

RESUMÉ

Božena Němcova's life from three points of view (Miloš Urban, František Novotný, Lenka Lagronová)

The paper employs Aby Warburg's concept of *Nachleben* to analyse Božena Němcova's figure. It concentrates on her images created after 1989 which constitute a sign of breaking the cultural taboo. In Urban's action novel, she is demythologized in the intermezzi that are ostensibly unrelated to the actual plot. Novotný's figuratively and literally "undresses" the writer, whereas Lagronová demonstrates the woman's tragedy as a victim of other people's desires.

Keywords: deheroisation, "second life", cultural taboo, Božena Němcová, Miloš Urban, František Novotný, Lenka Lagronová

Dr hab. Aleksandra Pająk
Instytut Sławistyki
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Opolski
pl. Kopernika 11
45-040 Opole
apajak@uni.opole.pl
<https://orcid.org/0000-0002-6538-4848>

TRÍ POHLEDY DO ŽIVOTA BOŽENY NĚMCOVÉ (MILOŠ URBAN, FRANTIŠEK NOVOTNÝ, LENKA LAGRONOVÁ)

ALEKSANDRA PAJAK

Proč nás dílo nutí štvát se za jeho autorem? Proč ho nemůžeme nechat na pokoji? Proč nám nestačí knihy? [...] Čím to, že nás relikvie tak rozpalují? Copak dost nedůvěřujeme slovům? Myslíme si, že zbytky po něčím životě skrývají nějakou doplňující pravdu?
(Barnes 1996: 10–11)

Mezi autory žijícími a tvořícími v devatenáctém století, kteří upoutávali pozornost za svého života a po své smrti se stávali předmětem vědeckých zájmů, patří zvláštní místo Boženě Němcové. Široké penzum odborné literatury může působit dojmem, že všechno na téma jejího díla i života už bylo řečeno (srov. Kos 2008). Petr A. Bílek, jenž po Waltru Benjaminovi zopakoval myšlenku „obrazu autora“, zdůrazňuje, že v případě této spisovatelky během sto padesáti let vznikl neobyčejně bohatý a různorodý materiál tvořící tento komplex (Bílek 2006: 13). Takovéto bohatství přirozeně vyvolává potřebu jej uspořádat. Za tímto účelem by bylo možné sáhnout po ideji *Nachleben* německého historika a myslitele Aby Warburga. Obsah této myšlenky výstižně popisuje Leszek Koczanowicz, jenž píše, že pro badatele bylo klíčovou otázkou to, co zůstalo z antického dědictví a které jeho prvky se následně objevovaly v západní kultuře (Koczanowicz 2010: 216). V modifikované podobě by pojetí „druhý život“ bylo možné využít nejenom pro znázornění uměleckých postupů souvisejících s postavou Němcové, která po letech získává nové tváře a zároveň je silně mytizována.

Když na konci osmdesátých let minulého století Susanna Rothová psala dnes už klasický text *Božena Němcová jako mýtus a symbol*, pokoušela se porozumět fenoménu sakralizace jedné z největších autorek devatenáctého století. Nevěřila však tomu, že by bylo možné v tehdejší Československu její obraz, vzniklý na základě stovek knih a článků, zásadně změnit (Rothová 1992). Literární vědkyně přehlédla rozsáhlý materiál počínaje vzpomínkami Karolíny Světlé a Sofie Podlipské, my se však zaměříme jenom na vybrané zřetel *Nachleben* Němcové, jež by bylo možné označit v tomto ohledu za milníky dvacátého století. Tento výčet může tvořit něco jako odrazový můstek pro popis různorodých uměleckých strategií často využívaných různými autory na předělu druhého a třetího milénia.

Prvním milníkem „druhého života“ Boženy Němcové ve dvacátém století by se mohlo stát období druhé světové války, kdy pravděpodobně 120. výročí autorčiných narozenin přineslo řadu textů, v nichž básníci jako Jaroslav Seifert (*Vějíř Boženy Němcové*) nebo František Halas (*Naše paní Božena Němcová*) akcentovali složitý osobní život Němcové coby předobraz osudu ná-

roda ohroženého nepříznivými vnějšími okolnostmi. Také slavná adaptace *Babičky* v režii Františka Čápa z roku 1940 měla za úkol povzbuzovat české publikum v období německé okupace (Holý 2002: 684).

Zmíněné básnické sbírky očividně nebyly první, které reflektovaly spisovatelku málem jako mučednici, neboť „právě Božena Němcová byla interpretována skrze obraz ženy-trpitelky, čímž naplnila dobová volání po ženském vzoru hodném následování“ (Vraiová 2017: 105). Tento předobraz byl už nastíněn mnohem dříve, například ve známém biografickém zpracování od Václava Tilleho (první vydání pocházelo z roku 1911, později několikrát přepracováno). Nebylo náhodou, že tato monografie byla s úspěchem vydána také v době údajného výročí a čtené z ní vyplývající inspirace lze vystopovat hlavně v Halasově sbírce (Červenka 1990: 167–168). Přímo na ni odkazují, dokonce několikrát, ve svých románech také Miloš Urban a František Novotný.

Obdobný ohlas lze vyčíst (nebo přesněji vyslyšet) v Šaldově přednášce z roku 1934, jež začínala slovy vyjadřujícími podstatu problému:

„Znáte všichni život Boženy Němcové. Nebylo bolesti, které by jí ušetřil osud. Byl to život opravdu [...] na nožích, na mučidlech. O bídu, nouzi, ústrky a zklamání všeho druhu, a což nejhorší, o mravní pokolení nebylo v něm nouze. Její utrpení má dvojí zdroj: je to jednak utrpení spisovatelky proletářky, která je odkázána na výdělek svého pera a nemůže si jím vydělati tolik, aby mohla uživit svou rodinu; a za druhé ženy tzv. emancipované, jak se tehdy říkalo.“ (Šalda 1934: 253)

Tento návrat k spisovatelčině postavě se odrazil ve 40. letech ne jenom v podobě zmíněných básnických sbírek, těžících z dřívějších zpracování. Součástí zvýšeného badatelského zájmu byla mimo jiné i 53. ročenka brněnského dobročinného komitétu Chudým dětem z roku 1941 nazvaná *Z dob Boženy Němcové*, v níž se objevily texty mapující přátelství mezi Němcovou a sestrami Rottovými (Jeleny Holečkové-Heidenreichové, Jarmily Krulišové-Maršíkové), ale také např. esejisticky laděná úvaha od Alberta Pražáka „Poslání Boženy Němcové v dějinách naší vzdělanosti“. Jana Vraiová (autorka monografie věnované Sofii Podlipské) spatřuje v této náklonnosti k postavě autorky *V zámku a podzámčí* „odraz intenzivního hledání národních ikon, které by podpořily trýzněné svědomí Čechů“ (Vraiová 2017: 105) a svůj výklad přesvědčivě zdůvodňuje i dalšími příklady také z doby poválečné.

