smyslu a citů. Příčinou tohoto probuzení je dívčina přítomnost v posvěceném prostoru, v interiéru kaple, a především Kristus, k němuž se modlí. Postava Kristova z bílého mramoru ztvárňuje společenství Lásky s Maří Magdalenou, která klečí u jeho nohou. Dívka se stává součástí nejen spirituální, ale i milostné scény tím, že se přibližuje k Magdaleně a kleká si vedle ní. V jejím stavu se střídají protiklady chladu a horkosti: "*Děvče bledne a rdí se, objímá kolena Jeho, a pod vroucími polibky měkne mramor.*"<sup>38</sup> Děvče pláče; horkost slz, krve a polibků jsou pohádkově *kouzelnou schopností* a působí na chlad mramoru. Blízkostí dívčina těla jako by se mramorová podoba Krista zosobňujícího Lásku oživovala a stávala skutečnou, hmatatelnou. Lásky je **život**.

V druhém obrazu přichází **pokoušení** májové noci. Smyslovost této noční scény se stupňuje, násobí tím, že Lásky "sestoupila" nejen na člověka (konkrétně na dívku prvního obrazu), ale na celý přírodní svět. Dívčina připravenost k "*činu lásky*" se projevuje políbením bohyně jako původkyně Lásky; je podstatné, že posvěcený a povýšený stav lásky není prisouzen pouze Kristu jako muži (v "první době"), nýbrž že v tomto obrazu je to bohyně, tedy žena: Tímto je vyslovena univerzální skutečnost Lásky "*sdrůžující ženy a muže*"<sup>39</sup> (s.186) Dívčina připravenost k činu lásky je dokončena políbením bohyně, je to *vestigium Amoris*, způsob, kterým se z dívky stává "*panna posvěcená*" (s.59), svědkyně, *testis Amoris*. Je to poznání Lásky jako síly *osvobozující*, poznání, jež přísluší pouze svobodnému subjektu.

Třetí doba: **Pád**. Slavnostní čas lásky a čin lásky se dramaticky proměnily. Posvěcený prostor, interiér kostela, se stává místem, kde bledou nevěstou s myrtovou korunou na hlavě

<sup>38</sup> Němcová, B.: *Čtyry doby*, in *Divá Bára a jiné dívky na útěku*, ed. K. Eliášová, Praha, Slovart 2012, s.53-62.

<sup>39</sup> Janáčková, J.: *Čtyry doby v prvotní komunikační strategii*, in *Božena Němcová. Příběhy - situace - obrazy*, Praha, Academia 2007, s.178-192.

(podobající se Kristově koruně trnové) je vysloveno "ano" jako demonizující čin lásky ("nevěsta ďáblova"). Touto novou situací se poznává po(d)zemská láska zbavená své osvobozující síly jako síly příslušející subjektu. Je to stav ztročení, ve kterém se původně svobodný ženský subjekt tragicky snižuje v *pasivní objekt*, který od této chvíle svůj život spojuje s "cizím mužem", "mužem satyrem". Po svatební noci vstává z lože, na němž je "zcuchané roucho svatební, zvadlý věnec", "bledá žena" (s.60) a modlí se k Magdaleně, její slzy padají na svatební věnec. Intimní poznání "hříchu" spojilo bledou ženu s tou, která také poznala jeho ničivost (tento obraz modlící se ženy tvoří realisticky temný protiklad ke světle snovému, pohádkovému obrazu prvnímu, obrazu modlící se dívky, nevinné a nevědoucí). Přichází *passio*, reálný *prostor* lidského světa a *čas* poddanství a předsmrtného stavu, které poznává ženský objekt. Láska je *smrt*.

Čtvrtá doba: "Zahalena v černý závoj, kráčí žena na horu." (s.61) Je to její "křížová cesta", "cesta na Kalvárii", na níž zanechává krvavé stopy jako *vestigium amoris*, na níž "noha její rozedrána do krve" a "šat...roztrhán od trní". Pod sebou vidí valící se vodu (nebezpečí vodního prostoru jako blízkosti smrti). Stojí "na rozcestí": "Kde cíl mé cesty?" Kde je její smysl? Na této nekončící cestě "musí sama a vždy sama kráčet". Je to obraz osamělé ženy, martyrium *svobodné* ženy, která hřích chápe jinak než její okolí a která konfrontuje své chápání se společenskými konvencemi: "Že se lásce kořím, nazývají hříchem; že svobodu miluju - křičejou mne - " Rozcestí" tu lze vnímat jako osamělost jedince, který se rozešel s morálním soudem společnosti. Skutečnost, že žena kráčí "na horu", že stoupá, je svědectvím *prostorových* souvislostí: Jednak se vzdaluje "přízemnímu" světu lidského soudu, jednak se blíží prostoru nadzemskému prostřednictvím *pokání*: "Svatá Maří Magdaleno, pros za mne!" (s.62) Modlitba hříšnice k hříšnici, modlitba ženy, která poznala hřích, opakovaně evokuje počáteční obraz modlící se dívky, jsou to *časové* paralely. V modlitbě se skrývá schopnost, jež *pohádkově* proměňuje prostor; přichází čas "nanebevzetí", v němž žena vidí svůj sakralizovaný obraz, "v živé kráse!" Po "smrti" s cizím mužem je "vzkříšena" k novému životu ve společenství Lásky, ve kterém se stává "Sestrou". S ostatními sestrami pokleká (jako v prvním obrazu) k nohám Kristovým, aby oslavila spasitelskou sílu Lásky, kterou on svým činem na kříži zosobnil: "To je náš Bůh! - Bůh ten je Láska! Milujte, a budete spasení! - "

Všechna tři výše jmenovaná díla (*Babička*, *Sestry*, *Čtyry doby*) spojuje téma dvojznačnosti lidské lásky a poznání její tragické síly. Viktorka a Hedvika umírají tímto poznáním; žena ze *Čtyr dob* je tímto poznáním znovuoživena: *Noésis* lásky předpokládá praktické působení, tedy čin; člověk je především, řečeno pojmem Schelerovým, "ens amans". To, že tento čin může i převrátit (a převrací) život jedince a jeho nejbližších, se stává organickou součástí tvorby Boženy Němcové, jako jsou jí nepochybně i milostná témata "útešná".

