

MILADA SOUČKOVÁ

NEZNÁMÝ ČLOVĚK



Archivní sbírka ÚČL

Neznámý člověk
Milada Součková

Archivní oparka ÚCL

Neznámý člověk
Milada Součková

ISBN 80-85778-32-7N

Neznámý člověk Milada Součková

Materiály z konference
pořádané v Českých Budějovicích
ve dnech 9. a 10. února 2000



OBSAH

Úvod

Vladimír Papoušek.....7

Mluvící pásmo Milady Součkové

Miroslav Červenka.....9

Proměny tématu paměti v prózách Milady Součkové

Alena Zachová15

Tvořivá slova Milady Součkové

Zuzana Stolz-Hladká22

Sešity Joseřiny Rykrové: The Poet as Reader

Maria Němcová Banerjee.....34

Krátká „povídka“ 39 básní

Kristián Suda.....44

Vliv čínské poezie na sbírku básní Milady Součkové

Žlutý soumrak

Eva Janková.....53

Dětství a dějiny (komparace próz Milady Součkové

a Olgy Barényiové)

Vladimír Papoušek.....64

Román Milady Součkové

František Všetička75

„Velkou historii bych rád viděl tady.” Dramatická tvorba Milady Součkové	
Lenka Jungmannová	81
Milada Součková a její reflexe české a slovenské literatury 2. poloviny 20. století z amerického exilu	
Michal Bauer	89
Dopisy Milady Součkové Jindřichu Chalupckému	
Aleš Haman	104
Dopisy Jindřicha Chalupckého Miladě Součkové	
Milan David	109
Baroko v Čechách – baroko Milady Součkové	
Věra Pospíšilová	112
Lingvistická analýza básnického textu Milady Součkové	
Alena Jaklová	118
Stylizace jazyka různých historických období v povídkách Milady Součkové	
Bohumila Junková	129
Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk	
Kristián Suda	136

Úvod

Přestože Miladě Součkové je poslední dobou věnována oprávněná ediční i odborná pozornost, nezdá se dosud, že její význam v dějinách české literatury 20. století byl zcela doceněn. Stále zůstává poměrně hluboko zakořeněn názor o její literární exkluzivitě, který ji jaksi automaticky přiřazuje k sice pozoruhodným, leč periferním jevům literárního života. Součková je tak odsunována mimo působení hlavních sil formujících moderní českou literaturu. Jednu z hlavních příčin lze nacházet v mnoho desetiletí trvající absurdní situaci rozdělené české literatury. Samo dílo Milady Součkové vydává svědectví o těchto dramatických historických zlomech, jež nakonec byly příčinou nejen spisovatelčina exilu, ale i proměn jejího díla. Z avantgardou ovlivněných počátků v dílech *První písmena* a *Amor a Psyché* k objevování tématu paměti jako obrany existenciální identity jedince vystavovaného ataku všednosti, plynutí, zcizující historie v románech *Odkaz*, *Zakladatelé*, *Neznámý člověk*, k problematice hledání archetypů kolektivní paměti jako obrany před zfalšovanou skutečností v dílech *Kaladý*, *Mluvící pásmo*, *Svědectví* a k jiné variantě téhož - zfalšované identity prostřednictvím příběhu o sobě samém v *Bel Cantu*. Proměna skutečnosti v příběh a hledání skutečného v tom, co bylo v příběh proměněno se stává principiálním východiskem její tvorby. Nelze pochybovat, že nalezení tohoto východiska bylo formováno historickou situací 40. let, v níž permanentně docházelo k ohrožení konkrétní lidské existence, v níž byla permanentně zpochybňována hodnota individuálního života. Dílo Milady Součkové se vyvíjelo jako obrana proti těmto iracionálním silám negujícím člověkovu identitu, ale v jiné rovině i jako obrana proti zplanělým literárním schémátům, variantám příběhů, které si svou strukturou přizpůsobují nonfiktivní skutečnost. Tato schémata Součková ostražitě hlídá, ale i požívá k testování, k tomu, aby vyzkoušela jejich výpovědní hodnotu o skutečnosti reálně prožitého. Právě tato jednota reflexe historické i estetické tvoří základ výjimečnosti, ale zároveň zásadního významu autorčina díla. Dokázala s velkorysostí a nadhledem pracovat jak s tradicí, tak s experimentem a nedělalo jí žádné potíže prakticky celý tvůrčí život udržovat kontakt s dobově nejprogressivnějšími proudy českého umění, konkrétně s Jindřichem Chalupeckým a Skupinou 42. Součkové dílo netvoří exkluzivní aberaci v českých literárních dějinách, ale jak se zdá, patří k těm, které určují a definují jejich proměny. Témata, která nalézají imaginativní tvar v jejím díle, jsou aktuální prakticky celou 2. polovinu 20. století. Bez Součkové si lze těžko představit tvorbu Věry Linhartové či Daniely Hodrové.

Přestože v americkém exilu autorka významnější prozaickou tvorbu opus-tila a věnovala se mnohem intimnější poezii se silným katolickým nádechem a častými evokacemi barokní kultury, ani zde neopustila princip průzkumu osobní paměti a hledání identity jedince v proudu fragmentární skutečnosti, kde záchranou se stávají záblesky znaků schopných v jedinci vyvolat rezonanci vzpomínky. To ostatně platí i o její tvorbě esejistické, jíž se v exilu věnovala na popud svého dlouholetého přítele Romana Jakobsona.

Následující příspěvky jsou výsledkem konferenčního jednání, které probíhalo v únoru 2000 v Českých Budějovicích. Smyslem jednání byl pokus otevřít nová tázání nad dílem autorky spíše než definovat a kategorizovat.

Inspirátorem konference se stal nedlouho před svou smrtí Vladimír Macura. I jemu je sborník věnován.

Vladimír Papoušek

Mluvicí pásmo Milady Součkové

Miroslav Červenka

Mluvicí pásmo, napsané a bibliofilsky vydané v roce 1939 a po válce přeštěně v Chalupeckého *Listech*, je text na předělu básnických period, jeden z těch podivných tvorů, kteří v jednom těle spojují dinosaura a ptáka, ztělesněná idea přechodu. Současně a vedle sebe v něm koexistují slovesné rysy, které normálně jsme zvyklí vnímat v časové posloupnosti za sebou následujících básnických tendencí.

Jak známo, některé tituly jsou součástí objektového jazyka (pojmenovávají téma díla), jiné mají charakter metapromluvy a vypovídají o díle samém, jmenovitě o jeho žánru. Nadpis Součkové básně patří k druhému typu a je svědectvím pro Pešatův názor, že titul Apollinairovy básně se ve specifických českých poměrech stal označením literárního druhu¹.

Čapkův překlad tohoto názvu nám připadá jedině možný, a snad tomu tak i je, to nám však nesmí skrývat významový posun. Po konzultaci s Jiřím Pelánem si troufnu říci, že francouzská *Zone* má dost speciální význam, a to význam ryze prostorový; můžeme si ho přiblížit českými souslovími typu mírné pásmo nebo pohraniční pásmo (v objektovém jazyce označil takto téma 2. oddílu své sbírky *Blížíme se ohni* Emil Juliš: *Zóna*). A. Pohorský² dokonce uvádí, že jméno *Zone* označuje ve francouzštině „prstence lidových čtvrtí kolem Paříže“. Metaforické a metapromluvé sdělení tohoto pojmenování říká tedy něco jako: následující výpověď prezentuje jistou sféru (zónu) vědomí lyrického subjektu, vrstvu významů, které jsou tam asociativně propojeny. Je to prostorová představa, což přesně odpovídá bojovému heslu apollinairovského moderního lyrismu, heslu simultaneity, jež klade současnou existenci prvků básně v prostoru proti sukcesivitě, následnosti v čase.

Čapkův převod obrazné vyjádření simultaneity nevyklučuje, ale zároveň je otevřen i významům protichůdným. Pásmo se nám obrazně spojuje také s dlouhou a úzkou, vinoucí se páskou a tato převaha sému podélností poukazuje k sérii, k řadě motivů, které, volně napojovány, následují jeden za druhým³.

¹ Pešat, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In: Pešat, Zdeněk: *Dialogy s poezií*. Praha, Československý spisovatel 1985, str. 137-154; citovaná studie je průběžně pozadím následujícího výkladu. Viz též Pešat, Zdeněk: *K sémantice kompozice Apollinairových a Cendrarsových poem*. In: *tamtéž*, str. 155-161.

² Pohorský, Aleš: *Pásmo*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha, Československý spisovatel 1987, str. 56.

³ Srov. Pohorský, Aleš: *c. d.*

Asociativní sféra pásmově vymezeného duševního dění může tu být pojata nejen jako apollinairovský vnitřní prostor, ale také jako časový průběh, a je dost možné, že tento dynamismus v mnoha českých výtvorech tohoto žánru převážil. (I když prostorová metafora, např. v surrealistickém Nezvalovi, je i nadále velice aktivní, srov. např. *Historii šesti prázdných domů* ve sbírce *Pět prstů*.)

A právě tento druhý, Apollinairovi vzdálený význam žánrového označení *pásmo* má na mysli text Milady Součkové. Jednoznačně sem vede zvláštní, enigmatický přívlastek *mluvící*. Bylo třeba antropomorfizace, jinak by se přece řeklo mluvené nebo mluvni: je to pásmo, které mluví.

Mluvení, hlasová realizace je ovšem už předem v opozici proti prostorovosti a simultaneitě. Hlas může zaznívat vždy jen jeden, nahlas vyslovované věty musí následovat za sebou v čase. Přívlastek však navíc ve svém jménu vysouvá do popředí další, dosud pro nás neaktivní významy *pásma*: recitační pásmo, rozhlasové pásmo. Rozhlasové vysílání hraje v tematice i stylizaci rozbírané skladby tak důležitou roli, že nejen potvrzuje tento nový výklad, ale dokonce nás nutí na okamžik zapochybovat, zda vůbec jde o (polemické) navázání na Apollinaira, zda tento intertextuální vztah si nevymýšlíme opírajíce se jen o náhody homonymie. Z takových pochybností nás ovšem vyvedou podstatné tematické i strukturální rysy skladby: nejen univerzální, evropská tematika, konfrontace osobních a kolektivních, zde přímo politických skutečností, prudké změny dějiště a prostředí světových výstav a exkluzivních hotelů, ale i další intertextové souvislosti. Stejně jako *Pásmo* a na ně v tom nepochybně navazující *Podivuhodný kouzelník* (s citacemi Ovidiových *Metamorfóz*), také *Mluvící pásmo* je obřadně zahájeno a i nadále prostoupeno rozvedením opozice starého a nového světa, náhrady starého světa novým, což je spojeno s oddaným fanděním novému v tomto konfliktu.

(Poznámka stranou: Neodvážím se pustit se zde do úvah, zda v průběhu básně dochází k parodování a sebeparodování avantgardní vášně pro nový svět, k jejímu opakování nebo pochybovačné relativizaci. Např. 12. oddíl básně - o tiskaři - jímavě mluví o čekání na „nový zákoník“, a na konci 4. oddílu, věnovaného světové výstavě, byla už předtím touha po „novém Logu“ identifikována s reakcí subjektu strženého vyřváváním reklamy na jakousi loterii ... Pro obě stanoviska by se tedy daly najít doklady, nutno vzít v úvahu i konfesi bezvýhradné touhy po novém v časově takřka souběžném prozaickém *Svědectví*. Nepochybně je, že zde je ústřední otázka ideového rozboru básně. A je možné, že nemá být zodpovězena, resp. ne jinak než ve smyslu ambivalence.)

Ale význam přívlastku *mluvící* ještě dávno nebyl vyčerpán. Ohlašuje orientaci - v básni samé důsledně realizovanou - na prosazení živé a sociálně kon-

krétně specifikované lidské řeči na nejrůznějších úrovních díla. Hlavním prostředkem vystavby makrokontextu (14 graficky oddělených oddílů) i mikrokontextu (přesuny mezi jednotlivými verši, spíše než v tématu však v oblasti konotací) je tu kombinování disparátních promluvových útvarů a literárních i mimoliterárních řečových žánrů. V *Mluvicím pásmu* najdeme postupy tradiční rétoriky (apostrofy, exklamace apod., ale jen velmi zřídka rozlehlá a tektonicky budovaná souvětí), souhrnnou lyrickou řeč tlumočící vzpomínky mužského mluvčího, stylizace žurnalistických textů a rozhlasových zpráv a jiných druhů vysílání, citace reklam a statistik. O útočném záměru tohoto postupu svědčí to, že uvedené řeči nestojí paralelně vedle sebe, ale jsou ve vzájemném hodnotovém napětí: nižší typy řeči sofisticky ironizují typy vyšší. Poetický refrén „Slyšíte zvony našeho kraje?“ je nejjednodušším gramatickým posunem transformován v odhlašovací formulí rozhlasového vysílání: „Slyšeli jste zvony našeho kraje.“ V příslušném oddílu se tento repetend vrací v nejrůznějších kontextech a s mnoha odstíny. Příným protějškem rétorických exklamací se stává dryjáčnický křik reklamy, pseudopoetické kýčovitě nadšení nebo okouzlení je postaveno naroveň hlasu pouťového vyvolavače. Odsuňte zcela soukromou asociaci, ale mně tento příboj různorodých produktů veřejného i intimního rázu, rafinovaný a zároveň přímočaře poukazující ke zcela určitým sociálním dějstvím řeči, připomíná o jedenáct let pozdější Hrabalovu *Krásnou Poldi*, epos vyrostlý z docela jiné lidské zkušenosti.

Oba tyto texty mají totiž opravdu společný literární kontext - Součková stojí v předvečer, Hrabal na konci období Skupiny 42. Období, které prosadilo do české poezie specifikovanou mimoliterární řeč jako znak sociálně určité a výmluvné komunikační situace.

Pro vyvození konkrétních poetologických důsledků z dosavad uvedených pozorování se ještě na okamžik vraťme k příkladu „zvonů našeho kraje“; je totiž velmi instruktivní. Dvojí zcela odlišné a hodnotově protikladně orientované zařazení jinak totožné výpovědi je dáno opozicí otázky a oznámení, tedy dvěma protikladnými typy větné intonace. Pestrost větných intonací, odkazující k pestrosti komunikačních situací a médií, je v kontrastu k záměrné monotonii veršové intonace avantgard příznačnou a novou stránkou veršové a zároveň kompoziční stavby *Mluvicího pásma*. Svou intonační polohu, předurčenou řečovým žánrem, mají jednotlivé oddíly skladby, ale i krátké pasáže v rámci oddílů a jednotlivé řádky v rámci pasáží. Intonační figury a konfigurace se opakují, doplňují, modifikují a kontrastují jako útržky melodií v moderní hudbě. Obdoba větných intonací se může stát nástrojem soudržnosti kontextu při tematické a hodnotové disparátnosti:

...nudí se všechny malé děti na výstavách
tak, jako jsem se nudil já?
i když dostanou zmrzlinu a tužku s monogramem?
Ó melancholie lidského srdce, jsi tady také?
Have you tried a Lucky lately?

Právě tak je tematická podobnost rozrušována intonačními proměnami:

Spusťme si pěknou odrhovačku!
půjde-li hezky do nohy, může být sebestitomější.
Co nám chcete, oduševnělý pane?
komu se to nelíbí
(znáte přece ty verše)
vyhledá si Beethovena,
hrají ho Cortrot, Paris P.T.T.

S klasickým apollinairovským pásmem má Součková společnou metodu juxtapozice, ale volné větné přiřazování tu neznamená likvidaci hierarchií a věčnou souřadnost, jež byla poetologickým ekvivalentem utopického snu o skutečnosti rovnoměrně a čímkoli opojné, bez překážek vplývající do subjektu otevřeného všem krásám světa. Patřila k ní intonační monotónie, podřízení větné intonace melodickému rozzpěvu verše s výraznou tónovou koncovou kadencí. Také avantgarda, a na samém jejím počátku Čapkovy *Pásmo* a ostatní překlady francouzské poezie, mocně vykročila k přirozené řeči⁴, ale měla přitom na mysli spíš její gramatiku než její komunikační formy. Využila přirozenosti k nastolení intonační pohody nesené výraznou, monotónní fonickou linií, která se od zvukovosti reálně mluvené řeči svou melodičností značně vzdaluje. Plynulé spojování mnoha výpovědí do jediného souřadně budovaného souvětí znamená spontánnost a simultaneitu a dovršuje oddálení avantgardního textu od řeči lidí.

Mluvíci pásmo se tomu vymyká už tím, že na konce řádek, kryjících se s volně přiřazovanými větami, dává tečku nebo jiný znak absolutního ukončení výpovědi. To, spolu s různorodostí užitých výpovědí, se staví proti násilí, s nímž nutí text čtenáře, aby hledal intonační vyjádření významové souvislosti jednotek:

Vyčítejte mi poklesky, páchané z živosti mládí,
„Le bonheur pur et plein“ byla léta strávená s Vámi.

⁴ Srov. Nezval, Vítězslav: Průvodce mladých básníků. In: Čapek, Karel: Francouzská poezie a jiné překlady. Praha, SNKLHU 1957, str. 5-12. Mukařovský, Jan: Francouzská poezie K. Čapka. In: Mukařovský, Jan: Studie II. Brno, Host 2001, str. 300-304.

Procházky, četba básní, Encyklopedie!
Les cloches de notre pays!
Může příroda páchat zlo?
Půvabe přirozenosti a mládí,
nechápeš nic, co není přirozeným štěstím.
Ostrůvku blaženosti!
Slyšeli jste zvony našeho kraje.

...

Jen zlomek minuty trvala vzpomínka.
Naříd'te si správně hodiny!

Tečky nejen člení, ale poukazují spíš k zprávě a svědectví než k zaujetí nebo uchvácení emocí. Zvukové prostředky, i parajazykové, mají dokonce někdy přímo za úkol kouskovat a zároveň i ironicky komentovat řeč, přerušovat ji nápadnými signály ukončení. Přízvuk, silová složka řeči, se přitom osamostatňuje od melodie, staví se proti ní:

Ukazujte na mne jako na vola,
quel plaisir et quelle joie.
BIM.
To je znělka mé vysílačky.
BIM.
Vysílám slova a obrazy, v české řeči.
BIM.

Všimněme si, že autorčino BIM tu mj. zaráží, ironizuje právě francouzský výraz nadšení, a to v jeho typické, exklamativní podobě.

Také intonační stavba verše, jmenovitě jeho melodická kadence, je stylizací výpovědi odsunuta do pozadí. Melodické figury avantgardy se opíraly o významově vyzdvižené obrazné představy, exotismy, zvukově atraktivní vlastní jména, překvapivé významové zvraty. To je u Součkové předmětem parodie, když na konce řádek vstupují záměrně suché výrazy žurnalistiky a politologie, nebo prostě nejvšednější větná zakončení.

To vše je přechod k období, kdy řeč básně nebude poutat svou zvučností a příjemnou krásou, ale věcností. Nemám tím na mysli to, že řeč v novém období označuje všednější a měštější věci, než to dělala předchozí poezie, ale že řeč básně sama se stává věcí. Je to jediná věc, která může být ze světa přenesena do básně přímo, aniž se o ní referovalo. Svět vstupuje do díla nikoli jako jeho téma (ani ne jako polytematická sprška drobných tématek), ale přímo, svou řečovou komponentou, jež má také svou hmotnost, a to hmotnost souměřitelnou s hmotností díla. Tento způsob přináší intimnější spojení mezi lidsku akcí ve světě a básní.

Místo polytematičnosti nastupuje mnohohlasí. A s ním konec konců i nové možnosti jiné než tematické simultaneity: jakoby zároveň zaznívají různé hlasy z různých míst a konstituují sociální prostor, artikulovaný vrstvami, zónami řeči. Není to psychický prostor pouhé fancy, fantazie nesené subjektivními asociacemi, ale prostor stavebný, hodnotami prostoupený a hierarchizovaný prostor světa, v němž žijeme.

Summary:

Čapek's translation of Apollinaire's term is ambiguous: besides the spatial semantic markers of *La Zone*, the meaning of *Pásmo* can contain also the temporal ones. This second possibility was actualized in Součková's poem *Mluvicí pásmo* (*Speaking Zone*, 1939), where the sequence of aloud pronounced utterances (with allusions to „tape“, „broadcast commentary“, and „recitation performance“) is meant. - Součková shares with Apollinaire and Nezval opposition „new world / old world“, but the avant-garde passion for novelty, possibly, is parodied in her poem.

The most important, however, is an attack against the avant-garde free verse, with its monotony of intonation and cadence, suggesting speaking subject who is enthusiastic with all little themes of the modern world, lacking any sense of value hierarchy. In Součková's poem, various, often opposite types of intonations and of communicative forms and situations are combined. Particular chapters of the poem differ in their general voice pitch (and in their moods); the same holds for the passages inside chapters, for particular lines, and for particular words inside the lines. The monotony of intonation has been broken for the sake of (bahtinian) „polyphony“, which wins the avant-garde „poly-thematic“ composition. Thus, *Mluvicí pásmo* announces poetry of the Group 42, with its urbanism and innovative use of social dialects and colloquial speech.

Proměny tématu paměti v prózách Milady Součkové

Alena Zachová

Literární dílo Milady Součkové lze nejpřesněji charakterizovat jako exkluzivní, proto jeho hodnocení nebylo nikdy - zvláště v době svého prvního vydání ve 30. a 40. letech - jednoznačné a kritika ho chápala především jako umělecký experiment, literaturu určenou pro „vnímavé čtenáře a velké knihovny“.¹ Jistá výlučnost autorčiných próz spočívá mj. v neobvyklém propojení zdánlivě tradičních témat s netradičním způsobem jejich realizace. Pro všechny texty² jsou na jedné straně typické novátorské tvarové postupy, na straně druhé zachycují a představují model světa, důvěrně známého prostoru, který bychom nejspíše označili jako domov, jako užší i volnější okruh společenských svazků, s nimiž je člověk v různé míře propojen a jimž na základě společně sdílených tradic také rozumí.³ Svět rodinné a společenské pospolitosti od posledních desetiletí minulého století až po dobu konce první republiky je časově i prostorově přesně situován, avšak zachycen nikoliv bezprostředně, ale retencionálně, tj. na základě vzpomínky jako zkušenosti, svou povahou fragmentární, se sebeprojekčním pohybem,⁴ což se v konkrétních textech projevuje reflexí a ironickou, i když chápatou distancí od tohoto světa a jeho hodnotových měřítek. Paměť, skrze níž se vzpomínky aktivují, tak tvoří jeden z nejvýznamnějších motivů a pravidelně se s ním setkáváme i v reakcích, které lze na dílo Milady Součkové zaznamenat.

Téma paměti je v jejím díle natolik dominantní, že je nalezneme téměř ve všech kritických ohlasech. Recenzenti hovoří např. o proustovském vzpomínání v zárodečném útvaru (Ladislav Kratochvíl⁵), o paměti, z níž vyrůstají

¹ Viz např. recenze J.O. (Josef Ošmera): Hlava umělce. Moravskoslezská osvěta 1, 1946/47, str. 95-96.

² Jinými slovy na tuto skutečnost upozornil Karel Milota v recenzi *Návrat ke staré dámě: Próza Milady Součkové*. Literární noviny 1, 1990, č. 25, str. 5. Uvádí, že se próza Součkové pohybuje v rozpětí mezi dvěma krajnostmi, na jedné straně lze hovořit o hyperrealistické autenticitě, na druhé autorka využívá manipulátorské postupy do textu i stylu.

³ Patočka, Jan: *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha, Československý spisovatel 1992, str. 80-90.

⁴ K fungování vzpomínky blíže Patočka, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha, Oikúmené 1995, str. 48.

⁵ Kratochvíl, Ladislav: *Amor a Psyché*. Rozhledy 6, 1937, str. 136-137.

samotné postavy románů (Věra Lišková⁶), o jejich motivech zvýznamňujících každodennost a intimitu (Marek Pokorný⁷), o vzpomínkách tak jemných a složitých kalibrací, které již nejsou v našich krajích standardem (Rudolf Matys⁸), o paměti jako prostředku evidence a distance, která vzniká mezi vnímajícím jedincem a pamětí proměněnou v akt psaní (Vladimír Papoušek⁹). Téma paměti, významně spolupůsobící na utváření textů, je v díle Milady Součkové nepřehlédnutelné, pokusme se o jeho bližší specifikaci, o přesnější vymezení jeho funkcí a variant.

První typ, v němž se téma paměti v textech Součkové často projevuje, si můžeme pracovně nazvat jako **emblematický**. Jde o paměť - mapu, jak tento typ označuje sama autorka, mapu – rytinu, do níž se postupně ukládají pro nás významné prožitky a zkušenosti. Paměť vytváří jakési schéma, formované nejen samotnou vzpomínkou na konkrétní událost, ale i vším, co se na ni v průběhu let a života navrství. Nakonec v ní zůstanou uloženy především ty části vzpomínek, které si uchovaly silné emocionální zabarvení – „... paměť potřebuje krev, aby vytvářela živé obrazy,“ říká autorka skrze vypravěče v *Historické povídce*.¹⁰ V tomto případě paměť ztvárňuje událost do pevné podoby a může docházet i k záměnám mapy s teritoriem, to znamená, že takto fixovaná vzpomínka se dokonce může stát pro člověka skutečnější než sama realita. V nejevidentnější podobě nalezneme tento typ ve scéně popisující bitvu u Hradce Králové během prusko – rakouské války v *Neznámém člověku*.¹¹ Vypravěč si ji vybavuje jako secesní obraz s řadou symbolických významů, do něhož umísťuje nejen přímé vzpomínky svého otce, ale i všechny další informace, které se během života na tuto událost nanesly.

⁶ Lišková, Věra: O některých problémech nového románu („Odkaz“ a „Zakladatelé“ Milady Součkové). In: Posmrtný odlietek z prací Věry Liškové (uspoř. Milada Součková, Bohuslav Havránek). Praha, Melantrich 1945, str. 11-38.

⁷ Pokorný, Marek: Neznámé dílo spisovatelky Milady Součkové hledá své čtenáře. Mladá fronta Dnes 6, č. 129, 3. 6. 1995, str.18.

⁸ Matys Rudolf: Když smysly v znaky hledí... Lidové noviny 6, č.274, 25. 11. 1993, příl. Národní 9, č. 46, str. II.

⁹ Papoušek, Vladimír: Amerika jako prostor k vytěsnění (Exilová tvorba Milady Součkové). Estetika 34, č. 4, 1997, str. 24-47. Dále např. Osamělost přespolečného běže Josefíny Rykové. Tvar 9, 1998, č. 4, str. 20-21. Pravda paměti a hry skutečností. Tvar 10, č. 8, 1998, str. 21.

¹⁰ Součková, Milada: Historická povídka (Infanterie 1866). In: Škola povídek. Praha, Melantrich 1943, str. 151

¹¹ K tomuto tématu blíže Zachová, Alena: Známí a neznámí. Host 14, 1998, č. 3, str. 77-79. Dále: Paměť jako vnitřní vztah k celku. In: Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí. Praha, Obec spisovatelů 2000, str. 74-82.

Poněkud odlišným způsobem je v *Neznámém člověku* vybudován popis příjezdu prezidenta Masaryka do Prahy. Vypravěč byl jeho přímým účastníkem, přesto si časem vybavuje tuto scénu stylizovanou do obrazu Maxe Švabinského: „Nelze se mýlit! ... Sedí v automobilu, má černý klobouk, bílý vous, vůz je černý a sněhové vločky jsou bílé. ... To je původní černobílý lept Švabinského, podobizna prezidenta Masaryka, objeví se na známkách, obrazech, miliony bílých a černých bodů filmového týdeníku: Příjezd prezidenta Masaryka do Prahy. Jen málokdo ho zná a všichni ho okamžitě poznávají. ... Celý ten dějinný obraz je v černé a bílé.”¹²

K tomuto typu emblémů lze přiřadit i motivy fotografií, obrazů, soch ap., jejichž významy v textech, v nichž se vyskytují, také časem získávají ustálenou - schematizovanou podobu. O otcově paměti vypravěč říká, že se podobá litografiím a fotografiím.¹³ Součková v těchto případech velmi precizně zachycuje přesun od vzpomínky založené na události ke schématu – konstrukt, zvýrazněném ještě černobílým viděním. Černobílá konfigurace v reálném světě neexistuje, jde pouze o ideální, tedy umělé případy. Fotografie je na rozdíl od vzpomínky nehybná, vytváří tak model (Vilém Flusser hovoří o paměti aparátu¹⁴), který programuje, případně může i manipulovat s pamětí. Ta již není zajištěna přirozenou hrou asociací, ale je nahrazena umělým konstruktem, který živou lineární událost plošně překrývá.

Stejně často se paměť objevuje ve funkci **migrujícího** motivu. Všemi prozaickými texty prostupují motivy, které jsou buď zcela identické, nebo jen částečně variované. Součková tímto způsobem vtahuje čtenáře do intimity světa, který svými díly modeluje. Čtenář zažívá díky migrujícím motivům pocity známosti, propojenosti, ví o postavách i to, co bylo uvedeno jinde, i když si už přesně nepamatuje, odkud informaci vlastně zná. Tato migrující paměť se týká postav, předmětů, ale i celých příběhů. Např. všemi díly prostupuje postava domácího lékaře dr. Bursíka (v *Prvních písmenech* a v *Bel cantu* je uváděna podoba Buršík - opět ve stejné roli, tj. jako domácí lékař). Samotná role domácího lékaře je silně ukotvující, je to někdo, kdo nás zná od narození, komu můžeme plně důvěřovat. Podobně se v textech prolínají i proměňující jména spolužáček, rodinných příslušníků, obměňována jsou např. křestní jména otcových bratrů, s postavou Burdové, která neví, co by vařila, se setkáváme v *Prvních písmenech* jako s tetičkou, v *Odkazu* vystupuje

¹² Součková, Milada: Příjezd prezidenta Masaryka do Prahy. In: *Neznámý člověk*. Praha, Český spisovatel 1995, str. 116.

¹³ Součková, Milada: *Historická povídka*, c. d., str. 152.

¹⁴ Blíže Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha, Hynek 1994.

se stejnou charakteristikou jako babička. V *Amorovi a Psyche* se např. objevuje motiv fotografie strýčka Mildeho v souvislosti s fotografií Alžbětiny matky, o níž se tu hovoří jako o retuši a zvětšenině rodinných citů. Taková fotografie se nikam nevejde a nesmí se vyhodit: „Měli jsme doma takovou zvětšeninu strýčka Mildeho,“¹⁵ komentuje situaci vypravěčka a tím nás opět vtahuje do známého okruhu postav a prostředí. Zvětšování a rámování fotografií bylo dobovým zvykem, přesto lze motiv „zvětšenin“ v těchto případech vnímat jako předměty vynucující si nepřiměřenou úctu nebo místo, které ve skutečnosti nemají, jde opět o případ ztrulé paměti, zastupující nebo dokonce zastírající skutečnost.

Stejným způsobem jako postavy autorka proměňuje i roli vypravěče (v některých textech vystupuje pouze v mužské perspektivě, v jiných v ženské, případně se obě tyto vypravěčské polohy prolínají).

Zajímavé je sledovat pobyb motivů v textech, v nichž autorka využívá stejných situací, které prožívají jejich spoluaktéři, avšak v různých dílech a bez zjevné souvislosti. Např. v deníku Alžběty v románu *Amor a Psyche* nalezneme záznam: „oběd. Houbovou polívku a lívance. Měla jsem na vybranou buď povolit uzdu citu atd.“¹⁶ V *Neznámém člověku* v textu nazvaném *Z neznámého deníku* vypravěč popisuje návštěvu u Alžběty: „Alžběta mě přivítala na nádraží. U oběda jsem skoro nemohl jíst. Měli jsme houbovou polívku a lívance. Lívance byly nezvykle velké a divil jsem se, kolik jich Alžbětina neteř snědla.“¹⁷ Pokud by šlo o pohledy obou postav v jednom textu, čtenář by mohl uvažovat např. o tom, jak tuto situaci oba partneři prožívali ap., avšak v tomto případě stejný motiv funguje pouze jako spouštěč vzpomínky a v příjemci se upevňuje pocit, že už tuto scénu někde prožil, že postavy a jejich svět zná.

Jiným typem je motiv větrného mlýna zapojený do řady významů, nakonec však zkonkretizovaný do barevného obrázku. V *Neznámém člověku* představuje jednu z rekvizit otcova dětství, o níž se zmiňuje. Obrázek ve vytlačeném papíru visí nad kalendářem ve světnici rodného domu vypravěčova otce. Ve *Škole povídek* je stejný motiv vylíčen trochu jinak, ale podrobněji: „Větrný mlýn na kalendáři visí nad stolem u okna, pamatuji se na ten obrázek větrného mlýna s bílými křídly na modré obloze. Bílá oblaka třepotala bílými křídly jako plachtami královské jachty. Na kalendáři byl zatržen den, kdy bude splatný dluh. Gulden se jmenoval ten větrný mlýn: Gulden.“¹⁸ Tyto proměny

¹⁵ Součková, Milada: *Amor a Psyche*. Praha, tisk Stiebling a Havelka 1937, str. 153.