Stejně pozoruhodná byla druhá etapa „druhého života“ Boženy Němcové, počínající po osvobození Československa od německé okupace. Během ní se autorku snažil přivlastnit komunistický režim, a to prostřednictvím řady prorežimních literátů (spisovatelů, kritiků i historiků). Za příklad může posloužit publikace Vítězslava Ržounka z roku 1951 *Božena Němcová v obrazech i dokumentech*. Tomuto textu předcházela úvod Františka Nečase s výmluvným názvem „Veliká, pravdivá umělkyně a statečná bojovnice“ (poprvé publiko-

ván v Rudém právu 5. 2. 1950). Takový přístup se opíral mimo jiné o brožuru z roku 1940 *Božena Němcová bojující*, jejíž autor Julius Fučík spisovatelku prezentoval jako avantgardní proletářku. O Němcové jako o komunistce avant la lettre psal nejednou rovněž Zdeněk Nejedlý. V jeho případě tento jev sahá svými kořeny daleko do minulosti, kdy byla oslavována dřívější výročí autorčiny narozenin. V kontextu tohoto přivlastňování autorčina odkazu Rothová neváhá použít silné pojmenování a píše doslova o znásilnění, které se stalo autorčiny posmrtným údělem (Rothová 1992: 35).

Na okraj možno poznamenat, že obdobný přivlastňovací přístup nebyl uplatňován jenom u spisovatelky Němcové, ale týkal se i celých historických období a kulturních proudů, což dlouhodobě mapuje Joanna Królak (viz Królak 2004 a Królak 2006).

My se však v tomto článku zaměříme především na třetí etapu „druhého života“ Boženy Němcové, kterou je možné lokalizovat do transformačního období po roce 1989, znamenající nový začátek nejenom ve slovanských literaturách. V této době osobnost Boženy Němcové figuruje mimo jiné v pracích autorů literatury faktu. Patří mezi ně Miroslav Ivanov nebo Helena Sobková, které přitahuje autorčin spleť životní příběh (viz Sobková 1991; Ivanov 1992). Na druhé straně, jak konstatovala Lenka Pořízková, spisovatelka se stává jedním z nejvděčnějších objektů českých mystifikací. Badatelka svůj výklad rozvíjí následovně:

„[...] objevuje se [Němcová – AP] v cimrmanovských seminářích, v Macurových mystifikačních prózách, v Urbanově *Poslední teče za Rukopisy* aj. a je velmi případné, že když se Pavel Janoušek rozhodl v dalším ze svých mystifikačních gest na českou literární ikonu zaútočit, vložil polemickou repliku do úst Němcům. Do hry tak vstoupily i ironické aluze na umělý ráz české kultury 19. století, která sama sebe utvářela jako vědomý a důsledný opak kultury německé. Typická je i samotná forma ‚znesvěcení‘, totiž tím nejprofánnějším způsobem – pornografií. [...] Samotný článek [...] je formulován jako nesouhlasná reakce na knihu německého badatele českého původu Johana Kolacka *Babička – Erstetschische erotische Prosa?* a je podepsán Mojmiřem Jahodou [...]. Kolacek podle něj ‚objevil‘ nepublikované kapitoly *Babičky*, zejména rozhovor kněžny zaháňské s babičkou o jejích erotických zážitcích z války, kdy táhla s vojskem jako markytánka. Vrcholem každé takto motivované mystifikace je identifikace čtenáře, který lpí na mytizované podobě literární historie natolik, že vystoupí veřejně proti jejímu zneuctění. V tomto případě splnila svou ‚vlasteneckou povinnost‘ předsedkyně Spolku Boženy Němcové, když intervenovala u ministra kultury, aby proti hanobení Němcové diplomaticky zasáhl.“ (Pořízková 2014: 164)

Toto období (chápáno právě jako třetí etapa *Nachleben* Němcové) charakterizuje, jak je vidět ne jenom z výše uvedeného citátu, svoboda a možnost různých často velice rozporuplných pohledů na její život. Kromě deheroizačních přístupů se uvolňuje prostor i pro nová uchopení. Jako příklad může posloužit osobnost režisérky Olgy Sommerové, dlouholeté předsedkyně Společnosti Boženy Němcové, neskrývající se se svým obdivem vůči životu a dílu autorky *Babičky*. Kromě četných interview, v nichž navazuje na ni jako na nepopíratelnou autoritu, v roce 1997 umělkyně natočila esejisticky laděný dokumentární film s názvem *Neobyčejná hvězda Božena Němcová*. Z feministického úhlu prezentuje divákům svou hrdinku a provází je jejím životem na základě obsáhlé korespondence, ale obohacuje svůj způsob vnímání a podporuje jej i názory současných literárních historiků a dalších osobností. Ve svém obdivu, dá se konstatovat, setrvává Sommerová dodnes; v roce 2017 měla v Brně premiéru komorní opera s názvem *Jsem kněžna bláznů* (libreto: Olga Sommerová, hudba: Lenka Nota Foltýnová).

V tomto kontextu nelze opomenout i to, že se v roce 2005 Božena Němcová zařadila jako jediná žena mezi desítku „největších Čechů“. V anketě, kterou prováděla mezi svými diváky veřejnoprávní televize, se umístila na desátém místě.

Z velkého množství textů podílejících se na obrazu Boženy Němcové po roce 1989 se v tomto článku omezíme jenom na tři ukázkové studie, mezi něž patří i dříve Lenkou Pořízkovou zmíněná *Poslední tečka za Rukopisy* (1998, 2005, 2017), dále *Prsten od vévodkyně* (2011) Františka Novotného a také (zatím poslední) divadelní hra Lenky Lagronové *Jako břitva /Němcová/* (2016). Ve všech pokusech o další literární zpracování podoby jedné z ikon českého národního obrození autoři vlastně potvrzují, že i přes velký časový odstup *dlouhé devatenácté století* a lidé tvořící základy kultury v této době stále přitahují pozornost a vyvolávají potřebu se s jejich odkazem vyrovnat.