Pomocí trojí interpretace soustředující se na náboženské motivy a křesťanské symboly, které se v narativní a sémantické struktuře předmětných textů projevují, jsem porovnávala jednotlivá témata tragismu lásky. V *Babičce* lze vidět onu dvojznačnost prostřednictvím prostorových a časových motivů, a to nejen mezi babičkou a Viktorkou, ale i v nich samých.

Protikladnost významů, kterou jsem se pokusila představit v konfrontaci mezi babičkou a Viktorou, spočívá v textu, "tkanivu" vztahů a stavů příslušejících oběma postavám, nikoliv ve vněliterárním kontextu (především autorčin život), který v mé práci zůstal neuchopeným prostorem, i když i tento reálný prostor, přiznávám, může nalézt interpretačně produktivní spojení s literárním dílem. A sluší se říci, že je nalezl v nových estetických tvarech; konkrétně v poezii Jaroslava Seiferta, v cyklu *Píseň o Viktorce* (1950), nebo ve filmové adaptaci scénáristy Františka Pavlíčka a režiséra Antonína Moskalyka, ve dvoudílné *Babičce* (1971), v níž je zvýrazněn biografický motiv autorčin v sémanticky "průhledných", překrývajících se obrazech utíkající Viktorky a Barunky v předsmrtném vidění babiččiny (poslední díl "Velká noc"; elegie).

Proti Viktorčině osamělosti je v *Sestrách* zobrazeno společné utrpení, jehož příčinou byl jednak Hedviččin pád a jednak Johančin čin oběti. Hlavní hrdinkou není pouze Hedvika, ale též Johana, jejíž morálně motivovaná oběť (v soudu světa však spáchání trestného činu) a společný čas trávený ve vězení významově redukuje tematickou dvojznačnost lidské lásky. Sesterský vztah, který je založen na příbuzenství krve, se tu představil jako cesta ke spáse. Ve *Čtyrech dobách* se tento vztah kvalitativně stupňuje a zmnožuje, poněvadž se stává posvěceným a nadzemsky povýšeným, kolektivním vztahem ženy-Sestry, poznávající spasitelskou a osvobozující schopnost Lásky, která v předmětném textu prošla **prostor** křížové cesty, cesty čtyřmi **časově** určenými zastaveními až ke svému vítězícímu, sebeoslavujícímu konci.

### 3. Obraz jednoho básníka: Seifertova "Píseň o Viktorce"

- Co když je láska plamenem,  
jenž vyšlehává z překvapení;  
až shoří vše, co bylo v něm,  
zmizí a bude po plameni,  
jenž vyšlehával z překvapení  
a byl jen pouhým plamenem?

Úvodní autorovy verše věnované Viktorce jsou spojeny s motivem *noci* a *vody*:

*Noc byla tenkrát bezmála  
a Úpa byla rozvodněna.*<sup>40</sup>

Noční čas se v *Babičce* Boženy Němcové stal jedním z nejvýraznějších přívlastků, prostřednictvím kterých "se zabarvuje" téma tragismu spočívajícího v duálnosti lidské lásky a jejího smyslu. V poezii Jaroslava Seiferta, v jeho *Písni o Viktorce* (1950), se stává prvním slovem, prologem předurčujícím charakter celého básnického cyklu. Motiv *noci* není jen časem přechodně provázejícím Viktorčin zpěv u splavu, ale i vyslovením Viktorčina šílenství, v jehož tmě není možné rozlišit protikladné kvality (jak o tom mluvil už V. Černý). S *časovým* určením tohoto motivu souvisí i jeho *prostorová* konkretizace soustředující se v nočním útěku za vojákem, který je cestou z *domova*, a ve Viktorčině návratu, který v podstatě návratem není, protože významově poukazuje spíše na pohyb "odkud" než na pohyb "kam".

Vodní prostor zachycuje v sobě oba výše uvedené atributy času a prostoru: *Splav* je jedním z míst, kam Viktorka pravidelně přichází, když se stmívá. Nicméně voda a její vlnění je i metaforickým výrazem pro *uplývání* času lidského života. V Seifertově verši se vodní prostor konkretizuje pomocí vlastního jména, *Úpy*. *Prostor* rozvodněné *Úpy* a *čas* *noci* představují počáteční situaci, v níž básnický subjekt volá k sobě Viktorku i její stvořitelku i své vlastní dětství (ztracené ve tmě minulého, uplynulého času). Znovuoživené obrazy obou žen jsou tichou komunikací, dialogem beze slov, který se uskutečňuje v *pohádkové tmě* ("tma" je mnohovýznamová, poněvadž se tu může projevit jako dílo básnířky, předmět z dávné doby básníkova dětství, ale současně i jako komunikační prostor, příprava k vlastnímu "vyprávění", vlastním ještě nevysloveným slovům tvořícím paralelu k už vysloveným slovům *Babičky*).

<sup>40</sup> Seifert, J.: *Píseň o Viktorce (tři verze)*. In *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv.7. Praha, Akropolis 2002.

Seifertovo "vyprávění" je předurčeno detaily rozličných objektů: *Zrcátko, hřeben a vlásenky*. Prostřednictvím běžných, drobných až triviálních objektů se otevírá ne-běžná, nedrobná a ne-triviální skutečnost, tajemnost Viktorčina tématu (*die Heimlichkeit*). Počáteční obraz: Viktorka se strojí k tanci před "zrcátkem". Noci byly stvořeny jen pro její tanec, i ta dnešní k němu vyzývá.

Noční motiv je však mnohovýznamový: Svádí k *hříchu*, a co všechno lze ve tmě skrýt? Tajemnost je místem protikladů: Na jedné straně je tím, co lze odtajnit, vyslovit, ale na straně druhé tím, co zůstává ke slovům imunní; tato druhá strana přísluší černému myslivci.