¹⁶ *Ibid.*, str. 147.

¹⁷ Součková, Milada: *Z neznámého deníku*. In: *Neznámý člověk*, c. d., str. 84.

¹⁸ Motiv mlýnu v *Neznámém člověku*, c. d., str. 17. ve *Škole povídek*, c. d., str. 150.

stejných motivů nezasahují do významu textů, nezpůsobují změnu smyslu, zabydlují však prostor textů jakýmiisi motivickými trsy, z nichž vyrůstá sou-náležitost s tímto světem, vytváří pocit blízkosti a důvěrnosti.

Na stejném principu jsou založeny i celé události, které se v textech opa-kují a proměňují. Mechanismus fungování tohoto typu paměti je nejnápadněj-ší v motivu zmrzliny ve tvaru koblíhy, historka tradovaná o tetě Mildové. Teta Mildová na první pohled nepoznala, že jde o zmrzlinu, vzala koblíhu do ruky a celá tato komická, pro ni však trapná záležitost, se později vypravovala jako veselá rodinná historka. Scéna se objevuje v *Odkazu* a odehrává se na Mariině svatbě, v *Neznámém člověku* je situována na sestřiny křtiny. Horká koblíha a mrazivá zmrzlina představují dva krajní póly, které asociují podobně krajní polohy vztahů, proto můžeme uvažovat o horkosti a chladu jako emoční bázi, na níž se zachycují city a nálady. Paměť funguje eliminujícím způsobem, jádro příběhu zůstane zachováno, ostatní okolnosti jsou však již zapomínány nebo upravovány, obměňovány. Tyto „nepřesnosti“ jsou typické pro umělecký styl Součkové, stávají se mj. prostředkem rozrušujícím tradiční příběhovou a dějovou linii.

Paměť fungující jako nástroj **reflexe** představuje další z typů. Vzpomínka umožňuje pohybovat se v minulosti a zároveň se aktivně nacházet v přítom-nosti¹⁹, a tím získávat odstup od prožitku, integrovat ho a případně mu přisou-dit i nový význam. U Součkové se projevuje především ironickou distancí, chování a jednání postav, rodinné vztahy nasvícuje právě tímto způsobem a odhaluje tak morálku, či přesněji drobné prohřešky, přetvářku ap. společ-ností víceméně trpěné. Za všechny připomeňme často se opakující scény, v nichž děti, v našem případě se to týká především děvčat, kopírují chování a vyjadřování dospělých, čímž odhalují jejich hodnotový svět, doslovným opakováním a napodobováním ho také ironizují a zesměšňují. Tuto situaci však může nahlédnout při zpětném pohledu do minulosti až dospělý.

Prožívání a sebereflexe nejsou shodné, shoda by totiž znamenala zánik reflexe.²⁰ A to je další rovina, již Součková vědomě využívá. Přímo ukázkově se projevuje fungování tohoto pohybu v poslední části románu *Amor a Psyche*. Lásky vypravěčky k Alžbětě je nevinným, nereflektovaným citem. V momentě, kdy si tento fakt uvědomí, to znamená reflektuje ho, ztrácí nevinnost a vztah s Alžbětou je u konce: „Věděla jsem, že se podivuje čistotě a síle mé lásky k ní.

¹⁹ Tuto schopnost nazývá Jan Patočka žitím v světě. In: Tělo, společenství, jazyk, svět, c. d., str. 28.

²⁰ Blíže Spaemann, Robert: Štěstí a vůle k dobru (Pokus o etiku). Praha, Oikúmené 1998, str. 76-77.

Nechápala jsem proč a že by to mohlo být jinak.²¹ Ve chvíli, kdy si tuto situaci člověk uvědomí, už není cesta zpět. Proto může i vypravěčka (pohybujeme se samozřejmě v intencích textu) pokračovat pouze jediným způsobem: „Jistě je již čas, aby mladistvé nerozvážnosti a blouznění byly spoutány pevnou formou.“²²

Poslední typ bychom mohli označit jako generační paměť, zvláště ženského prostředí. Na pozadí experimentální formy by se mohlo zdát, že právě tato rovina není pro texty Milady Součkové podstatná. Přesto pohled na život předválečné ženy je u autorky originální a jedinečný²³. Uvádí nás do světa všedního dne ženských postav středních společenských vrstev, dozvíme se o jejich způsobu života, i o tom, co je utvářelo a omezovalo, o možnostech a bariérách jednotlivých generací. Rudolf Matys²⁴ ve své recenzi upozornil na jednu podstatnou skutečnost, že totiž Součková prožila život v trvalém kontaktu s vyspělou kulturou, pro niž je stejně přirozená vzpomínka na Ruskina jako na školní výlet. Zkrátka žila a psala o prostředí, v němž kultivovanost byla samozřejmostí. Jistou nostalgií po minulosti může vyvolat i fakt, že svět, který Součková popisuje, je ještě zakotven v předmoderní kultuře, pokud např. použijeme klasifikaci Anthony Giddense²⁵, který za základní atributy v tzv. prostředí důvěry této doby pokládá příbuzenské vztahy jako stabilizující prostředek, místní komunitu představující známé prostředí a zajišťující tradice, zatímco moderní kultura je podle autora založena již především na vztazích osobního přátelství, abstraktních systémech a na myšlení orientované na budoucnost.

Způsob ženského prožívání a vůbec svět žen je aktuální nejen z hlediska uměleckého, ale i faktografického. Protože nikdy nebyl příliš středem zájmu autorů, mnoho o něm ani nevíme. Podnětné jsou v tomto směru např. práce Aleny Wagnerové, která se zajímá o ženy kolem Franze Kafky (nejen Milenu Jesenskou), osobní svědectví o životním stylu předválečných žen podala ve své knize i Jaroslava Vondráčková²⁶ (středem její pozornosti jsou vzpomínky právě na Milenu Jesenskou), a v poslední době vyšly např. paměti Albíny Pal-

²¹ Součková, Milada: *Amor a Psyche*, c. d., str. 236-237.

²² *Ibid.*, str. 252.

²³ Ženské téma je i pravidelným námětem recenzí. Nejen o zajímavý tvar a výraz, ale i o citový život holčičky se např. zajímá v recenzi Bová B. (Božena Benešová): První písmena. *Eva* 7, 1934/35, č. 11, str. 29. Na ženský pohled, avšak již ne s příliš velkým nadšením, upozorňuje také Černý, Václav: *Zakladatelé. Kritický měsíčník* 4, 1941, str. 174-176. Z novějších se k tématu vratila např. Jungmannová, Lenka: Součková zkoumala možnosti vyprávění. *Lidové noviny* 11, č. 37, 13. 2. 1998, str. 13.

²⁴ Matys Rudolf, c. d.

²⁵ Giddens, Anthony: *Důsledky modernity*. Praha, Slon 1998, str. 93.

²⁶ Viz např. Vondráčková, Jaroslava: *Kolem Mileny Jesenské*. Praha, Torst 1991.

koskové o osudech žen staropražského rodu²⁷, v nichž popisuje, podobně jako Součková v beletristické rovině, příběh své babičky, matky i svůj vlastní. Také v její rodině patřila babička ke generaci, která přišla do vyšší pražské společnosti z venkova, matka je zde prezentována jako typická představitelka středních vrstev a dcera se již z tohoto prostředí především díky vzdělání emancipuje. Všechny tyto texty vypovídají o době, kterou umělecky ztvárňuje Milada Součková a tvoří k jejímu dílu jakýsi faktografický základ, což je pro dnešního čtenáře důležité, protože generační vazby byly u nás zcela přerušeny. Proto i tento typ paměti v díle Milady Součkové není vůbec okrajový, ale zapadá do kontextu zabydleného světa, v němž spolu s jejími hrdiny prožíváme i my svoje osobní dramata.

Summary:

Work of Milada Součková was grasped to be an experiment since its first edition in the 1930s-40s. The experiment is built on the conjunction of traditional topics and their nontraditional realization (non-linearity, fragmentation, etc.).

This paper deals with memory types in her work. These types can be categorized to: emblematic memory, reflection, memory of her generation, and repeating memory (topics).

²⁷ Palkosková, Albína: *Tři životy (Osudy žen staropražského rodu)*. Praha, Nakl. B. Just, Pluto, Pražské nakladatelství J.Poláčka 1998.

Tvořivá slova Milady Součkové

Zuzana Stolz-Hladká

Pojetí slova jako materiálu, ze kterého spisovatel či básník vytváří skutečnost takřka hmatatelnou, ba skutečnost živou, lze najít v díle Milady Součkové jak v prvotně *První písmena*, tak v následujících prózách a poezii. Jazykový materiál představuje pro Součkovou nejen materiál k vytváření svěbytné fiktivní skutečnosti, nýbrž v prvé řadě materiál, nad jehož původem, povahou a funkcí je třeba se neustále zamýšlet. Převážně ve svých prvních textech ze třicátých a čtyřicátých let, textech vesměs experimentálního a hravého charakteru, nicméně textech do nejmenších podrobností promyšlených, podrobuje Součková mimetickou schopnost a nosnost jazykového materiálu důkladně zkouše.

V próze *První písmena*, vydanou v roce 1934 inscenuje Součková své první vystoupení na spisovatelské scéně velmi vědomě a rozvážně.¹ Součková začíná přirozeně tím, čím začíná každý, kdo klade první slovo na papír: počátečním velkým písmenem prvního slova: iniciálou.

„INICIÁLA první velké písmeno A, začátek má být řádný odhodlaný. C je ještě krásnější písmácký nástroj, A spíš monogram, cé prvek, do výdutě cé se dá vymalovat celá krajina, celá krajinka v břichu velkého cé a ještě květinové úponky pověšené dole a nahoře na zákrutu. Není to pouhopouhá ručně malovaná zbytečnost ale láska k napsanému písmenu slovu příběhu, (...) C není písmeno z rodinného nebečklíče ačkoliv znamená letopočet a kus kostelního nářadí. (...) Nemyslete že se zas přejde doprostředka, ne, zbývají čtyři písmena prvního slova nedají se jen tak odbýt jak by vypadala kdyby následovala hned po ozdobě obyčejně psaná! Pět písmen cé i en í es, kdepak Cejnárek, my se přece jmenujeme Burdovi. (...) Hotovo, teď' obtáhneme ještě naposled písmena C, i, n, i, s, nejlíp se k tomu bude hodit něco co se říká dětem když chtějí vypravování. (...) Tak se kdysi psaly úvody ke knize jména předků při-

¹ Souhlasíme s Karlem Milotou když píše, že se u Prvních písmen jedná o „iniciační etudy v asociativní a málosyžetové próze“, které poskytují „zásobník motivů pro budoucí použití“, nemyslíme si ale, že se jedná o prózu „improvizátorskou“. Srov. Milota, Karel: Odkaz zakladatelky (Nad prózami Milady Součkové). Doslov, in: Součková, M.: První písmena. Praha, 1995, str. 91-92. Ostatně i v samém textu Prvních písmen nacházíme protiargument přítknutého „improvizátorského“ charakteru textu: „(...) že takové hraní nemá smysl? počkejte, nakonec se pozná, že to byl dobrý postup.“ In: Součková, M.: První písmena. Praha, 1995, str. 7.

buzných patřičný místopis na začátku také nikdo nerozuměl kdo jsou manželé která je jejich dcera jak je příbuzná s Marií Burdovou.”²

Součková píše a zároveň o svém aktu psaní reflektuje. Píše-li, používá daný znakový systém, abecedu, která vychází z ustáleného pořadí písmen: začíná písmenem „A“ a končí písmenem „Ž“. Začáteční písmeno její prvotiny, písmeno, které by tvořilo „řádný“ začátek, které by tady bylo „na řadě“, či „první v řadě“ by tedy mělo být „A“. „A“ je ale spíš monogram, jak se dovidáme, zkratkou osobního jména. Součková bude používat této iniciály v několika variacích (A, AA, A2) ve svých pozdějších textech *Amor a Psyché* a *Hlava umělce*. Pro tento iniciační, protože první text, se jí ale nehodí. Dle jazykové a literární tradice, na kterou Součková vědomě poukazuje, by se měla nejen odvolat na předky osobní, tedy začít nebekličem rodiny Burdů, 120 obrazně řečeno: namalovat iniciálu „A“, ale měla by si při psaní počínat tradičně, řádně či lineárně, a sepsat rodinný příběh vybavený patřičnými místopisy a podrobnostmi. Součková si ale osobní monogram „A“ pro svůj spisovatelský začátek nevybere. Pouští se sice cestou literární tradice malovaných a zdobených rukopisů, kde je počáteční velké písmeno slova zdůrazněno barvou nebo obrázkem v tom smyslu, že vymalovává obrázky, vycházejíc často z opravdových obrázků a fotografií, kladouc malé scény ze života mezi „slova“ a „písmena“ textu. Nepřekvapuje nás tedy, že se její narativní technika přibližuje spíš technice malby, než posloupnému slovnímu záznamu, že se jedná o techniku nanášení vrstev slov.

Přes veškeré paralely s technikou užívání iniciály, Součková „iniciálu“ pro svůj začátek nevybere. Zvolí „prvek“ cé, který ve třetí větě kontrastuje s pojmem „iniciála“. Termín „iniciála“ označuje v přírodovědeckém kontextu, jehož znalost lze u Součkové předpokládat (doktorovala práci o rostlinách) trvale dělivou buňku nižších rostlin.³ „Prvek“ naproti tomu označuje nejjednodušší složku celku, či systému a tvoří tedy část dále nerozložitelnou.⁴ Z takových pevných částí tvořících stabilní bázi si přeje Součková vystavět své první psané slovo a metonymicky čteno - svůj první literární ba i každý další text. Klasičky kultivovaná a umělecky náročná autorka sahá do inventáře anticko-latinské literární tradice. Volí svým prvním slovem latinský lexém „cinis“ s významem „prach“ a „popel“. Volí-li Součková jako začáteční slovo pojem „cinis“, poukazuje tak na různé kulturní a literární tradice do kterých se řadí.

² Součková, M.: První písmena. Praha, 1995, str. 7-10.

³ Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. Praha, 1981, str. 308-310.

⁴ Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Praha, Academia 1998, str. 319.

Krajina začátku textu *Prvních písmen* je krajinou hřbitovní. Promlouvající subjekt se o několik řádků dál v textu zmiňuje o hrobu rodiny Burdovy. Že zde Součková nejde jen o individuální rodinný hrob na konkrétním hřbitově, ale významovou implikaci pojmů „hrob“ a „hřbitov“, a tedy že nejde o volbu nahodilou, sugerují úvahy v pozdější próze *Hlava umělce*, o hřbitově jako literárnímu incipitu par excellence.⁵ V antických náhrobních nápisech znázorňuje slovo „popel“ pomíjivost lidské existence metonymickým posunem z „popele“ k „tělu“, posmrtně spálenému na popel. Může ale také odkazovat k významu „popele“ jako symbolu znovuzrození dle staroegyptského mýtu o ptáku Fénix, který se spalováním obrozoval.⁶ Významem obrození, znovuzrození, se v pozdní antice metaforicky dosadil na místo Fénixe Kristus (srov. „Fysiologus“), který, jak víme, vstal z mrtvých. „Cinis“ alias „popel“ dále poukazuje na biblickou tradici původu člověka z prachu, podle 1. knihy Mojžíšovy, kde si Abraham uvědomuje „cum sim pulvis et cinis“⁷, citováno ve znění latinské Vulgaty, což by bylo v českém znění: „ač jsem prach a popel“. Poukazuje ale také na slova: „Memento homo quod cinis es et in cinerem reverteri“ („Pomni člověče, že prach jsi a v prach se obrátíš“) doprovázející v katolické církvi na Popelčnický středu takzvaný „popelce“, kříž popelem, který se dělá věřícím na čele jako znamení pomíjivosti všeho stvoření, ale také víry v zmrtvýchvstání.

Prvek „c“, tvořící počáteční část celku latinského slova „cinis“ a začáteční písmeno prvního literárního slova Milady Součkové, zavádí tedy bezpochybně do anticko-křesťanské literární tradice slova: „logos“, ke které lze vést zpět celou naši literární kulturu. Písmena a slova stojí totiž nejen na počátku individuální literární existence, ale také na počátku celé lidské písemné kultury, ba vůbec na počátku všeho.⁸ Staré hebrejské mýty kladou slovo na počátek všeho ostatního. V *Evangelii podle Jana* čteme: „Na počátku bylo Slovo, to Slovo bylo u Boha, to Slovo byl Bůh.“⁹ Svět zde byl stvořen ze slova a skrz slovo, a Kristus je v této exegetické tradici chápán jako „ztělesněné Slovo“, čili slovo, které se stalo tělem. V tradici paralely Boha-stvořitele a spisovatele-stvořitele představuje Bůh stvořitele světa slovem čili prvního tvůrce pomocí slova, a spisovatel, který vytváří každým aktem psaní osobitý fiktivní svět, je jeho

⁵ „Když jsem stál na onom pohřbu, uvědomil jsem si, kolik románů jen začíná pohřbem; (...).“ In: Součková, M.: *Hlava umělce*, studie k větší práci. Praha, 1946, str. 23.

⁶ Lurker, Manfred: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. München, 1973, str. 36-38.

⁷ Vulgata, Genesis 18, 27.

⁸ Srov. Pavelka, Jiří: *Dějiny slova a kultury jako nové téma literární teorie*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity*, D, 41, 1994, str. 125-131.

⁹ Jan I, 1-2.

obdobou ve světě slova. A není slovo, které prošlo proměnou materializace ducha v živé tělo - sen každého spisovatele, který se snaží vytvořit „živý“ svět?

Součková svou volbou prvního slova textu tematizuje a reflektuje svůj a jakýkoliv literární tvůrčí akt. Uvádí zde základ pro to, co bych nazvala koncepcí „tvořivého slova“ kterou rozvíjí i v pozdějších textech. Vyvíjí tematiku materializace slova, které se v souladu s křesťansko-židovskou tradicí stalo slovem-tělem. Proces transformace slova v matérii představuje pro Součkovou část toho zázraku, jehož je třeba, aby bylo vytvořeno jakékoliv umělecké dílo. Obdobně chápe Součková roli spisovatele a básníka jako roli (s)tvořitele živých slov. Že zde Součková vyvíjí speciálně křesťansko-církevní tradici pojetí „Slova“, podtrhují i další signály v textu. „C“ znamenající „kostelní náradí“ by mohlo odkazovat ke „kalichu“, k bohoslužební nádobě, latinsky „calix“, a jeho používání při eucharistii. Eucharistie, při které se Kristus proměňuje v chléb, by se tady dala chápat jako metafora proměny těla a matérie v slovo a vice versa. Při psaní by obdobně spisovatel měnil hmatatelnou skutečnost v slovní realitu. Ze slova se ale potom dá zázračně stvořit slovo-tělo - což by znamenalo přeneseno na kontext spisovatele: živou postavu, živý příběh, literaturu živou natolik, že by se hranice mezi světem reálním a světem fiktivním zrušila a oba světy se prolínaly. Rozporem mezi světem slov a představ, světem „papírovým“ a světem konkrétním se Součková zabývá ve většině svých próz a očividně už v *Prvních písmenech*.

„Paní (maminka?) cestuje prochází se v cizím městě. To je příliš těžké. Paní v Praze dávno vypila kávu oblékla se odešla z domova. Začátek ale potom? nechodí přece jen po ulici! vždyť ani nepila kávu doma jela přece do Stromovky a tam pila kávu. (...) Podoby téhle chvíle dělají dospělí z takových panen jakou si sestrojila. (...) Posazuje ji na židli ke stolku aby pila kávu, proč jí ale najednou opouští, nedovede také více než romanopisci? (...) Chceme ji takovouhle, s lidskou podobou, se všemi ozdobami, chceme ji vycpat literaturou aby vydržela zapomněla na práci na sebe a s hrála nám příběh o živém prostoru a času?“¹⁰

Pokus vystavět ze slov malou epizodu o „paní, která se prochází v cizím městě“, který autorka předvádí ze zorného úhlu děvčátka hrajícího si s panenkou, se nedaří bez patričné předlohy v realitě. Jako předloha jí slouží osoba ze života, maminka, a konstrukce její podoby uvnitř slovního světa, tedy kreace „cizí paní“, je znázorněna strojením panenky a hrou s ní. Svět slov a svět skutečného života jsou dvěma odlišnými světy a to co nám nabízí takzvaná „románová“ literatura, kterou Součková apostrofuje jako literaturu „umělou“,

¹⁰ Součková, M.: První písmena. Praha, 1995, str. 44-45.

literaturu odrážející svět vybázněný a neautentický, nikdy nebude literaturou „živou“, o kterou Součková ve svých textech a esejích usiluje. Koncepce „tvořivého slova“ vede přímočaře k postulaci „živého textu“, textu, který by se rovnal soudobé životní realitě. O tom svědčí v textu *První písmena* následující komentář promlouvajícího subjektu:

„Zdržujeme se s tím dítětem poněvadž ačkoliv si přitom hraje chce aby panna byla živější a mocnější než Tony než Vondráčková.“¹¹

Psaní, které má moc přetvářet „papírové panáčky“¹² v lidi, jak to vyjadřuje promlouvající subjekt v pozdější próze *Hlava umělce*, je to právě psaní, je psaním v rámci „literatury tvořivé“¹³, které vytváří umělecké dílo „tvořící pro lidi nové světy“¹⁴. Jednou z nutných cest k vytvoření živého textu a živých slov se Součková jeví obnovení formy. Umělecká práce má podle ní být „věcí neustálé činnosti, pokusů, dohotovování“¹⁵. Snaží se jí docílit nejprve neobvyklou a překvapující narativní technikou: skoky a převraty v časové, kauzální a dějové posloupnosti, neustálým prolínáním fikce metatextuálními pasážemi, zanedbáváním pravidel puntuace a syntaxe, nebo oprostěním od žánrových hranic, - tedy všemožnými prvky, které vedou k narušení jazykových a literárních norem. V *Hlavě umělce* říká Součková tomuto počínání: „sáhnout k novým prostředkům vyjadřovacím“¹⁶. Přesto ale nelze stavět koncept tvořivého slova pouze na podezdívku avantgardy desátých a dvacátých let 20. století, i když v ní Součková má nepochybně také své kořeny. Odtud by jistě mohl pocházet aspekt vnější změny slova a textu, tak jak ji postuluje třeba ruský formalista Viktor Šklovskij ve své přednášce a stati *Voskřešení slova* (1914)¹⁷. Jako Šklovskij formuluje Součková nutnost nového umění, které by vyjadřovalo soudobou realitu, které by povstalo z mrtvých a ožilo novým životem formální obměnou, a jako Šklovskij si je i ona vědoma, že je přitom možné (Šklovskij) ba někdy i nezbytné (Součková) vycházet ze starých „mrtvých“ uměleckých kořenů.¹⁸ Přesto lze u ní vyzdvihnout tu osobitost, že na rozdíl od Šklovského, jde také ke kořenům obrazu „vzkříšení slova“. Obraz, který Šklovskij užívá jen metaforicky, bere Součková takřka doslova, uvádí

¹¹ Ibid., str. 45. Tony a Vondráčková jsou předlohy z reálného světa rodiny Burdů.

¹² Součková, M.: *Hlava umělce*, studie k větší práci. Praha, 1946, str. 57.

¹³ Ibid., str. 68.

¹⁴ Ibid., str. 45.

¹⁵ Ibid., str. 48.

¹⁶ Ibid., str. 68.

¹⁷ Šklovskij, V.: In: *Texte der Russischen Formalisten II*. München, Fink 1972, str. 2-17.

¹⁸ Šklovskij, V.: Ibid., str. 12; Součková, M.: *Hlava umělce*, studie k větší práci. Praha, 1946, str. 48-49, 50, 57.

ho do nového kontextu v původním metafyzickém smyslu. Neudivuje nás, že se vyjadřuje o vytvoření uměleckého díla jako o „zázrak“ a používá obraz, který v kontextu slovesného umění implikuje středověkou tradici výkladu „logos“, čili Božího Slova.

V *Hlavě umělce* čteme: „Vytvoření uměleckého díla se mi zdálo nepochopitelným zázrakem, podobným středověkým obrázkům: anděl sestoupí s nebe, vezme člověka za ruku a ukáže mu, jak má provést svůj úkol. Představoval jsem si, že jednoho dne sestoupí ke mně a nadiktuje mi veliký román.“¹⁹

Popsaný obraz silně evokuje Zvěstování Páně, kdy anděl zvěstoval Marii že se stane matkou. Mariino těhotenství se přitom chápe jako vtělení Božího slova do Marie, čili „mystérium inkarnace Boží“ vedoucí zpět k místu Evangelia podle Jana, kde se nachází předloha pro proměnu slova v tělo: „A Slovo se stalo tělem“²⁰. Slovo („logos“) a jeho mystérium proměny je přitom ve středověké tradici v souladu s filozofickým modelem Aristotela pro materii a ducha spjata s (mužskou) tvůrčí, autorskou aktivitou Boží a Bůh v důsledku symbolicky chápán jako první písaří.²¹

Umělecký „zázrak“ Součkové vychází tedy z křesťanské tradice chápání Božího tělotvorného slova jako slova-těla, slova mocného natolik, že vytvořilo život, čili slova schopného materializace a inkorporace. Autorka se k němu vrací pokaždé, když chce vyzdvihnout jeho jedinečnou sílu a metafyzickou povahu. Promlouvající subjekt, který je v esejistické próze *Hlava umělce* hlasem protagonisty mladého spisovatele, za kterým se schovává autorka sama²², mladého spisovatele, který se zamýšlí nad žádoucí podobou soudobého umění, popisuje jak se v hodině zpěvu na gymnáziu projevuje materializační moc slova:

„(...) cítil jsem, jak slova chvějí těmi mladými těly, jak jsou jimi živena, cítil jsem jejich pach. Cítil jsem, že slova jsou těly (...)“²³

Že se zde nejedná o metaforu vystihující intenzitu zpěvu, potvrzuje text písně i kontext, ze kterého citovaný začátek písně pochází. Součková cituje

¹⁹ Součková, M.: *Hlava umělce*, studie k větší práci. Praha, 1946, str. 37.

²⁰ Jan I, 14.

²¹ Mystérium inkarnace Boží se vysvětlovalo pomocí Aristotelova filozofického modelu, který chápe materii jako princip ženský a ducha jako princip utvářející a mužský. Domníváme se, že lze zde předpokládat u Součkové důvod záměny ženského spisovatelského subjektu subjektem mužským, a zcela zřejmě preference spisovatele oproti spisovatelce.

²² Občas upozorňuje Součková na totožnost autorského já a vědomě zvoleného mužského subjektu - třeba uvedením data narození mužského subjektu-spisovatele, které je ovšem i jejím: „já, narozený 24. ledna 1899“ (str. 44).

²³ Součková, M.: *Hlava umělce*, studie k větší práci. Praha, 1946, str. 38.

začátek první sloky chorálu „Pange lingua gloriosi corporis mysterium“²⁴, jehož autorství se připisuje Tomáši Akvinskému²⁵ (kolem 1263) a který zní v češtině: „Chvalte ústa vznešeného těla Páně tajemství“.²⁶ Chorál tvoří sekvenci liturgie během katolického církevního obřadu v den svátku Božího těla²⁷, kde se uctívá sám sakrament eucharistie, tj. přítomnosti Kristova těla a krve v mešním chlebu a vínu. Citát chorálu a jeho významový kontext slouží jako vstup do diskuse souvislosti mezi slovem a skutkem, které je kapitola věnována. V poválečném kontextu se jedná o to, jak využít slova a jeho moci v novém umění tak, aby obdobně jako při proměně slova v tělo při eucharistii bylo zaprvé patřičně uctíváno, a za druhé, aby v uměleckém použití nabývalo svou původní moc a pronikalo zpět do činů a do života.²⁸ Z koncepce „tvořivého slova“ vyvíjí autorka v *Hlavě umělce* koncept „tvořivého umění“.

V *Mluvicím pásmu* uplatňuje Součková koncepty tvořivého slova z antické tradice pojmu „logos“ a křesťanské tradice pojmu „verbum“.²⁹ Nový svět *Mluvicího pásma* buduje Součková totiž podle modelu světa starého, koncepcí antického „logos“ a biblického „tvořivého Slova“. Tematizuje zde destrukční sílu války, zánik evropské civilizace v apokalyptickém požáru a nutnost nového počátku. V této vizi budoucná (ale také současnosti roku 1939) vzniknou nejen nová pokolení, nové státy, nové zákony, nová města a nová umění, ale hlavně nejprve nová slova. Proto se musí při zániku starého a vzniku nového světa v prvé řadě věnovat všechna pozornost novému, budoucímu slovu. Tak jako se zamýšleli řečtí filozofové (srov. Platonův Kratylos) v konfrontačním hovoru nad původem, povahou, konvencí a pravdivostí „logos“, tak se v *Mluvicím pásmu* konfrontují různá pásma hlasů a jazyků, časoprostorných slojů, filozofických konceptů slova a skutečnosti.

„Jen statečně! Slova nám pomohou z nesnází.

Rychle ke mně, má slova!

ó slova, vy jste vytvořila tento svět!

²⁴ Ibid.

²⁵ Lexikon für Theologie und Kirche. 4. sv. Freiburg i. Br., 1995, str. 172-174 („Fronleichnam“).

²⁶ Kancionál, společný zpěvník českých a moravských diecézí. Praha, 1988, str. 409.

²⁷ Srov. Adam, Adolf: Te Deum laudamus, Grosse Gebete der Kirche. Freiburg i. Br., 1987, str. 68, 215.

²⁸ Součková, M.: Hlava umělce, studie k větší práci. Praha, 1946, str. 46.

²⁹ Podstatný rozdíl mezi řecko-antickým „logos“ a křesťanským „verbum“ spočívá podle Hans-Georga Gadamera ve zcela svébytné křesťanské myšlence inkarnace, kdy se slovo stane tělem, přičemž ale tělo už odevždy bylo slovem. Srov. Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, kapitola: Prägung des Begriffes Sprache durch die Denkgeschichte des Abendlandes, obzvláště podkapitoly: Sprache und Logos (str. 383-395) a Sprache und verbum (str. 395-404), 2. Vydání, Tübingen, 1965.

Na počátku bylo slovo.
Dříve než biblické slovo bylo logos,
Thaletovo, Parmenidovo, Pythagorovo, Herakleitovo."³⁰

Slova, která mají přinést spásu jsou slova jazyků „nových“ (z pohledu filologicko-historického), třeba angličtiny, francouzštiny, ale i češtiny, které se zde nacházejí v protikladu k jazyku řeckých filozofů. Znázorňují tedy nejen protiklad starého a nového (budoucího) světa³¹, nýbrž současně symbolizují v daném dobovém kontextu idealizovanou mírumilovnost, kultivovanost a kulturu západoevropského světa oproti ignorance válkychtivých barbarů.

„slyším nová slova,
dosud neurčitě,
usmívají se na mne,
Glamour Glows...Beauty Beams for the girl who travels (...).“³²

Slova, která vytvořila starý řecko-římský svět mají být na prahu nového světa vystřídána novými slovy. Tato slova budou vytvářet novou realitu, hmotu a přírodu:

„ó slova, tvořící svět naší sféry, přistupte ke mně!
Stvořte novou víru, nové symboly, ó slova, stvořte nový svět!“³³
„Víš, že na začátku bylo slovo, z něho se zrodila hmota, tvary, příroda,
pak teprve zákony, uspořádání států a světa.“³⁴

Obdobně jako v *Prvních písmenech* zde Součková chápe jazyk jako hmotu, kterou lze rozkládat na prvky. Zrození nového světa novými slovy se zde realizuje proměnou jedné hmoty v druhou, uskutečněné nejprve rozkladem na prvky a potom kombinací těchto původních částíček v novou skladbu-hmotu.

„Shoř a odpočívej v zemi (...)
Měň se opět v hmotu,
sloužící budoucím pokolením (...)
vrhni se v rozklad atomů!“³⁵

V eseji *Hlava umělce* autorka uvádí nekonečný cyklus proměny hmoty v písmena a slova, proměny hmoty v novou skladbu-hmotu a její rozpad zpět v nediferencovanou hmotu, jako jednu z možných představ poměru slova

³⁰ Součková, M.: Mluvicí pásmo. Praha, 1998, str. 194.

³¹ Časově stavi Součková budoucnost a „nový svět“ na rok 2000 (str. 200-201).

³² Ibid., str. 197.

³³ Ibid., str. 195.

³⁴ Ibid., str. 196.