Poslední tečka za Rukopisy způsobila zmatky a četná nedorozumění (jak mezi kritiky, tak i mezi čtenáři), když přepsala v rámci „nové literatury faktu“¹ dějiny vzniku českých padělků: *Rukopisu královédvorského a zelenohorského*. Její autor Urban (v prvním vydání s pseudonymním křestním jménem Josef, ve druhém už jako Miloš) se vrací k pravděpodobně nejznámější české mystifikaci a nabízí ve svém „románu z archivu“ průlomový objev: za rukopisnou záležitost nebyli zodpovědní doposud s ní spojovaní Václav Hanka a Josef Linda, ale Hanka Vierteilová a Linda Janowitzová. Pikanterii přidává fakt, že o feministickém pozadí celého záměru věděla a vlastně jej i podporovala Božena Němcová.

/1/ Většina názvů knih Miloše Urbana je rozšířena o perifrastický podtitul, jenž jako v tomto případě má za úkol pomáhat dílo zařadit do určité literární kategorie, nejednou však s mystifikačním záměrem.

V knize Františka Novotného *Prsten od věvodkyně*, hojně na Urbanovu *Poslední tečku* navazující, autor nabízí recipientovi vlastně dva příběhy: jeden současný, druhý zakotvený v polovině devatenáctého století. Jejich protagonisté jsou vzájemně rodově spříznění spolupracovníci tajných služeb. V obou partiích hraje klíčovou roli právě Němcová. A tato osobnost představuje první, ale nikoliv jediný ze společných prvků próz Miloše Urbana a Františka Novotného. Právě oněm bodům přítomným v obou textech budeme nyní věnovat pozornost.

Nelze přehlédnout, že romány Urbana a Novotného shodně tematizují rovněž i problematiku nedávné společenské transformace. Oba protagonisté, i když jsou pevně zakotveni v předlistopadové době, si celkem obstojně dokáží poradit i v polistopadových poměrech. V románu *Poslední tečka za Rukopisy* je vypravěčem Josef Urban (připomeňme, že jako autor je přítomen i na obálce prvního vydání z roku 1998), literární vědec zaměřený na dějiny písemnictví devatenáctého století a zároveň zástupce ředitele Institutu české filologie. Vypravěčem současné části prózy Novotného je zase bývalý příslušník Státní bezpečnosti – Zdeněk Milbach. Jak už bylo výše uvedeno, oba muži si v polistopadové společnosti poměrně dobře počínají, i když v jiných oblastech. Urban jako literární odborník má velikou převahu nad Milbachem, protože se skvěle vyzná jak v životopise, tak i v tvorbě Boženy Němcové. Dokonce je schopný i ironicky hodnotit všudypřítomný přístup vůči jejímu dílu, které často získává status nenáviděné povinné četby doprovázené nudným biografickým výkladem během hodin češtiny:

„Stereotypní němcovský kánon se za mých žákovských a studentských let na základních, středních a vysokých školách moc nelišil. Na všech stupních vám Němcovou přiblížili pomocí tří elementárních znaků, podle nichž si ji pamatoval i kdejaký repetent: *Babičkou*, policejní perzekucí a manželským soužením. Když jste o každém z těch tří ještě dovedli říct tři holé věty, měli jste jedničku zaručenou a zkoušku v kapse.“ (Urban 2005: 119)

Milbach se ve srovnání s Josefem Urbanem jeví jako absolutní ignorant. Když zdědí kýčovitou malbu, pod níž je skryt akt podobající se známému portrétu Němcové od Josefa V. Hellicha, nerozpozná, že jde o obraz slavné spisovatelky. Zajme ho však prsten s karmínovým kamenem na její ruce, který funguje jako epický katalyzátor.

Další pojitko Urbanovy a Novotného prózy představují ženské protějšky jejich hlavních mužských postav. Urbanovi pomáhá vyřešit hádanku spojenou s rukopisy doktorka Marie Horáková, také odbornice na literaturu devatenáctého století, nadšená tvorbou autorky *Babičky*. Takhle ji popisuje vyprávěč a zároveň hlavní postava Urbanovy knihy:

„Ukázalo se, že mladá absolventka bohemistiky sice nemá praxi, ale může se pyšnit vynikajícími studijními výsledky, k tomu absolutoriem studia anglické literatury, v jehož rámci pobyla rok na univerzitě v Oxfordu a rok v Norwichi, a navrch anglicky napsanou disertací o Boženě Němcové, publikovanou v prestižním akademickém sborníku. Pokud si dobře vzpomínám, v duchu nových trendů literární kritiky v ní zcela neotřelým způsobem postihla projevy touhy po sociální spravedlnosti a rovnosti obou pohlaví ve spisovatelčiných prózách. Práce zaujala profesorku slavistiky na Bostonské univerzitě, která z ní tak dlouho a hojně citovala, až se spisku ujal nakladatel.“ (Urban 2005: 40–41)

A právě doktorka Horáková přišla za doktorem Urbanem s návrhem, aby se opětovně prozkoumala otázka záhadných rukopisů.

Milbachovi přibližuje spleť životní osudy Němcové Alena Michálková, knihovnice, která o slavné spisovatelce psala diplomovou práci a pro kterou Němcová zůstává nedosažitelným ideálem. Díky vědomostem získaným částečně od Aleny, částečně z půjčených knih, ale hlavně díky tomu, že Milbach (pomocí inkriminovaného prstenu z portréту) má možnost cestovat v čase, se rychle stává znalcem spisovatelčina životopisu. Jeho první výlety přece směřují do doby, kdy se Němcová narodila a kdy se řešila otázka jejího tajemného původu.

Za další pouto mezi oběma prózami lze rovněž považovat fyzickou fascinaci obou mužských hrdinů postavou české spisovatelky. Jejím vyjádřením je na jedné straně obdiv konkrétní podobizny, ale také to, že často nejsou schopni odlišit své současné partnerky od obrazu Boženy Němcové, který vyvolává i sexuální fantazie. Vyjadřuje to např. úryvek: „Proto jsem viděl na obraz a znovu jsem měl pocit, že se miluju s oběma ženami současně, že se mi v náručí chvěje jak Alena, tak Božena Němcová“ (Novotný 2011: 353).