**- Neunikneš mi ani v tmách,**

***jsem stále jako na čekání.***

Vojákovo vyznání je vysloveno jako otázka (*A co se jí to všechno ptal*), nikoliv jako odpověď. Otázky provázejí i Viktorčin návrat, který se dramaticky zpřítomňuje bezprostředním básnickým oslovením: *Viktorko*. Apostrofa je i ve výše uvedeném počátečním obrazu Viktorky chystající se k tanci před zrcátkem; avšak rozdíl ve způsobu oslovení jejího jména je v tom, že v první scéně jde o cizí hlas, který dívku volá k tanci, zatímco v pozdějším obrazu šílené ženy, která už "dotančila", je to hlas básnického subjektu, který se stává součástí této nové situace a obrací se k Viktorce jako ten, kdo se ptá. Básnickova řeč se proměnila; není jen objektivní (o Viktorce se mluví ve 3. osobě), nýbrž též dialogická. Řečový dynamismus se projevuje ve střídání epické složky "vyprávění" s dramatickostí textu dialogického, i když bez replik Viktorčiných; je to nový způsob řeči, kterým se básnický subjekt přibližuje k oslovené postavě. Skutečnost, že se ptá, opakovaně otevírá onu tajemnost spojenou s Viktorčíným návratem:

***Kdo tě to odral do cárů,***

***kdo naházel prach do tvé krásy,***

***po kterých cestách ztrácela jsi***

***krvavá zrnka korálů?***

Křesťanský symbol "křížové cesty", cesty ke smrti, je obrazem, který Seifert uchopuje jako biografický motiv, tedy motiv spojený s životem

***básničky, která vplétala si***

***krvavé trní do jména.***

U Viktorčiny rakve stojí i Barunka, která v tichu piety, ale také v tichu toho, co už nelze vyslovit, čeká na slova mrtvé. Na toto čekání "odpovídá" básník ztotožněním Viktorčiny tragické milostné situace a detailu jejího šatu odraného do cárů s životní situací budoucí spisovatelky. *Smutná paní*, přeměněná ve *stín*, žena, která už *dotančila*, prochází se prostorem *šťastných párů libajících se pod stromy*. Její slábnoucí život, který v čase své minulosti poznal sílu lásky, je na svém konci čekáním-nečekáním na smrt:

*Vždyť přichází již z daleka*

*a jenom málo dní je před ní.*

*Vlastně už čeká na poslední,*

*vlastně už na nic nečeká.*

Paralely života spisovatelky a literární postavy lze vidět ve ztvárnění předčasně stárnoucí a (také) předčasně umírající Boženy Němcové, jejíž prostor a čas se ve výše citovaném strofickém obrazu ztenčují: Mladost už je vzdáleným prostorem a čas, který všechno svou silou znicotňuje, je čas spějící ke smrti. V posledním dvojverší je motiv času řazen sestupně. Čekání na "poslední" den se minimalizuje až na samu negaci čekání (tezi střídá antiteze): "*Vlastně už na nic nečeká.*" Čekání-nečekání je syntéza dvojznačnosti, která problematizuje *vztah* člověka k času, který je mu určen; všechny lidské činy (i láska) sestupují v konečné *nic*, jež je opakem "vzestupné" smrti, která se v autorčině textu stala součástí heroizovaného obrazu smrti babiččiny, součástí "smuteční slavnosti". V básnickově textu se však setkaly a spojily v jedno dva motivy, *noc* v prvním a *nic* v posledním verši (poněvadž jde o *cyklus*), a staly se tak kompozičně symetrickými a sémanticky synonymními prostředky času. *Píseň o Viktorce* je především časový cyklus, v němž se elegie odcházení zobrazuje prostřednictvím počáteční (Viktorčiny a Boženiny) noční cesty, která však není ukončena svým protikladem, "dnem" (nelze nevzpomenout na V. Černého), nýbrž se ztrácí v *nic*.

Zatímco v obrazu spisovatelčina "procházení životem" je smrt pouze předpověděna, ve "vyprávění" o Viktorce je skutečnost smrti součástí poslední scény, posledního projevu tajemnosti. Nově přicházejí básnickovy otázky, a odpovědí je ticho, které na počátku provázelo básníka a jeho dvě nemluvné společnice. Tak i na konci textu otázky zůstaly nezodpovězeny; nebo zůstaly otázky, na které nelze odpovědět?

*Co tenkrátě však za živa*

*Viktorce (smrt) v bouři pověděla,*

*že líce její uzardělá*

*se ještě dneska usmívá?*

*Že zdá se, jak by neutich*

*dech na rtu, že se ňadro zdvíhá,*

*ačkoliv na něm leží tíha*

*dvou rukou pevně semknutých?*



*Jak je to ticho těživé!*

*A zpod věnečku ze slziček*

*řasami přimhouřených víček*

*mrtvá se dívá na živé.*

*Píseň o Viktorce* není pouze zpěvem ztotožňujícím dvě ženské tváře (Viktorčinu a Boženinu), ovšem nikoliv ve smyslu ztotožnění dvou osob, nýbrž ve smyslu tematizace lásky. Je i zpěvem *lásky*, jež je "hrdinkou" středové části Seifertova cyklu. V první strofě se básnický subjekt obrací k "muži", ve druhé k "ženě". Následující sloky srůstají v dialog mezi mužem a ženou, střídají se repliky, jsou to *odpovědi* podobající se *Písni písní*.<sup>41</sup> Je to básníkovo oslavující oslovení lásky a její schopnosti spojit muže a ženu (s poznáním rozdílu, který se projevil v lásce Viktorčině a Boženině, jež jsou zobrazeny jako ženy "bez mužů"). Je to zobecnění, které se v jistém smyslu stalo nadosobní, které se vzdálilo dvěma konkrétním tvářím a které tímto způsobem získalo vzestupnost, jež chyběla v "po(d)zemských" verších o Viktorce a Boženě Němcové.

Biografický motiv spisovatelky se projevil už v předcházejícím Seifertově díle, konkrétně ve *Vějíři Boženy Němcové* (1940), kde byl ztvárněn jako politická paralela k přítomné době, okupační "tmě" (čas národní nesvobody). Drobný, až přehlédnutelný předmět, *vějíř*, se však stává podobně jako *zrcátko*, *hřeben* a *vlásenky* v *Písni o Viktorce* prostředníkem komorní kompozice ženy a básnickým prologem, kterým se otevírají její intimní prožitky. I když vějíř "*je vetchý již*"<sup>42</sup> a stopy času se na něm zviditelnily, je komunikačním nástrojem, "sděluje" jak osobní nesvobodu spisovatelčina života tak nesvobodu společenskou. Tímto způsobem obraz Boženy Němcové získává i nadosobní souvislost, kterou lze spatřit v básníkovi aktuálně prožívaném čase, v němž je národní celek silně znejistěn německou okupací. Prostor domova je tu prostorem strachu, zmrtvělou a mlčící scénou, "zimou", ve které se čeká na nové "jaro" (nejen přírodní, jež je obrazem rozkvetlé májové země, ale také "jaro" ve významu politického probuzení, znovuoživení svobody). Paralelní motivy matky-země a matky-ženy s dítětem jako nové jistoty představují pokračování národního života. Především rodný jazyk a literární projevy, lidové písně nebo pohádky jsou tím, co chrání a uchovává tento život. Konečně jsou i mravní silou:

*však z divotvorné harfy tvé,*

*z té harfy, která strach náš snímá,...*<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Na tomto místě bych vzpomněla Seifertovo přebásnění překladu *Písně písní* Stanislava Segerta.