³⁵ Ibid., str. 204.

a skutečností, či poměru slova a matérie. Všem jejím představám je společný princip tvořivé proměny. Princip metamorfózy, na který koncept tvořivé proměny slova staví, uplatňuje Součková ve všech svých textech z období druhé světové války: jak v *Mluvícím pásmu* z roku 1939, tak v básni *Kaladý, aneb útočiště řeči* z roku 1938, nebo ve *Škole povídek* z roku 1943, a také v eseji *Hlava umělce*, který vyšel v roce 1946. V básni *Kaladý* reflektuje Součková všudypřítomné ohrožení těla i ducha válkou, pomocí jména české vesnice, zvané „Koloděj nad Lužnicí“, a lidově nazývané už od dob 16. století jménem: „Kala-dý“. Tak jako nikdo kromě filologa nepozná, že se ve jménu vesnice schovává staročeské slovo „koloděj“, „ten který dělá kola“, tedy „kolář“³⁶, nepozná nikdo, když se i jiná česká slova schovají do druhých, třeba i cizojazyčných lexémů.³⁷ Autorka vyzývá svou mateřštinu, aby se schovala podle příkladu slova „koloděj“ do jmen a do názvů v cizí řeči, tak, aby přežila. Vyzývá slova, aby uvolnila vztah mezi sémantickou a fonetickou vrstvou a ukryla se buď v cizích slovech, nebo ve jménu. Tam je vztah znaku a označovaného nejméně motivovaný a proto i nejvolnější. Toto filologické řešení zachování slova vychází, jako i předešlé příklady, z koncepce proměny, či metamorfózy slova, v tomto případě ale proměny filologické. Slovo je zde sice chápáno jako matérie, a částečně dokonce oživeno (personifikováno), obojí pojetí slouží ale jen jako druh metafory. Součková zde postupuje v prvé řadě jako filolog, a pracuje s obrazy, které jsou tradičně užívány v poezii a filologii ve spojení s jazykem, jako třeba: strom a letokruhy ve dřevě pro vrstvy řeči, kořeny pro znázornění etymologie slova, kámen sloužící básníkům jako metafora slova, voda, proud a řeka - tvořící metaforické pole, které se používá při popisu řeči, a které je v češtině i homonymicky spjato ve slově „řečiště“ se slovem „řeč“.

5 „Ó slova mé mateřštiny!

6 Neukrývejte se do bahna u břehu řeky: stvol,

který z vás vyroste, bude přelomen (...)

11 Slova mé mateřštiny, ukryjte se do jména vesnice.

12 Nějak budou to místo nazývat, i když je zkomolí,

budete v něm jakž takž žít, i když budete

k nerozpoznání, budete dýchat, umírat, rodit.

13 Slova mé mateřštiny, až vám bude nejhůře,

ne ukrývejte se do vodního břehu, neukrývejte se do

kamene, ani do stromu, ukrývejte se do jména malé vesnice. (...)

³⁶ Srov. Gebauer, J.: *Slovník staročeský*. 2. Praha, Academia 1970, str. 84; nebo Machek, V.: *Etymologický slovník jazyka českého*, 2. vyd. Praha, Academia 1968, str. 270.

³⁷ Je myslitelné, že zde Součková ličí nejen filologický princip přežití slova schováním se za cizí slovo, ale také princip tehdejší politiky: spoléhání se na záchranu druhými.

20 V úzkosti vám radím: ukryjte se do jména malé vesnice. Tam vás vaši nepřátelé nebudou hledat.

Jak by vás poznali, zanesenou vrstvy let, času?³⁸

Koncepce tvořivého slova obsahuje ale nejen dialektiku slova a těla, či ducha a matérie, ale také dialektiku začátku a konce. Metafora „popelé“, „slova-těla“ a „fénixe“, kterých Součková v diskusí slova užívá, obsahují i téma smrti a zapomnění, stejně jako i jeho protikladné tematické póly (znovu)zrození a paměti. Konceptem tvořivého slova upozorňuje Součková na jeho souvislost s pamětí a se zánikem, se životem a se smrtí. Viditelnou formou slova, jeho zápisem a tudíž i jeho jedinečnou schopností „uchovat dávno minulé příběhy“, je básník schopen „oživit“ dávno zapomenuté a mrtvé. Ambivalenční a transformační charakter písma: připomínat a oživovat (slovo-paměť), ale i zapisovat to co je mrtvé (není jen náhodné, že prvotina autorky začíná náhrobním nápisem na hřbitově, mnemonickém prostoru par excellence!) rozvíjí Součková například v příběhu *Rok šestašedesátý* ve sbírce próz *Neznámý člověk* z roku 1943. Vyprávění otce o bitvě u Hradce Králové slouží znázornění jednak obrazotvornosti, ale především schopnosti slova, uchovat a znovuoživit dávno mrtvé v individuální a kulturní paměti. Evokační moc slova ukazuje autorka pomocí popisu vojáků, které líčí její otec. Slova jsou tak dobře volená, že ztratí znakovost a stanou se sama tím, k čemu odkazují.

„Les mezi Lipou a Sadovou byl místem velké bitvy. Slova rostou jako stromy, již dávno to nejsou stromy a slova, jež pamatují lidskou krev, živá lidská těla, živá, klopýtající; utíkají, již dávno to nejsou slova, z nichž se řine krev; běží kupředu, padají k zemi.“³⁹

„Otec si nejenže dovede se slovy hrát a slovy vykreslit realitu tak, že ožije, ale má „obdivuhodnou paměť pro slova, jež jediná mohou uchovat dávno minulé příběhy.“⁴⁰

A tato dávná minulost mluvčího dokonce přežije. V podobě vyprávění, tedy v podobě verbální, žije minulost dál, dokonce i tehdy, když se dostávají individuálně vyslovená slova do úst lidí, kteří už mluvčího neznali. Nejedná se zde o jakákoli slova, slova znaky, ale o slova-formule, se schopností zařikávací. Slovo je zde vědomě voleno a předáváno v původním znění, ve kterém je schopno nejen reprodukovat ale vytvořit to, s čím bylo svázáno už v minulosti. U tohoto slova prochází znak materializačním procesem, ve kte-

³⁸ Součková, M.: Kaladý, aneb: útočiště řeči. In: Součková, M.: Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo. Praha, 1998, str. 11-15.

³⁹ Součková, M.: *Neznámý člověk*. Praha, 1995, str. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 11.

rém je dichotomie označujícího a označeného přemožena. Umění tohoto slova připomíná inkarnační schopnost, jaká se slovu přisuzuje v eucharistii. Jako v eucharistii je takto pojaté slovo, nejen znakem, ale už tělem, a jeho inkarnační schopnost je spjata s pamětí a vzpomínkou na toho, kdo ho poprvé vyslovil. Koncept slova-paměti tvoří organickou část koncepce tvořivého slova, kterou Součková uvedla už ve své prvotině a ke které se stále vrací.

Konceptem tvořivého slova rozehrává Součková ve svém díle různorodé aspekty kulturní tradice chápání slova jako materiálu k vytváření nejen svébytné fiktivní skutečnosti, nýbrž i samé reality. Slovo, jeho původ a povaha, jako i diskuse nových uměleckých možností, které poskytuje pro soudobé umění, představuje u Součkové jedno z centrálních témat. Autorka čerpá při své diskusi slova z odlišných, částečně i protichůdných filozofických a teologických tradic. Avantgarda poskytuje Součkové model slova - matérie, kde je slovo třeba ztvárnit a přizpůsobit novým požadavkům, tak jak to popisuje například Šklovskij. V českém literárním kontextu můžeme zařadit autorčin koncept tvořivého slova do tradice poetismu.⁴¹ Součková navazuje na poetickou smyslnost slova a jeho zaměření na patero smyslů člověka. Formalistický koncept slova-matérie, který jakoby navazovala, směřoval v poetismu od slova-předmětu ke slovu-tělu, rozvíjí autorka důsledně dál. Křesťanská tradice chápání Božího tělotvorného slova jako slova-těla jí poskytuje koncept slova mocného natolik, že vytvořilo život a svět, a také pojetí slova (verbum), které je současně činem (slovo-čin)⁴². Na pozadí tohoto zázračného, tvořícího slova (slovo-formule) vyžaduje Součková od verbálního umění obdobnou moc a lásku při utváření nových životních a společenských struktur. Antická tradice a diskuse pojmu „logos“ jí poskytuje bohatý repertoár úvah o pravdivosti, charakteru a svébytnosti slova (třeba v porovnání k obrazu).⁴³ Dialektické napětí „logos“ mezi znakem a obrazem v řecké diskusi přebírá a znázorňuje Součková hned v prvních třech odstavcích prvotiny *První písmena*, a vrací se k ní třeba v románu *Amor a Psyché* tematizací dvojí předlohy textu - literární předlohy (Apuleius) na jedné a gobelinu/obrazu postav Amora a Psyché na druhé straně. V *Prvních písmenech* poukazuje Součková na dvojí charakter písmen pomocí tematizace psaní a vymalovávání jednotlivých grafémů lexému „cínis“, poukazujíc tímto způsobem jak na jejich znakovost, tak na jejich mimetickou vlastnost. Volba latinského jazyka pro citovaný lexém poukazuje

⁴¹ Sem by se také dala zařadit tematika rozporu života a umění či jeho překonání, kterou se Součková ve všech nahore uvedených textech zabývá a kterou takřka organicky vyvíjí z tematiky slova-těla.

⁴² Srov. Gadamer, H. G.: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1965, str. 396.

⁴³ Srov. Platonův Kratylos, jeden ze základních textů řeckého myšlení o jazyku.

na zakotvení nejen autorčina konkrétního, ale také jakéhokoli psaní v daném západoevropském kulturním kontextu. Symbolizuje také sám proces přebírání jiného kódu do vlastního jazyka a kultury. Význam lexému „cinis“ umožňuje autorce ale především navázat na sémantické souvislosti mezi „logos“ či „verbum“ a pamětí, zánikem, životem a smrtí.

Koncept „tvořivého slova“ Součková už neopustí. Představuje pro ni část toho zázraku, jehož je třeba, aby bylo vytvořeno jakékoliv umělecké dílo. V eseji *Hlava umělce* to Součková vyjadřuje takto:

„Ale právě ta možnost, že máme k dispozici materiál hlásek, slov, představ, z nichž lze tvořit zcela samostatně nové skladby, to by byl ten »zázrak«, který potřebuje umělec.“⁴⁴

Zusammenfassung:

Bereits in den ersten Zeilen ihres Erstlings *První písmena* (1934) stellt Milada Součková eine ausgereifte und differenzierte Poetik des schöpferischen Wortes vor. Diese fasst das Wort als Material auf, aus welchem der Dichter eine lebendige und greifbare Realität erschafft. Der Umwandlungsprozess des Wortes in Materie (und Leib!) stellt für die Autorin Teil jenes Wunders dar, das benötigt wird, um ein Kunstwerk zu schaffen. Entsprechend fasst Součková die Rolle des Dichters als Schöpfers auf.

In all ihren weiteren, im Zeitraum des zweiten Weltkrieges verfassten lyrischen Texten wie *Kaladý, aneb útočiště řeči* und *Mluvicí pásmo*, sowie in den Prosatexten *Neznámý člověk* und *Hlava umělce* entwickelt Součková die unterschiedlichen Aspekte und Traditionen des Wortkonzeptes weiter. Der Ursprung und die Natur des Wortes, sowie die künstlerischen Umsetzungen, welche es für die Gegenwartskunst bietet, stellen einen allgegenwärtigen Themenkomplex im Werk der Autorin dar. Součková greift bei der Entwicklung ihres Konzeptes des „schöpferischen Wortes“ auf unterschiedliche und teilweise gegensätzliche philosophische und theologische Traditionen der Wortdiskussion zurück. In ihren Texten lassen sich Wortkonzepte ausmachen wie sie die abendländische antike Tradition des „Logos“, die christliche Auffassung des „Verbum“, aber auch das materielle Wortkonzept der europäischen Avantgarde bieten. Součkovas Konzept des schöpferischen Wortes verweist mittels seiner reichen Metaphorik nicht zuletzt auch auf den Zusammenhang des geschriebenen Wortes mit Gedächtnis und Vergessen sowie mit Leben und Tod.

⁴⁴ Součková, M.: *Hlava umělce, studie k větší práci*. Praha, 1946, str. 72.

Sešity Josefíny Rykové: The Poet as Reader

Maria Němcová Banerjee

In 1981, Milada Součková released the first two notebooks of poems assembled under the title of *Sešity Josefíny Rykové*¹. The extant cycle of six notebooks augmented by nineteen poems dated from 1982, with an autobiographical appendix in prose, was published in Prague, ten years after the author's death.² The emerging design and the cumulative effect of the individual entries confirm my reading of the incomplete edition, of a poet pausing near the summit of her artistic quest, looking back at the long ascent and patiently revising her literary legacy.

To encompass this panoramic vision of her past, Součková has crafted a new, hybrid form that mixes poetry and prose in a mutual exchange of attributes. The autobiographical fragments of fact and fiction, like crystals flowing between twin communicating vessels, dissolve into each other in that free passage. The speaker, moving in and out of her chosen persona, gazes at the patina of things and places she has lived in, searching for the impenetrable present in the labyrinth of memory.

The question of memory is addressed in the essay, *Vlastní životopis Josefíny Rykové*, that forms the prose pendant to the poems. It begins „»První vzpomínka«, tak se vždy začíná.“³ - evoking the initial sentence of Součková's first published text, in an echo whereby the speaker repossesses her literary past in the name of her present persona. No less significantly, the implied linkage of „vzpomínka“ with „písmena“, identifies the act of remembering with the written word.

The speaker proceeds: „Dívám se na plynovou punčošku. Vidím její strukturu, možná že je to, asi, snad, obraz pozdější doby, protože ta představa souvisí s obrazem punčošky, která se rozsypává, a ten vjem je možný pouze jindy, později, protože v ten okamžik, na který »vzpomínám«, svítí, není rozsypána v křídlové běli v denním světle.“ The journey into the labyrinth of memory hinges on the repeated assertion of the power of sight, uttered with

¹ Milada Součková, *Sešity Josefíny Rykové*, (Sixty-Eight Publishers), Toronto, Canada, 1981.

² Milada Součková, *Sešity Josefíny Rykové*, (Prostor), Praha, 1993. I quote from this edition.

³ *Vlastní životopis Josefíny Rykové*, pp. 200-212, in: *Sešity Josefíny Rykové*, (Op. Cit.). I quote from the first paragraph. See also Milada Součková, *První písmena* (1934), in: *Dílo Milady Součkové*. Svazek 1, Praha 1995, p. 7: „INICIÁLA první velké písmeno A, začátek má být řádný odhodlaný.“

the authority of the first person singular. But, despite the intensifying progression from „dívám“ to „vidím“, the act of seeing is instantly overtaken by doubt. The moment of memory recedes, as the speaker begins an analytical search for the lost moment of immediacy, moving in from the outside to the multiple visual takes stored in her mind. Gradually, with painstaking slowness, an enlarged, more detailed picture emerges to view: „Nevidím nic než punčošku a postavu (dvě?) u mých nohou. Osvětlení jako bývá v impresionistických interiérech, žlutavě hnědé.“

In her notes on memory, which also serve as a guide to the poems, the speaker links her literary quest and her life-long engagement with the Proustian theme. While she acknowledges Proust in numerous references and quotations throughout this volume, she suggests that her obsession with the recovery of lost time predates her reading of his work.⁴ And, in truth, her memory, anchored in the cognitive function of sight, works differently from his. Rarely does it recall the past in a instant of revelation, on the wing of a sensation, a taste in the mouth, whose evocative power matches the intensity of its emotional aura. In Rykrová's memory, the moment past or present (does it really matter?), can only be accessed, never fully disclosed, by an inquisitive mind detecting the hidden associations between things and people, in the quick of the random intersections of time and space. As she puts it: „Vzpomínka zakotvené paměti není nikdy jednoznačná, je vytvořena z mnoha výběravých zážitků.“⁵

The multilayered image of the vanishing moment gains in coherence what it lacks in immediacy. Like any system of signs, a text or a painting, it can be read repeatedly. And with each act of reading, new associations gravitate towards the image's aura, drawn by „the combinational force of memory“⁶. Thus the chalky whiteness of a gas jet, seen from the horizontal position of a baby being swaddled on a table, can be retouched in yellowish brown to illuminate the room in the manner of an impressionistic painting.

⁴ In the Recitativo passage of the poem „Tudy prošel...“, in: Sešit 2, she writes: „Anna's bachelor uncle lived in one of the wings of the courtyard into which opened the apartment of the janitor Sitar; later, in retrospect, Josephine associated its location with that of Jupien. Was that because it was closest to the situs as it was described by Proust? It was among the books of Anna's mother that Josephine saw the volumes of *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* for the first time. After World War I she recognized them in the window of a bookshop in Monte Carlo.“ (p. 55)

For quotations from Proust, see *U fotografa*, Comments, p. 13 and *Erga kai hemerai*, Comments, p. 49.

⁵ *Otázka paměti*, in: *Vlastní životopis Josefíny Rykové (Op. Cit.)* p. 203.

⁶ *Ibid.*, the section *Kombinační síla paměti*, pp. 206-208

Milan Kundera has observed that our memories come in stills like photographs, rather than in the moving real of a film⁷. In one of the most striking poems of *Sešity, Dětská podobizna*⁸, the portrait of Josefinka holding a doll was painted from a photograph. The child's eyes, which have taken in death in the image of her grandmother's burial slab (white veined marble topped by gum flowers) gaze on the grown-ups with the solemn equanimity of a Velasquez Infanta. The posture of the child as „a spectator in a theatrum mundi“ is the objectified analogue of memory as analyzed by the grown woman, who writes: „Pamatuji se, že jsem byla obklopena lidmi a věcmi.“ Her⁹ memory attaches to man made things, a kitchen table or a door, to cultural artifacts styled by historical time, like a bouquet à la Makart¹⁰ tucked behind a mirror. The realm of feelings („citové vztahy“) remains outside the purview, except in the objectified state of the world as „non ego“¹¹, the outer image of people as they appear.

And yet, the essayist ensconces love in the fable of memory she contrives from an old myth. Theseus could emerge alive from the labyrinth of memory because he was a god and because Ariadne, who loved him, gave him the thread. Ariadne herself, once Theseus abandoned her, surrendered to Dionysos, in whose embrace all memories are abolished.¹²

The Apollonian task of making images out of vanished moments is a labor of love after all. Note the name under which the cycle was conceived and written. In the persona of Josefina Rykrová, the woman I knew as Milena has fused the Christian name of her grandmother, Josefina Horová, with the surname of her husband Zdeněk Rykr. In that layered sign are rooted some of the motifs out of which the text of the cycle is patterned. The grandmother had held the infant Josefinka at the baptismal fount. She combines the solemnity

⁷ „Rubens découvrait une chose assez curieuse: la mémoire ne filme pas, la mémoire photographie.“, p. 375, Ch. 17, Sixième Partie, Le cadran in: L'Immortalité (Gallimard), Paris, 1990.

⁸ Sešit I, pp. 31-32. See also the English translation by Ron D. K. Banerjee in: *Metamorphoses*, Vol. 7, No. 2, 1999, p. 65.

⁹ The exact quotation reads „Pamatuje se...“ Here, the speaker has stepped out of her persona and refers to herself in the third person, (Op. Cit.) p. 285.

¹⁰ See the poem, Makart Bukett, in: Sešit I, p. 16.

¹¹ „To vše byl svět »non ego«, kategorie lidí, vnější obraz, jak se jeví.“ (Op. Cit.) p. 212.

¹² „Freud má pravdu, první vzpomínky - nejsou vzpomínky, ale signály v labyrintu paměti, kde všichni hrdinové zabloudili, jen Theseus unikl, protože byl bůh a protože ho Ariadne milovala...“ (Op. Cit.) p. 204 and later, on p. 206: „V řeckém mýtu to bylo klubko Ariadny a její osud rozřešil Dionysos svou bezprostředností. Pro Ariadnu skončily útrapy lásky, na skále tvář tvář širému moři, a začala žít bez hrozby labyrintu.“

of death and baptism, salted with the comedic vigor of Czech speech, in her prophetic words: „To dítě pro rozum nevyrosté.“¹³ The memory of Zdeněk Rykr¹⁴, an inventive painter and intellectual, is honored in the many references to paintings and drawings, and in the painterly crafting of many of the poems.

In the lead poem, *Po přeslici v nebekličí*¹⁵, personal memory extends into family lore, reaching back to Burdová, the poet's maternal great-grandmother. She had figured in *Odkaz* and *Zakladatelé* (1940), a novelistic diptych built around scenes from the history of the rising Czech bourgeoisie. Here, that theme is encapsulated in the symbolic shorthand of the Latin subtitle, „Emblematum familiae“, blazoning the speaker's spiritual genealogy. The date of the inscription 1974, in Latin letters, with the A.D. of the Christian era, frames Burdová and her worldly fortunes inside sacred time.

That year corresponds to Milena's teaching stint at Berkeley, when she might have visited one of the Mission churches dating back to the Spanish settlements in California. By initialing the inscription (M.S. inscribit), she gives a clue at the entrance to the labyrinth of memory. Inside, the name Fra Junipero, read on the tombstone of a mission graveyard, is interchangeable with Bratr Norbert, a native of Milevsko.

The narrative potential of the poem hinges on the fiction of Norbert, the only son of Burdová's friend and rival Zelenková, writing to his mother from his far away mission. In the autobiographical subtext, his letters serve as a bridge between California, the western limit of M.S.'s exile and her ancestral home. The linkage in space parallels the leap in time, suggested in the *Recitativo*, which „ties the story of Josephine in with the Cross found by St. Helena“. The material basis of this tenuous association is the gilded monstrance containing a splinter of the Holy Cross, which the worthy Burda, carpenter and Mayor of Milevsko, received as a reward for carving the pews for the Church of the Praemonstrate monastery. The authenticity of the relic is discussed in a parodistic vein, bringing the pedantry of archival research down to the playful mingling of fact and fiction within the narrative.

In counterpoint, a graver note - „vanitas, v kostele, marnosti!“ - resonates in the vastness of imagined space and time. The Baroque motif of ostentation stalked by memento mori, first overheard in Burdová's sotto voce censure of

¹³ See (Op. Cit.) p. 203, where the grandmother's saying („výrok“) is quoted from family memory.

¹⁴ He is named in the Comments to the poem *Márinka v exteriéru*, p. 14: „Z. Rykr said about Josephine's mother: look into her chest of drawers, and you would say: an actress!“

¹⁵ *Sešit 1*, pp. 9-10.

Zelenková's gloating over Norbert, encompasses her, too, in the *Recitativo*. From there, it echoes down into the subtext, where I imagine Milena reading the modest gravestone of a long forgotten monk in the shimmering luminosity of a Californian day. In my mind, the visual detail of Burdová's hands, grown brown with the peels of almonds she has kneaded into the dough of her Easter bochánky, is a sign that connects her image with the dark skinned faithful for whom the Mission was built.

The formal composition of the lead entry, which sets the tone for the cycle, is equally characteristic. A poem made up of a fragmented narrative that holds together visually as a single image is followed by a prose passage, often titled *Recitativo* or alternately in English - Comments, Margins, Quotations. The relation between poetry and prose varies with each composition. Like a *Recitativo* following an operatic aria, the prose passage may advance the narrative line, deliberately scrambled by the twists and turns of the poetic diction. This was one of the functions of the story of Burdová's relic. But more often than not, the added commentary with its own host of factual and fictional associations, is a mystifying device, complicating rather than clarifying the riddle of the text. Similarly, the quotations from other writers, obscure or renowned, expand the imaginative aura of the prime characters and the situations encapsulated in the narrative image.

Out of all the literary allusions in *Sešity*, ranging from simple references and citations to more complex intertextual play, I shall focus on Claudel. He is an emblematic presence, both alter-ego and anti-self of the speaker, who ingeniously weaves him in. The import of Claudel, for all its singularity, illuminates the reciprocity between the acts of reading and writing in Součková's poetry.

Paul Claudel (1868-1955), poet, dramatist and essayist, was born in a bourgeois family of high culture, in a village in Aisne, where his grand-uncle was parish priest. His genealogy and career as man of letters and diplomat parallel Milada Součková's, albeit in a more triumphant version. Unlike her, Claudel was never an exile and died in his own country. The historical conditioning of their contrasting fortunes was surely appreciated by her, in the spirit with which she addressed Czech speech, in the 22nd verse of *Kaladý* (1938): „Věřím, že jste neústupná, jako je neústupné vše určené, aby žilo. Věřím, že se vyrovnáte svým sestrám šťastnějších osudů. Kolikrát jsem se spolu podívovali jejich nádheře a vznešenosti.“¹⁶

¹⁶ I cite from the original limited edition of the poem, *Kaladý aneb útočiště řeči*, illustrated by Zdeněk Rykr, which is preserved in the Houghton Library of Harvard University. For the

Splendor and nobility are two attributes that describe the quality of Claudel's poetic diction. Whether heard in the lyrical rhetoric of his cantatas and odes, or in dramatic dialogue on the stage, his voice is forever linked to his experience in the church of Notre Dame in Paris, on December 1886. In *Ma conversion* (1913), he describes the shock of this sudden return of faith, long asleep under the heavy overlay of intellectual culture, „tel un soulèvement de tout mon être“¹⁷.

As regards poetic voice and diction, Claudel represents the extreme pole of Součková's artistic anti-self. But I would argue that Josefina Rykrová, the experiencing self created by the speaker of *Sešity*, defines herself by the quest for that elusive unity between faith and poetry, which she found fulfilled in Claudel, her ideal alter-ego as a Christian writer.

My reading starts with the poem „Někdy koncem ledna“¹⁸. The location is Prague; it is noon in the church of Panna Marie Vítězná; and the occasion Josefinka's baptism on January 24, 1899. But not yet. Let's pause to note how the melting snow holds on to the edge of the sidewalk, „oběma rukama“, like a woman cradling an infant, see how she is being carried up the steps, but first take in the flash of gold from the cross and the globe in the sky above the city - these are signs - observe the stranger caught up in the commotion of three women with the infant on the steps, „ve zmatku cizí řeči“, he hears their excitement, it is Paul Claudel accompanied by his interpreter Jiránek.

The *Recitativo* fills in the official record of the event. „Baptizata est Milada, Marie, Josefa, Božena, Domini Antonín Souček et Dominae Mariae Hora legitima filia. Patrinae: Domina Josephine Hora, Domina Marie Milde, Domina Božena Hora.“ But in the poem, the baptism described in the lines, „V Bostonu sůl sněhu slzí / nad křtitelnicí dotek soli / na čele, na rtech, zakřičí / dojetím kmotry zaslzí“, occurs on a different stage. Another infant is being purged of the salt of human sin in the life giving water („Jak krásné jsou vody v zátočině v kamenech vyhloubené křtitelnice!“¹⁹). The generic quality of the

English translation, see Ron D. K. Banerjee, in *Metamorphoses*, Vol. 2, No. 2, 1995, pp. 119-123.

¹⁷ „J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que se produisit l'évènement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi...“ I quote from Paul Claudel par lui-même, (Editions du seuil) Paris, 1963, p. 26.

¹⁸ *Sešit 1*, pp. 14-15.

¹⁹ *Kombinační síla paměti*, (Op. Cit.) p. 207.

sacrament of spiritual rebirth („v nádheře a lidské důstojnosti“²⁰) is further heightened by the quotation from Claudel in the opening lines of the *Recitativo*: „Baptême. 1868. St. Sulpice. Je suis né dans un très vieux village de l'Île-de-France.“²¹ Prague, Boston, Paris, three superimposed places, three separate chronological reels, all lead back to the single instant of sacred time, which the ritual commemorates.

Here, I turn to the passage in the autobiographical essay where the speaker explains that, lacking all memory of her own baptism, she always identified it with what she heard from her mother about the baby brother („bratr nikdy nespátřený“²²), who died shortly after his birth, but baptised. This information suggests that the narrative image in „Někdy koncem ledna“, with its visual details, is a composite of fact and fiction.

The encounter between Claudel and the three godmothers on the steps of a Prague church is purely imaginary. In fact, Paul Claudel was acting consul of France in Boston from 1893 to 1895 and served the year of 1899 in China, excepting for a Christmas visit to Bethlehem. From 1909 to 1911 he was posted in Prague, where his daughter Reine was born and²³, perhaps, baptised.

The scrambling of the time and space coordinates of Claudel's biography is a chosen device, pointing somewhere beyond the discordance of fact and fiction.²⁴ In the *Recitativo*, the speaker associates Claudel with that strategy, by quoting his saying: „La biographie n'explique pas grand-chose. Elle ne peut que confirmer ce que l'oeuvre porte à un degré supérieur d'évidence.“²⁵

Chronology has little hold over the poet-reader, who views her own past through the prism of combinational memory. Lacking a mooring in time, the imaginary encounter with Claudel is nevertheless anchored in the real place,

²⁰ Ibid.

²¹ Kristián Suda, in *Ediční poznámka* to the 1993 edition of *Sešity* (Op. Cit.), p. 232, notes that in this volume, the quotations from other authors are often transcribed from memory, in indirect paraphrase. I assume this to be the case with this quotation from Claudel, which I am unable to pin point exactly. It may be a composite from two texts, possibly *Mon pays* (1913) and *Art poétique* (1936).

²² *Kombinační síla paměti*. (Op. Cit.) p. 205. And, cont. on. p. 206: „Tenkrát (zdá se) Josefina ztotožňovala bratrův křest s vlastním, logicky i podle vyprávění matčina. Z vlastního křestu jsem viděla (po matčině smrti) povíjan, nádherný, který ani po desetiletích neztratil krásu bruselských krajků a růžového grogenu.“

²³ See *Chronology*, pp. 146-171, in *Paul Claudel par lui-même*, (Op. Cit.).

²⁴ In *Rodoznaky*, one of the poems from the year 1982, she appears to hint at this in the lines: „Jiránek s Claudelem / u Panny Marie Vítězné / Dítě v hedvábí / vyšperkované. / Čemu se divíte?“ (*Sešity*, p. 180).

²⁵ See my Note 21.

where the historian might still find the archival record of Josefínka's baptism. „Claudel nebyl ani první, ani poslední, kdo tudy prošel,“ she says in the essay. „Minuli jsme se také v Bostonu. Marně jsem hledala, pomůže-li mně z labyrintu.“²⁶

The church of Panna Marie Vítězná in Karmelitská Street has the distinction of being the first Baroque building in Prague. Erected in 1611-13 by German Lutherans, it was converted by Carmelitan monks and rebuilt in the style of the victorious Counter Reformation between 1636-44.²⁷ It houses the statue of Pražské Jezulátko, a gift of Polyxena z Lobkovic, which is its claim to international fame.

In a pamphlet from Paris published in May 1938, Claudel, speaking as a Catholic poet, pleads with the Polish people to protest against their government's opportunistic grab of Těšín. „Car Prague n'est pas seulement la cité de Jean Huss,“ he argues, „elle est celle de Jean Nepomucène et de saint Wenceslas, celle qui couvre de son ombre la cathedrale de Hradschin. Et elle est surtout celle de l'Enfant Jésus.“²⁸

I cannot vouch if or when Milena read this plea, penned several months before her *Kaladý* ode. She may have noted it retrospectively, in the 1970s, while researching her book, *The Baroque in Bohemia*²⁹. By that time, our contacts had become sporadic.

In the period between 1957 and 1974, I used to visit Milena in the one room apartment on the ground floor of the yellow New England frame house at 1727 Cambridge Street, which now houses the administration of the Harvard Russian Research Center. There was always a page in progress on her typewriter, as we drank tea and talked about literature. I can still hear her voice, in Czech, paraphrasing a line from a scene of Claudel's drama, *Le soulier de Satin* (1923). Before leaving the convent of her childhood for the world, Dona Prouhèze places her shoe in front of the statue of the Virgin Mother and says: „Mais quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux!“³⁰ I remember that Milena, quoting from memory, used the expression „k hřichu“.

²⁶ Kombinační síla paměti. (Op. Cit.) p. 207.

²⁷ See Miloslav Jenšik, *Toulky Prahou*, (Práce) Praha, 1973, p. 46.

²⁸ „L'Enfant Jesus de Prague“, pp. 385-388, *Contacts et circonstances*, (Vol. 16) *Oeuvres Complètes*, (Gallimard) Paris, 1959.

²⁹ Milada Součková, *Baroque in Bohemia*, with a Postscript by Roman Jakobson, University of Michigan Press, 1980.

³⁰ Paul Claudel, *Le soulier de satin*, (Gallimard) Paris, 1968. Première journée, p. 49.

In Claudel's drama, Dona Prouheze projects the image of the human soul struggling between the desire to possess the goods of this world with the senses and the supernatural imperative of renunciation. Her inner conflict is played out on a global stage in four „days“ which correspond to the four corners of the expanding space of 17th century Christendom. The opening scene of third day is set in Bohemia, inside the Church of St. Nicholas in Malá Strana, on a winter day in the cruel aftermath of Bílá Hora. Before ascending to his pedestal in one of the four loggias of the temple, St. Boniface, who argues the Providential meaning of the Catholic victory, characterizes the Czech people as „une grande réserve au centre de l'Europe, semi-fluide, une négation confirmatrice“³¹.