V případě fascinace obrazem jde o varianty nejpopulárnějšího spisovatelčina portréту, jehož autorem byl malíř Josef Vojtěch Hellich. Nadšený stoupenec nového „litfaku“ je okouzlen menší obměnou, což vyjadřuje tato málem ekfrastická ukázka:

„Hellichův portrét z roku 1845, tzv. ‚s tmavým pozadím‘ mi také mnoho neříká a dávám přednost jeho variaci ‚s pozadím světlým‘. Na tmavé verzi zarazí plnost postavy, unylost pohledu a koketní gesto, s nímž si model přidržuje jupku, jako by si ji právě svlékal. Na světlejším plátně zas smetanová ramena a oblé paže plasticky vystupují ze střízlivého tmavého šatu, v němž se však postava jeví ještě subtilnější než jindy a bezděčně nabývá na křehké, zde poněkud nečekané smyslnosti. Výraz tváře není jednoznačný a mění se, hned je úzkostlivý a hned se zklidňuje. Zakryjete-li dlaní levou část, zračí se v pravém oku napětí a úzkost, zakryjete-li pravou, levé oko a koutek úst se lehounce usmí-

vají. Na tomto pozdějším plátně mám nejraději, že nezastírá ženinu drobnou, ale patrnou oční vadu, jako kdyby se malíř pozdě, ale přece rozhodl pro větší upřímnost. Jiné variace obrazu tak upřímné nejsou, jenom fotografie. Jako by se nepatřilo vyslovit pravdu, že „největší česká spisovatelka byla šilhavá“ [...] Mému milostnému vztahu Boženina šilhavost nevadí.“ (Urban 2005: 123–124, 125)

Základem kontroverzního aktu, obdivovaného Milbachem, byla naopak nejvíce známá verze portréту z roku 1845 Urbanovým vypravěčem zmíněná na začátku výše uvedené ukázky. V dané souvislosti badatelka Astrid Winter upozorňuje, že „důraz [...] neleží na reprezentativní funkci podobizny, nýbrž na individuálním výrazu portrétované osobnosti. Přesto právě biedermeierovský sloh malby eklekticky přejal v měšťanském portréту prvky klasicismu a starší typus šlechtického portréту s reprezentativní funkcí“ (Winter 2006: 276).

V podání Novotného bývalý příslušník StB poznává okolnosti vzniku této podobizny díky možnostem cestování časem. V části odehrávající se v devatenáctém století se vypravěčem stává vzdálený hrdinův příbuzný – Dieter Mühlbach (v sledovaném prostředí buditelů známý jako Bedřich Zvonimír Bohunický). Na pikantnosti ději přidává jeho žhavý vztah s Němcovou. Pozdější aktivity zhrzeného milence jsou důvodem jeho prohry. Kromě zraněné Milbachovy mužnosti se objevuje také nechuť ke změně a úpadku jemu známého světa. Trápený venerickou nemocí (z níž viní spisovatelku-milenku), prohlašuje: „Tady už nešlo o osobní pomstu. Měl jsem dějinnou povinnost to překazit, udělat vše proto, aby Němcová nikdy *Babičku* nedopsala a knížka nikdy nevyšla. Musel jsem to aspoň zkusit – pokusit se změnit budoucnost a přehodit výhybku dějin na jinou kolej“ (Novotný 2011: 261). Takto „dvojitě“ motivován plánuje intriku: „Hellichův portrét byl mezi pražskou vlasteneckou společností pověstný, takže největší rozruch by vyvolala jeho parafráze v Evině rouše“ (Novotný 2011: 262). Proto objednává obraz na základě daguerrotypie pořízené během bouřky, na kterou se dívala nahá Němcová. Kompromitující akt, stojící na začátku celé (rovněž současné intriky) měl původně viset na zdi jednoho z pražských nevěstinců.

Výtvarník Josef V. Hellich, odborník na sakrální malbu (Sobková 2003: 6), svým idealizovaným portrétem Němcové, jenž měl pramálo společného se skutečností, anticipoval kult, který spisovatelku provázel během části jejího života. Kunsthistorikové ovšem doplňují:

„Tím, že tuto glorifikující představu pomáhal vytvářet už za života Němcové, se stal i nechtěnou příčinou přísného posuzování i odsuzování spisovatelky jejími současníky. Její přátelé a známí, kteří ze Staňkova salonu znali oslavný a obdivovaný ‚obraz svěťice‘, nelibě nesli,

když se zpočátku nadějná česká básnířka později nechovala „svatě“ a nemínila naplňovat jejich představy o spořádaném a ctnostném životě.“ (Dörfllová – Sršeň 2006: 40)

Současní autoři se snaží o opak. Když postavu spisovatelky doslova nebo metaforicky svlékají, přispívají k tomu, aby ideál byl přinejmenším částečně zbaven úcty. V tomto kontextu lze připomenout také konstatování Lubomíra Machaly, že detabuizace sexuality ve funkci čtenářského atraktantu patří mezi základní rysy polistopadových změn (Machala 2005: 62–63). Badatel zároveň zdůrazňuje, že se tato tendence odrážela i na knižních obálkách. Což potvrzují také dotyčné tituly: na obálce prvního vydání *Poslední tečky za Rukopisy* jsou knihovnické police, naproti tomu ve druhém vydání dole na přebalu figuruje malý akt Němcové. A přebal Novotného románu jde ještě dál.

Jako další paralelu mezi prózami Miloše Urbana a Františka Novotného lze identifikovat využití dřívějších etap *Nachleben* Němcové, které je ale mnohem zřetelnější v *Poslední tečce*. U Urbana je spisovatelka hlavní postavou dvou intermezz zdánlivě nesouvisejících s hlavním dějem, které mají významuplné názvy: „Moje paní Božena Němcová“ a „Moje žena Božena Němcová“. Název prvního je téměř totožný s již dříve zmíněnou Halasovou sbírkou, přičemž v záměně přivlastňovacího zájmena (naše–moje) se projektuje snaha o privatizaci příběhu. Obě části otevírají rovněž motta pocházející z této básnické sbírky. Nejdříve je citován první verš druhé sloky básně „Umírání“: „Na každou chybu ještě naplakala / Ba ne to není věčnost Babičky / kam místo tečky ale slzu dala / ta zůstane tam navždycky.“ V dané souvislosti lze ještě zmínit, že Halas je citován i na začátku první kapitoly románu, jejíž podoba koresponduje s částmi shrnujícími nebo prezentujícími vědecký výzkum v odborných monografiích. Obdobně je pojata i poslední kapitola – původně text uvádějící disertaci věnovanou Urbanovu „objevu“ v rukopisných souvislostech.