<sup>42</sup> Seifert, J.: *Vějíř Boženy Němcové*, in *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv.6. Praha, Akropolis 2005.

<sup>43</sup> Tyto verše odkazují ke konkrétnímu autorčinu dílu, k pohádce "Divotvorná harfa".

Pozdější Seifertova sbírka *Maminka* (1954) je obrazným návratem do času dětství a prostoru domova a rodiny podobně jako *Babička* Boženy Němcové. Tajemnost, kterou pociťovaly Proškovy děti při prohlížení babiččiny truhly ("*císařův tolar*"), se stává součástí situace jednoho chlapce, který si prohlíží v mamčině skříni "*vějíř*" popsaný verši (báseň *Vějíř*). Oba předměty odtajňují svůj původ v "tajemnosti" jazyka: Vějíř odkazuje k prvnímu setkání s verši a k zájmu o *poezii*, která tvoří komunikační prostor, v němž lze vyslovit i nevyslovitelné; císařův tolar je odtajněn babiččíným *pohádkovým vyprávěním* ('*Až přijdete domů, můžete říci, že jste mluvily s Josefem císařem!*')

Seifertova *Maminka* je mozaika tvořená mnoha detaily, které se prostřednictvím prostoru domova a času dětství přibližují jako předměty té, která tento čas a prostor zosobňuje: *Idylický* obraz dítěte, které je v matčině přítomnosti, je obrazem počáteční jistoty, jež se ale působením času a překročením prostoru domova stala životním znejistěním dospělého, stala se časem spějícím ke smrti, *elegií* odcházení, posledním časem, který vždy bude součástí onoho prvního obrazu.

*Po letech klepu doma na dveře  
na prahu suk a vyšlapaná škvíra.  
Ozvou se kroky? Kdo mi otevře?  
Za dveřmi ticho, nikdo neotvírá.*

*Okno je kalné, prohnul jeho rám,  
už netkví pevně v starém, vetchem zdivě.  
Kyvadlo stojí, neví kudy kam.  
Jen křížek na zdi čeká trpělivě.*

*Podíval jsem se v šero zrcadla  
a poznal čas i cítil jeho tíži.  
A v náruč té, jež v prach se rozpadla,  
ten, který přišel, pomalu se blíží.*

(*Domov*)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Seifert, J.: *Maminka*, in *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv.9. Praha, Akropolis 2003, s.157

#### 4. Obraz Františka Pavlíčka: *Babička*

"Žádná růže nekvete celý rok..."

Podobně jako výše uvedená Seifertova *Píseň o Viktorce*, která se v básnickově recepci *Babičky* uskutečnila jako nový literární čin, tak i jiné čtenářské recepce se staly produkcí, novým estetickým tvarem; mezi nimi nelze nezpomenout dvě filmové adaptace: *Babičku* (1940) režiséra Františka Čápa, který také spolupracoval na scénáři s Karlem Hašlerem a Václavem Wassermanem, a *Babičku* z roku 1971 (dvoudílný televizní film) scenáristy Františka Pavlíčka a režiséra Antonína Moskalyka. Tyto adaptace jistě nejsou v bývalé československé filmové tvorbě osamoceny, nicméně jsou nejčastěji uváděny ze všech v poznámce jmenovaných titulů zabývajících se nejen dílem Boženy Němcové, ale též jejím životem.<sup>45</sup>

Dvě předmětná adaptační díla jsou porovnávána v literárněteoretické a kritické studii Petra Mála.<sup>46</sup> Autor na počátku reflektuje filmovou adaptaci jako "reprodukcí", jež je jedním ze způsobů, kterým se kreativně ukazuje poznání původního textu, "zájem o reprodukováný literární text". Tento pozitivní jev, poznatelnost, zakládá dialogický vztah a s ním spojený určitý typ recepce, vztah mezi literárním pretextem a jeho pozdější filmovou konkretizací. Skutečnost, že kvalitní adaptační čin je nejen "opakováním" předcházejícího textu, ale i jeho "pokračováním" (filmová adaptace jako intermediální projev se připodobňuje jazykovému překladu, ve kterém se slova překládaná stávají životaschopnými prostřednictvím nových významů slov překládajících a také proměnami kontextu, které motivovaly proměny adaptovaného literárního textu), svědčí o schopnosti osvobodit se od konvenčních konkretizací a stanout před divákovými očima jako samostatný interpretační čin. Je to čin nejen reprodukční, ale především nově produkční. Tuto schopnost lze přisoudit Pavlíčkově a Moskalykově interpretaci, která zvýznamňuje, zviditelňuje (jako vizuálně vnímaný obraz) kritická místa projevující se už v literárním textu samém, i když se skrývají "pod jeho povrchem".

Problematizace adaptační *Babičky* obou jmenovaných autorů spočívá v dialogu, v onom "pokračujícím" slově se třemi atributy souvisejícími s recepcí textu Němcové, přesněji řečeno s jemu tradičně přisuzovanými kvalitami: 1. Idyla; 2. Bezsyžetovost; 3. Klasičnost (nejen trvalá kvalita textu, neproměnná působnost času, ale i jeho obecně přijímaná neproblematičnost, která se spojuje s dobou vzniku, jež je vnímána jako vzdálená problematickému světu současného čtenáře).

<sup>45</sup> K filmům tematizujícím předmětné dílo přibýly *Babička* (1921) v režii T. Červenkové a *Viktorka* (1935) J. Svobody; povídkovou tvorbu přibližují *Divá Bára* (1949) V. Čecha a *V zámku a podzámčí* (1981) L. Ráží. Život autorky byl ztvárněn O. Vávrou v *Horoucím srdci* (1962) a *Veronice* (1985) nebo J. Novotným ve *Vlčím halíři* (1975).