In the 1970s, while working on the book that documents the popular roots („fermentation profonde“³²) of the Czech Baroque, as well as its high culture, Milena may have recalled St. Boniface's paradox. The setting of the poem, „Někdy koncem ledna“, a winter day in Prague at the entrance to a Baroque church, resonates to Claudel's scene. But the material evidence of intertextuality is tucked inside this sentence of the *Recitativo*: „At the christening Josephine was swaddled in bands of Brussels lace and pink grosgrain.“ (They were in her possession until 1946.)

The swaddling bands of Josefinka's baptism, in which she was released from the bondage of original sin, can be read as a variation on the motif of „le soulier de satin“. The *Recitativo* hints at it by referring to an earlier poem, („Cf. Baptisterium. Případ poezie.“), set inside the Church of Panna Marie Vítězná. Here it is nightfall („večer lednový“³³) and the gesticulating saints in niches point at sins lurking in corners. The votive spot at the feet of the Virgin Mother is empty. Meanwhile, on a brightly lit terrace, (U Mánesa?) flits the shade of a woman dancing, shod in silk slippers („botičky ještě z hedvábí“).

Dana Prouhèze's gesture at the start of her worldly journey signified a vow of fealty to the spiritual imperative of renunciation, coupled with an admission of her creaturely frailty. The transference of the votive offering to the feet of the impenitent dancer denies the first half of that meaning. In the definitive version of Josefinka's baptism, the silk slippers are only seen in pentimento, like an outline of a shape canceled under a layer of fresh paint. In the poem itself, the motif is overwritten by the image of the swaddling bands, („poviján“)

³¹ Ibid., Troisième journée, p. 231.

³² Ibid.

³³ Milada Součková, *Případ poezie*, Řím, 1971, pp. 73-74.

which the speaker had preserved as a talisman of primal innocence until the mid-point of her worldly journey.

The grace of baptism, unlike Dionysos' gift to Ariadne, does not obliterate individual memory. Along with her name and the rich family legacy handed down by her godmothers-Parcae, Josefinka was granted the boon of imaginative remembrance. Nearing the end of her course, she has recollected her past in a volume of poetry and prose, where memory shades human forms and objects in the chiaroscuro of *Dichtung and Wahrheit*.

I propose that the writing of these notebooks implies a concealed votive gesture of gratitude and atonement, offered in the conviction that „literature means essentially the integrity of one's life“³⁴.

Résumé:

Autorka ve své eseji analyzuje motivy, které v knize Milady Součkové *Sešity Josefíny Rykové* působí jako evokace paměti lyrického subjektu v díle. M. Němcová-Banerjee uplatňuje ve své práci metodu komparativní a srovnává analyzovaný text s tvorbou Proustovou či Claudelovou. Dokazuje zde, že nej-původnější motivací anebo zabírání labyrintu paměti je hledání integrity a identity konkrétní lidské existence.

³⁴ „I understood early, though only vaguely, that literature means essentially the integrity of one's life.“ See Comments to the poem *Podobizny* (1914), in *Sešit 2*, p. 66.

Kristián Suda

Následující text by mohl být nazván spíše „povídkou“, protože je výsledkem náhod a mimovolných spojení, kdy v náhlé jasnosti chvíle shledáváme podobnosti a vztahy, které jsou pro „postavu“ literární historie často značně neprůkazné; vznikl z poznámek k četbě *Žlutého soumraku* při přípravě reedice básnického díla Milady Součkové a na základě letných útržků hovorů a matných vzpomínek pamětníků, z nichž mezitím někteří zemřeli:

V domácím kontextu je dílo Milady Součkové dodnes považováno za výhonek literárního experimentu, za povýtce uzavřený fiktivní svět hry a iluze, za svět, který složitě zrcadlí proměny stylů, dobových příznaků a odkazů; Součková je považována za minoritního autora, jednotlivá díla jsou přijímána spíše se zaujetím pro daný způsob perspektivy určitého textu, než v autorském záměru dobírat se obrazu paměti: ať už světa jednotlivce, nebo historické události (nezkreslené dobovou stylizací a konvencí). Ale stejně jako vystupují životní motivy a samota vypravěče? autora? Součkové? z úhrnu jejího díla (ač o jejím životě a soukromí nevíme skoro nic), odkrývají se před námi až z celku vztahů jednotlivých děl témata, která jsou pro spisovatele ústřední a základní.

Melantrišské vydání *Žlutého soumraku* v roce 1942, sbírky oceněné v nakladatelské literární soutěži, bylo pro již zralou autorku teprve prvním vydáním knihy, jejíž vydání si sama finančně nepodpořila, a které se dostalo, díky tehdejšímu postavení Melantrichu i široké publicity. *Žlutý soumrak* je první ze tří knih, které autorka s odstupem jednoho roku v Melantrichu vydala a které díky nakladatelské prezentaci patří k těm nejznámějším, resp. donedávna nejdostupnějším knihám Milady Součkové. *Žlutý soumrak*, *Škola povídek*, *Bel canto* uvedly autorku přece jenom do širšího povědomí, zároveň ji však v jednotlivých dílech i jakoby natrvalo nezaměnitelně charakterizovaly: básnickou sbírkou odkazem k „čínské poezii“, souborem povídek k „přehledce prozaických stylů“, románem k parafrázi „foltýnovského tématu“. Po válce však nakladatelství dalo autorce zřetelně najevo, že o její práce, v souvislosti s „novými úkoly“ literatury, nemá zájem a svou spolupráci s ní ukončilo.

Je opravdu zvláštní, jak charakteristiky dobového přijetí knih vydaných v Melantrichu přetrvávají dodnes, i jak původní nakladatelská prezentace se s touto obecnou recepcí shoduje. Vydání *Žlutého soumraku* bylo navíc doprovázeno poměrně širokou reklamní publicitou, autorským čtením a představením v některých ženských časopisech vedle právě oblíbených románů. Pod

takovým jedním titulkem *Moderní básně ve staročínském duchu* se např. píše: „Bledý měsíc nad tise snící krajinou, těžká, opojná vůně odkvétajících květín, zasněžené vrcholky hor na obzoru - a v duši velký, radostný pokoj a mír, slastná melancholie - takový je rámeček nejstarší poesie světa, kvetoucí před více jak třemi tisíciletími na březích Žluté řeky, národního čínského veletoku. A toto ovzduší, prosycené křehkým kouzlem čínských tušových kreseb, vytvořila moderní česká básnířka Milada Součková ve své sbírce. (...) Její verše jsou odvážným pokusem, který se zdařil, jak je zřejmo již z toho, že v loňské lyrické soutěži Melantricha byly vyznamenány čestným uznáním.“ A Roman Jakobson se ještě v 80. letech v souvislosti se *Žlutým soumrakem* zmiňuje o „náznacích čínské poezie“.

Původní rukopis sbírky *Žlutý soumrak* zasláný do nakladatelské soutěže nesl označení *39 básní*, a tento titul se posléze ukázal pro nakladatelství jako nepřijatelný. Sbírkou vyšla jako 53. svazek edice Poesie (Mathesiovy *Nové zpěvy staré Číny* vyšly jako 44. svazek) s titulem, který nakladatelství navrhlo na základě objednané předmluvy Jaroslava Průška.

V poměrně rozsáhlé korespondenci nakladatelství Melantrich s autorkou o problémech titulu (zveřejněnou Pavlem Janáčkem¹) překvapuje, s jakou lehkostí se autorka původního titulu zřekla a jak snadno vstoupila do hry o „čínskou inspiraci“ své básnické sbírky. V jednom z prvních dopisů nakladatelství píše k návrhu na změnu titulu: „Já bych tam chtěla nějak mít ten Orient. Původně se to mělo jmenovat Čínský divan podle Goetha, ale Průšek protestoval, že v Číně nejsou divany.“² Konfúznost toho sdělení paradoxně prozrazuje mnohé podstatné. Přistoupíme-li totiž k textu *39 básní* (který se také mimochodem dá číst jako „rok třicátý devátý básní“ - což není zrovna netypická hra pro autorku) bez oné apriorní čínské představy a bez Průškovy jakoby určující předmluvy (jejíž rozbor by patrně ukázal i její účelovost), shledáme, že počet přímých odkazů a narážek k čínské kultuře či reáliím, resp. Východu, nepřesahuje nijak odkazy a zmínky, které provázejí řadu jiných děl autorky, od *Prvních písmen* až k *Sešitům Josefíny Rykové* či *Krátkým povídkách*. Otevřeme-li sbírku bez těchto úvodních odkazů (mezi něž patří i představa o čínském charakteru obálky knihy), propadáme se rázem, bez skrytosti, do otevřeného milostného zalknutí³, do příběhu vzplanutí, který na samém počátku nepotřebuje analogii, vzpomínku, příměr, ani odkaz k jinému literárnímu textu.

¹ Tvar 1997, č. 6.

² Cituji podle P. J.: Tvar 1997, č. 6.

³ Neopatrně, in: Součková, Milada: Případ poezie. Dílo MS, svazek X. Praha, Prostor 1999, str. 19.

Text sbírky je milostný příběh, který má své vzdušné, spočívání, hru, a který se náhle neuchopitelně rozplývá do jména a slov, které po něm zbývají. Je to i jediná kniha Součkové (snad s výjimkou *Kalady*), která svůj prožitek a milost nezpochybně, nenahlíží zároveň i z jiné (zcižující) perspektivy, milost, kterou plně přijímá, přestože i zde se rod mluvčího smutně proměňuje, jak se příběh autorovi? básníkovi? průvodci? nenávratně rozplývá.

Ale jaký je vlastně původ oné prosby „Já bych tam chtěla nějak mít ten Orient“? Původ tohoto motivu nelze patrně hledat jen v pouhé řadě literárních vztahů a filiaci od romantismu k moderně. Nelze prostě pominout bezprostřední prožitek tohoto motivu v každodenních okamžicích autorčina dětství před první světovou válkou, kdy uzavřený měšťanský interiér se svým rituálem návštěv a převleků, s naučenými otázkami a poručeními, předstíraným chvatem a zámlkami kradmým pohledů, obsahoval i nezbytné orientální?, východní?, pravé? čínské a japonské paravány, servisy, konvice a vázy; předměty, z nichž každý měl bezpochyby svůj rodinný příběh či povídku a na jejichž odvrácené vnitřní straně se dítěti často prozrazovalo tajemství výjevu, o němž se ve společnosti nehovořilo. K tomu všemu stál na bývalé Ferdinandově třídě proslulý Maison Thé de Staněk, v němž se prodával nejen čaj, ale i kimona, nádobí a orientální drobnosti a kde podle některých prodával čaj Japonce, který však podle jiných stál jen jako figurína na ulici, zatímco novinářem Michalem Marešem byl označen za pravého Číňana. Tuto atmosféru počátku století provázejí i překlady románů a povídek Pierra Lotiho, zmiňovaného v pozdních básních Součkové, s příznačnými názvy *Fantom Orientu*, *Podzimní japonerie*, *Můj bratr Yves*, v nichž postava cestovatele, námořníka či spisovatele objevuje barvy a vůně dalek. Svět byl sice již podrobně popsán a zdánlivě dostupný, nikoli však ještě prožit.

Simon Schama ve své knize *Krajina a paměť* označuje tento svět interiérů, nově zakládaných parků, kabinetů minulého století s čínskými altány, věžemi, mosty jako „redesigned Arcadia“. Také cesta interiérem, za jeho paraván, byla s Lotiho románem cestou k tajemství, za jeho odkrytím. Těmito atributy a fetiši prózy a básně Milady Součkové přímo hýří. V Augustinině interiéru v románu *Amor a Psyché* je nejen čínská váza, čínský paraván, ale podávají se zde i orientální cukrovinky (z Maison Thé?), pokrývka na pohovce odpočívadla má orientální vzor a hrdina vložené *Krátké povídky* má na sobě dokonce blíže neurčený orientální kroj. Navíc i Augustinin dědeček se narodil kdesi v Orientu. (Adjektivum „orientální“ leží ovšem často vedle označení „národní“ či „slovan-ský“ - např. vzor, výšivka.) V dvojrománu *Odkaz/Zakladatelé* má zpěvačka na hlavě turban a v uších orientální náušnice, zatímco pan Rudolf navštěvuje již podvacáté divadelní představení *Vůně Orientu*, což je i název vůně používané

v jeho oficíně; a také pro nově vznikající park v blízkosti Městského divadla na Královských Vinohradech navrhuje pojmenování Orientální sady. Stejně častým výrazem, jenž je atributem dobového erotu (ať už v ironické nebo vážné rovině), je kimono. Provdané ženy vystupují v čínském županu a zpěvačka v *Bel cantu* má na sobě vzácné japonské kimono. Postavě, která v divadle vystupuje jako Japonka připravující japonské lůžko, zbylo naopak z manželství jen japonské kimono. V přímořském lázeňském domě v předvečer první světové války je v *Neznámém člověku* i v *Bel cantu*, v podvojně situaci letmého zamilovaného pohledu na mladíka / dívku kimono atributem jeho/její nezměrné sličnosti a přitažlivosti. Odkaz k fetiši, znaku, předmětu Orientu je však v tomto smyslu, ať už v ironické nebo parafrázující rovině, vždy spojen s jakýmsi letmým, nenaplněným erotickým tajemstvím; snad nejzřejměji je tato reverse vážného i sebeironického pojetí motivu vyjádřena v *Sešitech Josefíny Rykrové*.⁴ Kimono, kachna, žlutá hedvábní, přítel, celý onen okruh pojmenování, které jakoby automaticky patřily k představě repertoáru čínské básně, stejně jako do čínské krajinomalby náleží mostek, mají spíše svůj předobraz v pražském měšťanském interiéru na přelomu století než v přímé inspiraci anglického či francouzského překladu čínské poezie 20. let. Ostatně i ten oranžový měsíc se záhony bílých floxů⁵ je jen znakem situace, která se zmnožuje na jiných místech, před i po sbírce *Žlutý soumrak*.

„Alžběta mi píše: The moon is beautiful. Alžběta se učí anglicky a tato věta není více poetická než jiné mluvnické věty. ... P jest s. ... Vidím tu větu napsanou fialovým inkoustem, Alžbětiným písmem, na obyčejném korespondenčním lístku. P jest s pro mne znamená narudlý srpnový měsíc, v jehož světle lze jasně vidět bílé floxy. Jen já vím, že znamená onen den, kdy jsem byl u Alžbětiny sestry na návštěvě. Kdy na nádražní lavičce, vedle utahaných ženských s bačochy, s vojenskými vlaky před sebou, myslil jsem jen na to, bude-li mě Alžběta očekávat na nádraží. Všechnu tu špínu nádraží, omrzlost a zoufalství tváří tato věta vynechává. Každá věta vynechává skutečnost obklopující její svět; a tvoří svůj nový, svět neskutečný, chcete-li; ale je právě tak skutečný jako ten první.“

Zatímco u čtenáře *Žlutého soumraku* soubor těchto „vyjmutých“ pojmenování může vzbuzovat dojem jednoznačné literární inspirace, resp. ohlasu, v kontextu celého díla autorky se tento ohlas (resp. ohlas prezentovaný nakladatelstvím) problematizuje. Navíc nejpřesněji to vyjadřuje sama Součková v závěrečných řádcích jedné kapitoly *Neznámého člověka*:

⁴ Žaponerie, ve vydání Prostoru 1993, str. 38.

⁵ Oranžový měsíc, cit. vydání Dila, str. 22.

„Myslí jsem, že holá věta *P jest s* má pouze pro mne poetický význam, že není schopná být větou literatury. Teprve když jsem četl v deníku japonské dvorní dámy Murasaki Šikibu

(As) the moon was very beautiful.

(The next night) the moon was very beautiful.

- pochopil jsem, že každá holá věta se může stát větou literárně-historického významu. Četl jsem tuto japonskou větu v anglickém překladu: *the moon is beautiful.*

(...) Logicisté tvrdí, že *měsíc* rovná se *the moon*, rovná se *la lune*, rovná se *luna*, rovná se japonský znak pro měsíc. Není totožnosti mezi těmito znaky. V každém se chvějí různosti okamžiků. Víím dobře, jaký je rozdíl mezi *P jest s* japonské dvorní dámy a Alžběty... Byl narudlý, ten měsíc, narudlý jak oranžová a červená železničních návěští, vlaků, vojenských...”

Také Goethovo německé motto *Žlutého soumraku ze Západovýchodního divanu* - „Západ, sever, jih se chvěje; / státy v troskách, s trůny zle je. / V orient ty prehni čirý, / vzduch pít patriarchů víry!“ lze vnímat odlišně v textu sbírky a v kontextu celého básnického díla. Zatímco v *Žlutém soumraku* v roce 1942 má zjevně přímý aktuální význam, podtržený němectvím autora, v celku díla je jedním z řady citátů a parafrází evropských autorů od romantismu k moderně, kteří se obrací k tématu Východu. Východ pro tuto řadu, jak svědčí i citace a parafráze v *Sešitech Josefíny Rykové*, nepředstavuje dobrodružnou dálku, neznámý kraj, hru s tajemstvím a skrytostí, ani prostě vše to co má být teprve popsáno a vřazeno do kartografie, vývoje druhů a rostlin a pak úhrnem pokřtěno evropskou racionalitou. (Dálka není dětinským gejířem senzací jako v poetismu.) Jednou z prvních básní *Divanu* je báseň *Gingo biloba*. Goetha, toho pozorovatele jednotlivostí a počasí, nefascínuje neznámé, ale původní, prastaré, Urbaum, který stojí na počátku, ten krásný sličný list jinanu dvojlaločného. Goetha, Nerval, Claudel, Gida, ale i Matisse a Pounda, a ostatně i Teilharda (abych uvedl aspoň ty, jejichž dílo nepřímou Součková zmiňuje) zajímá počátek, první stopa, první otisk lidské podoby, díla, první svědectví, vzklíčení, ona hranice vyfknutí v krajině na „vzchod slunce“ (jak cituje Součková starý překlad *Milionu*.) Jistě ne náhodou se v básni *Kaligrafie* (která ovšem kaligrafií vůbec není, jde jen o rozložený slabičný verš později pro Součkovou typický) píše „Dříve než slovo bude opět na počátku, dříve než bude opět skutkem...“ Být součástí tohoto počátku, vnímat jeho přítomnost znamená stát se nedílnou částí celku světa a ne být pouhým lyrickým básníkem, komentátorem citů a poetických situací či mluvčím metaforických ozvláštnění. Připomeňme si zde báseň následující sbírky *Gradus ad Parnassum Velký podzim*:

„Jsem v zavanutí větru, měním zvíře v bajku
 zažihám hvězdy v prachu Východu
 přes pěnu vln, hor, hřbety pasátů
 rybářské sítě stínu mraků v oceánu
 rád měním barvy listí, srsti, kontinentů
 v cypřiši Arna, atlantického cedru
 jsem hudba divu světa na pobřeží Rhodu
 kudy se sunou stíny imperií, křížů
 jsem v soli slz, slin, moří kontinentů
 v rybářských sítích, očích dobrodruhů
 jsem v kroku, který praská větví v stopu
 duch, který změnil zvíře v bajku
 (...)“

Genezi této básně, která vznikla s největší pravděpodobností na konci čtyřicátých let, je třeba hledat mimo jiné i v prožitku Středozeří, ve společných cestách se Zdenkem Rykrem.⁶ Obrazně lze dokonce říci, že téma Východu je důsledně Středozeří. Je to neustálá přítomnost v celku světa, neustálá účast na dění a epice světa, která je dána jedině básníkům, jejichž řeč tento svět stmeluje, konfrontuje, stále znovu utváří. Za předznamenání této velké básně lze ovšem považovat i onen „nejvyšší“ text ze závěru *Žlutého soumraku*: *Šang Ya!* s veršem „kdekoli na zemi, kdykoliv v mé myslí“. Je to vždy celek světa či obraz světa - „kdekoli“ -, který se mísí prožívaným „kdykoli“ = okamžikem, zachvěním, letmostí, pomíjivostí. Neboli: přítomnost v okamžiku nemá jen místní topografický rozměr.

Jaké jsou vlastně přímé odkazy k čínské kultuře či písemnictví? A jaký je původ oné zmínky „Původně se to mělo jmenovat Čínský divan podle Goetha, ale Průšek protestoval, že v Číně nejsou divany.“ (!) V celé sbírce se objevuje šest čínských pojmenování. První dvě spadají do okruhu hříček a jinotajů. „Obdivuji váš verš Han Hwej / obdivuji jej však tajně se rdím / kdo nepoznal by jej! Nezavidím Han Hwej úspěchy básně...“ Tato báseň, jak je však z kontextu zřejmé, oslovuje ztajeného přítele, milého, adresáta veršů *Žlutého soumraku*. A motiv výměny šifrovaných básní, který se v *Žlutém soumraku* dál v narážkách objevuje, je z dnešního pohledu paradoxně spíše jen nepřímou analogií s Goethovým *Divanem*, resp. výměnou jeho veršů s Marianne Willemerovou. Neexistující Han Hwej je zřejmá soukromá přesmyčka, předzdvíčka, hříčka, která předznamenává i následující podtitul básně *Divoké kachny* - *Yen*. „Yen“ je sice transkripce pojmenování divoké kachny (připravené před-

⁶ Viz osm Rykových asambláží s názvem Orient, ve sbírce NG v Praze.

cházejícím podtitulem *Hluchavky - Lamium*), smysl podtitulu je ale především v jeho zvukové podobě uplatněné ve verších: „Kolebavě sázejí / v sněhobilé návěži / žlutý vzor šlápějí / perou v zimní peřeji / potišťenou látku / Yen! Yen! V poprašku sněhu míříš na západ, k jihu...“

Jak je z oslovení přítele v závěru básně zřejmé, není „yen“ pouze přímým pojmenováním, ale proměňuje se do rytmizovaného příslovce a pravděpodobně do zvukové podoby českého křestního jména. Dva názvy básní však přejímají čínský výraz, jehož význam se i přesně významově tematizuje: *Džai* - okamžik - a již zmíněná báseň *Šang Ya!* značící to, co je nejvyšší, ušlechtilé.

Ve sbírce je však ještě jedna, jakoby podružně zaznamenaná, zmínka - „když jako ty s Jüan Čen, vzhlížíme k témuž měsíci“⁷. J. Průšek ve své melantrišské předmluvě jmenuje řadu starých čínských autorů, které Součková nemohla znát, protože, jak poznamenává, jejich překlady do evropských jazyků ještě neexistovaly. O Jüan Čenovi, básníku, kterému zajistila nesmrtelnost nevelká novela, čtyřverší a slavné klasické drama *Příběh západní komnaty*, však v předmluvě není ani zmínka.

Tím však opouštíme text melantrišského *Žlutého soumraku* a vstupujeme na pole „Krátké povídky o 39 básních v podání vydavatele Milady Součkové“. Milostná novela Jüan Čena *Setkání s opravdovou láskou* (která vyšla česky v překladu Oldřicha Krále až v roce 1977) vypráví o mladém literátovi, jehož láska propukla vášnivě a marnivě, a o dívce, jejíž vášen a láska byly tragicky stálé. Mladý literát odejde do města, aby tam hledal štěstí ve státních zkouškách a službách. Slečna Cchuejová okamžitě prohlédne svůj osud, napíše o svém poznání mladému literátovi a po čase se i provdá. Když po letech náhoda (povídka) přivede učence znovu do stejných míst a on se chce se svou láskou setkat, je usouzenou paní odmítnut potají složenou krátkou básní. („Snad až si doma připomenete svůj cit, / dejte ho té, kterou vám za choť dali.“) Novela s nesmírně rafinovanou výstavbou má i vloženou povídku, resp. báseň, kterou k hrdinčině osudu složil, kdo jiný než jistý Jüan Čen, autor novely. V *Sešitech Josefiny Rykové* se v jednom komentáři k básni *Kvinsaj* uvádí - „The Czech translator of Marco Polo (V. Hanka) did not know that Josephine's mother had visited the Chinese wall...“ Stejnou poznámkou je ovšem uvozena *Čínská povídka* z autorčiny *Školy povídek*, knihy vydané v Melantrichu rok po *Žlutém soumraku*. „(...) moje matka přivezla z Číny celý balík cetek: pouťové obrázky, anglicky psané knížky (...), papírové květiny, hedvábná kimona a talismany.“ O vlastní povídce ve *Škole povídek* vypravěč říká - „nemohu zodpovídat za obsah této povídky; je to povídka cizí, kterou

⁷ Paulownia, str. 82 cit. Díla.

překládám z jazyka psaného zvláštními, mně neznámými znaky, jimiž je zaznamenána v mé představivosti.“ *Čínská povídka* Milady Součkové vypráví o letném vzplanutí mladého učenice a zjevně starší „chytré ženy“, která podobně jako slečna Cchuejová rozpozná bystře osud své lásky v zrcadlení krůpěje bohyně náhody-povědek. Také *Čínská povídka* má vložený text, báseň, kterou pro hrdinu povídky složil přítel mladého učenice, a také jako v Čenově novele je jejím autorem ve své povídce Součková. Je to totiž převzatá báseň *Můj přítel* z o rok mladšího vydání *Žlutého soumraku*. Učený čtenář by pak shledal mnohé další analogie a vztahy, v každém případě v textu *Čínské povídky* se její hrdinové, mladý učenec a chytrá žena ani nepokusí o setkání, protože chytrá žena, pro zbytek života ušetřena strastí lásky, pozoruje už jen kapky deště, krůpěje šperku bohyně náhody-povědek.

„Fühlst du nicht an meinen Liedern, Dass ich Eins und dopplet bin?“, říká se v závěru Goethovy básně Gingo biloba zaslané Marianne Willemerové. - Čímž by tento komparativní chaos mohl skončit.

Zbývá však dokončit vydavatelovu „povídku“. V pozůstalosti autorky se mezi lístky korespondence, kterou adresátka pečlivě vyřídila, našel i (náhodně?) zasutý dopis podepsaný nejasným Yen. Je datován koncem roku 1968. Z důvodu náhody listoval vydavatel deníky André Gida, a tak narazil i na poznámku o mladíkovi, s nimž se Gide setkal v Karlových Varech. Tento mladík, jak se později řízením jiné náhody ukázalo, měl s Gidem zajímavý novinový rozhovor: tak jsem poznal již stárnoucího syna mladého učenice, jenž mi s neobyčejnou ochotou otevřel půdu své chaty, kde přechovával zaprášené přednášky, články, aktovky a výstřížky mladého učenice. Byla mezi nimi také vydaná kniha mladého učenice, dokončená v roce 1940 v Bechyni (matně jsem si tehdy vzpomněl na závěrečnou báseň - *Po odchodu přítele, který mi přinesl knihu*), velmi dobré fotografie bechyňského chrámu, řeky, obory, zámku i domku rodiny, kde na půdě Součková tehdy schovávala rukopis svého *Svědectví*. Autor těchto fotografií odešel na konci sedmdesátých let dobrovolně ze světa. Jiný dopis než onen s tajemným podpisem se u Součkové nedochoval, v Praze však zůstaly dopisy („Milý příteli“, „Milý Jene“, „Milý pane Jene“), z nichž je zřejmé, že také mladý učenec, stejně jako mladý literát Čenovy novely, zatoužil po letech ve staří po znovushledání, a že také on byl adresátkou nevyslyšen. „- Buďte rád, že se na své cestě nesetkáte s minulostí,“ odpověděla mladému/starému učenici Součková. A tak syn učenice dodnes s údivem a nechápavě vzpomíná na prošoupané hedvábné kimono, v němž otec vždy u stolu pracoval a v kterém i zemřel. Součková synovi mladého učenice pak náhle, nedlouho po jeho smrti, napsala - „Tak vidím Vašeho pana otce stále tak, jak jsem ho kdysi znala. To, co se stalo později, zůstává jen

jako komentář.“ -, zatímco v její pozůstalosti vydavatel ještě shledal zvlášť uloženou samostatnou xeroxovou kopii básně *Ten den, tak jako dnes*, k níž zrezivělou svorkou byla přichycena báseň Svatopluka Čecha *Na Bezdězi* a fragment jakéhosi podivně dlouhého projevu o socialistickém realismu na ještě podivnějším sjezdu nějaké svazu umělců v Praze.

Motiv Východu nemá nic společného s dobovou hrou na moderní báseň podle čínského vzoru. Představa o něm sloužila autorce zjevně jako rouška skutečného autorského záměru, který se zrealdil v celém jejím básnickém díle, a na konec i v *Krátkých a velmi krátkých povídkách*.

Na konci dlouhé linie započaté *Žlutým soumrakem* je závěrečná báseň *Brána Východu* ze sbírky *Případ poezie*, reevokují řadu drobných motivů milostné sbírky. Na konci cesty k počátku slova, povídek, k první vzpomínce je - Zlatá Brána (Golden Gate nedaleko Berkeley, kde Součková působila), poslední stupeň *la connaissance de l'Est*:

„(...)

v hodině zlaté, v stínu brány
dávno tu přede mnou prošli
matka, kněz, voják, básníci.
Srpnový den, salon otevřený
žaluzií světla pohybuji,

(...)

válečná loď v přístavu kotví
předkům mého rodu světla rozžihají
v loďce tančí v stínu Zlaté brány
v hodině zlaté,
dej mi projít.“

Summary:

Based on the seemingly incidental interpretation and biographic relations of the text of the *Žlutý soumrak* poetry collection, the editor / publisher of the *Work of Milada Součková* is attempting to expose the simplified contemporary reception of Milada Součková's first poetry collection mere echo of translations of Chinese poetry. Součková deals with the motif of the Orient and the East in all of her work and, based on semantic transformations of this motif as well as of the context of the now already completed work of Milada Součková (first of all, School of Short Stories and postwar poetry collections), he is attempting to uncover both the hidden original elementary experience and the general origins of Součková's work from the perspective of its entirety.

Vliv čínské poezie na sbírku básní Milady Součkové *Žlutý soumrak*

Eva Janková

Motto

V jazyce neexistují žádná neutrální, „ničí“, nepřivlastněná slova.¹ Každá promluva se prodírá prostřednictvím cizích promluv, souznívá přitom či disonuje s jeho různými momenty a v tomto dialogizovaném procesu má možnost formovat své stylové vzezření, modulovat svůj tón.²

Michail M. Bachtin

Úvod

V roce 1942 vyšla sbírka Milady Součkové *Žlutý soumrak*. Tato sbírka byla inspirována čínskou poezií. Ve svém příspěvku *Vliv čínské poezie na sbírku básní Milady Součkové Žlutý soumrak* jsem se zaměřila na vystopování prvků čínské poezie v poezii Milady Součkové, věnovala jsem se především: možným historickým zdrojům inspirace, básnické formě, námětovým strukturám a ideologickému pozadí básní.

Historické souvislosti

Sbírka *Žlutý soumrak* vychází v roce 1942; v tomtéž roce vycházejí i dvě sbírky překladů z čínské poezie; je to Mathesiův Li, Po. *Dvacet tři parafráze čínského básníka*. Praha, Rudolf Kmoč 1942.; a Žižkův Li, Tai-Pe. *Lotosové květy*. Pardubice, V. Vokolek a syn 1942.

Proč právě ve čtyřicátých letech můžeme pozorovat rozkvět poezie inspirované dálnévýchodní literaturou? *Dějiny české literatury IV.* se omezují na konstatování: „Dobová vlna náhlého zájmu o východní látky byla motivována velice různorodě a nabyla také značně rozdílných podob (...) posílila dlouhodobě tláhnutí k epičnosti svou orientací na exotický příběh a na minulost.“³ Sám Mathesius v závěrečném slově ke své sbírce parafrázuje čínskou poezii *Zpěvy staré*

¹ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha, Odeon 1980, str. 70.

² *Ibid.*, str. 57.

³ *Dějiny české literatury IV.* Praha, Victoria Publishing 1995, str. 385.

Číny, která vyšla poprvé v r. 1939 a do r. 1942 se dočkala pěti vydání, zájem o čínský svět vysvětluje takto: „čínský typ představuje jednotu a harmonii - onu jednotu srdce a rozumu,“ oproti tomu stojí: „nestálost a nezakotvenost evropského lidského typu,“ která je výsledkem západního individualismu a vede až k válečným katastrofám.⁴ Jiří Franěk dále vedle těchto esteticko-politických důvodů upozorňuje na vliv chinoiserií z 20. let, na popularitu románů Pearl S. Buckové a na sympatie budící hrdinný odpor Číňanů ve válce s Japonskem.⁵

Těžko přesně určit, co přivedlo Miladu Součkovou ke psaní své „čínské“ poezie. Zajímavé by bylo prostudovat dopisy nacházející se v její pozůstalosti; jsou datovány mezi lety 1940 až 1943, jedná se tedy o období, ve kterém patrně psala básně *Žlutého soumraku*.⁶ Podle rukopisu komentáře k básni *Literární studie* z oddílu *Imaginární setkání* začala Součková psát poezii v r. 1940.⁷

Pravda je, že se Součková zajímala o politickou situaci na Dálném východě; svědčí o tom zmínky v deníku *Svědectví* i výstřižky z pozůstalosti. Přesto si myslím, že k psaní „čínské“ poezie vedla Součkovou spíše literární spřízněnost než politické důvody.