Mýlil by se ovšem ten, kdo by očekával po Halasově mottu dojemnou a patetickou apoteózu. V prvním intermezzu se doktor Urban emotivně zpovídá ze svého vztahu ke spisovatelce a zároveň zdůrazňuje znásilnění spáchané na Němcové v době komunismu, což vlastně znamená polemiku s druhou etapou jejího *Nachleben*, jak dokládá následující kombinace citátů, v nichž je to vyjádřeno explicitně:

„Nevím, zda by tu paní mrzelo, kdyby se od cikánky na pouti dozvěděla, že ji všichni ti *fučící, nejedlí a zápotočtí* budou kádrovat a jednoho dne našiž záplatu s jejím jménem a tváří na jistou vlahku, čímž ji znechutí několika generacím čtenářů.“ (Urban 2005: 119)

Nejdřív tedy čtenář má co dělat s narážkou a slovní hříčkou. Po dvou stranách už je vypravěč doslovnější:

„Vášnivou povahu Boženy Němcové nemohli Fučík, Nejedlý a Zápotocký nechat ležet ladem. Domluvili se, pořídili si masky, večer si na ni počkali za rohem a přepadli ji. Strhali z ní šaty, zahnutým nožem jí rozpárali hrud, vyrvali srdce a naroubovali jiné – srdce zapálené komunistky. Byla to politická vražda; aspoň tak se to dneska chápe. Málokdo však ví, že pachatelé byli do oběti zamilovaní po uši. Oni sami si to však přiznat nechtěli.“ (Ibid.: 121)

Zdůrazněme, že citátů přesvědčivě prezentujících strategii komunizace jedné z nejpopulárnějších českých spisovatelek text nabízí mnohem více.

Druhé intermezzo tvoří údajně nalezený dopis Josef Němce, z něhož vyplývá, že částečně participoval na vzniku *Babičky*, především díky krkolomné argumentaci, že přispěl k dílu psychickým a fyzickým týráním své ženy. Tato část vlastně zůstává v konfesním ladění příznačném pro motiv vyrovnávající se s mýtem spisovatelky, ale zároveň je pevně zakotvena v mystifikační rovině románu. Hlas v ní získává muž po léta stojící ve stínu své manželky, v Urbanově podání si to zřetelně uvědomující. Sám sebe dokonce popisuje málo patetickými slovy: „Hulvát a surovec, říkáte o mně, hňup a rváč, co nesahal ženě ani po kotník, ale z života jí udělal peklo na zemi“ (ibid.: 170). Jestliže v prvním intermezzu – jak zdůrazňuje Joanna Czaplińska – je řeč hlavně o mýtu, jaký ze života Němcové udělala komunistická propaganda, jejímiž hlasy byli už zmiňovaní Julius Fučík, Zdeněk Nejedlý nebo Antonín Zápotocký (Czaplińska 2006: 219), ve druhém si autor hraje s maskou hrubiána, která byla spojována s Němcem především zásluhou jeho korespondence (srov. např. Pokorná 2009).

Jev přivlastňování a deformování postavy Němcové je demonstrován nejenom v oblasti literatury, ale autor jej pranýřuje rovněž na příkladu ikonografických reprezentací, jež v padesátých letech dvacátého století byly upravovány tak, aby spisovatelka působila optimisticky, tedy způsobem odpovídajícím soudobému ideologickému naladění společnosti, potažmo čtenářů. Nejlépe je to viditelné v citátu, v němž Urban dělá narážku na propagační brožuru, o níž už byla zmínka:

„Když začátkem našich 50. let sestavil jakýsi *Rzounek* publikaci *Božena Němcová v obrazech a dokumentech*, nechalo vedení příslušného nakladatelství některé podobizny v knize silně zretušovat; zjistíte to porovnáním se stejnými záběry v Tilleho životopise nebo v populárních pracích dnešních badatelů. Na jednom je fotografie, kde Němcové prosvětlili a zakulatili vyhublou tvář a projasnili zrak zastřený vleklou nemocí. Oči pak navíc nešťastně dokreslili tenkou tužkou. I podobizna na titulním listě je laboratorně „vylepšená“; je to celostránkový detail fotografie v oválném rámečku, která je dále v knize reprodukována celá. Retušovaný obrázek dělá z Němcové, vážně a životem již

poněkud skřípnuté ženy v Kristových letech, osmnáctiletou idealistku s pohledem strnule upřeným za horizont, idol mládeže budovatelské éry, nevěstku držitelů Fučíkova odznaku.“ (Urban 2005: 123)

Na tomto místě nebude od věci připomenout, že takový postup vyvolal i uměleckou reakci v podobě Kolářovy roláže Hellichova portrétu Boženy Němcové právě na konci padesátých let minulého století (Winter 2006). Souzní to alespoň částečně s hlavní Urbanovou myšlenkou ohledně Němcové, jež se zdá být následovná: jestliže si ji komunismus mohl přivlastnit a udělat z ní vlastně svou autorku, proč by ji spisovatel, jenž sám sebe popisuje jako tvůrce nového „litfaku“, nemohl zaplést do rukopisné kauzy? Staré hranice v souvislosti s tolikrát vyhlášeným koncem románu nebo autorovou smrtí však neexistují a nové v přechodném období nikdo ještě nestanovil.

Stojí za to ještě také připomenout, že část věnovaná Němcové prozrazuje silnou inspiraci Barnesovou prózou *Flaubertův papoušek* (*Flaubert's Parrot*, 1984), kterou Urban přeložil do češtiny (Fránek 2012: 272). Text anglického spisovatele je vlastně rozsáhlá esej na téma autora *Madame Bovary* a přesněji také řadou otázek, jestli jsme schopni vyjádřit se k osudu nějakého autora na základě dochované pozůstalosti, korespondence, paměti, deníků apod. V tomto kontextu význam úryvků, údajně nesouvisejících s atraktivním dějem románu věnovaných Němcové, poměrně vzrůstá. Barnesův vypravěč Geoffrey Braithwaite formuluje větu, jež by mohla být skvělým komentářem jak k Urbanovu románu *Poslední tečka za Rukopisy*, tak hlavně k románu Františka Novotného *Prsten od vévodkyně*: „Jenže který životopisec si tajně nepřeje přivlastnit a usměrnit intimní život pojednávané osobnosti?“ (Barnes 1996: 49)

Novotný již signalizovanou deheroizující tendenci absurdně umocňuje, zároveň ale navazuje na motiv komunistického přivlastňování spisovatelčina mýtu. Ve starší příběhové linii nechává zamilovat se do Němcové postavu spolupracovníka rakouské policie, v současné linii pak postavu bývalého příslušníka StB. Je tedy možné vidět i zde odkaz na druhou etapu autorčina druhého života. Jediný obraz, jaký je vyvoláván v Milbachově paměti v souvislosti s autorkou *Babičky*, je přece „česká proletářka ve vlnáku“ (Novotný 2011: 42). Tato představa pochází z filmu *Horoucí srdce*² a lze ji považovat za doklad intenzivního působení socialistického konstruktů života a osobnosti Boženy Němcové. Deheroizační postupy v Novotného textu se projevují také v četných pasážích redukcí autorku do role objektu sexuální touhy a sexuálních fantazií jak současného Milbacha, tak i Mühlbacha z devatenáctého století (srov. Paňák 2015).