<sup>46</sup> Málek, P.: *Babička Boženy Němcové: Od idyly k elegii. K některým aspektům adaptace klasické literatury*. Česká literatura 2, 2013, 61. ročník, Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, s. 183-217.

V Pavlíčkově a Moskalykově adaptaci se podle Málkových slov aktualizuje idylický topos představovaný v díle Němcové, ovšem idyličnost je otevřena své relativizací "zvýznamněním figury (Viktorky)", jejím "zpřítomněním" prostřednictvím "řeči". Současně i předcházející literární text se rekonstruuje; jeho tradiční posouzení spočívající v bezsyžetovosti je revidováno, "nově viděno" jako dynamizující narativní a sémantická struktura, kde nemůže chybět syžet, tedy adaptační dialogičnost projevující se v onom *překročení* původních hranic literárního textu, v jeho *pokračování*:

**"Pohyb syžetu jako rozvinutí události, tj. překročení zakázané hranice, popírá bezsyžetovost textu a způsobuje znejistění a porušení jeho vnitřní organizace. Jedním z projevů tohoto znejistění je přisouzení řeči Viktorce." (II. Mezi obrazy a vyprávěním: Viktorka, s.203)**

"Znejistění" je nezpochybnitelnou součástí ratibořického univerza, je to stav, který je poznatelný i v současném světě čtenáře. A jeho vnímání problematičnosti se stává určující součástí recepce i "klasického" textu, jehož zobrazenému světu byl přisuzován především neproblematický stav.

Tímto novým, osvobozujícím interpretačním způsobem, zdánlivě neodpovídajícím narativní a sémantické struktuře původního textu, v němž je Viktorka vzdálena jazykovému uchopení (její přítomnost se prostředkuje řečí rýznburského myslivce), *se otevírá* komunikační prostor pro dialog tří žen a životů, které se k sobě vztahují. Je to obraz trojženství: Filmový obraz dítěte-dívky (Barunka) a skrytější též budoucí ženy (Božena Němcová), obraz mladé ženy (Viktorka) a konečně obraz ženy zestárlé (babička). Mohlo by se mluvit také o čtyřženství, pokud by se rozlišovala reálná autorka a její literární postava; koneckonců symbolická biografizace se obecně spatřuje i v textu samém, konkrétně ve dvanácté kapitole, ve které se Barunka setkává s Viktorkou a prosí ji o první petrklič.

Adaptační zpřítomnění Viktorky, tedy její činná, verbálně se projevující participace v primárním vyprávění potvrzuje tezi o "otevřenosti díla", poněvadž už v jeho literárním prostoru, jak bylo řečeno, je možné se pohybovat tak, že hranice tohoto prostoru se překračují k novému interpretačnímu uchopení.

Čtyři části tvořící kompozici dvou dílů filmové *Babičky*, jsou "obrazy venkovského života" soustředující se převážně k jistým ženským postavám. Jsou to, řečeno slovy Boženy Němcové, "čtyry doby", které lze chápat i jako časově zachycené životní podoby jedné ženy ("jedna" žena není numericky jedna konkrétní osoba, nýbrž všechny čtyři výše uvedené tvary ženství, které jsou přítomny v předmětné adaptaci, spojují se svou tematizací lásky a jejího smyslu v obraz ženy obecně chápaný).

První obraz je *Předjaří*. Tento přírodní motiv je charakterizován literárním pojmem, *pohádkou*. Je to způsob dětského vidění světa a okolních objektů, který je nejvlastnější Barunce a Adelce, je to prostor dětských her (očekávání babičky v jarně kvetoucím "údolíčku") a prostor pohádkových postav, které lze ztotožnit s reálnými osobami (v pohádce o Maruše, kterou babička vypráví Barunce, se v dětském snění tvoří obraz pohádkové stařenky s babiččinou tváří; podobně v jiné pohádce je lesní pannou Viktorka a princem

Orlík). Adelka se v lese setkává s "vílou", komtesou Hortenzií. Ztotožnění pohádkové postavy a skutečného člověka je výsostný způsob dětského vidění, který "povyšuje" pozemský prostor lidského života (počátek první části, pohádkového *Předjaří*, je provázen obrazem snově modrého denního nebe, ke kterému se otáčí Barunka; ale to první, co divák vidí, je detail, Barunčiny oči vzhlížející k nebi, až později kamera snímá celou tvář). Ono ztotožnění však nespočívá pouze v síle vizuální, ale i ve vyprávění. Babiččin hlas, který se proměnil v hlas pohádkové stařenky, se ptá královské dcery Marušky: "*Budeš si to pamatovat, Maruško?*" A usínající Barunka odpovídá: "*Já nejsem Maruška, já jsem Barunka.*" I když tato replika je přiznáním reálné identity a reálného světa, neuvolňuje se tím jeho spojení s pohádkou, spíše naopak, Barunka touto replikou participuje na babiččině vyprávění jako jeho aktivní, promlouvající postava. Pohádkově viděným místem se stává i ratibořický zámek; jeho komnaty se otevírají donekonečna a zvýznamňují prostorovou tajemnost. Lze si všimnout, že v této první části se ani neuskutečňuje dialog babičky a kněžny, protože tento čas prioritně přísluší dětem, nikoliv dospělým. I přírodní divokost a démoničnost scény, ve které Viktorka jako "čarodějnice" přeskakuje oheň a odhazuje hořící košťata, je vnímána především Barunčinými "očaroványma" očima.

Nicméně i do tohoto prostoru jistoty přichází její protiklad, nejistota. Poprvé se zviditelňuje v obrazu utíkající Viktorky, který předurčuje, "předpovídá" pozdější podobu šilené ženy utíkající před lidmi do lesa. A též nejistota spočívající v čase, konkrétně tatínekův odjezd do Vídně, který je bezprostředně stíhán motivem uplývající vody jako přírodní metafory nestálého času. Ale je tu ještě jedna nejistota skrývající se pod povrchem: Je to Barunčin citový stav, který se probouzí ze zimního "spánku" a nečinnosti: *Předjaří* je i metaforou psychickou, která získává určitější podobu milostné nejistoty a ženského strachu z mužské přítomnosti (a také častějšího utíkání před ní) v paralelních situacích lásky Viktorčiny a Barunčiny ve druhé části.