V čem tato literární spřízněnost, nebo spíše domnělá literární spřízněnost, spočívá? Je tu jistě souvislost s dvěma proudy soudobé literatury, totiž s asociativní poezií - čínská poezie opravdu může působit dojmem náhodných obrazů - a s poetikou Skupiny 42 - čínská poezie je stavěna na konkrétech. Dále byl Součkové blízký čínský úzký vztah k literární tradici a směřování autobiografických prvků s literárním dílem.

Pokud bychom se chtěli dozvědět, přes která díla se Součková k čínské poezii přiblížila (sama totiž čínsky bezpochyby neuměla), měli bychom svou pozornost obrátit k evropským překladům, o kterých se zmiňuje Jaroslav Průšek ve své *Předmluvě* k sbírce Milady Součkové.⁸ Za tímto účelem jsem

⁴ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939, str. 80.

⁵ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Československý spisovatel 1988.

⁶ Na deskách těchto dopisů, jež čítají přes 1 000 stran, stojí napsáno: „Rykrovi?“ Vzhledem k tomu, že manžel Milady Součkové zemřel v r. 1940, jedná se patrně o dopisy fiktivní. Dopisy obsahují různé postřehy týkající se literatury, filmu, společnosti, hrdinství; alespoň tak se to jeví na základě připisků zelenou tužkou k některým z dopisů, dopisy samy jsou však nečitelné. Zdá se, že ona nečitelnost je záměrná, neboť rukopis Milady Součkové je sice obtížně čitelný, text těchto dopisů však téměř nelze rekonstruovat.

⁷ Pokud bychom přistupovali k tomuto faktu v rámci čínské literární tradice, kde život autora byl považován za součást literárního díla, mohli bychom tento údaj považovat za historicky pravdivý.

⁸ Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 12. Bohužel, Průšek vyjmenovává pouze obecná pojmenování knih, nikoli přímé názvy oněch překladů.

vytvořila bibliografický soupis českých, německých a francouzských překladů čínské poezie vydaných do r. 1942.⁹

České překlady:

Ši-kingu (dílu prvního kniha I.-VI.). Trans. Rudolf Dvořák, Jaroslav Vrchlický. Praha, J. Otto 1912.

Ši-king (dílu prvního kniha VII.-XV.). Trans. Rudolf Dvořák, Jaroslav Vrchlický. Praha, J. Otto 1912.

Ze staré čínské poesie (VII. - IX. po Kr.). Trans. Jaroslav Pšenička. Praha, J. Otto 1920.

Černá věž a zelený džbán. Trans. Bohumil Mathesius. Praha, Otakar Štorch-Marien 1925.

Mathesius, Bohumil. *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939.

Mathesius, Bohumil. *Písňe moudrosti a dálek*. Praha, F. J. Müller 1940.

Mathesius, Bohumil. *Nové zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1940.

Německé překlady:

Chinesische Gedichte. Trans. Klabund. Wien, Phaidon Verlag, s. a.

Li-Tai-Po. Trans. Klabund. Leipzig, Insel-Verlag 1916.

Li-Tai-Po (Chinesische Gedichte). Trans. Otto Hauser. Weimar, Duncker 1920.

Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten (Lieder und Gesänge). Trans. Richard Wilhelm. Jena, Eugen Diederichs 1922.

Pfirsichblüten aus China. Trans. Hans Bethge. Berlin, Ernst Rowohlt 1923.

Lieders eines Chinesische Dichters und Trinkers (Po Chü-i). Trans. L. Woitsch. Leipzig, Asia Major 1925.

Chinesische Dichter (des 3. bis 11. Jahrhunderts). Trans. Vincenz Hundhausen. Eisenach, Erich Röth 1926.

Der Porzellanpavillon. Trans. Max Fleischer. Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay 1927.

Dichtungen der T'ang- und Song-zeit. Trans. Alfred Forke. Hamburg, Friederischen, de Gruyter und Co 1929.

Das gelbe Lied. Trans. Albert Ehrenstein. Berlin, A. Seydel 1933.

Francouzské překlady:

Le livre de Jade. Trans. Judith Gautier. Paris, Felix Juven O. J. 1867.

Poesie de l'époque des Tang. Trans. D Hervey-Saint-Denys.

La flûte de jade. Trans. Franz Taussaint. Paris, H. Piazz-za 1920.

⁹ Při zpracování bibliografických dat jsem vycházela z proseminárních prací studentů sinologie FFUK a ze Stoces, 1987.

Florilège des poèmes Song. Trans. Soulie de Morant George. Paris, Plon-Nourrit 1923.

Fêtes et Chansons Anciennes de la Chine. Trans. Marcel Granet. Paris, Libraire Ernest Leroux 1929.

Hsu Sung-nien. *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours.* Paris, Delagrave 1933.

Formální rovina

Problém adekvátního převedení formy čínské poezie do poezie západní přitahoval nejednoho básníka.¹⁰

Vrchlický obdobně jako v překladech z jiných jazyků se snaží zcela kopírovat čínskou formu.¹¹ Jde dokonce tak daleko, že se snaží kopírovat i čínská jednoslabičná slova a zároveň průběžný rým.¹²

Mathesius postupoval jinak, jak sám říká: pro každý verš „jsem si vyhledal rovnocenný klíč rýmový i rytmický.“¹³

Součková formě svých básní také věnuje pozornost. Čínské básně jsou především pěti nebo sedmislabičné s rozvržením stop: jamb - anapest, popř. jamb - jamb - anapest.¹⁴ Rým bývá průběžný na sudých slabikách. Básně sbírky *Žlutý soumrak* směřují k pětislabičnému verši v obsazení trochej - daktyl, nebo jsou alespoň zakončeny daktylovou stopou. Rým je sice většinou asonanční, ale usiluje o průběžnost.

Čínská klasická báseň se sestává ze čtyř částí. O tom ví již Mathesius a popisuje je takto: „exposice maluje situaci, druhá část ji rozvíjí, třetí vzbuzuje napětí, čtvrtá uzavírá.“¹⁵ V básních *Žlutého soumraku* však takové uspořádání nenajdeme. Dokonce i v těch případech, kdy je báseň členěna na 8 strof, což by mohlo být ekvivalentní s čínským osmiverším, kde každé dvouverší odpovídá jedné části výše zmíněného schématu. Jako příklad uvádím báseň *Vítr*

¹⁰ Naposledy vypukla ostrá diskuse o překládání z čínštiny po vydání parafrází Ferdinanda Stočese Perlový závěs v r. 1994.

¹¹ Vrchlický se těšil zájmu Součkové, později o něm napsala monografii *The Parnassian Jaroslav Vrchlický* (1964).

¹² Tak postupuje např. v básni *Myš*, s průběžným rýmem na „-iš“ (Vrchlický, 1912). Na komičnost takovýchto překladů upozornil již F. X. Šalda, 1918, str. 139: „a najdeš i zkomošeniny slovné, které jsou obětmi přinesenými rytmu nebo rýmu (...) a nechtějí nikterak býti parodiemi nebo paskvily.“

¹³ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939, str. 81.

¹⁴ Vrchlického překlady jsou jambického charakteru, odpovídají předloze, protože básně nejstarší čínské sbírky *Shi Jing* jsou čtyřslabičné. O popisu prozodické realizace čínských básní neparuje mezi sinology shoda.

¹⁵ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939, str. 81.

básně *shanshui shi* (*Na řece*, str. 27, *Rovnodennost*, str. 28, *Údolí zurčící soutěsky*, str. 32), monotematické básně *yongwu shi* (*Hluchavka*, str. 24, *Papaver*, str. 33), básně s historickými náměty *yongshi shi* (*Dva tisíce let poezie*, str. 42), dvorskou poezii *gongti shi* (*Kulaté zrcadlo*, str. 49). Dále je možno pozorovat zárodky lidových balad víceméně autentických *yuefu* či umělých *ci* (*Kopřivy a len*, str. 21, *Básník a zpěvačka*, str. 39.).

Básně *shi* se vyznačují pravidelným veršem, jsou subjektivního charakteru. Etymologizující definice z *Velké předmluvy ke Knize písní (Daxu Shi Jing)* říká: *Shi yan zhi*. Básně *shi* říká to, kam jde mysl autora.²¹ Básně *ci* jsou naopak psány nepravidelným veršem a témata přebírají z lidových balad autentických, především téma zklamané lásky, přidávají témata z městského prostředí - okolí kurtizán. U Součkové se však nedá říct, že by básně motivicky připomínající *ci* byly méně pravidelné nežli básně připomínající *shi*.

Motivická rovina

Nejprve k názvu sbírky: *Žlutý soumrak*, čili čínsky *huanghun*. Toto sousloví se brzy lexikalizovalo, čímž kolem r. 0 již vzniklo dvouslabičné aliterační slovo „soumrak“²². Nemyslím si, že by Součková znala čínský ekvivalent názvu své sbírky, přesto je zajímavé, že obě výrazně hláskově instrumentalizované básně odkazují k hláске „h,“ viz výše. Proč právě soumrak? Můžeme zde hledat politické pozadí, spíše ale zde hraje roli, mezi čínskými i západními básníky oblíbený, moment mezi dvěma časovými horizonty.²³

Podobně jako sousloví s epiteton *constans* žlutý soumrak se v čínské poezii, a to především lidové, vyskytuje množství dalších jiných spojení, jako např. létající pták *feiniao*, létající proud, čili vodopád, *feiquan*, ap. Součková tento typ úspěšně napodobuje, např. v básni *Kopřivy a len*, kterou jsem již výše řadila k typu lidových balad, se vyskytují obdobné přívlastky „zelená kopřiva, modrý len.“

Mezi motivy u Součkové můžeme spatřit takové, které odkazují k čínským reáliím jako jsou „žluté hedvábi“ (str. 24), „laky, emaily“ (str. 56), ap. Tyto narážky však mají pouze jedinou funkci, a to u západního čtenáře navodit

²¹ Liu, J. Y.: *Chinese Theories of Literature*. Chicago, The University of Chicago Press 1975, str. 69.

²² Podle Xuesheng *guhanyu cidian*.

²³ Vzhledem k tomu, že centrálním pojmem čínského myšlení je změna, proměna (*bian*); básnictví snažící se adekvátně tuto kategorii vyjádřit si libuje v dynamických momentech jako je soumrak, jaro, podzim. To však platí i pro západní poezii, např. v Holanově sbírce *Bolest* (1970) se pravidelně opakují názvy básni jako Podzim, Mezi, Svitání apod.

pocit exotičnosti, jinak nejsou nikterak významově zatíženy ani u Součkové, ani v čínské poezii.

Jinak je to u motivů jako „cvrček“ (str. 22), „dřevorubec“ (str. 32), „stopy“ (str. 32), „tesař“ (str. 45), „zajíc“ (str. 65), ap. Tyto kategorie jsou nositeli určitého významu, který je s nimi kulturně svázán.²⁴ Součková tyto kategorie sice používá, ale jejich čínské významové směřování míří jinam. Podrobněji bych to ukázala na básni *Paulownia*.²⁵

Tématem básně se zdá být přátelství, ale spíše nežli čínské niterné hledání člověka naladěného na stejnou strunu (*zhiyin*),²⁶ se jedná o deklamační sbratření mezi Východem a Západem podobně, jako je to u Goethova *West-Östlicher Divan*.²⁷

„Tisíce mil...“ - epiteton constans, téměř přímý překlad značící čínské „deset tisíc mil,“ *wanli*.

„Viděli jsme týž měsíc...“ - poměrně často užívaný obraz v čínské poezii, např. Du Fu či Li Shangyin hledíce na měsíc vzpomínají na své manželky, které se dívají na stejný měsíc, ale na jiném místě. Tady se dostáváme k problému identity, který prochází celou touto básní. Lyrický subjekt je muž, viz „chtěl bych nazvat...“²⁸, hledí na měsíc, ale nemyslí na svou manželku, nýbrž na přítele. Tento rozpor pokračuje dále: přítel „posílá verše o květech paulownií.“ Květy paulownií - čínsky *tonghua* - jsou homonymní s *tonghua*, což znamená „květy nás dvou, květy spojení.“²⁹ Zatímco hledání přítele je téma typické pro vysokou literaturu *shi*, podobné sexuální narážky jsou typické pro lidové nebo pseudolidové literární projevy. Na druhou stranu kategorie

²⁴ Cvrček - krátkost života, podzim; dřevorubec, tesař - kulturní demiurg, život v ústraní; stopy - písmo, hexagramy Knihy proměn (Yi Jing), zajíc - mýtické stvoření obývající Měsíc.

²⁵ Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 77.

²⁶ Pravý přítel je kategorií jak etickou, tak estetickou. Snaha najít takového přítele je tématem mnohých čínských básní. *Zhiyin* zaujímá také důležité místo v čínském literárním procesu, protože: řád (dao) se odráží ve světě, ten působí na básníka, který tyto vzory (wen) vtělí do literatury (wen), čtenář se poté stává *zhiyin* autora a při čtení básně odkrývá svět. (Owen, S: *Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World*. Madison, The University of Wisconsin Press 1985, str. 59).

²⁷ Srovnej apostrofy: „záračná dráha přátelství spojuje vzdálenosti / tisíce mil, tisíceletí zemědílů, moří!“ a „Gottes ist des Orient! / Gottes ist der Okzident!“ (Goethe, J. W.: *West-Östlicher Divan*. In: *Goethes Werke. Zweiter Band*. 1966, str. 12) Na Goethovu sbírku básní odkazuje i básně Při návratu z venkova četl jsem s přítelem *West-östlicher Divan* (Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 46).

²⁸ Na tom by ještě nebylo nic divného, pro píseň cí je přímo typická stylizace autora muže v lyrický subjekt ženu.

²⁹ McCraw, D. R.: *Along the Wutong Trail: The Paulownia in Chinese Poetry*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 10, 1988.

paulownie se váže s kategorií měsíce (viz předešlý odstavec) a citerou *qin*, která se z dřeva paulownie vyrábí. Tento hudební nástroj je přímo spojen s přítelem naladěným na stejnou strunu *zhíyin*.

„Když jako ty s Jüan Čen...“ - Yuan Zhen byl tangský spisovatel (779 - 831), který se proslavil povídkou *Setkáni s opravdovou láskou* (*Hui zhen ji*).³⁰ Tento příběh vypráví o nevední lásce mezi mužem a ženou, i zde podobně jako v básni Součkové hrají důležitou roli dopisy, příběh však končí rozchodem milenců.

„Příteľovo psaní“... „myšlenky vzdálenému příteli“... „dům“... „mládí“ - jednotlivá slova tištěná v uvozovkách vedou k vertikálnímu čtení sémantického pole vzdáleně připomínajícího oblíbené čínské téma stesku po rodném kraji (*guxiang*). Podobně si počíná např. Wang Wei (699 - 759), který ve svých básních o přírodě cílevědomě rozmísťuje slova směřující ke komplexu buddhistických významů.³¹

Je patrné, že pokud báseň *Paulownia* čteme bez znalostí čínských literárních obrazů, jeví se být poměrně homogenní apostrofou přátelství mezi národy. Pokud ale čínské aluze nebudeme brát jako pouhé dekorace a budeme se snažit podchytit jejich významové směřování, zjistíme, že se báseň rozpadá do poměrně náhodného seskupení jednotlivých obrazů a myšlenek.

Ideové pozadí

Stephen Owen se ve své monografii *Traditional Chinese Poetry and Poetics* snaží ukázat základní rozdíl mezi čínskou a západní poetikou. Tvrdí, že v západním světě literatura „odkazuje do světa fikce, imaginace.“³² Kdežto čínská poezie „není vpravdě mimetická, je to spíše konečný stupeň v procesu zjevování se světa; a spisovatel, místo »re-prezentace« vnějšího světa, je v podstatě pouhým prostředníkem k tomuto poslednímu kroku, kdy se svět stává světem.“³³ „Psané slovo (*wen*) není znak, ale vzor, schematizace světa.“³⁴ Vyplyvá z toho, že význam čínských básní je tvořen mnohem více konkrétními pojmenováními, než je tomu u básní západních.³⁵ Pozorování těchto

³⁰ Přeloženo v Starožitné zrcadlo. Praha, Odeon 1977, str. 162 - 175.

³¹ Yu, P.: *Metaphor and Chinese Poetry*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 3, 1981, str. 219.

³² Owen, S.: *Traditional Chinese Poetry and Poetics*. Omen of the World. Madison, The University of Wisconsin Press 1985, str. 14.

³³ Owen, S.: *ibid.*, str. 20

³⁴ Owen, S.: *ibid.*, str. 21.

³⁵ Pro ilustraci uvedu příklad ze Xie Tiaoovy básně, která končí veršem: „Huan wang Qingshan guo.“ Čínské čtení, navíc podložené studiem životopisných údajů, by se dávalo na „guo“ jako

konkrét je navíc velice důležité pro určení místa a času, ve kterých se děj básně odehrává. Bez nich nám může čínská báseň připadat jako sled náhodných obrazů.³⁶ To se myslím nezřídka stává Součkové, viz výše.

Obdobnou myšlenku jako Owen vyjádřila Pauline Yu; ve svém pojednání o metafoře tvrdí, že čínská poezie nezná metaforu, zná pouze symbol, synekdochu a sémantické kategorie *lei*.³⁷

Synekdochický princip se neprojevuje jen v poetice - literární dílo, které zjevuje samotný svět - ale i ve výstavbě obrazů, např. pojmenováním jedné barvy se odkazuje k celé barevné škále. To se občas projevuje i u Součkové, např. v básni *Kaligrafie* (str. 44): „bud'te slova v mém kelímku černí, modří, zlatem.“ Ke stejnému principu bychom mohli přiřadit obhlížení světa, jež se traduje již od legendárního Fu Xiho, jak se píše ve *Velké předmluvě ke Knize Písní*: „yang ze guan xiang yu tian / fu ze guan fa yu di. Zvedl hlavu a pozoroval obrazy na nebi / sklonil hlavu a pozoroval uspořádání na zemi“ (poté vymyslel určitý druh písma). U Součkové lze také pozorovat tuto prostorovou expanzi, např. v básni *Oranžový měsíc* (str. 22): „oranžový měsíci“ - ↑, „pád jablka do trávy“ - ↓.

Jak Yu na str. 219 ukazuje, nemetaforický charakter čínské poezie má úzký vztah s označujícími, která sice nereprezentují samy sebe (podobně jako metafora), ale odkazují k jinému označovanému „na základě sdíleného kulturního kódu.“³⁸ Čínská poezie si během svého vývoje vyrobila celý arzenál takovýchto prostředků, který nezřídka čerpá z mezitextových vztahů.³⁹ Součková se také snaží vybudovat si takovou zásobu básnických prostředků. Jednak používá již zděděný kód, studovala starší literární formy, viz sbírka povídek

na konkrétním, čili „Obracím se a dívám se do dálky na vnější městské zdi u Zelené hory“, což se dále interpretuje jako vyjádření stesku po domově (guxiang). Západní čtenář si však stejný verš nejspíše přeloží takto: „Obracím se a dívám se na hradbu zelených hor,“ toto metaforické pochopení pak vede k úplně odlišnému smyslu básně, a to totiž že lyrický subjekt nachází klid uprostřed přírody.

³⁶ Na toto nebezpečí ukazuje Owen, S.: *ibid.*, str. 121-125.

³⁷ Předměty čínského světa byly rozděleny do jistých kategorií, potom jedno slovo z určité kategorie se mohlo stát denotátem jinému termínu z téže kategorie.

³⁸ Yu, P.: *Metaphor and Chinese Poetry*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 3, 1981.

³⁹ Kao, K. S. Y. *Aspects of Derivation in Chinese Narrative*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 7, 1985, str. 1. „Čínské texty se vyznačují charakteristickým druhem »intertextuality«.“

Podle Lu Jiho (261 - 300) Popisné básně o literatuře (Wen fu) jsou dva nutné předpoklady k vytvoření literárního díla, jedna z nich je duchovní cesta vedoucí k poznání světa, druhá studium literatury.

*Škola povídek*⁴⁰, ve stati o současné literatuře napsala, že „nový sloh si musí být jasně vědom svých historických forem, musí je perfektně ovládat.“⁴¹ Jednak je sama vytváří: nezřídka vychází z básní ve *Žlutém soumraku* a dále na ně navazuje v pozdější poezii, např. rákosí z první básně sbírky *Žlutý soumrak - Neopatrně* (str. 19) je dále ozřejmáno v komentáři k básni *Rozbitý džbán* (str. 51) ze souboru *Sešity Josefíny Rykrové*. K vytvoření vlastního kulturního kódu v *Sešitech* používá Součková metodu komentářů, které propojuje s autobiografickými prvky, což je také metoda povýtce čínská. Ani zde Součková neopouští své oblíbené čínské motivy, je zajímavé pozorovat, jak Vrchlický - stříška, vízka - Čína se navzájem zastupují v různých básních.

Závěr

Ve sbírce *Žlutý soumrak* se v různé míře projevuje vliv čínské poezie. O některých vlivech se můžeme domnívat, že jsou převzaty vědomě, a dokonce jsou po svém přetvářeny; jsou to pětislabičná forma, epiteta constans.

Vědomě jsou také přejímány určité motivy a kategorie, ale užity jsou s neporozuměním jejich významu jako pouhé ornamenty. Stejným způsobem jsou užity i čisté chinoiserie.

Zdalí Součková vědomě reagovala na synekdochický princip, je sporné, myslím si, že nikoli; přesto se několikrát vydere na povrch, ale v příliš malé míře, než aby to bylo pro dílo Součkové důležité. Podobně je to i s žánry čínské poezie. Vzhledem k tomu, že Součková nijak nepřihlížela ke čtyřřazové struktuře čínské básně, soudím, že i jistá obdobnost čínských žánrů je spíše nevědomky odpozorovaný rys.

Naprosto odlišné od čínské poetiky je nadužívání abstrakt a nepřímých pojmenování, stejně tak jako výskyt básní, jejichž vnitřní vývoj je zablokován nesourodými básnickými obrazy.

Na druhou stranu vytváření si vlastního kulturního kódu, ve kterém mohla Součková využít svých rozsáhlých znalostí i autobiografických zážitků, se zdá být zcela vlastní povaze popisované autorky, tak to dokládají i ony dopisy z let 1940-43.

⁴⁰ Podle Slovníku českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2. M-Ž. Praha, Brána 1998, str. 400.
je *Škola povídek* jakousi učebnicí poetiky 18. a 19. století.

⁴¹ Z pozůstalosti.

Summary:

The Yellow Dusk (*Žlutý soumrak*), a book of poetry by Milada Součková, was published in 1942 as a collection inspired by Chinese poetry. As the title of my essay *The influence of Chinese poetry on Milada Součková's book of poems The Yellow Dusk* suggests, I have focused on tracing the evidence of Chinese poetic influence on Součková's work. I paid special attention to the poetic form, motifs, ideological background of the poems, and to possible historical sources of inspiration. I made a list of Czech, German and French translations of Chinese poetry for that purpose.

I have drawn the conclusion that the influence of Chinese poetry manifests itself in various ways in *The Yellow Dusk*.

To some extent, the influence seems to be intentionally taken over and adequately reshaped. This is the case of the five-syllable verse form and the epiteta constants.

Application of other motifs and categories is also intentional, but as their original meaning is not fully comprehended, they serve as mere ornaments. E.g. chinoiserie is used this way.

Whether Součková responds to the Chinese synecdochical principle is not quite clear. Certain features seem to indicate so, but these are so rare that, in my opinion, they are of no significance to Součková's work. E.g. there is certain similarity with Chinese genres. However, considering the fact that Součková did not use the four-phase structure, typical for Chinese poems, I think that the similarity is unconscious and merely accidental.

Extensive use of abstract nouns and indirect designations differs from the Chinese poetics very strongly. So do the poems whose inner development is based on incongruous poetical images.

On the other hand, Součková's creation of her own cultural code, which is a characteristic trait of the Chinese poetics, seems to be inherited to the author's nature. In doing this, she could draw on her extensive knowledge and life experience.

Dětství a dějiny (komparace próz Milady Součkové a Olgy Barényiové)

Vladimír Papoušek

Prozaické dílo Milady Součkové vrcholilo ve čtyřicátých letech 20. století. Za podstatný jednotící princip její prózy lze považovat opakující se vypravěčský pokus o detailní průzkum existenciálního prostoru jednotlivce, v němž každý detail může nabývat fatálních významů. Pro tento průzkum je východiskem analýza konkrétního aktuálního prožitku přítomnosti. V unikavém proudu skutečnosti, kde konkrétní přítomnost se subjektu permanentně odcizuje pádem do minulosti, pak zcela zásadní roli sehrává zpřítomňující funkce paměti. Tento proces zároveň klade důraz na zachování autentického vztahu mezi vyprávěcím subjektem a jeho vyprávěním, v němž se skutečnost proměňuje ve fiktivní obraz. Proto jsou pro Součkovou příznačné postupy reflektující právě tuto proměnu skutečnosti v literaturu a zároveň zkoumající a prověřující tradiční literární modely jako specifické světy, jež si uvnitř vlastních zákonů přizpůsobují každou událost a situaci transformovanou z reálného světa do gravitačního pole fikce.

Velmi často je u Součkové intimní svět jednotlivce konfrontován s velkými dějinami. V kontrastu se ocitají dvě řady událostí. První konstituuje osobní či rodovou historii hrdiny a druhá představuje konstrukt monumentálních světových dějů ovlivňujících osudy velkých lidských skupin. Tyto dvě jakoby zcela imanentní řady se vzájemně střetají a při jejich dotyku se osvětluje dramatickost srážky, aniž by se projasňoval podstata některého z těchto dvou neznámých paralelních světů. Součková používá při jejich konfrontaci často prvku dětství - dětský hrdina je konfrontován s dějinami, historická událost je v retrospektivě srovnávána s časově paralelní a zdánlivě banální událostí světa dítěte. Zatímco reflexe dějin vždy předpokládá nějakou hlubší perspektivu, v níž je zhlédána spojitost mezi řadou časově postupných událostí, dětství je typické presentismem, aperspektivností. Dětský pohled je vždy zaměřen k přítomnému a konkrétnímu.

Konfrontace těchto dvou disparátních světů nepředstavuje nic významné nového, dokonce lze hovořit o oblíbeném žurnalistickém schématu či kulturním kýči dvacátého století, v častých plakátových kontrastech například dítěte a války. Tak je tomu ovšem jen v případech, kdy jsou vedle sebe stavěny pouhé emblémy lidské nevinosti a iracionálního zla, prázdné obrazy bez

vnitřního obsahu, které jako by říkaly - nikdo není odpovědný, děje se něco strašného, ale samo lidství je nevinné.

U Součkové však roste dětský svět z podrobné analýzy situace hrdiny či vypravěče, komplexního časoprostorového dešifrování události, je východiskem paměti a fundamentálním prostorem jakéhokoliv subjektivního otevírání světa.. Vedle této interpretace intimního prostoru existence stojí exegeze nejasných velkých dějů, přičemž ani jedna z obou reflektovaných řad není druhé nadřazována. Ukazuje se však, jak velké dějiny vpadají do zdánlivě bezpečného světa jedince, aniž to on sám může postřehnout zaujat svou přítomností, jejíž obzor je fatálně omezen. Jedinec je tak neustále ohrožován nejen problematičností vlastního intimního světa, který je nejasný a který musí permanentně podrobovat existenciálnímu „čtení“, ale i pohybem za obzorem, kde se rodí události stejně alogické, jejichž dosah a podstatu však nemá jedinec šanci nahlédnout.

Během první poloviny čtyřicátých let se objevila v české literatuře autorka, jejíž próza rovněž v tomto období kulminuje, aby se pak z mnoha důvodů prolomila do téměř definitivního zapomnění. Olga Barényiová otiskla svou prvotinu roku 1941 a v roce 1945 vyšla její poslední česky psaná próza *Román*. Texty Olgy Barényiové spojuje s dílem Milady Součkové obsedantní zájem vypravěče o detailní pohled do konkrétní životní situace hrdinky, stejně jako hojné využívání sebereflexivních postupů. Obě svazuje prvek konfrontace světa dětství a velkých dějin. Obě autorky tvoří své vrcholné prózy v letech čtyřicátých, a po té nadlouho mizí z české literatury. Zatímco Součková odešla do amerického exilu, kde soustředila svou tvůrčí práci k poezii, Olga Barényiová, souzená podle Benešových dekretů, odešla po propuštění do Německa, kde napsala ještě několik románů v němčině.

Pokusíme se tedy o srovnání a interpretaci próz obou autorek, v nichž je nějakým způsobem konfrontováno téma dětství a dějin.

Už debut Milady Součkové v próze *První písmena* z roku 1934 naznačil principy autorčiny poetiky stavěné na zpřítomnění konkrétního zážitku, který se však v procesu psaní stává obětí nějakého literárního modelu. Rozpoznání paralelního pohybu proudu reality a proudu literární fikce zakládá u Součkové i její pozdější schopnost literárně vyjádřit distinkci mezi nepostižitelnou skutečností dějin a dějinnou fikcí. V *Prvních písmenech* se lze setkat s dokonale uzavřeným světem subjektu, který evokuje veškeré fenomény paměti sco největší přesností, aby rozkryl skutečnost své existence a zároveň vyslovil podiv nad proměnou události v poli literatury. Velké dějiny nejsou v knize vůbec přítomny, jde vždy o individuální reflexe přítomnosti za pomoci revokace minulosti a vyslovení nedůvěry v budoucí projekty vždy ještě nejistější než sama problematická přítomnost.

I v knize *Amor a Psyché* z roku 1937 dominuje tento uzavřený svět osobní historie, jejíž vratkost je rozpoznávána v literárním zápisu. Forma deníkového záznamu s uváděním přesné datace se nijak nedotýká řady historických událostí. Časová segmentace je stejně abstraktní jako kterákoliv číselná posloupnost. Uvádí se pouze datum - den v týdnu, nikoliv však letopočet. Nicméně ve třetí části knihy, nesoucí titul shodný s názvem celé práce *Amor a Psyché*, se objevují pasáže v nichž uzavřenost intimních světů mimo velké dějiny alespoň v náznamu porušena, když se postava označovaná jako „Otec A“ setká s „historickou osobností“. Nikde ovšem není řečeno o jakou osobnost jde, pouze se rozvíjí událost, v níž se fiktivní literární hrdina prostřednictvím stejně fiktivní „historické osobnosti“ jako by dotkne velkých dějin. Zároveň je ovšem vypravěčem vyjadřována pochybnost o reálné existenci tohoto prostoru panoramatické historie:

„Všechno ostatní (doplňky oficiálního textu, vyvolané oslovením otce A. historickou osobností), co není známé z tisku a fotografií, ustupuje do pozadí v okamžiku, kdy historická osobnost promluvila. Od této chvíle je otec A. opět volný a předmětem našeho zájmu.“¹

Historie je interpretaací obrazu a textů, postava se od doteku této fiktivní historie navrácí zcela do prostoru románu („otec A.“ je opět volný).

Román *Amor a Psyché* je postaven na konfrontaci juvenilní naivity a iluze definované zkonvenčněnými literárními postupy, velemluvnosti mladistvých hrdinek, a rafinovanou reflexí jejich nedospělosti z hlediska prohloubené perspektivy zralého člověka. Motiv setkání s historickou osobností představuje v rámci koncepce celého textu jistou aberaci, je tu zcela nový, objevuje se téměř na konci románu a s ničím není svázán. Je víceméně okrajovým motivem, variací konvence. „Historická postava“ tu má stejný význam, jako hra s konvencionalizovanými literárními schémata. Vypravěč naznačuje, že velká historie vstupuje do života jedince jako předem připravený mýtus - fiktivní příběh personifikovaný nějakou událostí či osobou.

Zatímco prvek dějin není v prvních dvou prózách téměř přítomen, dětství, ačkoliv nezastupováno vždy přímo dětskými postavami, je tu definováno naivitou a presentismem hrdinů, omezeností jejich světa, i jeho charakterem podivného místa, kde každý detail chce být ohledán a vybízí k tázání. Svět nemá pevnou strukturu, ale vždy znovu a znovu se rodí z evokace, zpřítomnění. To, co se zdá být pevně konstituováno, se z jiné perspektivy zjevuje jako zvětšela konvence, zvykové schéma bez vztahu ke skutečnosti.

¹ Součková, M.: *Amor a Psyché*. Praha, 1995, str. 211. Další citace jsou z této knihy.