Hrdina druhého intermezza Urbanovy prózy jej končí prorocky slovy: „Její hra nekončí, její hra započíná“ (Urban 2005: 173). Tohoto úkolu se ne-

/2/ Film *Horoucí srdce* (1962) režíroval Otokar Vávra, který byl společně s Františkem Pavlíčkem také spoluautorem scénáře. Hlavní roli hrála Jiřina Švorcová.

dávno ujala dramatička Lenka Lagronová, která napsala divadelní hru o Boženě Němcové na objednávku Národního divadla. Souhlasíme s tvrzením Mileny Lenderové, že divadelní inscenace mají jepičí život a mizí s derniérou (Lenderová 2013: 247), máme však k dispozici i samotný text divadelní hry – a právě jemu budou věnovány následující úvahy. Hra s názvem *Jako břitva (Němcová)* měla premiéru ve Stavovském divadle v březnu 2016 (aktuálně se nehraje) a takto byla oficiálně uvedena:

„Všichni ji znají, ale kdy jste od ní naposledy něco četli? *Femme fatale* obrozenecké společnosti, matka čtyř dětí, autorka povídek i novel, sběratelka lidové slovesnosti, žena, která překonala svou dobu. Přivlastnili si ji ideologové komunistické propagandy, vznikla o ní řada filmů i literárních děl. Dnes nás vzrušuje hlavně její osobní život. Jedna z nejuváděnějších českých dramatiček Lenka Lagronová se na Boženu Němcovou snaží nahlížet optikou dneška, jako na umělkyni mimořádnou, ale v mnoha ohledech složitou. Není to životopisná hra o mrtvé autorce. Je to příběh o někom, kdo možná žije právě tady a teď.“³

Lákadlem se pro diváky nepochybně mělo stát autorčino jméno zdůrazněné v podtitulu uzavřeném do závorek. Význam celého názvu vysvětluje dramaturg Milan Šotek, který upozorňuje, že „závorka v názvu skutečně vybízí k přímé záměně, ‚dosadte si namísto břitvy Němcovou‘ – je však podstatně vrstevnatější metaforou. Děj hry je mimo jiné vymezen přeletem komety, jež nebe rozčísne jako chirurgický nůž. Analogicky této nebeské ‚vlasatici‘ přehnal se před více než sto padesáti léty českou vlasteneckou společností Božena Němcová“ (Šotek 2006: 90).

Pro úplnost nutno dodat, že Lagronová, jak sama přiznává, s náročnou látkou bojovala čtyři roky a poslední verze hry měla číslo padesát (Lagronová 2016b: 82). Téma, jež je možno označit za klíčové – vztah mezi Němcovou a sestrami Rothovými – se objevuje teprve v deníkové poznámce ze dne 30. května 2014 (ibid.: 81).

Deník Lenky Lagronové názorně dokládá úpornost a naléhavost onoho tvůrčího zápasu. Jsme si vědomi, že i v tomto literárním žánru je možné pracovat se stylizací, ale četnost takto pojatých poznámek naznačuje velice emotivní přístup ke zpracovávané látce. Dne 21. září Lagronová poznamenává, odkazující na jména svých předchozích nebo jen plánovaných postav:

„Nebudu o ní psát! Nechci. Tak doopravdy nechci psát o Němcové. O čem? Co když to doopravdy byla jenom uříkovaná ženská. Mně je to její neustálé stěžování na kdeco hrozně, ale to hrozně protivné. Takhle jste to přece chtěla! Tohle jste si vybrala! Oběť! Vaše role! Takhle jste to

/3/ <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9399?s=304> [přístup 23. 1. 2019]

potřebovala mít, Němcová! Ano, já taky pořád fňukám! Roli chudinky umím! Na takovou hru bych do divadla nešla. Jsou jiné, zajímavější ženy, Němcová. Ženy, které se rvaly. Tereza z Avily, Hillesum a nakonec i ta Gilbert je zajímavá... O těch bych měla psát. O boji, ne o fňukání!“ (Ibid.: 80)

Přes taková skeptická vyjádření Lagronová ve své hře nakonec navázala na řadu tvůrců, které inspirovala osobnost Boženy Němcové. Patří mezi ně např. dříve připomenutý Jiří Kolář, jenž v padesátých letech minulého století svou roláží protestoval proti zneužití jednostranného obrazu Boženy Němcové a „umělecky vizualizoval její ambivalentní tragický život“ (Winter 2006: 279).

Jméno slavné spisovatelky ale podněcuje i kritické reakce recenzentů. Jednu z nich můžeme nalézt ve *Tvaru*, kde Alena Zemančíková dvakrát upozorňuje na to, že se Lagronová nedrží historické skutečnosti a „nevolí tragicou notu, ale píše o Němcové tónem spíše lyrickým“ (Zemančíková 2016). Poznámka o rezignaci na historické skutečnosti se objevuje v krátkém textu dvakrát a naznačuje, že divák může být ve svých očekáváních dosti často zklamán. Odtud také asi pramenily dopisy, jejichž původci třeba namítali, že Němcová nemohla přijít na první pražský ples oblečená do modrých šatů jako ji hrající Magdaléna Borová (informace od Iva Řihy, jenž odborně konzultoval text divadelní hry a spolupracoval na její přípravě). Takové „chyby“ jsou chápány jako útok na národní svátost a dokládají, že část diváků přece jen očekávala další kanonický příběh o Němcové shodný s jejich obrazem nabytým z učebnic dějepisu nebo dějin literatury.

Dramatický text Lagronové i divadelní představení jsou rozděleny do tří částí. Pro první dva je charakteristická odlehčená nálada. Jejich obsahem je příjezd Němcové do Prahy, nástup do vlasteneckého světa „buditelů“, pro něž se stala ztělesněním snu o existenci pravé české spisovatelky. Lagronová pracuje s českými mýty a stereotypy, když zpracovává mimo jiné motiv výletu na Blaník, jehož úkolem měla být inspirace pro stvoření velkého románu (nejlépe historického). Často využívá slovní a situační komično. Jako příklad může posloužit první obraz hry, v němž vlastenci vymýšlí českou spisovatelku, a to včetně jména, jako např. Kosmová, Dalimilová, Zelenohorská, Májová (Lagronová 2016a: 103–104). Je tady hra na národ, mystifikace, historismus, skoro Macurovo *Znamení zrodu* v kostce. Divák (čtenář) se cítí jistě, protože se opírá o obecně známá fakta nebo o vlastní představy. Tyto části by se daly přirovnat rovněž k postupům, jaké nabízí recipientům tvůrce Jára Cimrmana.