Druhý obraz jsou *Májové ohně, romance*. Je to jedna nebo jsou to dvě "romance"? Toto slovo je tvarově homonymní, a tak je možné připustit, že se tu tematizuje i citový vztah mezi Barunkou a Orlíkem, i když prožívání lásky se primárně projevuje ve Viktorce, v jejím vztahu k černému myslivci. Opakuje se tu i výše vzpomenutá scéna z filipojakubské *nocí*, v níž Viktorka (jako jediná mezi ženami) přeskakuje s mládencí hořící vatru. "*Čas ohně*" přichází v podobě pronásledujícího vojáka. Obrazy hořícího ohně provázejí Viktorčin citový stav: Když jako poslední vychází z kostela, vychází z temného prostoru, v němž hoří svíce; a poslední noc před svatebním dnem se dívá do ohně. Ovšem nejen oheň, ale také voda: Viktorka utíká přes *splav* k vojákovu a promluví k němu: "*Proč mi nedáš pokoj...*" a tato slova jsou provázena hukotem vodního prostoru za jejími zády. A podobně uvádějící slova druhého obrazu, tedy "*májové ohně*", tvoří vizuální kompozici s plynoucí vodou. Nelze tedy říci, že by přítomnost "ohně" převažovala nad "vodou" nebo naopak. Oba přírodní motivy jako protikladné situace jsou součástí lidského života.

Sama milostná scéna Viktorky s černým myslivcem je, jak si všiml P. Málek v citované studii, významově neurčitá (na rozdíl od Čáповy filmové interpretace). Na jejím počátku Viktorka kosí louku. Zdánlivě běžná pracovní činnost se interpretačně zvýznamňuje a také problematizuje, protože vybízí k trojímu opakovanému, ale rozlišenému vidění jedné

konkrétní situace: Poprvé se Viktorka ohlédne za vojákem a utíká před ním, avšak padá k zemi zraněná, voják se k ní přiblíží a sundává jí škapulíř. Podruhé škapulíř jako chránící prostředek sklouzne z Viktorčina těla, Viktorka jej chce zdvihnout ze země, ale ohlédne se za vojákem a utíká. Potřetí je to ona sama, která sundává škapulíř a utíká. Tři obrazy provázené zvukem kosícího nástroje a sdružující se v jedné situaci představují skrytou mnohoznačnost ve Viktorčině setkání s vojákem a neméně se prezentují jako jistá předpověď Viktorčiny smrti, jejího konečného pádu k zemi v letní bouři; činnost (s)kosení "pokračuje" ve třetím obraze, kterým je *balada, Podletí*. A baladou procházejí čas a prostor Viktorčiny smrti.<sup>47</sup>

Počátek třetí části je zobrazen skupinou ženců na ratibořické louce a věnuje se milostnému vztahu Kristly a Jakuba, kteří jsou součástí tohoto pracujícího kolektivu. V této části se vyvíjí vztah obou milenců (Jakubův odvod na vojnu a Kristlin smutek). Babiččina pomoc působí, že kněžna "se postará" Kristle o tanečníka, Jakuba, který "byl vrácen" z vojny (Kristla utíkající k Jakubovi je předobrazem nevěsty; k budoucí slavnosti lásky, k jejím "žním" ukazuje dožínkový věneček na Kristlině hlavě).

"Podletí" je knižní výraz, jehož významem může být buď "pozdní jaro" nebo "pozdní léto" (co je ale podstatné, není ono rozlišení mezi jarem a létem, nýbrž přívlastek "pozdní"). Je to zobrazení *času*, který se sklání ke svému konci a který *prostorově* souvisí s pohybem odchodu nebo odjezdu z určitého místa: *Odcházení* babičky a dětí, které je provázeno kněžninými slovy: "*Šťastná žena, šťastná.*" Ale především Barunčin *odjezd* do Vídně, tedy pohyb "od babičky do světa", který je prostorovým (nová životní cesta) a časovým (dospělost) překročením hranic ratibořického dětského věku. Ve chvíli, kdy se vzdaluje Barunčin kočár, babička se přiblíží k suché, odumírající jabloni a osloví ji: "*Už jsi taky stará.*" Touto větou se ukončuje třetí obraz, ale nejen to: Otevírá se jí i čtvrtá, poslední část.

*Velká noc, elegie*. Tato slova jsou uvedena obrazem zežloutlého stromu s chvějícím se listím. Je to "královský" obraz, poněvadž "konec korunuje dílo" (řčeno slovy Františka Pavlíčka, která použil ve své vzpomínkové knize *Konec patriarchátu*). Všechny předcházející obrazy se k tomuto poslednímu vztahují, v něm spočívá smysl adaptačního celku. Význam původní situace je proměňován a problematizován mnohostí interpretačních způsobů a též situační historie dotud chronologicky organizovaná se porušuje anachronismem (počátky tohoto anachronismu lze spatřovat už v *Podletí*, ale až ve *Velké noci* získává určující smysl): Především v babiččině *očekávání* návratu Barunky, které se významově překrývá s Barunčíným očekáváním babičky v *Předjaří* (*pohádková* stařenka

---

<sup>47</sup> Na tomto místě bych chtěla upozornit na etymologii pojmu *balada*. Jeho původ je spojen s latinským slovem "ballare", jehož význam je "tančit". A tanec je v předmětné adaptaci jeden ze způsobů, kterým Viktorka projevuje svou životní sílu; ve scéně tance s nemotorným Toníkem je silnější jistě ona (jako by byla "divá žena", která muže utancuje k smrti). Ve třetím obraze, baladě, je to však ona sama, která svádí svůj poslední boj, poslední tanec se smrtí (její původní schopnost šílenstvím slábne, ztrácí se).

přijíždí v krásném kočáře); ve *Velké noci* však se vrací vnučka, aby se setkala s babiččinou smrtí, s *reálným* stavem. V toposu smrti (jak si dobře všiml P. Málek) se setkají všechny tři hrdinky a jejich autorka: Obraz utíkající Viktorky (jež je součástí babiččina vzpomínání a také jejího předsmrtného vidění) přes splav pryč z ratibořického prostoru se zprůhledňuje s utíkající Barunkou a babiččinými (nejen prosebnými, ale i varujícími) slovy: "*Barunko, vrať se.*" Barunka utíká zpátky k babičce přes "Viktorčin splav" v šatech svatební družičky a s věnečkem z růží na hlavě (který tvoří realistickou paralelu k pohádkovému věnečku z pampelišek v *Předjaří*); tato biografizovaná "předsvatební" podoba symbolizuje pozdější autorčin život *vracející* se k literárně ztvárněné počáteční jistotě, k dětství.