V románech *Odkaz* a *Zakladatelé* editovaných v roce 1940 zůstává zachován prostor intimního světa jedince. Je zde ovšem rozšiřován do okruhu rodového kolektiva, do jehož rituálů a tradic vrůstají hrdinové, aby se nakonec sami stali personifikací této rodovosti. Velké dějiny se tu objevují jen sporadicky v mlhavých aluzích, o to intenzivněji však je prokreslována dějinnost rodová. Imanentní dějiny rodu tu tvoří určitou ironickou parafrázi k oněm skrytým dějinám velkým. Vypravěč sleduje od prvních kapitol *Odkazu* dětství sourozenců Tomanových, skrývá se za vědomím postav, jimž se postupně otvírá svět široké rodiny, jejíž kolektivní rituály tvoří základní životní schéma pro jejich jakékoliv další čtení světa. Vypravěč přechází od postavy k postavě a využívá jejich vědomí k nasvícení děje. Vzniká tak proud jakési kolektivní neustále se proměňující reflexe spjaté dějinami rodu. Z původních obrysů dětského světa, vrůstajícího do tradic strukturovaného schématu rodového života, zůstává zachován určitý prvek naivity či nevěděni, který dovoluje odhalit situaci bez předsudečnosti a jistým způsobem zaručuje fenomenologickou čistotu pozorování. Toto nevěděni, domnívání se, naivní interpretování popisem zaručuje permanentní odstup proměnlivého vypravěčského fenoménu od postupnosti rodových dějin. V ironické parafrázi buržoasní touhy po tradici a kořenech je zpochybněn typ měšťanského světa, jeho schematizovaný literární obraz, ale zdá se, že je i rozpoznávána vratká pozice individua v proudu dějin vůbec. Ani přijatý a odkazovaný mýtus tradice - událostí, které se staly, předků, jejichž činy nutno uctít, nezakládá žádnou jistotu aktuální existence. A tak ve druhém románu *Zakladatelé*, pokračování *Odkazu*, zaskočí v závěru dítě své rodiče otázkou, v níž je vyslovena zásadní nedůvěra k tomu, co je odkazováno. Dcera vytržená nočním děsem ze spánku se ptá rodičů: „Z čeho budu živa, až umřete?!“

Zaražení rodiče interpretují otázku jako prostou obavu naivního dítěte o hmotné zajištění. Ale dítě v transparentním nahlédnutí perspektivy nejisté budoucnosti překračuje rodičovský obzor daný přijatým rodovým schématem. Odhaluje se tu možnost ničím nezajištěného střetu se světem, kde nic z onoho rodového mýtu nebude platit. Nejistota je podporována vědomím, že mnohé z odkazu je postaveno na předstírání, okázalé ostenzi znaku. Zkušenost konkrétní existence pak rozkrývá tuto prázdnou nevěrojatnou okázalost:

„Z čeho bude živo dítě pana Kroupy?

Z toho, co mu odkážeme, z toho, co po nás zůstane.

Vidělo jsi nás lhátí, nelži!

Dalí jsme ti, co jsme mohli. Nebud' nevděčné!

Nevidělo jsi nás chodit často do kostela, bud' však zbožné!“ (str. 429)

Dětský prvek v románu tedy mimo jiné funkce slouží jako významné vehikulum odhalování vratkosti a nedůvěryhodnosti onoho sledu událostí, činů a rituálů tvořících zdánlivě pevný rastr pro chápání skutečnosti i pro vetkání dalšího lidského osudu do ornamentu rodové tradice. Pochybnost a nejistota tohoto zdánlivě zcela imanentního světa jsou analogické jakémukoliv světu budovanému na principu předem ustaveného a pro jedince závazného ornamentu dějinného příběhu.

V *Dětské povídce* ze souboru *Škola povídek* se opět vrací motiv záchrany skutečností bezprostřední transparentní analýzou konkrétního prožívání. Dětský presentismus je tu interpretován jako záchrana pravdy, protože je zbaven iluzí o skutečném světě, protože přesně určuje jen, co je tady a teď v bezprostředním zorném poli subjektů - pouze o tom vyjednává, aby tak nevědomky byla světu přiznána jeho skutečná podstata zbavená konvencí literárních, ale i historických kulturních či politických.

„Dospělí chtějí, aby povídky měly začátek a konec. Janinka i já víme, že není žádný konec ani začátek, že je jen svět, kde je člověk šťasten a kde by si přál žít.“ (str. 83)

Odhalení podstaty fikce - stvořeného světa - vypovídá i o podstatě světa reálného - nejistého proudu skutečnosti bez konce a začátku.

Nejistota proudící skutečnosti je i východiskem deníkové prózy *Svědectví*, v níž Součková poprvé zachycuje v textu konkrétní historické události vztahující se ke dnům německé okupace a vzniku protektorátu. Jednotlivé zápisy mají konkrétní časové určení včetně letopočtu. Vyprávějíci subjekt není zcela zřejmě fyzicky dítětem, ale zachovává si jisté prvky dětské bezprostřední konkrétnosti a naivity, která je patrná opět v jeho nevěděni, uhadování, omylech v pokusu o odhalení perspektivizujícího historického vývoje událostí. Tyto omyly má vypravěč ostatně společně s kolektivním hrdinou - širším společenstvím, snad národem, který se zjevuje v četném užití plurálu. Oč častější je tato naivita v odhadu dějinného vývoje, o to bezprostřednější je analýza aktuálního prožitku. Tato živost prožívání v kombinaci s osobní i kolektivní nejistotou perspektiv dodává celému textu napětí, které osciluje v otázkách - co bude s mým životem a co s námi všemi v tomto okamžiku pádu všeho. Znovu se vrací otázka dítěte manželů Kroupových: „Z čeho budu živa, až vy umřete?!“ Nejistota dějinných perspektiv ve chvíli, kdy se odkaz hroutí, naléhavě upozorňuje na problém holé existence - osobní i kolektivní.

Jinou variantu vztahu dětství a dějin nabízí román *Bel Canto*, v němž dva paralelní hrdinové zpěvačka Giulia a Ernesto Oliva si zachovávají z dětského světa schopnost vstoupit do vlastní iluze, prožívat fikci jako skutečnost, ztrácí však dětskou schopnost vztahu ke konkrétnosti okamžiku, schopnost návratu

ke skutečnosti. Ztráta této, pro svět dětí typické, pružnosti pohybu mezi fikcí a realitou vede u obou k životní tragédii. Oba hrdinové touží vstoupit do velkých dějin, zachránit svou existenci věčností - velkým činem v toku dějin. Oliva obdivuje Napoleona, mocné historické osobnosti a pohrdá akademickou filozofií a historií, která postrádá riziko.

„Studoval jsem historii a filozofii nikoli však jako filistři (mám zde denně na očích příklad profesora T.), kteří v tichém závěťří spokojeného života koncipují myšlenky o smyslu dějin.“ (str.34) Oliva doplňuje své úvahy konglomerátem dobově populárních myšlenek Nietzscheho, Spenglera a dalších:

„Jak překonat pesimismus, plynoucí z rozumového poznání? Přimknout se k životní síle, k primitivní síle, k něčemu, co má v ústech slova: život, síla, odvaha, hrdinství, vůle, moc, přitakání životu, přírodě.“ (str.34)

Oliva, v analogii k touze zdemagogizovaných mas, chce „sáhnout“ na dějiny a stát se hybatelem jejich proměn. Paralelně k němu si zpěvačka Giulia buduje iluzi o vlastním talentu a slávě. Banální všednost žije jako sled velkých mýtotočrných událostí. Oba se stanou obětí iluze, mýtu, oba končí životním krachem. Součková analyzuje jejich potřebu být součástí velkého příběhu, která je tak silná, že proměňuje celý život ve fikci. Komparace fikce románové a životní je v textu tematizována mnohokrát: „Giuliiini známi často říkají: Giuliiini život, to byl román!“ (str. 223)

Oba hrdinové svým ulpěním ve fikci zrazují skutečnost a ztrácejí tak svou původní dětskou nevinost, v níž přepnutí z iluzivního světa zpět do skutečnosti je zcela přirozené. Iluze o možné manipulaci s událostmi lidského života, stejně jako s událostmi dějin, tu stojí jako paralela mezi životem jednotlivce a velké skupiny. Zatímco Giuliiina manipulace se skutečností vlastního života symbolizuje iluzi subjektivní, osudy Olivovy jsou aluzí na dobově konkrétní představy o možnosti proměny dějin.

Zřejmě rozpětí mezi ahistorickou konkrétností dětského světa a iluzivností velkých dějin lze pozorovat v poslední rozsáhlejší prozaické práci Milady Součkové *Neznámý člověk*, která je budována na konfrontaci velkých dějinných událostí převážně dvacátého století s časově konsekventními osobními „dějinami“ jednotlivce. Tyto dvě paralelní řady života jednotlivce a událostí velkých dějin postupují jako by lhostejně vedle sebe. Nenápadně se však prostupují prostřednictvím zdánlivě banálních objektů, jako je třeba zmrzlinový dort v podobě válečné lodi určený pro narozeninovou oslavu na dětském večírku. V těchto nicotnostech se však odhaluje nebezpečná reglementace velkých dějin na jakýkoliv individuální život. Dějiny vstupují do života jedince, aniž o tom má on sám jakýkoliv tušení, třeba v podobě slov písně o bitvě u Hradce Králového. Děsivá událost se proměnila v něco tak nevinného jako

je melodie a verše. Vypravěč ji mnohovýznamově nazývá „lidovou písničkou světové historie“.

V jednotlivých kapitolách knihy se stále opakuje stejný princip konfrontace nevědomí a nevinnosti přítomného konkrétního okamžiku s dějinnou perspektivou, událostmi, které fatálně ovlivnily život Evropy ve dvacátém století. Banalita všední přítomnosti jedince je konfrontována s hektickým pohybem davů, válkami a oslavami vítězství. Jako by tu v uměleckém tvaru byl ilustrován Patočkův postřeh, že: „Problém individua, problém lidské osoby, byl od počátku problémem překonání každodennosti a orgiasmu.“²

Vypravěč perspektivizuje události od zmiňované bitvy u Hradce Králové do třicátých let dvacátého století, přičemž ona „první“ historická událost má vztah k hrdinskému subjektu prostřednictvím rodové tradice, je tím, co předcházelo osobní existenci jedince, přesto se však stalo součástí jeho životního obzoru. Perspektiva jistého vědění vypravěče konfrontovaná s nevěděním přítomné chvíle hrdinského subjektu, chvíle v níž velká událost vstupovala nepozorovaně do života jedince, představuje základní jednotící princip knihy. V tomto spění od nevědouceho k vědění o životě a dějinách se rovněž naznačuje zmiňovaná ztráta nevinnosti, oddělení se od světa dětství. Na druhé straně, poslední kapitola *Filozofický kongres*, v níž se objevují nejrůznější koncepty světa a dějin, znovu dospívá hrdina k rozpakům z přítomnosti, v níž se ukazuje, že svět nijak nepozbyl pro jedince své nebezpečné nevypočitatelnosti. Opět dochází k zpětné reflexi dětství, znovu zaznívá bolest nad ztracenou nevinností v poslední anglické větě:

„God forbid that we should give out a dream of imagination for a pattern of the world.“³

Touha po záchraně skutečnosti prostřednictvím imaginace a nedůvěra ke všem fiktivním konceptům světa jsou výsledkem přirozené konfrontace subjektu a dějinných událostí, jak je předvádí celý text. Jejich výsledkem není další nový koncept poznání, ale vyjádření úzkosti člověka, jenž se stává obětí historie a jehož vlastní intimní svět, propadající se do minulosti, je prostorem značně nejistým.

Jestliže tedy sledujeme celý korpus próz Milady Součkové, ukazuje se, že její hrdinové a vypravěči nejprve zkoumají detailně prostor své přítomnosti, otevírají svět jako by z původní dětské bezprostřednosti vnímání konkrétnosti v nejbližším okolí. Tato detailní analýza souvisí s aktem psaní, v němž se událost transformuje do světa fikce. Rozostřené rozhraní jako by odráží

² Patočka, J.: Kacířské eseje o filosofii dějin. Praha, 1990, str.122.

³ Součková, M.: Neznámý člověk. Lund, 1962, str.149.

nejistou pozici subjektu ve světě. Vypravěčský pohyb na hraně fikce a reality se postupně stále více perspektivizuje, přičemž základní východisko spočívající bezprostředním konkrétním průzkumu zážitku zůstává zachováno. Dochází však ke kontrastnímu zobrazení aperspektivní přítomnosti subjektu s perspektivizovaným pohledem historickým. Vzniká tak obraz vztahu jedince a nesrozumitelného toku dějin. Schémata rodových historií jsou zpochybněna stejně jako velké dějinné koncepty. V určitém kruhu spěje jedinec od nevěděni k dějinné reflexi, aby se opět odvracel od svého poznání jako od iluze, a znovu hledal spásu ve zpřítomnění toho, co skutečně bylo žito. Účast ve velkém příběhu dějin stejně jako v románu, proměňuje skutečnost ve fiktivní schéma, jehož se subjekt může stát lehko obětí.

V roce 1941 vyšel první román Olgy Barényiové nazvaný *Janka*. Jde o příběh dívky, která se po smrti matky podrobuje kruté klášterní výchově, přičemž její osudy ve společenství dalších chovanek a řádových sester je zasazeno do let první světové války. Vypravěč románu sleduje události převážně z vnitřní perspektivy dítěte, jemuž krutost reality kolem z valné části uniká, ale intenzivně vnímá nesrozumitelný a vpád konkrétních událostí - smrti matky, přechodu do nepřátelského prostředí kláštera. Její nerozumění a tázání kontrastuje s lhostejností okolí. Vypravěč převážně se ukrývající za nevědomou perspektivou dětského světa tento úkryt čas od času opouští, aby uváděl konkrétní data a události posledních let monarchie. Podobně jako u Součkové se tu setkávají velké historické události s aperspektivní situací jejich aktérů. Smrt vojáka kontrastuje s nevěděním jeho manželky vykonávající všední práci.

„Jedna paní pekla vánočku. Takovou žlutou, samé mandle a rozinky. A spálila ji.

Ve Vídni vyvěšovali právě dlouhý seznam padlých za poslední týden. Ta paní, co tu vánočku pekla, takovou krásnou vánočku, spálila, ta, prosím, ještě nevěděla, že jméno jejího muže je na té listině. Co taková vánočka dá práce a kolik stojí! Není to škoda?“⁴

Sama promluva má rysy nezáměrné dětské krutosti z nevěděni, dětská je i primitivní stylizace zabilhající permanentně k podružnějšímu tématu - vánoče, aniž věnuje pozornost mnohem významnějšímu prvku tragédie. Tento rys vypravěčského diskursu je příznačný pro celý text.

Svět dětství je u Barényiové, podobně, jako u Součkové místem konkrétního doteku se skutečností, ale je to zároveň prostor bezútěšnosti, nebezpečí a střetu s násilím. V románu *Janka* zcela chybí jakýkoliv prvek idylčnosti.

⁴ Barényiová, O.: *Janka*. Praha, 1941, str. 83. Další citace jsou z této knihy.

Dětská imaginace umocňuje krutou skutečnost, únik do fikce je indikací nějakého děsivého nárazu zvenčí, je produktem úzkosti nebo strachu.

U Barényiové paralelismus mezi krutostí války a dětskou nevědomostí nabývá až absurdních podob, například ve scénách, kdy chovanky vítají umírajícího vojáka, či když vypravěč simultánně sleduje dva děje - smrt důstojníka a tanec dívky:

„A jednou v noci je bouřka a umírá jeden mladý poručík. Umírá, gramofon hraje a nahoře tančí krásné děvčátko.“ (str. 130)

Orgiastické chvíle dětí, překonávajících nudu klášterního života, jsou propojeny s výsledkem orgiasmu války. Pro obě scény je příznačná lhostejnost a aperspektivita související s izolovaností dějů.

Určitý cynismus vypravěčské stylizace je analogický k cyničnosti dětského světa, který je analogií všeobecně lhostejné době, kde umírání a smrt nemají žádnou zvláštní platnost. Podobného postupu užije mnohem později Arnošt Lustig, v některých svých raných obrazech dětského osudu v ghettech.

Román vrcholí sérií obrazů smrti chovanek při chřipkové epidemii, podávaných vypravěčem jako chladné konstatování stavu, bez emocí, jako konkrétní všední děj. Všednost smrti chovanek je paralelní všednosti smrti na frontě. Dominance destrukce a beznaděje je téměř absolutní. Zdá se, že Barényiová promítá do deziluzivního života své hrdinky, procházející snad všemi stupni hrůz, které přijímá s nevědomou lhostejností, stejnou jakou lhostejné okolí přijímá ji, náladu pádu mocnářství. Dětská křížová výprava klášterních chovanek, předurčených k smrti, je analogií k osudům tisíců životů zničených na frontách. Lhostejnost a rozpad mravních hodnot v pokrytectvím prolezlém klášteře je analogií k poměrům v Rakousko - uherské monarchii za posledních let její existence. Román *Janka* lze tedy interpretovat jako podobenství o zániku jedné civilizace. Perspektiva dětství a perspektiva dějin jsou tu spojovány od počátku na základě principu analogie. Dětstvím není otevírána cesta k obnově pravdivého pohledu na realitu jako u Součkové, ale je chápáno jako prostor od počátku rozvrácený a násilněný skutečností. Není tu žádná distance mezi enklávou dětství a historickou perspektivou, protože dějiny smetou hranice dětského světa zcela nemilosrdně už na počátku příběhu. Vpád dějin do života subjektu odstraňuje jakoukoliv iluzi a otevírá prostor strohému konstatování stavu o bytí či nebytí v jistém čase.

Poslední česky psaná próza Olgy Barényiové nese název *Román* a vykazuje řadu podobností s prózami M. Součkové právě pro hojné využívání sebe-reflexivních prvků a hledání poměru mezi fikcí a skutečností. I zde se vypravěč zabývá obsáhle dětským světem, jemuž je věnována prostřední ze tří částí textu, v němž jde o neustálé přesmykování vyprávění mezi světem fik-

tivním, rodícím se z románové konstrukce, a quasireálným světem vypravěče - tvůrce fikce. Oba světy zachycují především intimní uzavřený prostor jednoho lidského traumatu. Místní určení děje je jen mlhavé - pouze z několika narážek lze soudit na Prahu, časové určení pak je zcela abstraktní a blíží se obrazu v románu *Amor a Psyche* od M. Součkové. Nabízejí se konkrétní data bez letopočtu. Nicméně, sehrává tu roli jistá paralela mezi časem románu a časem quasireálného života vypravěče.

V knize neexistuje žádné spojení s nějakou konkrétní historickou událostí, velké dějiny jsou na rozdíl od *Janky* z knihy zcela vytěsňeny. Paralela mezi řadami román - život a román - fikce je v závěru textu řešena ve prospěch fikce. Ostatně i v celém vyprávění je zřejmý kontrast mezi bolestnými zážitky reálného života a možností jejich korekce ve fiktivním prostoru příběhu. V závěru se říká:

„Malíř zmizel ve svém obraze a autor zmizel ve svém románu. Šli hledat zlatý zámek. A nikdy se nevrátili.“⁵

Odchod z reálného prostoru do tvořeného je u Barényiové definitivní a nevratný. Rozpuštěním v příběhu či zmizením v obraze se vyjadřuje potřeba vypravěče - konstruktéra fikce a zároveň hrdiny, který v této stavbě navždy zmizí, skrýt se před traumaty skutečnosti, uniknout z nebezpečné reality. Zkušenost dějinná je tu možná skryta za osobními programy hrdiny, za úzkostí z permanentně zraňující zkušenosti intimního světa, za nímž číhá nevyslovený zlověstný prostor kolektivních dějů. O tom, co se děje za obzorem intimního světa, vypravěč nechce nebo nemůže mluvit, přičemž konstrukce jeho fiktivního úkrytu zdá se být příliš bytelná, aby nevzbuzovala podezření, že tu je něco mnohem hrozivějšího, než pouhé milostné zklamání, co ho nutí k definitivnímu odchodu do jiného rozměru světa fikce.

Zdá se, že pojetí cesty od aperspektivity dětství k perspektivě dějin je u obou autorek opačná. Zatímco Barényiová rozbíjí iluzi bezpečí dětství už v prvním románu a zkušenost dětských hrdinů se tu stává paralelou velkých dějinných událostí, Součková pojímá od prvních děl dětství jako prostor původního otevření světa, počátku paměti. S postupující perspektivizací dějinné zkušenosti se dětství stává principem obnovy skutečnosti ve světě propadajícímu se do fiktivních schémat, iluzí, a mýtů. Součková dospívá od dětství k dějinám, aby princip dětské bezprostřednosti a konkrétnosti vždy zachraňoval její hrdiny před pádem do iluze, aby se stal prvkem ochrany subjektu před nesrozumitelným pohybem dějin. U Barényiové naopak sledujeme cestu od reflexe velkého historického traumatu prostřednictvím paralely s dět-

⁵ Barényiová, O.: Román, Praha, 1945, str. 319.

ským světem, k úkrytu před skutečností a tedy i před dějinami v prostoru fikce. Imaginace tu má být štítem před úzkostí existence. Od kruté perspektivy historických událostí k vytvoření umělé románové konstrukce, jejíž každý prvek se okazale předvádí čtenáři jako přehlídka obranné zbroje odrazující nepřitele před vpádem.

Součková směřuje z intimního světa k obrazu velkého historického panoramatu, aniž by se vzdala analytických prostředků ohledávajících existenciální prostor jedince. Barényiová se odvrací od této historické panoramatizace, aby se nořila do stále intimnějšího a uzavřenějšího světa vlastních traumat, přičemž však se nevzdává své úzkosti před velkými dějinami, jak ji předvedla už ve své prvotině. Transponuje své obavy z dějin pouze do jiné podoby.

Poslední próza *Neznámý člověk* Milady Součkové s velkou perspektivou dějin vznikla v roce 1943 a během války přirozeně nevyšla, *Román* Olgy Barényiové byl editován v roce 1945, nedlouho před tím, než byla autorka obviňována z kolaborace s nacisty díky svému manželství s německým důstojníkem. Ačkoliv vypravěč u Součkové se pokouší skutečnost zachraňovat a vypravěč u Barényiové se před ní pokouší hledat úkryt, oba cítí stejnou úzkost před dějinnými koncepty. Oba se shodují zcela zřejmě v oné poslední anglické větě *Filosofického kongresu*.

„God forbid that we should give out a dream of imagination for a pattern of the world.“

Summary:

The author of this study compares works of Milada Součková with another important female writer of 40th Olga Barenyi. Součková as well as Barenyi used methods of self reflection in novels. The author found main common principles of both writers in the images of history which are in the sharp contrast to the images of childhood.

He concludes that in works of Barenyi the images of hero's childhood represents the step to cruel reality which is attacked by historical events. Works of Milada Součková bring more complicated comparison of a childhood and events of great history. These immanent currents are united in memory of her hero.

Román Milady Součkové

František Všeticka

Tematika vzestupu, slávy a pádu patricijských rodin se stala v české literatuře záležitostí zejména ženských spisovatelek. Zakladatelkou a výsostnou představitelkou tohoto tematického okruhu je u nás A. M. Tilschová, která jej umělecky ztvárnila v románovém cyklu *Stará rodina a Synové*. Po ní se k této látce vrátily Helena Dvořáková a Milada Součková. Obě s ní vystoupily ve čtyřicátých letech - Helena Dvořáková trilogií *Pád rodiny Bryknarů* a Milada Součková dílogii *Odkaz* a *Zakladatelé*. Tematika patricijských rodin je u těchto autorek doprovázena dvěma zvláštnostmi. Všechna uvedená díla tvoří vícedílné cykly (dílogie a trilogie) a téměř všechna vznikala ve válečné atmosféře - *Stará rodina* (1916), *Synové* (1918), *Na nový květ* (první díl *Pádu rodiny Bryknarů*, 1943), *Bílými plameny* (druhý díl *Pádu rodiny Bryknarů*, 1945), *Odkaz* a *Zakladatelé* (oba romány 1940).

M. Součková vyslovila své patricijské téma zejména ve svém *Odkazu*, poněvadž próza *Zakladatelé* (stěží jí lze označit za román) nedosahuje umělecké koncentrace prvního svazku dílogie. Do patricijské tematiky je prostřednictvím *Odkazu* vtažena ještě jedna česká spisovatelka, a sice Růžena Svobodová, jejíž částečnou karikaturu podává Součková v 9. kapitole. Růžena Svobodová v ní vystupuje pod svým dívčím jménem Čápová. Tematika měšťanských hnízd, vyjadřovaná v české literatuře vážně až tragicky, dostává touto perziflází nadlehčenější podobu. Pravděpodobnost, že jde o karikaturu Růženy Svobodové vyplývá z toho, že autorka *Černých myslivců* představovala zcela protikladný tvůrčí typ, založený na impresionistickém a vysněném vidění skutečnosti. M. Součková je na rozdíl od Svobodové typ intelektuální.

Odkaz M. Součkové má několik tektonických zvláštností. Jednou z nich je už jeho celková stavba. Román nevzrušeně plyne kupředu, mnohé budoucí události se napovídají, stejně tak se děj několikrát vrací do minulosti. Románový děj negraduje, nemá vrcholu, vše probíhá v jedné plynulé rovině.

Obdobně je tomu i s postavami, které M. Součková neindividualizuje a neprohlubuje jejich charakteristiku. Velmi výstižně se o tomto problému vyjádřila Věra Lišková, která uvedla, že „není v jejím díle hlavních postav, jsou jen některé postavy osnovné, vynořující se z hemživého shluku častěji nežli jiné a fungující jako obvyklé východisko asociací“.¹

¹ Posmrtný odlietek z prací Věry Liškové. Praha, Melantrich 1945, str. 18.

Tato v tradici české prózy nezvyklá metoda má pro výstavbu románu nemalý dosah, autorka neklade důraz na postavy a jejich vývoj, nezvýrazňuje narůstající syžetovou linii, ale volí některé technické prostředky, jež přispívají k vystižení atmosféry velkoměstského a maloměstského prostředí. Jedním z těchto prostředků je refrén, popřípadě celá škála refrénů. Některé kapitoly románu prostoupila totiž prozatěrka spojujícími refrény. V 3. kapitole tvoří takový refrén povzdech „Ach, jak byl člověk nešťastný!"; v 11. kapitole jsou jím valčíkové kroky „Vpřed napřed vlevo krok". Některé z těchto refrénů přecházejí i do titulů kapitol, tak v názvu 7. kapitoly se objevuje refrénový obrat „Pivo seče, pivo váže, pivo metá"; v titulu 18. kapitoly „Všem se nelze zachovat"; v názvu 23. „Nevděk a jak vypadá vděčnost".

Svůj refrén mají nejen některé kapitoly, ale má jej i román. V 1. kapitole se objevuje románový refrén čtyřikrát a vždycky v poněkud pozměněné podobě: „co vy budete dnes dělat k obědu?" - „copak bude mít dnes pan Burda k obědu?" - „co je komu do toho, co mají Burdovi k obědu?" - „Paní Burdové, starostovy ženy, se nikdo neodvází zeptat, co bude vařit".² Variační rozsah refrénu z 1. kapitoly pak prochází celou kosteleckou částí románu, neboť uvedené formulace jsou refrénem pouze pro tuto její část (děj *Odkazu* se střídavě odehrává v maloměstském Kostelci a v Praze).

Poslední varianta románového refrénu se vyskytuje v 15. kapitole, v níž Součková konstatuje smrt pana Burdy a anticipuje skon paní Burdové. Ustálená verze refrénu je v této kapitole převrácena, má negativní podobu: „Mezi květinami se objevují zvědavé tváře: neptají se, co bude paní Burdová vařit k obědu" - „Nikdo se nediví, že se paní Burdová nemá k zatápění". Závěrečnou variantu refrénu podtrhla Součková také tektonicky, neboť ji vložila do kapitoly, jež tvoří tzv. transpoziční scénu.

Románový refrén zahrnuje úzké téma - oběd a vaření. Tento tematický prvek dostatečně charakterizuje nejen Burdovy, ale maloměstský způsob života vůbec, jenž je zaměřen na materiální hodnoty lidské existence. Materialistický charakter refrénu bezprostředně souvisí s další tektonickou složkou, s rekvizitou, jež má ještě hmatatelnější a materialističtější podobu. Navíc se rovněž dotýká Burdových, přesněji řečeno jich a jejich vzdálenější přízně.

V 1. kapitole začíná nejen refrén románu, ale je v ní poprvé také zmínka o posvěcené monstranci, kterou dostal Burda za práci v klášteře. Zelenková, jeho vzdálená přízeň, je přesvědčena o tom, že monstrance přináší jejím vlastníkům štěstí, což je rozhodující důvod, proč o ni důsledně usiluje.

² Cituji z druhého vydání - Součková, M.: *Odkaz*, Zakladatelé. Praha, Prostor 1997.

Monstrance se v tomto případě stává rekvizitou, která - podobně jako románový refrén - je spjata s kosteleckým prostředím a s Burdovými. Teprve po jejich smrti se dostává do majetku manželů Kroupových v Praze, kam si pro ni Zelenková, v domnění, že ji získá, zajede. Svár, který Zelenková s paní Kroupovou o ni podstoupí, svědčí o tom, že monstrance je rekvizitou romantickou. V její výsostné poslání začne totiž vedle Zelenkové věřit i racionálně uvažující Marie Kroupová.

Jinou otázkou, dosti problematickou až záhadnou, je titul románu, protože otázkou zůstává, co je vlastně v tomto prozaickém dile odkazem. Jeden z možných výkladů je spjat právě s rekvizitou, neboť pro Zelenkovou tkví velmi závažný odkaz právě v nedosažitelné monstranci, již přisuzuje tak velký význam. V tomto smyslu zůstává románový odkaz nenaplněn, neboť Zelenková se nestane vlastníkem dřevěné monstrance a v Zakladatelích se tento syžetový prvek už neobjevuje.

V souvislosti s poslední variantou románového refrénu byla zmíněna transpoziční scéna, kterou M. Součková vložila do 15. kapitoly. V této kapitole dochází k návštěvě selky, která si u stoláře Burdy zamlouvá skříň; zmíněný výjev je transponován jako pohádka o Smrti, jež uvízla na verpánku. Výjev dávné návštěvy prostupuje nová návštěva selky, která anticipuje skon paní Burdové. V daném případě jde o transpoziční scénu založenou na pohádkovém příběhu. (V této souvislosti třeba připomenout, že pohádkových prvků je v *Odkazu* celá řada, charakter transpoziční scény má však pouze výjev z 15. kapitoly.)

Transpoziční scéna M. Součkové má dvě vrstvy - současnou s Burdovou a minulou s Burdou. Obě vrstvy se navzájem prostupují a jedna druhé dodává na konečném významu.

Pohádkový prvek Smrti na verpánku byl pro Součkovou natolik intenzivní a významný, že se k němu ještě po letech vrátila v básni *Smrt na verpánku* (ze sbírky *Gradus ad Parnassum*, Lund, 1957). Báchorečný námět zde však už není transpoziční scénou, ale běžným motivickým prvkem. Pro román *Odkaz* je závažná dedikace této básně, již autorka připsala „Panu Burdovi, truhláři a starostovi města Milevska“, tj. jedné z hlavních postav *Odkazu*. Dedikace naznačuje, že reálným předobrazem pro románový Kostelec bylo Milevsko. V básni samotné pak M. Součková ztotožňuje románového starostu Burdu se svým pradědem:

*Jen mému pradědovi truhláři
že prý se pěkný kousek podaří
že si ji na stoličku přimrazí
zaklíná, přemlouvá ho, prosí*

*kdo oběd dovaří, kdo pole skosí?!
Přijď, až nám smlouva vyprší!*³

Patnáctá kapitola *Odkazu*, obsahující transpozici scény, nese název *Černé šaty a studená plotna. Pařížské dítě. Smrt na verpánku*. Obdobnými synoptickými tituly obdařila M. Součková i ostatní kapitoly, tak např. název kapitoly 23. zní: *Poučení pro nevěsty. Hrály dudy u pobudy. Lkající grácie. Falešná směnka. Nevděk a jak vypadá vděčnost. Most. Panoráma. Půdorysy*. Synoptické tituly kapitol se v novodobé literatuře objevují převážně jen v humoristické próze (konkrétně v Poláčkově *Hostinci U kamenného stolu* a v Jirotkově *Saturnimu*), s níž román M. Součkové nemá zdánlivě nic společného. Je tomu tak ovšem pouze na první pohled, neboť i *Odkaz* má svůj osobitý humor. Věra Lišková o autorčině humoru napsala: „Ale hlavní realistickou rovínou jejího díla prosycuje napořád zvláštní humor, plynoucí přímo z nahromaděných detailů samých, jakási neosobní komika, již nalézáme u Prousta, Joyce a Gida a již poslední z nich nazývá v *Paludes* »vážnou žertovností« (la plaisanterie sérieuse).“⁴ Spisovatelčiny synoptické tituly kapitol tak zapadají do vymezeného druhu prózy, proto se v nezměněné podobě opakují i v obdobně laděných *Zakladatelích*.