Třetí část hry je mnohem bližší Macurově *Guvernantce* s jejím určením tempa, respektive pojetí *dolendo*, *sensibile*. Hrdinka pomalu mizí z okruhu zájmu milovníků probouzející se české literatury, protože nenaplnila očekávání – napsala přece jenom „pohádky z Bělidla“. Poslána jako by za trest za mužem na Slovensko, zůstává však na vlakovém nádraží, aby následně

úplně zmizela z jeviště. Ne jenom na tom konkrétním, ale především na tom literárním ji nahrazuje další hvězda (Mužákova perifráze) – Karolína Světlá.

Hru končí básnický laděný výjev, v němž alter ego hlavní hrdinky – Bára – přímo z vřesoviště vchází do moře, po němž se jí velmi často stýskalo, jak občas vyprávěla Boženě. Motiv moře a křídel se rytmicky vrací během celého představení. Oba mohou odkazovat na touhu hlavní postavy po jiném, lepším životě, než byl ten jejich.⁴

Ivo Říha upozorňuje, že právě závěrečná scéna vyvolává asociace s další velkou dámou světové literatury – Virginíí Woolfovou, viděnou očima amerického spisovatele Michaela Cunninghama v jeho knize *The Hours*, podle níž byl i natočen stejnojmenný film (Říha 2016: 17).

Ve své hře dává Lagronová některým postavám skutečná jména, a i díky tomu jsou snadno identifikovatelné (Božena, Němec, Rottová, Johana, Sofie, Mužák). Druhou skupinu postav pojmenovává jejich profese: Doktor, Nakladatel, Básník, Profesor. Jedna postava se ale často skládá z několika různých zdrojů: Básníkovi jsou propůjčeny některé charakteristické rysy Jana Nerudy, chronologicky však nesouhlasí jeho velká láska ke Světlé. Doktor je zase kombinován ze tří historických osobností: Jana Helceleta, Viléma Dušana Lamba a také Josefa Podlipského (ibid.: 12). Přesto zřetelně odkazují na konkrétní historické vzory. Využití pars pro toto vzdáleně připomíná Macurovou strategii zakrývání identity literárních hrdinů v *Gubernance*. Lagronová jako by chtěla posunout ještě hranice – spojuje ve své hře události, které se nemohly konat ve stejné době, a zdůraznit tak pocit jisté bezmoci vůči tomu, jak můžeme (re)konstruovat minulost.

Dramatička si úmyslně pohrává s historickou důvěryhodností svých postav, ale i s fakty traktovanými v učebnicích dějepisu. Zdůrazňuje tak, že se divák (čtenář) pohybuje ve světě literární fikce. Její hra tedy souzní s přesvědčením, že není možné vyprávět jeden opravdový příběh „jak to bylo doopravdy“, protože svět literárního díla je vždycky fikčním světem. Je tomu tak i v případě, kdy hrdinové mají své historické vzory.

V dané souvislosti se nabízí připomenout úvahu polského literárního vědce Michała Pawła Markovského, který fikcí rozumí nalézání, tvarování, modelování, a dokonce formování, mačkání (latinské *ingere*) celého množství pocitů, dojmů, snů, z nichž vyvstává náš život (Markowski 2014: 13). O hře Lagronové tudíž lze konstatovat, že dramatička modeluje svou hlavní hrdinku a tvoří ji z různých okamžiků jejího života. Jako by tak chtěla potvrdit, že neexistuje recept na dokonalou a věrnou podobiznu Boženy Němcové. Ta stvořená Lagronovou začíná ve druhém dějství hry krvácet z rozřezaných zápěstí, což nepochybně zdůrazňuje roli oběti, na jakou přinejmen-

/4/ Bářině postavě se rovněž dostalo kritického hodnocení. Alice Zemančíková podotýká, že bez její přítomnosti by celá hra byla v tématu Němcová smělejší (Bára je pro Boženu protějškem v četných diskuzích na téma moře, lásky a tvorby (Zemančíková 2016)).

ším v některých okamžicích svého života musela (či chtěla) přistoupit. Ale není tvůrčí práce skoro vždycky jakousi obětí, bez ohledu na to, ve kterém dějinném období žijeme? – ptá se skrze svou hru Lagronová. Ve srovnání s prózami Urbana a Novotného dramatička možná svou protagonistku nezbavuje heroické podstaty, ale spíše ji přibližuje současnému recipientovi tím, že zdůrazňuje její rozkolísanost a nutnost životní volby.

Zájem o život autorky *Babičky* očividně nevyčerpávají uvedená díla v tomto textu. V souvislosti s divadelním zpracováním stojí alespoň za zmínku další hra s názvem *Neumím jinak než láskou*, která se dodnes úspěšně hraje v dalším pražském divadle Viola (a také mimo něj) již od roku 2013. Její autor a zároveň režisér Miloš Horanský staví před diváky především drama rozehrávající se mezi trojicí hlavních protagonistů. Autorčin život je spjat „dramatickým obloukem od náznaku víceméně násilné svatební noci Boženy a Josefa Němcových až po manželovo spočinutí před umírající a modlící se ženou. Obě situace jsou evokovány sevřením paží (Aleš Procházka v úvodu Tatianu Vilhelmovu drtí křečovitě, ve finále jde však o dotyk zlomený, pozdně láskyplný“ (Kerbr 2014).

Badatelé období transformace často využívají katastrofické metafory. Halina Janaszek-Ivaničková odkazuje na amerického myslitele Samuela P. Huntingtona a píše o „lavině“, která zasáhla četné slovanské země během tzv. Podzimu národů a způsobila mimo jiné rozpad tří slovanských států, a nepřímo přivedla i krvavou válku na Balkánském poloostrově (Janaszek-Ivaničková 2005: 9). Již zmiňovaný Lubomír Machala v případě české literatury neváhá použít označení „záplava“, když zmiňuje mimořádné množství knih, které tehdy nabízel knižní trh. Jako mimořádný lze hodnotit rovněž polistopadový zájem o Boženu Němcovou, také nová doba si hodlá přivlastnit či osvojit tuto významnou osobnost české literatury. Ale zvláštnost tohoto období, jakési jeho *signum temporis*, spočívá v prolamování všelikých, tedy i kulturních tabu a mýtů spojených s velkými osobnostmi minulosti. Některé zde už byly připomenuty v souvislosti s tetralogií Vladimíra Macury *Ten, který bude* (1999). Jako další příklad může posloužit třeba kniha Michala Šandy *Dopisy Havlíčku Borovskému* (Havlíček Borovský – Šanda 2009). Při tomto experimentování s hrdiny národních dějin pak dotyčné osobnosti získávají nové rysy, nejednou na hony vzdálené od jejich kanonizované podoby.