Skutečnost milostného znejistění a proměnlivá působnost času i v těch "šťastných" situacích jsou poprvé zpřítomněny v dialogu mezi Viktorkou a babičkou v čase *Májových ohňů*: "*A byla jste vždycky šťastná? Žádná růže nekvete celý rok.*" Babiččina odpověď tu není pouze příslovím potvrzujícím obecně lidskou zkušenost, ale mnohem spíše komorním vyznáním a také konkrétní adresností; její slova jsou určena Viktorce. A nejen jí. Ve *Velké noci* se tato znepokojující situace stává součástí babiččina vzpomínání na uplynulý čas, na smrt Jiřího, jehož tvář je ztotožněna s tváří Viktorčina černého myslivce. Podruhé jsou slova o růži opakována už nepřítomné Viktorce a potřetí jsou určena vnučce: "*Žádná růže nekvete celý rok. Pamatuj si to, Barunko.*" Tato slova se vztahují jako realistický protiklad k oněm pohádkovým slovům babičky v *Předjaří*: "*Budeš si to pamatovat, Maruško?*" "*Já nejsem Maruška, já jsem Barunka.*"

Nový interpretační způsob, který přinesla televiznímu publiku Pavlíčkova a Moskalykova adaptace spočívá nejen ve zvýznamnění postavy Viktorky, ale především Barunky. Barunčinu tvář je možné vidět jak v souvislostech jmenovaných ženských osudů v *Babičce* tak i v relaci životních situací Boženy Němcové. A tímto způsobem právě její tvář je obdařena větší mnohotvarostí proti ostatním tvarům-tvářím.

Motiv odcházení však není spojen jen s obrazem smrti (vzdalování se Jiřího do války nebo odcházení babičky na Starém bělidle). Lze si všimnout, že babička s dětmi jsou často k divákovi otočeny zády, že *o d c h á z e j í* z návštěvy mlýna (v první části) nebo ze zámku (v třetí části). Všechn čas je v jistém smyslu opakující se odcházení. Konečně i babiččina smrt, kterou je možné vnímat jako protiklad k jarně kvetoucí přírodě, je součástí řádu světa, v němž zanikání je současně vznikáním; *Velká noc* je v křesťanském kontextu *Vzkříšením*, novým životem. Tento motiv konce je i v literárním textu, v jehož prologu (tedy na samém počátku) autorčina vzpomínka na babičku tvoří nově její *obraz* a tím soupeří se smrtí ("*Mně ale neumřela!*")

Vzpomínání na dětství se tematizuje i v díle Františka Pavlíčka; konkrétně v próze *Konec patriarchátu* (1987). Všechny kapitoly jsou uvedeny textem obecnějšího charakteru, který nenásilně přechází k prostorové konkretizaci, k vyprávění o rodném místě blízko Zlína, Lukovu. "Patriarchát" je pojmenování pro zanikající čas starého, "otcovského" rodu (*pater*) a jeho způsobu života, ale i "vlastenecké" vyznání (*patria*), vyznání dlouhověkosti patriarchálního světa a jeho počátku (*arché*). Tedy v jistém smyslu také návrat spojený s umírajícím časem dětství. A součástí autorových vzpomínek se stává i jedna postava,

nebo spíše "postavička", svým drobným, ne-dějnotvorným významem přehlédnutelná, nicméně subjektivně postižitelná očima dítěte, které právě odtajnilo její tajemnost:

*"Dočkalenka patřila k nejrázovitějším postavám, rodem nebyla od nás, pocházela z kotárů, ale v dědině se objevila co chvíli, chodila po ptaní s přihlouplým úsměvem na bezzubých ústech dětem pro smích i pro strach. Na noc se uchýlovala do opuštěné pastoušky za dědinou, ale co ji tam přepadl opilý násilník, zůstávala na noc u některé osamělé stařenky. Taky jsem na ni posměšně pokřikoval, taky jsem se jí bál. Člověk si nikdy nemohl být jistý, jak se zachová a co poví. Někdy jen blbě koktala, jindy promluvila rozumně, jednou jsem ji slyšel polohlasem notovat poutní mariánskou píseň. Když jsem ji měl potkat po klekání, zdaleka jsem se jí vyhnul, co kdyby byla čarodějnice. Jindy jsem hodinu číhal za hloží, když odpočívala na okraji cesty. Nejvíc mě na ní zajímalo její žebadlo, ten hrubý pytel v dolních cípech s popruhy, které se nahoře zavazovaly, mne fascinoval. Dokud jsem nespatriil jeho obsah.*

*Dočkalenka jednou vysypala žebračkový měch na trávník za stodolou, suché skrojky, rozdrobenou buchtu, pár jablíček a ocumlanou kůži ze špeku. Pocítil jsem strašné zklamání, myslíval jsem, že v tom ranci se ukrývá cosi tajemnějšího. Pomatená žebračka se dívala z oschlých skrojků na mne a potom ke mně natáhla ruku s vyžebranou skývou. Já honem schoval ruce za zády a dal se na ústup. 'Pánbůh tě potresce hlady!' křikla za mnou. Potrestal, jenomže jinak, než jsem tomu rozuměl tenkrát. V poválečném ruchu se mi Dočkalenka ztratila. Zmizela jako ty staré vědmy a žebravé babičky z pohádek. Do nové epochy nevkročila, tam už pro žebráky není místo, patřili do patriarchátu a tomu prý velký přerod udělal nadobro konec."<sup>48</sup>*

---

<sup>48</sup> Pavlíček, F.: Kapitola *Konec korunuje dílo*, in *Konec patriarchátu. Stránky z mé lukovské kroniky*. Zlín, Nakladatelství Archa 1992, s.195-200. "Patriarchát" je zanikající čas, který je střídán vznikem nově organizovaného života, "partiarchatu".