V závěru románu se Marii Kroupové, stěžejní postavě díla, narodí dcera. Finále *Odkazu* je tedy finále natální, tj. dosti tradiční. Součková tento tradiční prostředek nadala v daném případě hlubší funkcí, jež bezprostředně souvisí s postavou Smrti z 15. kapitoly.

Ve finální kapitole vystupují dále nadpřirozené bytosti - Sudičky, které obdarovávají Mariino dítě. Jako v klasických báchorkách si i ony protiřečí. Nejstarší z nich vloží dítěti něco, co další dvě nepostřehnou a co není v textu konkretizováno. Vyvstává tak jakési tajemství, které není blíže osvětleno. Dar nejstarší Sudičky je odkaz, tajuplný odkaz, jenž se podruhé vztahuje k titulu románu (prvním odkazem k románovému názvu byla dřevěná monstrance, již Zelenková přisuzovala zcela konkrétní význam). Trojice Sudiček je v souvislosti s dítětem znovu připomenuta ve finální kapitole *Zakladatelů*, v níž se motivický prvek odkazu znovu objevuje (kapitola nese název *Odkaz*). Trojice Sudiček z prvního svazku dilogie představuje báchořečné finále, jež umocňuje finále natální.

Zjevení se Sudiček ve finální kapitole *Odkazu* Součková připravila (předznamenala) ve středové 13. kapitole (celý román má 25 kapitol), v jejímž závěru se „vysoko na výstupku mezi okny, balkony, arkýři a štíty“

³ Součková, M.: *Gradus ad Parnassum*. Lund, Sklizeň svobodné tvorby 1957, str. 9.

⁴ Posmrtný odlietek z prací Věry Liškové. Praha, Melantrich 1945, str. 32.

objeví tři grácie. Trojice grácií se v koncové kapitole posléze metamorfuje v trojici Sudiček.

Vedle Sudiček vystupuje v románě ještě jedna nadpřirozená bytost - Smrt (Smrt na verpánku), jejíž předchozí návštěva u starosty Burdy souvisí s jeho smrtí, a její nová návštěva signalizuje skon jeho manželky.

Čtveřice nadpřirozených bytostí spolu s autorčíným jménem vytvářejí podivuhodnou aliterační propriální řadu: Sudičky - Smrt - Součková. Grafickou úpravu prvního vydání *Odkazu a Zakladatelů* provedl manžel M. Součkové Zdeněk Rykr, který v době jejich vydání násilně ukončil svůj život (15. ledna 1940 spáchal sebevraždu). Rozvaděné Sudičky mu nepřály a on sám motiv smrti do své tvorby postupně uváděl. Z roku 1938 má např. trojici olejů, jež námětově zcela zjevně gradují: *Rytíř a dáma, Rytíř, dáma a drak a Rytíř, žena a smrt*. Osudovost posledního z olejů je konkrétní a zřejmá. Malířův osud a osud manželské umělecké dvojice je nepřímou zaznamenán v próze M. Součkové a v obrazech Z. Rykra.

Pozoruhodným stavebním prostředkem Milady Součkové jsou refrény, jež dodávají kapitolám i románu jako celku lyrizující ráz, jsou jedním z činitelů potlačujících (nivelizujících) epiku románu. Jeho lyrizující charakter souvisí nesporně také s autorčinou básnickou tvorbou. Rok před vydáním *Odkazu* vyšla M. Součkové básnická skladba *Mluvicí pásmo*⁵, jejíž titul má přímý vztah k *Odkazu*, neboť jeho substantivní výraz **pásmo** do značné míry charakterizuje žánrový ráz (a tok) autorčina románu. Žánr pásma určuje strukturu *Odkazu* pouze částečně, rozhodující a dominantní roli naopak sehrává v osnově *Zakladatelů*, jejichž románový tvar pásmové řazení uvolňuje a rozrušuje. To, co je v *Odkazu* ještě pozitivem, sehrává v *Zakladatelích* roli negativní.

Vysloveně výjimečný ráz má u Součkové transpoziční scéna, jež se v české próze poprvé - pokud je mi známo - objevuje v Dykově *Konci Hackenschmidově*. Rozdíl mezi oběma prozaiky spočívá v tom, že u Dyka má transpoziční scéna goethovský ráz (Dyk v ní využívá básníkovu milostného vztahu k Friderice), kdežto u Součkové je scéna inspirována folklórní látkou. Oba autory zdánlivě nic nespojuje, přes odlehlost času mají však jeden výrazný společný rys - oba se spolupodíleli na rozrušení a na možné metamorfóze tradičního modelu společenského románu. Každý z nich tak činil jiným způsobem, což odpovídalo společenskému a zejména literárnímu kontextu, do

⁵ Mluvicí pásmo bylo vydáno ve sto exemplářích jako soukromý tisk roku 1939. linolea k němu pořídil Zdeněk Rykr.

něhož v odlišné době vstupovali. Ve využití jednoho technického prostředku, navíc vysloveně neběžného, se však Dyk a Součková setkali.

Pro kompoziční výstavbu *Odkazu* je příznačná řada umně využitých technických prostředků, nikoli některá typologicky vyhraněná postava. Výsledkem tohoto postupu je, že postavy románu ustupují do pozadí a čtenář místo jednoznačnějších typů vnímá pohyb mezi postavickami, jejich banální vztahy a škálu nejrůznějších druhů promluv mezi nimi. M. Součková vytvořila *Odkazem* (stejně jako jeho pokračováním) mezní druh moderního románu, dílo, které jevovou skutečnost obráží, spíše obráží než by ji vytvářelo.

Zusammenfassung:

Die Gestalten in dem Romane *Odkaz* (*Das Vermächtnis*, 1940) von Milada Součková sind nicht eine Uerscheinung, die Autorin legt den Nachdruck vielmehr auf die technischen Mittel, namentlich auf den Refrain, auf das Requisit, auf die Transposition der Szene, auf die übersichtlichen Benennungen der Kapitel und auf das Finale.

„Velkou historii bych rád viděl tady.“ Dramatická tvorba Milady Součkové

Lenka Jungmannová

Nebudeme-li počítat malou loutkovou hříčku nazvanou *Faustus* a přepracování Sofoklova *Krále Oidipa*, o kterém se ještě zmíníme, můžeme konstatovat, že Milada Součková napsala dvě celovečerní divadelní hry. První drama se jmenuje *Listopad* a nese podtitul *slavnostní hra k 17. listopadu*. (Původní podtitul, opravený na rukopise hry autorkou, zněl *historická hra k 17. listopadu se slavnostní předehrou*.) Hra vznikala pravděpodobně na samém sklonku 2. světové války a autorka o ní v *Sešitech Josefíny Rykové* - přímo ve *Vlastním životopise Josefíny Rykové* - píše: „Když jsem roku 1945/46 šla k Frejkovi (...), nesla jsem Frejkovi svou hru 17. listopadu. Cítila jsem, že to má slabiny. V Národním divadle řekli přímo: »Paní Součková, přece byste nechtěla.« Frejka byl ochoten upravit to pro to téma. Snad to někde ještě mám.”¹ Rukopis hry objevil dr. Kristián Suda v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze roku 1997. (Již před tím ovšem našel fragmenty této hry v pozůstalosti.)

Jisté ukazatele dovoluují tvrdit, že hra byla vytvořena až po práci Součkové na inscenaci, přesněji na literárním večeru v Divadle Větrník nazvaném *Cervantesovo „Zázračné divadlo světa“ hraje podle Milady Součkové Oidipa krále s vloženými texty H. Berdycha*. Tento text upravil a režisoval Josef Šmída, premiéra byla 7.5.1942.² Součková se na večeru podílela „přepisem“ *Oidipa*, z něhož zachovala jen základní kostru děje. V knize Zdeňka Hedbávného *Divadlo Větrník* o tom čteme: „Ze Sofoklovy tragédie zbyla jen základní dějová fakta: muž zjišťující, že omylem zabil svého otce a stal se manželem své matky, s níž má děti. Vše je vyprávěno jako hrůzný příběh situovaný do žižkovského holičského krámu.”³ Součkové *Oidipus* byl jako text kompletně přejat z její prózy *První písmena* a oidipovský motiv, který se volně proplétá celým dílem Součkové, se dále objevuje i v obou hrách.

Náš úsudek, že *Listopad* vznikl až po inscenaci v Divadle Větrník ovšem vychází z toho, že lze pozorovat jiné souvislosti mezi těmito dvěma dramatic-

¹ Součková, M.: *Sešity Josefíny Rykové*. Praha, Prostor 1993, str. 207. K tomu malou poznámku: Vinohradské divadlo patřilo v té době pod MDP a Frejka byl ve funkci ředitele od srpna 1945 do června 1950.

² Inscenace se hrála patnáctkrát až do 27. května 1942.

³ Hedbávný, Z.: *Divadlo Větrník*. Praha, Panorama 1988, str. 46.

kými texty. Zájem o drama španělského zlatého věku, který, jak se domníváme, byl prací ve Větrníku - kam Součková dokonce docházela na zkoušky - inspirován, dovedl autorku k užívání meziher, kterými divadlo obohatil právě Cervantes. Zjevný vliv barokní dramatické poetiky nalezneme navíc v přede-
hře přímo. Způsob, jakým je předehra koncipována připomíná Calderonovo *Veliké divadlo světa*, kde na začátku vystupuje Autor (Bůh), který dává pokyny Řediteli (Světlu), jak hrát hru.⁴ Metaforu divadla jako světa, o níž lze při pohledu na celé dějiny dramatu hovořit jako o imanentní konvenci, ovšem Součková nechápe aristotelicky jako nápodobu skutečnosti, ale dostává se k ní – jak uvidíme - prostřednictvím vlastního pojetí interpretace dějin, o němž už napovídá i jedna jediná replika z přede hry. Básník se Panny ptá: „Jaké jsi měla šaty před pěti sty léty?“

Hru tedy rámuje předehra s prologem a třemi výstupy, po níž následuje I. akt, I. mezihra, II., III. a IV. akt, II. mezihra a nakonec epilóg rovněž o 3 obrazech. Celá předehra a poslední obraz epilógu jsou psány volným veršem. Drama začíná prologem, který pronáší Básník na předscéně. Předehra je pak realizována jako uvedení do další hry, která bude následovat, tedy jako tzv. divadlo na divadle. Na jedné virtuální rovině se zde stírají a prolínají dvě reality: první, která se tváří jako skutečnost (tj. jako dějinný okamžik), a druhá, která se tváří jako příběh a je tedy virtuální dvojnásob. Všimněme si pozoruhodného paradoxu, že totiž aktuální skutečnost a potažmo i dějiny jsou v přede hře představovány fiktivním atemporálním dějem, zatímco v centrální části díla je naopak realistická hra reprezentantem vyprávění.

Předehra je na hlavní hře téměř nezávislá a stejný vztah mají mezi sebou i zbývající oddíly hry. (Fragmentárnost je také výrazným rysem nejen autorčiny stylu, ale i větrníkovského textu.) Tři symbolické postavy, Básník, Herec a mechanická Panna–figurína, vedou na jevišti, kde zatím probíhají technické práce (odstraňují se kulisy renesanční hry a Panna je dokonce dosud oblečena v historickém kostýmu), dialog o zrození divadla, respektive světa. Básník hovoří o svém díle, které přivede na jeviště skutečného současného hrdinu (ačkoli má jít o hru historickou) a vytváří paralelu mezi historií a jejím uměleckým zobrazením. (Až programový zájem o dílo se současným námětem se objevuje především v *Hlavě umělce*, zájem o dějiny a jejich reflexi však nalezneme v celé tvorbě Součkové.) Je zvláštní, jakým způsobem, vedle Básníka (jako autora hry) a Herce (jako jejího realizátora), figuruje v přede hře ona třetí postava, loutka Panny, kterou - jak praví rukopisná poznámka - měla

⁴ Srv. Calderon, de la Barca: *Velké divadlo světa*. Přel. J. Vrchlický. Praha, Grosman a Svoboda 1903.

sice podle potřeby ztvárnit herečka hrající ve střední části postavu Majky, ale jejíž hlas měl být „reprodukován“. Panna zde reprezentuje ženský princip a také se (podobně jako Básník) stává jakýmsi alter egem autorky.

Kolísání v rodě autorského subjektu se v dílech Součkové vyskytuje pravidelně, dokonce je chápeme jako jeden ze znaků její autorské poetiky. V *Listopadu* se ovšem mužský a ženský subjekt dostávají do konfliktu, z něhož vítězně vychází Panna právě proto, že má dvojnásobnou povahu. Na jedné straně zobrazuje věčnou a stále klamanou milenku, která je ovšem reálně opuštěnou dívkou básnikovou, na straně druhé má podobu jakéhosi předobrazu (prefigurace a anticipace zároveň) dramatické postavy z následující historické hry. Postava Panny přináší do hry silné feministické stanovisko, neboť obhájuje důležitost žen jak v historii, tak v umění.

Avšak zatímco předehra je ahistorická - a z této perspektivy je jí také umožněno historii nahlížet - a její chronotop je „neurčitý“ (vyčerpává se „otevřeným“ – tj. přiznaným jevištěm), jsou dějiny lidstva v tomto dramatickém textu reprezentovány historickou hrou z přítomnosti, která probíhá v časoprostoru konkrétním, takže ona iluze divadla není narušena. Čas vnitřního dramatického textu lze datovat velmi přesně: krátce před 28. říjnem 1939 začíná a krátce po 17. listopadu téhož roku končí.

Námět vnitřní hry zpracovává události, které jsou podle Součkové - jak víme především ze *Svědectví* a z poezie – děním velké historie. V *Sešitech Josefíny Rykové* autorka k námětu poznamenává: „Byl tam chór ženských z ulice, studenti ve vězení. Jeden z nich, byl skutečný, podle vyprávění Blanky, syn její přítelkyně, statkářky z Moravy, dcery po venkovském lékaři, pěstovala koně.“⁵ Syžet vložené hry, které dávají vzniknout demiurgové Básník a Herec (a nepřímo také Panna), pojednává příběh zatčení a popravy studenta Karla Černého zpracovaný sice na základě autentických reálií, ale přesto dramaticky stylizovaný.

Chronotop této hry je prostý, děj se odehrává v rozmezí necelých tří týdnů na statku rodiny Černých v Jestřebí na Moravě, v Karlově podnájmu v Praze a v epilogu také v bytě Karlovy dívky a v kanceláři ministra spravedlnosti, kam v závěru přichází pí Černá, aby zjistila, kde je její syn pochován. Mezihry jsou situovány na maloměstskou (I.) a pražskou (II.) ulici.

Vnitřní hra je psána prózou a má charakter jakéhosi „nového“ realistického dramatu. Kritika linearity dějin v podmínkách tohoto textu souvisí až s určitou programovostí umění a vírou v nový, lepší svět (Karlův spolužák Horák dokonce ve hře propaguje komunistické ideje).

⁵ Součková, M.: c. d., str. 207-208.

Součková však i zde kombinuje styly a techniky. Některé výstupy připomínají filmový scénář (jde zejména o scény, ve které Majka hovoří se svým vnitřním hlasem, I/3, a scény těsně následující, kdy je zviditelněna Majčina představa-vzpomínka na její poslední schůzku s přítelem, I/4 a I/5) a pracuje se tu také s retrospektivním pojetím scén, se scénami non-reálnými a naopak se situacemi kvazireálnými, jako jsou pouliční rozhovory v mezihrách, představující ve hře jakýsi vox populi (jde o dva jakoby odposlechnuté, dokumentární rozhovory z ulice). Autorka ovšem stylizaci hry posiluje ještě využitím zvláštní symbolické postavy. Figura mladé dívky Majky, což je sestra Karla Černého, je totiž s postavou Panny z předehty téměř identická. Přejímá nejen její charakter, ale také téma ženské emancipace (Majka chce studovat medicínu, jezdí na koni a bez skrupulí odmítá nápadníka Břízu), které je nezbytně reflektováno v dialogích ostatních postav. V jistou chvíli přejímá Majka dokonce i Pannin historický kostým, který tu zastupuje vzpomínku na maškarní ples. (Dívčí maškarní převlek je ostatně motivem, který krouží celým dílem Milady Součkové.) Postup, kdy některá postava přechází z jedné reality textu do jiné je pro Součkovou rovněž typický. V *Listopadu* se ovšem tento pohyb stává dalším dokladem autorčina chápání dějin, které zde mají vlastně tentýž charakter jako vyprávění. Majka alias Panna přináší do děje mladistvý, ve své nevinosti čistý společenský názor, který vyjímá ženu z postavení na tzv. okraji a transponuje její význam do středu, jenž byl zatím doménou mužů. Repliky Majky a Panny nastavují zrcadlo mužskému světu, který kritizují jako svět, jehož centralismus to přivedl až k válečným konfliktům. (Majka: „Vy všichni muži, /.../ vy všichni nemáte na mysli nic jiného než své myšlenky, svět vytvořený podle vašich myšlenek, bojujete o něj, jen ten pro vás něco znamená...“, I/5.⁶) Majka ovšem ukazuje ještě další polohu svého dramatického charakteru, a to tehdy, když se vžívá do postavy měšťácké sousedky pí Kubištové. Teatrálně tak paroduje chování žen, které si omezenost svého postavení neuvědomují.

Kontrastně k Majce, která nese feministický náboj, jehož součástí je i dobový vitalismus a tzv. sociální myšlení, přináší postava Karla moment viny. (Karel se ve studentském hnutí projevuje proněmecky, protože si zpočátku myslí, že je třeba se s velmocí domluvit.) Intertextový motiv viny, který se zde objevuje jako volná parafráze Sofoklova *Oidipa*, však můžeme přiřadit nejen ke Karlovi, ale i k jeho otci. Černý a jeho syn totiž představují dvojedinou podobu *Oidipa*. Mladý je „slepý“ vinou své naivity (na rozdíl od Majky, která je pouze neviná) a prohlédne až ve chvíli, kdy je „oslepen“ alternací na gestapu. Starý je slepý

⁶ Součková, M.: *Listopad*. Rukopis.

opravdu i metaforicky (nečte tisk, neposlouchá rozhlas), ale poté, co poznává Karlův postoj, stává se vidoucím a jasně hodnotí i vyjadřuje své stanovisko ke skutečnosti.

Vedle tragických hrdinů poukazuje k antické tragédii také užití chóru ("Ted' promluvíme my, my neviditelní / kdysi jsme byli olympskými bohy ..."). Chór se vyskytuje jak v mezihrách, tak v epilogu (ve 3. obraze), kde je rozdělen mezi mužský a ženský hlas z amplionu a hlas z rozhlasu (miněn je dokumentární rozhlasový záznam „v předvečer nebo přímo večer 17. listopadu 1939“⁷). Sbor, který v tragédiích reprezentuje dialogového partnera postavám a přináší do hry ono božské, funguje podobně i v epilogu této hry a vytváří tak kontrast k použití sboru v mezihrách, který tím, že je stylizovaný jako záznam pouličního rozhovoru, reprezentuje právě protiklad božského k lidskému. K tragédii antického typu odkazují vedle toho i přímé aluze na *Oresteiu*.

Jestliže mají hrdinové tohoto dramatu dichotomickou povahu, pak fenoménu historické hry, tedy hry se skutečným námětem, autentickými reáliemi a tragickými postavami, lze v *Listopadu* také přiřadit dvojí tvář. Historická hra se totiž stává předmětem tohoto díla jednou jaksi prakticky jako drama o 17. listopadu a podruhé jako předmět individuální estetické programové úvahy. To je ovšem možné jen za toho předpokladu, že se v podmínkách tohoto textu rozpustí hranice mezi skutečností a jejím uměleckým zobrazením. Historie nabývá povahy historické hry a historická hra nabývá povahy historie. Součková tím vyjadřuje jedno velice moderní stanovisko, že totiž historii, nahlíženou z určitého odstupu, jedno jestli časového či „prostorového“ (což je pozice, v které se ocitá žena) nelze chápat jako lineární uspořádání událostí, nýbrž je třeba ji uchopit jako jednu z podob vyprávění, či přímo jako vyprávění samo.

Druhou hru Milady Součkové nazvanou *Historický monolog*, kterou lze zařadit zhruba do první poloviny padesátých let, objevil dr. Kristián Suda v pozůstalosti roku 1998. *Historický monolog* je monodramatem, v kterém jde o fiktivní zpověď dr. Emila Háchy před T.G. Masarykem. Setkání těchto dvou prezidentů situovala Součková do „obrazotvornosti lidské mysli“ - jak skutečně zní chronotopické určení hry - a jak vyplývá z jejího typu, Masaryk ve hře přímo vůbec nevystupuje. Drama, stejně jako *Listopad*, vznikalo coby reflexe 2. světové války. K problematice datace může posloužit zmínka o prezidentu Gottwaldovi a Zápotockém, jako i četné připomínky psychoanalýzy a indicie

⁷ Součková, M.: c. d.

⁸ Součková, M.: c. d.

charakterizující společenské poměry v Československu v padesátých letech a znalost reálií (např. Nezvalovy a Seifertovy básně na Stalina).

Historický monolog se skládá z 12 částí. První čtyři jsou pouze číslovány, pátá se jmenuje *Konfrontace*, šestá nese název *V Lánech*, od sedmé přestávají být oddíly číslovány a jsou označeny jen názvy (*Konfident*, *Inserts*, *Ides Martias*, *Desastres*, *Finále a Sebevražda*).

Celý monolog má formu jakési filosofické disputace, v níž Hácha přebírá i repliky, jimiž jakoby Masaryk odpovídá. Ve hře jde o kritiku masarykovského myšlení a o obhajobu, nebo alespoň přitakání, myšlení háchovskému. (Součková vykresluje kořeny optimistického smýšlení Masarykova a naproti tomu důvody skeptického smýšlení Háchova.) Kontrast dvou lidských názorů je ale rovněž komparací dvou druhů historického myšlení obecně. Otázka Háchovy viny je zde vzhledem k dějinám uchopena generálně, jako tragédie člověka v bezvýhodném světě, Masarykova idea mravnosti je uchopena individuálně a ne-dějinně. Ovšem zatímco v intencích této hry je tedy Masaryk paradoxně tím, kdo dějiny obhajuje, je Hácha představitelem jejich ostré kritiky. V jeho názoru je tak zakódována autorčina kritika dějinnosti dějin. (A není od věci, že ve hře také probíhá komparace totalitarismu fašistického a komunistického.)

Fiktivní přítomnost prezidentů v lidské mysli (kterou můžeme nahlédnout také jako mysl autorčinu a která – jak uvidíme dále – skutečně dosahuje srovnání s divadlem) lokalizuje místo, v kterém se děj odehrává, jako jakýsi „jiný svět“, kde se setkávají postavy světa reálného (jednou z platforem, díky níž se mohou potkat, je i psychoanalýza). Jinakost tohoto světa, respektive jeho dramatická povaha (tzn. časoprostorová univerzalita a současně uzavřenost jako ne-možnost tento svět z vlastní vůle opustit) silně připomíná Sartrovu aktovku *Za zavřenými dveřmi* (*S vyloučením veřejnosti*) z roku 1944.⁹ Podobně jako u Sartra se tyto postavy ocitají v jakési antisituaci lidského bytí, jsou zajaty do mrtvé situace a jejich „svoboda“ se obrací v antisvobodu. Ve sporu morálky a životní praxe jde však Součková dál, neřeší ontologickou otázku, ale přímo provádí kritiku chápání historie. V tomto smyslu musíme v *Historickém monologu* vidět hru filosofickou, hru, která předjímá postmoderní kritiku racionalismu a logocentrismu. „Každý, kdo uskutečňuje nějakou ideu ji v určitém smyslu zrazuje“¹⁰, říká například Součková naprosto v duchu Derridovy dekonstrukce.

⁹ Sartre, J.-P.: 5 her. Přel. A. J. Liehm. Praha, SNKLU 1962.

¹⁰ Součková, M.: c. d.

Situace dramatu je dána představou, že Hácha a Masaryk se v myslích lidí potkávají jako dva herci na jevišti. Paralela s divadlem, přesněji řečeno s dramatem, je v tomto ději vyjádřena jednak přímo (intertextuálními aluzemi na *Odyseu*, Marlowova *Maltského Žida* a *Oresteiu*) a jednak nepřímo, jako určitá, velmi volná parafráze mýtu Oidipova.

Masarykův hrob je přirovnáván ke hrobu Oidipa na Kolonu, protože stejně jako Oidipův i Masarykův osud se stal mýtem. Odlesk oidipovského příběhu pak ulpívá i na postavě Háchy. Dalším ukazatelem, který spoluvytváří vnitřní dramatický svět, je skutečnost, že Hácha vidí svůj osud jako drama, vzniklé výsledkem dějin - sám se přirovnává k postavě z historické hry od Hebbela - a současně je jeho příběh prostřednictvím postavy hrobníka, kterého potkává na lánském hřbitově, propojen s příběhem Hamleta.

Struktura *Historického monologu* je velmi komplikovaná. Drama je sice děleno do celků, ale témata a motivy těchto celků volně plynou celým prostorem textu a vzniká tak jakási asociativní hra témat ne nepodobná aleatorické hudební kompozici. Principy psychoanalýzy jakoby se tak stávaly skrytým motorem textu.

Vedle toho se rovněž setkáme s autorčinými obvykle užívanými narativními technikami. Součástí Háchovy zповědi je vyprávění snu (v závěru nabývá dokonce podoby předehrávání hlasů Háchových nočních můr) a převyprávování děje druhou osobou (když Hácha „hraje“ Masaryka), objevuje se tu i vyprávění odjinud (vložené, čistě prozaické pasáže) či pokusy o propojení slovesného umění s evokacemi umění výtvarného a další postupy. Hra je koncipována jako zvláštním způsobem vrstvená struktura, která se ve své struktuře podobá historii samé. Ostatně pro tuto formu svědčí i názor Součkové, že dějiny nahlížené lineárně jako řada objektivních událostí nemají nic společného s jednotlivcem.

(Nutno v tuto chvíli uvést, že všechny motivy, obsažené ve hře *Listopad* se v *Historickém monologu* opakují. Dokonce i příběh paní Černé, zde se ovšem jmenuje Skorokovská. Považujeme za zvláštní, nakolik si tuto podobnost později – ve *Vlastním životopise* - autorka sama neuvědomila.)

Na základě výše uvedeného se ukazuje, že chápání dějin a ženský pohled na svět se v těchto dvou hrách Součkové vzájemně podmiňují. Umělost a záměrná non-reálnost Panny v *Listopadu* je součástí dramatické stylizace této postavy a má podtrhnout její věčný charakter - jako postava historické hry je Panna také určitým způsobem věčnou součástí historie. A funkcí Panny je kritizovat dějiny, které jsou dílem mužů. Stejným způsobem kritizuje i umění, v kterém pokud vládne mužský názor, zaniká artificialita. (Je tu vyřčena hrozba, že následující hra – pokud nepřijme její účast – je umělecky ohrožena.)

I v *Historickém monologu* je ženské téma svázáno s reflexí historie. Kritika chápání dějin je zde vedena z ženského stanoviska (vně mužský svět), z kterého lze mužský diskurs nahlédnout. Ne náhodou vzniká sešlost prezidentů za účelem kritiky dějinnosti dějin právě v ženské mysli. Ovšem skutečnost, že je žena jiná a tato její jinakost jí také umožňuje kritiku historie, ví v této hře už Součková tak jistě, že žena, o které se tu mluví, nepotřebuje být zpodobněna jako umělá.

Summary:

The contribution „The Great History I Would Like to See Here“ (On the Dramatic Work of Milada Součková) is analyzing both of the feature dramas by Czech writer Milada Součková - *November* and *The Historical Monologue*.

The article is concerned with the thematic interpretation of history, which has the same nature in these plays as narrative and vice versa, and is also concerned with the interpretation of feminist motifs, which are in this case connected to the theme of history or in other words, narrative.

The study arrives at the conclusion that a critique of the historicity of history and a critique of the linearity of human thought are mutually conditioned in Součková's dramatic works.

Milada Součková a její reflexe české a slovenské literatury 2. poloviny 20. století z amerického exilu

Michal Bauer

V LA PNP je v několika kartonech uložena pozůstalost Milady Součkové. V jednom z kartonů je množství materiálu týkající se autorčiny recepce české a slovenské literatury.¹ Součková sledovala beletrii i literárněvědnou literaturu, která vycházela oficiálně v Československu v 70. letech. Vypisovala si citace z těchto knih a sborníků v češtině a slovenštině a glosovala je, především v angličtině, české glosy jsou výjimečné a opravdu velmi stručné. Některé reflexe jsou značně rozsáhlé a podrobné - osmistránkové (o Rzounkově knize *Řád socialistické tvorby*), devítistránkové (o Dostálově knize *Směr Wolker*), desetistránkové (o knižně sebraných člancích Vladimíra Dostála *S realismem na křižovatce* nebo o knize Vítězslava Rzounka *Proti proudu*), dvanáctistránkové (o souboru *Pozemská poezie* od Milana Blahynky nebo o knize Ladislava Štolla *Básník a naděje*), čtrnáctistránkové (o knize Stanislava Šmatláka *Súčasnost a literatúra*), ale i sedmnáctistránkové (o souboru *K socialistickému umění*). Většinou jsou tyto reflexe věnovány jedinému titulu, souhrnné pojednání o několika knihách je méně časté (týká se např. knih Hany Hrzalové *Spoluvytvářet skutečnost*, Jiřího Hájka *Literatura a život*, Františka Buriánka *Současná česká literatura* a Jana Petrmichla *Patnáct let české literatury 1945-1960*, tato recepcce je šestistránková). Podstatně stručnější jsou reflexe beletrie: výjimečně jsou několikastránkové (*Generácia* Vladimíra Mináče je rozebírána na devíti stranách, je to ale trilogie), většinou jsou velmi strohé, několikařádkové či půlstránkové, někdy obsahují třeba jen dvě věty.

Do strojopisů, s velkým počtem překlepů, později vpisovala další poznámky tužkou. Tyto poznámky jsou zhusta nečitelné nebo těžko čitelné, neboť rukopis Milady Součkové je dosti svérázný. Z knih literárněvědných se zabývala především těmi, které byly věnovány socialistickému realismu. Beletrii českou i hojně zastoupenou beletrii slovenskou představují především oficiálně vydávané tituly, méně se zde objevují poznámky o literatuře ineditní. Důležité pro Miladu Součkovou bylo nepochybně povědomí o literárněvědném kontextu české literatury, tedy myšlenkový svět oficiální literární kritiky a historie, který se snažila dobře poznat a s nímž polemizovala. Recepcce beletrie je sice přítomna mnoha a mnoha texty, nicméně rozsah jednotlivých příspěvků, jak na to již bylo upozorněno, byl výrazně větší u literárněvědných

¹ Veškerý materiál pochází z LA PNP, karton: Součková Milada, čís. přír. 2/95

titulů. Tyto poznámky mohly Součkové sloužit jako příprava pro její studie a práce literárněvědné, ovšem ke shrnutí veškeré této literatury oficiálně vydávané v Československu se nedostala, neboť značná část knih je ze 70. let; byly tedy vydané nedlouho před smrtí Milady Součkové. Zdá se, že Součková si tyto poznámky psala až do svého skonu. Její studie věnované české literatuře 20. století dosud vyšly knižně pod názvem *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938-1950* (New York, 1954) a *A Literary Satellite. Czechoslovak-Russian Literary Relations* (Chicago, 1970).

Některé knihy se jí patrně dostaly do rukou až se značným zpožděním, neboť vedle titulů vydaných v 70. letech jsou zde knihy z 50. a 60. let 20. století. Objevují se dokonce i starší díla, např. *Farská republika* Dominika Tatarky nebo dokonce *Loutky i dělníci boží* F. X. Šaldy. Výjimečně jsou zde poznámky o titulech, které se netýkají literatury, např. osmistránkový text o knize Jaroslava Matějíčka *Politický systém socialismu a kritika pravicového revizionismu v ČSSR*.

Součková též vypsala ve zvláštním seznamu knihy českých a slovenských autorů, které byly po roce 1945 přeloženy do ruštiny - Fučíkovým souborným vydáním počínaje a Křenkovými *Plánaty*, Kadlecovou *Violou* či Misařovou *Periferií* konče. Na konci tohoto příspěvku je uveden soupis knih, o nichž si Součková dělala poznámky, podle LA PNP; tento soupis nebude samozřejmě úplný, tak jako pozůstalost nebude nikdy úplná.