Naše úvahy ukončíme ukázkou z již citovaného díla Juliana Barnese, která výstižně vyjadřuje podstatu věci ohledně literárních explorací minulosti: „Studujeme desítky let, a přece máme čas od času chuť zvednout ruce a prohlásit, že historie je pouze dalším literárním žánrem, autobiografií, jež se tváří jako zpráva přednesená v parlamentu“ (Barnes 1996: 112). Vztáhneme-li toto konstatování k výše reflektovaným dílům tematizujícím osobnost a život Boženy Němcové, pak by ony texty, respektive různé postupy v nich uplatněné, neměly udivovat ani pobuřovat žádného z čtenářů.

LITERATURA

BARNES, Julian

1996 *Flaubertův papoušek*; přel. M. Urban (Praha: Mladá fronta)

BÍLEK, Petr A.

2006 „Obraz Boženy Němcové. Pár poznámek k jeho emblematické redukci“; in Piorecký, Karel (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 11–23

ČERVENKA, Miroslav

1990 „Naše paní Božena Němcová – František Halas“; in Červenka, Miroslav et al.: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do r. 1945* (Praha: Československý spisovatel), s. 166–168

CZAPLIŇSKA, Joanna

2006 „Gra z tekstem, gra z mitem. Podwójna mistyfikacja Miłocha Urbana (Poslední tečka za Rukopisy)“; in Kowalska-Paszt, Izabela – Kuczyńska, Marzanna – Czaplíńska, Joanna – Wątorski, Andrzej (eds.): *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich* (Szczecin: Print Group Daniel Krzanowski), s. 216–223

DÖRFLOVÁ, Yvetta – SRŠEŇ, Lubomír

2006 „Autentické podobizny Boženy Němcové“; in Horký, Milan – Horký, Roman (eds.): *Božena Němcová – život, dílo, doba: sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7. – 8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové* (Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové), s. 35–65

FRÁNEK, Michal

2012 „Rukopisy dnes a kdysi. Poslední tečka za (kontra)fakty“; in Fořt, Bohumil (ed.): *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 263–278

FUČÍK, Julius

1940 *Božena Němcová bojující* (Praha: Otto Girgal)

HAVLÍČEK BOROVSKÝ, Karel – ŠANDA, Michal

2009 *Dopisy* (Praha: Dybbuk)

HOLÝ, Jiří

2002 „Literatura za německé okupace“; in Lehár, Jan (et al.): *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

IVANOV, Miroslav

1992 *Zahrada života paní Betty (později Boženy N.)* (Praha: Panorama)

JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina

2005 „Wstęp“; in Janaszek-Ivaničková, Halina (ed.): *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy, díl 1. Transformacja* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa), s. 7–30

KERBR, Jan

2014 „Křehká i silná mezi sebejistými“;

<https://www.divadelni-noviny.cz/neumim-jinak-nez-laskou-recenze> [přístup: 18.1.2019]

KOCZANOWICZ, Leszek

2010 „Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii? Warburg i Agamben o filozofii i nauce o kulturze“; *Teksty Drugie*, č. 1–2, s. 208–217

KOS, Suzana

2008 „K současné recepci Boženy Němcové“; Gilk, Erik – Neumann, Lukáš (eds.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica Moravia 6, Studia Moravica VI, Symposiana: sborník příspěvků přednesených na třetím mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století*, s. 235–239

KRÓLAK, Joanna

2004 *Hus na trybunie. Tradycje narodowe w czeskiej powieści historycznej okresu realizmu socjalistycznego* (Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego)

2006 „Aktualizace díla Boženy Němcové v 50. letech 20. století“; in Piorecký, Karel (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 225–234

LAGRONOVÁ, Lenka

2016a *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo)

2016b „Z deníku Lenky Lagronové“; in idem: *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo), s. 76–87

LENDEROVÁ, Milena

2013 *Dcera národa? Tři životy Zdeňky Havlíčkové* (Praha: Paseka)

MACHALA, Lubomír

2005 „Literatura czeska w czasie polistopadowych przemian społecznych“; přel. Andrzej Czcibor-Piotrowski; in Janaszek-Ivaničková, Halina (ed.): *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy, díl 1. Transformacja* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa), s. 61–80

MARKOWSKI, Michał Paweł

2014 *Dzień na ziemi. Proza podróżna* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie)

NOVOTNÝ, František

2011 *Prsten od věvodkyně* (Brno: Zoner Press)

PAJAŃ, Aleksandra

2015 „Božena Němcová i dzieje jej zmysłowego wizerunku“; *Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia*, vol. 161, s. 273–283

POKORNÁ, Magdaléna

2009 *Josef Němec. Neobyčejný muž neobyčejné ženy* (Praha: Academia)

POŘÍZKOVÁ, Lenka

2014 *Přátelský podvod: mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století* (Praha: Academia)

ROTHOVÁ, Susanna

1992 „Božena Němcová jako mýtus a symbol“; *Kritický sborník* 12, č. 1, s. 29–40

RZOUNEK, Vítězslav

1951 *Božena Němcová v obrazech a v dokumentech* (Praha: Orbis)

ŘÍHA, Ivo

2016 „...a do konce představení krvácet nepřestane“; in Lagronová, Lenka: *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo), s. 8–25

SOBKOVÁ, Helena

1991 *Tajemství Barunky Panklové. Nové úvahy o narození a původu Boženy Němcové* (Praha: Horizont)

2003 *Malíř slavného portréty. Josef V. Hellich* (Praha: ARSCI)

ŠALDA, František Xaver

1934 „Básnický typ Boženy Němcové“; *Šaldův zápisník*, sv. 6 (1933–1944), č. 8/9, s. 253–261

ŠOTEK, Milan

2016 „Jako když správně vejdeš do slova“; in Lagronová, Lenka: *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo), s. 88–95

TILLE, Václav

1911 *Božena Němcová* (Praha: Mánes)

URBAN, Miloš

2005 *Poslední tečka za Rukopisy (nová literatura faktu)*. Vyd. 2. (Praha: Argo)

VRAJOVÁ, Jana

2017 *Umíněnkyně dobra Sofie Podlipská. Kapitola z dějin literárního midcultu 19. století* (Praha: Akropolis)

WINTER, Astrid

2006 „Dekonstrukce obrazu. Kolářova ‚roláž‘ a Hellichův portrét“; in Piorecký, Karel (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 273–281

ZEMANČÍKOVÁ, Alena

2016 „Němcová v Národním“; *Tvar* 27, č. 9, s. 5

<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9399?s=304> [přístup: 1. 4. 2016]

<http://www.operadiversa.cz/opera/repertoar/jsem-knezna-blaznu/> [přístup: 18. 1. 2019]

https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-neumim-jinak-nez-laskou.A140313_151256_divadlo_ts [přístup: 18. 1. 2019]