## Posledním slovem

V předmětné práci jsem se pokusila interpretačně uchopit a chápat Viktorčino téma nejen v jeho původním místě, tedy v *Babičce* Boženy Němcové, nýbrž také v jiných estetických tvarech, přesněji řečeno v rozdílných způsobech propracování tohoto tématu.

Všechny tři autorské obrazy (B. Němcová, J. Seifert, F. Pavlíček) představují literární činy, které lze rozlišit pomocí trojice literárních druhů: Próza, poezie, drama. To, co je jejich společnou podstatnou vlastností, je skutečnost, že tyto tvary rozdílných autorských tváří nejsou atomizované texty, ale že naopak jsou díly otevřenými, a tedy schopnými mezi sebou komunikovat. Seifertova básnická skladba a Pavlíčkův filmový scénář *odpovídají* venkovským obrazům Němcové. Tímto se poskytuje komunikační prostor, prostor pro dialog, který je určen, adresován čtenáři.

Síla literárního textu spočívá ve slově, v jeho nově spatřované tajemnosti. A tak i mé interpretace Pavlíčka nebo Seiferta a koneckonců Němcové pokoušely se odpovědět nikoliv ve smyslu odtajněných, jednoznačných a ukončujících replik, ale mnohem spíše ve smyslu otázek, které se mohou stát novým prostorem pro pokračující dialog.

Toto poslední slovo věnované Viktorce ve své podstatě není "poslední".

## Literatura

### P r a m e n y

Klácel,F.M.: *Listy přítele k přítelkyni*. Praha, Klub socialistické kultury 1948.

Mošner,F.J.: *Pěstounka čili Způsob vychovávání dítek mimo školu*. Praha, F.A. Urbánek 1874.

Němcová,B.: *Babička*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1961.

*Čtyry doby*, in *Divá Bára a jiné dívky na útěku*. Praha, Slovart 2012, s.53-62.

*Sestry*, in *Povídky*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1965,

s.53-81.

Pavlíček,F.: *Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách*, in *Zrcadlení*.

Brno, Atlantis 1997.

*Konec patriarchátu. Stránky z mé lukovské kroniky*.

Zlín, Nakladatelství Archa 1992.

Seifert,J.: *Maminka*, in *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv.9. Praha, Akropolis 2003.

*Píseň o Viktorce (tři verze)*, in *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv.7. Praha, Akropolis 2002

*Vějíř Boženy Němcové*, in *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv.6. Praha, Akropolis 2005

### O d b o r n á l i t e r a t u r a

Brukner,J. a Filip,J.: *Poetický slovník*. Praha, Mladá fronta 1997.

Černý, V.: *Knižka o Babičce*. Praha, Lidová demokracie 1963.

*Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti:*

*Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus.*

Ed. O. Mališ, Praha, Academia 2009.

- Fučík,J.: *Božena Němcová bojující*, in *Tři studie*. Praha, Československý spisovatel 1973, s.17-61.
- Janáčková,J.: *Svatba v národopisném obraze a v Babičce*, in *Stoletou alejí*.  
*O české próze minulého věku*. Praha, Československý spisovatel 1985, s.37-51.  
*Slovenská inspirace Babičky*, s.143-150.  
*"Obrazy venkovského života" (Žánrové určení Babičky)*, s.151-162.  
*Míjení se a mlčení v Babičce (Harmonizační gesto)*, s.163-177.  
*Čtyry doby v prvotní komunikační strategii*, s. 178-192.  
 In *Božena Němcová. Příběhy - situace - obrazy*. Praha, Academia 2007.
- Málek,P.: *Babička Boženy Němcové: Od idyly k elegii. K některým aspektům adaptace klasické literatury*. Česká literatura 2,2013. 61. ročník, Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, s.183-217.
- Mocná,D. a Peterka,J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl, Paseka 2004.
- Mukařovský,J.: *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*, in *Studie z poetiky*.  
 Ed. R. Havel, Praha, Odeon 1982, s.683-693.
- Nejedlý,Z.: *Božena Němcová*. Sebrané spisy Z. Nejedlého, sv.14. Praha, Svoboda 1950.
- Novák,A.: *Básnická osobnost Boženy Němcové*, in *Česká literatura a národní tradice*.  
 Ed. D. Jeřábek, Brno, Blok 1995, s.30-37.
- Otruba,M.: *Božena Němcová*. Praha, Svobodné slovo 1962.
- Patočka,J.: *Péče o duši II*. I. Chvatík a P. Kouba (eds.), Praha, OIKOYMENH 1999.
- Pešat,Z.: *Jaroslav Seifert*. Praha, Československý spisovatel 1991.
- Polák,J.: *Dětství a mládí Boženy Němcové*. Praha, Nakladatelství Regulus 1996.
- Scheler,M.: *Ordo amoris*, s.35-78.  
*O smyslu utrpení*, s.79-130. In *Řád lásky*. Praha, Vyšehrad 1971.
- Šalda,F.X.: *Božena Němcová*, in *Boje o zítřek. Duše a dílo*.  
 Ed. L. Svoboda, Praha, Melantrich 1973, s.290-301.

Šalda,F.X.: *Básnický typ Boženy Němcové*, in *Perspektivy dalek*.

Ed. E. Macek, Praha, Odeon 1967, s.72-81.

Šmahelová,H.: *Autor a subjekt v díle Boženy Němcové*. Praha, Karolinum 1995.

*Viktorčina zastřená tvář. (K problému pohádkovosti v díle Boženy Němcové)*,

s.192-207.

*Zdroje idyly v Babičce*, s.208-215.

*Mystika lásky v próze Boženy Němcové*, s.216-224.

*Podivná hra V. Černého aneb Pochyby o romantismu Boženy Němcové*,

s. 225-233. In *Prolamování struktur*, Praha, Karolinum 2002.

Tille,V.: *Božena Němcová*. Praha, Družstevní práce 1939.

Vodička,F.: *Božena Němcová*, in *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození*.

Praha, Československá akademie věd 1960, s.567-598.

*Místo Babičky ve vývoji české literatury*, in *Cesty a cíle obrozenské literatury*.

Praha, Československý spisovatel 1958, s. 249-318.

Vojvodík,J.: *"Písmo těla": Mezi nesmazatelnou stopou a jejím bělením. Němcová, Mácha, poetika krve a mystický eros*, in *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*.

Sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století,

T. Petrasová a P. Machalíková (eds.) Praha, Academia 2010, s.298-307.