Značnou pozornost věnovala Milada Součková souborům statí a recenzí českých marxistických literárních vědců. V těchto poznámkách hodnotila jednotlivé soubory i, zhusta lakonicky, jejich autory a jejich metody práce. V zápiscích věnovaných Štollovi - *Umění a ideologický boj* (1977) - napsala: „Štoll je hlídací pes strany.“ Za jeho pokračovatele označuje Milana Blahynku, v poznámkách týkajících se jeho knihy *Pozemská poezie* (1977): „Blahynka kráčí ve Štollových stopách, zdá se, že má více literární erudice, ale výsledek je stejný.“ Součková uvádí, že Blahynka oceňuje na poezii ideologii, proto chválí Jiřího Tauerera, zatímco Součková označuje tuto tvorbu jako básnické řečnictví, politický patos, je falešná, s otřepanými metaforami („do našich kolébek dýchla válka“ nebo „horoucně miluji tu dělnickou zem“ - tyto verše cituje Součková česky a překládá je do angličtiny). Do kontrastu s Tauererem staví Součková Nezvala: „Nezval mohl být patetický, ale nikdy ne tak hrozně špatně, jeho patos zachránily dobré rýmy, nečekané symboly, rytmus nebo v nejhorším případě neexistence předstírání, klamu.“ V této souvislosti oceňuje více než Tauerera Miroslava Floriana - řeč je o jeho sbírce *Jízda na lučňáckém kobylyce* -, ovšem jen do té doby, než se stal básníkem, který jde za politickou kariérou.

Za dalšího Štollova pokračovatele Součková považuje Hanu Hrzalovou; v její knize *Spoluvytvářet skutečnost* (1976) se ozývá Štoll, jak si poznamenala. Prostřednictvím recepce této knihy přechází Součková k problémům literárněhistorickým, podobně se to děje i jinde. Její poznámky jsou většinou stručné až heslovité:

„Dochází k zintenzivnění marxistické ideologie v literatuře - II. sjezd Svazu československých spisovatelů. 1956 - revize socialistického charakteru literatury. Dopis ÚV KSČ. 1961 (správně patří 1963 - pozn. M. B.) mezinárodní konference o Kafkovi - Kafka: odcizen soudobému životu a lidem.

Duben 1969 plénum ÚV KSČ - vítězství marxisticko-leninských principů. XIV. sjezd KSČ, plénum ÚV KSČ. Politické vítězství socialistického realismu, porážka literárního individualismu, program klasiků socialistického realismu z období před dvěma světovými válkami, S. K. Neumann, Majerová, Pujmanová, kontakty se sovětskou literaturou. Víme o návštěvách československých autorů v sovětském Rusku, víme o překladech jejich děl do ruštiny.

1973

XIV. sjezd KSČ. První sjezd Svazu českých spisovatelů: Kozák, socialistický spisovatel se musí ztotožnit s vládou strany. (XIV. sjezd KSČ se konal v květnu 1971, sjezd SČS ve dnech 31. května a 1. června 1972 - pozn. M. B.)

Socialistický realismus se nezabývá psychologii jednotlivce, ale podává statické svědectví o kolektivu.“

Vítězslava Rzounka - poznámky se týkají jeho knihy *Řád socialistické tvorby* (1977) - hodnotí jako nejortodoxnějšího z českých marxistických kritiků, poměrně často ho cituje Raisa Kuzněcovová. Jak Součková uvádí, předepsal Rzounek současné literatuře téma: život současné společnosti, literatura se podrobuje socialistickému řešení. Za nežádoucí aspekty jsou považovány subjektivismus a nezájem o pracujícího člověka. Za příklad jsou dáváni básníci jako Ivan Skála s jeho verši adorujícími komunistickou stranu nebo nikdy neutuchající víru v komunistickou společnost či Václav Hons píšící o fašistickém puči v Chile. Také Rzounka přiřazuje Součková k Štollovi a píše, že je dalším kritikem, „který svou kritiku předkládá jako soubor statí, jako žurnalistickou literární kritiku“. Rzounekovi věnuje Součková pozornost ještě v souvislosti se sborníkem *Strana literatuře, literatura straně* (1976; uvádí ho jako autora): „Nejortodoxnější z literárních kritiků. Často zmíněný Kuzněcovovou.“ V třístránkových poznámkách o tomto sborníku se prolíná angličtina a čeština, takže zde lze číst tento závěr: „Florián writes about Rybák - ruka ruku myje. Rzounek a page about Donát Šajner. Nezval - Zpěv míru - called

»classic«. Závěr. Jaromír Dvořák - poskok. Naše socialistická literatura musí být spjata s politikou, s naší politikou a s naším lidem.“

Jak bylo již řečeno, zabývala se Součková teoretickou literaturou o socialistickém realismu. Velmi rozsáhle glosovala např. knihu *Prameny. Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře* (1978); její zápisky o této knize jsou na 51 stranách. Součkovou zaujal rovněž sborník *O socialistickém realismu* (jako název si napsala *O socialistický realismus*), který je souhrnem příspěvků z konference Václavkova Olomouc 1973. Vypsala si ruské hosty D. F. Markova, S. V. Nikolského a R. Kuzněcovovou a dále glosovala jednotlivé referáty. Její poznámky jsou opět bilingvní, čeština se prolíná s angličtinou. Výpisky ze sborníku uvádí v češtině a glosy v angličtině, často přejde do češtiny i ve svých poznámkách a postřezích. Tak se to děje při glosování příspěvku Eduarda Petrů *Pravdivost a autentičnost socialistického realismu* (místo slova autentičnost si Součková napsala slovo skutečnost), Milana Suchomela *Recepce a koncepce (K syntetickému pojetí socialistického realismu v české marxistické kritice 30. let)*, Milana Blahynky *Cesta plná oklik (Na téma Vítězslav Nezval a socialistický realismus)*, i zde Součková pozměnila název, tentokrát na *Cesta plná oklik a překážek*, či Josefa Galíka *Cesta M. V. Kratochvíla k socialistickému realismu*. Některé příspěvky jsou hodnoceny pouze česky: velmi stručně, jedinou větou - referát Jiřího Skaličky *Česká meziválečná satira a socialistický realismus*, zde Součková pozměnila název na *Česká marxistická satira a socialistický realismus*, a tak si vyvodila následující závěr: „satira, to je jejich, ať ve středověku nebo v marxismu“; o něco více slov si napsala k příspěvku Jaromíra Dvořáka *Tradice a perspektivy socialistického realismu v Československu*: „Koncepce socialismu jakožto ideové angažovanosti skrze umělecké ztvárňování reality, osobnost umělce občana otvírá cestu k skutečné stranickosti jakožto ideové estetické kategorii, tj. k stranění poznané historické pravdě, dělnictvo, rolníci, inteligence - spojenci.“ Někde je jen výčet jmen a děl v češtině: při reflexi příspěvku Štěpána Vlašína *Václavkova koncepce socialistického realismu a některé naše aktuální problémy*.

Největší pozornost věnuje Součková Blahynkově referátu o Nezvalovi. Její zápis je opět ve formě jednotlivých glos: „Blahynka, ožehavé téma, avantgarda, podle ústního podání se Nezval svých výhrad a své zdrženlivosti vůči socialismu nevzdal (how could he) ani po osvobození a vlastně nikdy, p. 103. Umělec věrný komunistické straně - jak vysvětlit - easy!“ Součková odmítá Blahynkovo označení Nezvalovy poezie jako „básnické ztělesnění skutečnosti“, toto označení hodnotí slovy: „To je ale klišé!“ („What a cliché!“) Dále řeší Součková vztah Teige - Nezval, píše o realismu a surrealismu a uvádí:

„V době, kdy se formuje čl. socialistický realismus, Nezval is in full swing of surrealismus, enchanted by it, giving himself to it entirely (Nezval je ponořen do surrealismu, je jím okouzlen, zcela se mu poddává). Blahynka v tom bruslí. Nezval: Máchův sen je spjat se zemí ...nemá nic společného ...s metafysikou, p. 108, to jsou kecy. Nezval miloval upřímně Sovětský svaz, true 108, but he loved more Paris (ale více miluje Paříž).“ Součková odmítá Nezvalovo „žonglérství se slovy“, jež ho dovedlo k závěru, že surrealismus a realismus si neodporují, že surrealismus je cestou k novému realismu. „Nezval musel vědět, že jeho poezie a jeho názor a skutečnost jsou v hlubokém rozporu se socialistickým realismem a teorií socialistického realismu.“ (Originální text je v angličtině.) Jak je vidět, přešla Součková od Blahynkova referátu k obecným záležitostem Nezvalovy tvorby a záležitostem surrealismu. Její závěr je tento: „Jeden z »naivních« Nezvalových argumentů: realismus je vhodný pro SSSR, surrealismus pro země před revolucí. Nezval rozbíjí jednotu surrealistické skupiny - politický posun. Po osvobození se Nezval angažoval v české filmové tvorbě, mluvil o realistickém jazyku (...). Marxistická kritika postřehla, že Nezval přivádí čtenáře »od abstrakce opět ke konkrétnosti« - Nejedlý to nazval docela výstižně: »Nezvalovská skutečnost.«" (V originálním textu se prolíná čeština s angličtinou, závěr - kromě části věty o Nejedlém - je již v češtině.)

V zápiscích Milady Součkové, věnovaných jednotlivým autorům a jejich dílům, je jedenapůlstránkové obecné pojednání o socialistickém realismu v angličtině, které zde předkládáme přeložené do češtiny. Je to jakési chronologické rozdělení autorů české literatury a naznačení jejich vztahu k socialistickému realismu.

„Socialistický realismus“ (obecně)

- I. Perspektiva autorů pišících před léty 1918-1948. Jejich styl souvisí s jejich tehdejšími romány, se vztahem k literárnímu klimatu, které je obklopuje (surrealismus, expresionismus, dekadence, bezprostřední minulost).
- II. Autoři pišící v období 1945-1965. Jejich vztah k socialistickému realismu. »Socialistický realismus« cizí literatury. Ruský, americký etc. Překlady.
- III. Perspektiva autorů pišících po roce 1965. Jejich vztahy k socialistické společnosti, ke straně etc. Mnoho z nich se narodilo v socialistické společnosti, neměli »vzpomínky« na předcházející dobu, vyjma z druhé ruky.
- I. Socialistický realismus je autory pojímán jako subjekt. Příklady - »stávka«, »továrna«, průmyslové prostředí etc. Subjektem může být také historie, která je upravována podle ideologické perspektivy Marxismu. Metodou této skupiny je hlavně »deskriptivní« socialismus.

II. Důraz zůstává na obsah, jímž je subjekt. Nicméně ideologický koncept (socialisticko-realistický) je vytvářen na základě prožitku určité historické situace. Příklady: spisovatel prožil »revoluci«, zabráni Sudet, život na vesnici se mění, ze soukromého zemědělství se přechází ke kolektivnímu. Narážky pro čtenáře jsou snadněji evokovány, vyvolávány. Pro tyto autory se zdá být problém formy irrelevantní.

Příklady: v SSSR, kde se situace pro zralý socialistický realismus vyskytla dříve než v Československu, již modely existují.

III. Změny ve společnosti jsou pevně zakotveny, neexistuje potřeba »literární propagandy« (kolektivní hospodářství etc.). Jsou tak zakotveny, že o subjektu se píše »příliš mnoho«. Nejmladší generace se obrací k »novým« situacím, hledá nová vyjádření. Kolektivní hospodářství je již ustanoveno, továrny zvyšují výrobu, materiální podmínky jsou lepší. Založený model socialistického realismu ztrácí svou novost a ideologický účel. Analogická situace existuje v poezii. Revoluční pochod je poněkud zastaralý.“

Značnou část zápisků představují poznámky týkající se beletrie. Součková přečetla poměrně hodně z české a slovenské oficiálně vydávané beletrie, včetně knih schematických a nemajících příliš vysokou estetickou úroveň. Součková sledovala rovněž knihy českých autorů, které byly vydány v exilu - v Torontu (Sixty-Eight Publishers), Curychu (Konfrontace), Kolíně nad Rýnem (Index), Mnichově (CCC Books); kromě toho se zde objevují též poznámky o knize Vladimíra Karbusického vydané v němčině (Mnichov, Fink) a o sborníku *Socialistický realismus* (Würzburg, Jal-Reprint). Excerptované knihy jsou v on-line katalogu Kongresové knihovny (The Library of Congress), souhlasí i 2., 3. či 4. vydání, které Součková četla nebo studovala.

Česká literatura vydávaná v exilových nakladatelstvích je zastoupena méně než beletrie z českých a slovenských nakladatelství v Československu. Objevují se zde poznámky o knihách Ivana Klímy, Arnošta Lustiga, Alexandra Klimenta, Oty Filipa, Ladislava Grosmana, Jiřího Kovtuna, Jana Procházky nebo Jana Trefulky. Často jsou ve formě stručné charakteristiky. Tak se např. o knize Arnošta Lustiga. *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (Součková měla samozřejmě k dispozici exilové vydání ze Sixty-Eight Publishers, Toronto 1979) píše: „Terezín, prostitutka si píše deník (kolikrát). Noc před transportem zabije německého důstojníka.“ Tuto poznámku napsala Součková česky a je to vše, co si o Lustigově knize poznamenala. Podobně strohá byla při jednom ze dvou zápisů o románu Ivana Klímy *Milostné léto* (měla opět torontské vydání z roku 1979): „Really »milostné«, not bad, not good.“ Zde se zmýlila v křestním jménu autora, kterého označila jako Arnošt Klíma. Druhá poznámka je přece jen o něco delší a je celá psaná anglicky: „Dobře napsaný příběh

o milostném románu mladého muže (vědce) s »bláznivou« dívkou, tulačkou, opravdu vynalézavou a obratnou lhářkou. Vymýšlí si a vypráví naprosto nezodpovědné lži a fantazie svému milenci, svému manželovi, který je zpěvákem nebo jevištním umělcem. Nakonec spáchá sebevraždu, protože její milenec, kterého neustále trápí, už má dost jejích žertů a opouští ji. Ačkoliv předstírá nezainteresovanost, ve všem. Bez jakýchkoli politických spojitostí.“

O něco rozsáhlejší jsou anglicky psané poznámky o Klímově knize vydané ještě v Československu na konci 60. let - *Lod' jménem Naděje* (1969). Součková ji nazývá „beletrii »Dubčekova« období“ a píše, že „se těžko mohou objevit nějaké pochybnosti, že *Lod' jménem Naděje* (bylo přeloženo do angličtiny) napsal komunistický spisovatel, jenž patřil k těm, kteří se vzbouřili a psali prohlášení za osvobození české kultury od jha ruského kontrolora, který dohlíží na socialistický realismus. Od té doby, kdy byla jeho kniha přeložena do angličtiny, musí se o Ivanu Klímovi uvažovat jako o příznačném autorovi tohoto pohybu. Klíma vyjádřil záporný postoj pomocí symbolického příběhu.“ Poté vypráví fabuli *Lodi jménem Naděje* a lokalizuje událost do Jugoslávie. Ze zápisků je patrné, že Součková si dělala poznámky jen ve formě glos, jimiž - obvykle v jedné větě - mnohdy dosti originálně a bez literárněteoretických ambicí zhodnotila dílo i jejího autora, a dále je patrné, že si zapisovala většinou pouze děj.

Vyskytne se rovněž pasáž, v níž se Součková věnuje disidentům a literatuře samizdatové. K tomu uvádí: „Disidenti doma a v zahraničí, to je záležitost v české literatuře, o kterou se mezinárodní intelektuál nejvíce zajímá. V 80. letech jsme byli svědky podobného zájmu o československou literaturu (viz New York Times), jako tomu bylo v případě Karla Čapka na sklonku 20. let v Anglii. Hlavní zájem je kromě ruských disidentů o české autory samizdatové literatury.“ Podle těchto vět by bylo možno usuzovat, že Součková psala tyto poznámky na samém konci svého života, avšak stejně tak je možné, že ona 80. léta mohla vzniknout překlepem - jako to lze vidět v zápiscích Milady Součkové mnohokrát - a tak by snad bylo možno uvažovat i o předešlé dekádě.

Úvaha o samizdatové literatuře pokračuje půlstránkovým textem o Evě Kantůrkové. Součková připomíná její vstup do literatury. Píše o tom, že Kantůrková studovala na Karlově univerzitě, pracovala ve Svazu mládeže a z toho vyvozuje: „Disidenti vyrůstají z takovýchto »oficiálních« organizací.“ Domnívá se, že autorčina revolta proti socialistickému realismu se odehrává prostřednictvím konfrontace se smrtí, jak to zachycuje ve své beletrii, čímž dochází ke ztrátě optimistického postoje. Přestože nachází Součková v tvorbě Evy Kantůrkové některé zajímavé posuny od socialistickému realismu, uzavírá, že se autorka stala disidentkou pro své politické postoje (Charta 77).

Pozornost věnovala Součková též Ludvíku Vaculíkovi, o němž a jeho tvorbě si napsala poznámky v obecnější rovině. Zajímavé je její hodnocení *Dvou tisíc slov* jako „manifestu ústředního výboru KSČ, který vyjadřoval stanovisko prezidia ÚV KSČ v roce 1968 před setkáním s Rusy v Čierne“. (Bizarní je spojení češtiny a angličtiny v tomto textu Milady Součkové, syntax je rovněž zvláštní; originál zní: „L. Vaculík (1926) is the author as the stylization of The Two thousand Words the manifesto of the Central Committee of the KSČ, expressing the stanovisko prezidia UV KSČ in 1968 before the meeting in Čierna with Russians.“) Je podivné, že Součková vnímá *Dva tisíce slov* jako vyjádření stanoviska ÚV KSČ, ačkoli Vaculík právě tento výbor kritizoval. Vaculíkův manifest Součková dále charakterizuje česky psanými slovy: „Podpisy intelektuálů, známých kulturních osobností, reformátorů, bezpartajných - výraz reformních snah, process obnovy, obavy před vojenskou intervencí.“ Pak pokračuje Součková anglicky a uvádí do souvislosti *Dvou tisíc slov* další „manifest“, který vznikl o devět let později - Chartu 77.

Vzápětí přechází Součková k úvaze o vztahu umění a politiky a ke Svazu spisovatelů (originál je psán anglicky): „Sjezdy Svazu spisovatelů byly tradičně politické. Na Druhém sjezdu spisovatelů v dubnu 1956 kritizovali L. Mňačko, Hrubín a Seifert stalinistickou kulturní politiku.“ Poté Součková v rámci jednoho odstavce přechází ke IV. sjezdu SČSS, avšak použila formulaci: „First Congress of Czechoslovak writers.“ („První sjezd československých spisovatelů.“) Zde se patrně dopustila Součková omylu a zaměnila „first“ a „fourth“, první a čtvrtý. Dále pokračuje stručným popisem průběh IV. sjezdu, který tak ovšem neoznačuje, ani neuvádí datum jeho konání - Kohout kritizuje zahraniční politiku režimu vůči Izraeli, čte Solženicynův dopis sovětským spisovatelům, Hendrych opouští jednání, druhého dne Procházka, Havel a Vaculík vyzývají Svaz spisovatelů k boji za svobodu a humanismus. Vaculík vyzývá umělce, aby odporovali moci. Hendrych odsoudil „zneužití“ svobody a sjezdu. Součková si poznamenává, že Vaculík a Liehm byli vyloučeni z KSČ. Součková zapoměla na Ivana Klímu, který byl po IV. sjezdu SČSS také vyloučen z KSČ (navíc byl Jan Procházka uvolněn ze stranických funkcí, důtka s výstrahou byla udělena Pavlu Kohoutovi a disciplinární řízení bylo zavedeno s Milanem Kunderou).

Až na konci této kapitoly se objeví označení IV. sjezd: „Fourth Congress. Milan Kundera - po světovosti české lit., emancipaci od přílišné odvislosti na veřejném životě.“ Zcela na závěr je uvedena dvojice děl, opět - jak je u Součkové zvykem - s chybným vrocením, jedenkrát i názvem: „Vaculík Sekyry 1977, Kundera, Žert 1968.“ Další poznámka ke IV. sjezdu SČSS je opět stručná: „Na IV. sjezdu byla poražena literatura individualit.“ Vzápětí přechází

Součková k poznámce o sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934: „Socialistický realismus se stává hlavní metodou sovětské literatury a literární kritiky. Aktivní účast sovětského spisovatele na socialistické výstavbě. Hrdina literatury: práce, člověk, organizující za pomoci vyspělé techniky život. M. Budoucí literární historie bude odkázána na tisíce uniformních stránek literární kritiky, jež však může být shrnuta, reduced to few basic sentences, such as »reality is not photography« or »socialist realism is a synthesis of realism and revolutionary romanticos, it is an art of dialectical materialism«.“ („... redukována na pár základních vět typu »skutečnost není fotografie« / patrně v tom smyslu, že realismus není fotografie skutečnosti - pozn. M. B. / nebo »socialistický realismus je syntéza realismu a revoluční romantiky, je to umění dialektického materialismu“)

Další poznámky jsou nadepsány „Vaculík: homo politicus“ a jsou věnovány období samotného konce 60. let z hlediska politického: „1968/69. Po XIII. sjezdu KSČ, 1968. Pokus o kontrarevoluci. Pravicový revisionismus, demokratický socialismus. Za pomoci SSSR se podařilo zabránit, aby process ke kontrarevoluci přerostl v občanskou válku, podařilo se vyřešit krizovou situaci ve straně a společnosti. Od dubna 1969 nové vedení KSČ v čele s G. Husákem. XIV. sjezd KSČ. Revisionismus parazituje na některých chybách tzv. kultu osobnosti, revise - kontrarevoluční rozvrat, Brezhnev: revisionisté se formálně hlásí k Marxismu.“ Tyto věty navozují atmosféru oficiálních normalizačních prohlášení. Další část už dovoluje lepší orientaci v původnosti textu: „Československá varianta měla spočívat v přeměně Marxismu v sociálně demokratickou ideologii, proniknutou českým buržoazním myšlením, nacionalistickou filosofií. Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. New terminology: »došlo k chybám i tragickým omylům«, zanedbávání třídního přístupu ke společenským problémům. Revisionismus pod podmínkou »tvůrčího« rozvoje. Ekonomický pluralismus, politický systém, řízení ekonomie. Revizionisté odtrhávají výrobní síly od výrobních vztahů. Kusák obnovil třídní přístup posuzování spol. jevů. Oddělení ekonomiky od státu, skupinové vlastnictví.“ Jak je vidět, jsou poznámky Milady Součkové velmi stručné, mnohdy přechází rychle od jednoho tématu k jinému, leckde jako kdyby pouze fixovala písmem momentální nápady a myšlenky, které snad chtěla později rozvinout, pracovat s nimi. Některé její závěry jsou originální, občas, zdá se, zaměňuje určité záležitosti a někdy se i mýlí.

Zajímavý je jistě také její pohled na některá beletristická díla vydávaná oficiálně v Československu. Četla knihy vycházející ve velkých nakladatelstvích v Praze a v Bratislavě, ale také tituly, které vyšly mimo tato centra a nepřekročily výrazněji nebo vůbec hranice kraje: např. v Českých Budějovi-

cích vydaný výbor z próz Jaroslava Hůlky *Láska i nenávisť* (1973) či román Františka Skorunky *Údolí věčných návratů* (1976); obě vyšly v nakladatelství Růže. Součková četla např. též knihu Věry Houbové *Nepodařená*. Tato autorka není přítomna ve slovnících české literatury (včetně *Slovníku českých spisovatelů* od roku 1945), avšak její kniha *Nepodařená* se nachází, jak je o tom zmínka výše, v on-line katalogu Kongresové knihovny.

Poznámky o Skorunkově knize *Údolí věčných návratů* nadepsala Součková: „Rok 1968 v beletrii“ („The year 1968 in fiction“). I zde převládá zachycení děje a postav nad interpretací textu. Jedinou větou takto interpretačně pojatou je vyjádření (originál psán anglicky): „Prostý pracující člověk vůbec nepochybuje o současném společenském zřízení.“ Hlavní postava vyjadřuje spokojenost s děním po srpnu 1968, se směrem, který nabraly události příjezdem vojsk. Život je zde, jak si Součková poznamenává, podáván z hlediska jakéhokoliv skromného člověka jako dobrý, harmonický.

Podobný způsob zápisu zvolila Součková i u dalších beletristických knih. Takto například vypadají její poznámky o románu Jana Suchla *Sázka na lásku* (1974; zápis je původně opět v angličtině): „Po válce. Sudetoněmecká rodina. Dcera se zamiluje do Čecha. Komunista. Martin. Ožení se s ní, její rodiče a bratr emigrují do Rakouska. Potíže s přizpůsobením se - Martin se oženil s Němkou etc. Mají spolu dva chlapce. Martin je jí nevěrný a ne jednou. Velká láska krachuje. Ale ona vytrvává, neodmítá Čechy a komunismus. Stane se překladatelkou z němčiny. Navštíví své rodiče, kterým se daří dobře. Ona se vrátí. Rozhodne se zůstat v komunistickém Československu přes své zklamání a rozvod.“ Podobně ve zkratce a především s postižením děje jsou zaměřeny i další zápisky, např. hned následující je o další Suchlově knize *Voják si nosí pušku sám* (1974), stejně tak je tomu i v případě knihy Věry Houbové *Nepodařená* (1977).

Jinde se naopak rozepisuje Součková více, všímá si např. výstavby textu. To je patrné v poznámkách o románu Václava Duška *Druhý dech* (1975). Zapsala si (anglicky), že se autor nezabývá třídními problémy, ale pouze obecně lidskými. Oceňuje Duškovu znalost prostředí, o němž píše, avšak odmítá jeho přístup: „Život je podáván jako příliš dobrý na to, aby to byla pravda.“ Dále Součková hodnotí pozitivně postavy románu, řidiče kamionu a ženu pracující na jatkách: „Jsou to nové, zajímavé typy.“ Oceňuje rovněž „živý jazyk“. Ještě dále od prostého zachycení dějové složky jde při reflexi (opět anglicky psané) knihy Petera Andrušky *Horúce letá* (1977). „Krátké povídky. Neobvyklé. Nejsou to kratičké příběhy mající tradiční uzavřenou kompozici, se začátkem a koncem, spíše jsou to záblesky života, letmé pohledy, které se objevují a mizí. Neobvyklé jsou rovněž ve své přímosti a bezprostřednosti.

Slovenská dedina (psáno „Slovak dedina“ - pozn. M. B.), venkov. Nejsou tu stopy po tendencích socialistického realismu. Uspořádání socialistické společnosti je evidentní, avšak text není zasažen »propagandou«. Důležitá je zde lidská zkušenost. U Andrušky nemá tato zkušenost ráz obvyklého vzoru rodiny, lásky, přátelství a dalších vztahů, alespoň ne v konvenčních podobách, jak je to zachyceno v průměrné beletrii.“

Z těchto zápisků Milady Součkové, které jsou bohužel poznamenány velkým počtem chyb a překlepů, vyplývá, že její zájem o českou a slovenskou literaturu, především oficiálně vydávanou, byl velký a trval patrně až do konce jejího života. Najdeme zde knihy vydané v 2. polovině 70. let, hodně z nich je z let 1978 a 1979, kniha Dagmar Šimkové *Byly jsme tam taky* vyšla v nakladatelství Sixty-Eight Publishers dokonce v roce 1980. Je otázkou, do jaké míry jí mohly pomoci takto vedené poznámky k nějaké větší syntéze o české a slovenské literatuře 2. poloviny 20. století nebo normalizační doby 70. let, protože většinou zachytila jen děj beletristické knihy. U titulů literárněkritických a literárněteoretických můžeme vnímat její recepci jako polemiku s metodou socialistického realismu, byť se rovněž omezující jen na jednotlivé glosy, psané často v češtině. Na druhou stranu je třeba přiznat, že pokus o interpretaci schematických děl, které byly určeny v první řadě k propagování socialistického zřízení a totalitního režimu v době 50., a zde zejména 70. let, není jednoduchá záležitost. Při té záplavě děl, jež se najdou v poznámkách Milady Součkové, je evidentní, že nivelizace této beletrie vede k jisté stereotypnosti i při jejich recepci, takže zhusta jsou zápisky opravdu jen záznamem dějové složky. Jejich přeměna v literárněhistorickou syntézu byla velmi problematická a zdá se, že v mnohém také nepřesná. Zápisky mohou souviset s její bibliografickou činností (jsou ovšem často velmi rozsáhlé na to, aby sloužily jen jako podklad pro anotaci, a je zde hodně chyb v dataci i v názvech knih) či spolupráce s RFE. Přesto je nutno říci, že zájem Milady Součkové o tato oficiálně vydávaná díla dokládá kontakt představitelů exilové literární vědy s literaturou domácí a v jejím přístupu se projevuje neodtrženost exilové tvorby od tvorby v Československu oficiálně publikované. Myslím, že je možno říci, že onu dvojkolejnost či dokonce trojkolejnost české literatury období po roce 1948 je možno zpochybnit (jak je to patrné i z činnosti některých exilových nakladatelství a stránek exilových periodik), neboť přístupem Milady Součkové je dán příklad, že o oficiálně vydávanou literaturu v Československu existoval v exilu minimálně odborný zájem.

+++

Seznam knih, které Milada Součková sledovala (opravujeme v několika případech nepřesně uvedené názvy knih a omyly ve vrocení, které jsou snad lépe vysvětlitelné, když si uvědomíme, jak často se objevují ve strojopisech Milady Součkové překlepy):

Jaroslav Matějčíek: *Politický systém socialismu a kritika pravicového revizionismu v ČSSR* (1976)

Vladimír Karbusický: *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus: Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxist.-leninist. Ästhetik* (1973)

Milan Blahynka: *Pozemská poezie* (1977)

František Buriánek: *Současná česká literatura* (1960)

Oskár Čepan: *Kontúry naturizmu* (1977)

Vladimír Dostál: *S realismem na křižovatce* (1975)

Vladimír Dostál: *Směr Wolker* (1975)

Vladimír Dostál: *Bílé na černém* (1977)

Jiří Hájek: *Literatura a život* (1955)

Jiří Hájek: *Už jdem po ulici* (1976)

Hana Hrzalová: *Spoluvytvářet skutečnost* (1976)

Michal Chorváth: *O literatuře* (1977)

K socialistickému umění. Antologie z české marxistické estetiky. Sestavili a připravili Pavel Pešta a Štěpán Vlašín (1976)

Ivan Klíma: *Karel Čapek* (1965)

František Kubka: *Básníci revolučního Ruska* (1924)

Daniel Okáli: *Literárna teória a kritika davistov* (1976)

Jaromír Pelc: *Nový obsah* (1977)

Jan Petrmichl: *Patnáct let české literatury 1945-1960* (1961)

Prameny (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře). Manifesty a stati. Vybrali a uspořádali Drahomíra a Štěpán Vlašínovi (1978)

Vítězslav Ržounek: *Proti proudu* (1974)

Vítězslav Ržounek: *Řád socialistické tvorby* (1977)

Socialistický realismus (1973)

Strana literatury - literatura straně (1976), uvedeno pod jménem Vítězslava Ržounka, který svazek uspořádal a také do něho přispěl

- S. A. Šerlaimovová - J. V. Bogdanov: *Formovanie marxistickej literárnej kritiky v Československu* (1977)
- Stanislav Šmatlák: *Súčasnosť a literatúra* (1975)
- Pavol Števec: *Nová slovenská literatúra* (české vydání - 1964)
- Ladislav Štoll: *Umění a ideologický boj* (1972)
- Ladislav Štoll: *Básník a naděje* (1975)
- Ladislav Štoll: *Z bojů na levé frontě* (1977)
- Břetislav Truhlář: *Próza socialistického realizmu* (1978)
- Václavka Olomouc 1973. *O socialistickém realismu*. Redigovali Jaromír Dvořák, Josef Š. Kropil a Miroslav Zahradka (1976)
- Peter Andruška: *Horíce letá* (1977)
- Alfonz Bednár: *Hodiny a minúty* (Součková měla 3. vydání ve slovenštině z roku 1964)
- Vratislav Blažek: *Mariáš v Reykjavíku* (1975)
- Nina Bonhardová: *Hodina závrati* (1975)
- Adolf Branald: *Vizita* (1967), křestní jméno uvedeno mylně jako Josef
- Bohuslav Březovský: *Železný strop* (1959)
- Ota Dub: *Skulina* (1976)
- Ota Dub: *Přisahám a slibuji* (1977)
- Václav Dušek: *Druhý dech* (1975)
- Václav Dušek: *Tuláci* (1978)
- Danielle Dušková: *Kolečárna* (1977)
- Ota Filip: *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (1974)
- Pavel Francouz: *Takové ticho* (1974)
- Ladislav Fuks: *Spalovač mrtvol* (1967)
- Ladislav Grosman: *Hlavou proti zdi* (1976)
- Jiří Hájek: *Území nikoho* (1972)
- František Hečko: *Drevená dedina* (Součková měla 4. vydání ve slovenštině z roku 1955)
- Karel Houba: *Postel s nebesy* (1976)
- Věra Houbová: *Nepodařená* (1977)
- Bohumil Hrabal: *Krasosmutnění* (1979)
- František Hrubín: *Zlatá reneta* (1964)

- Jaroslav Hůlka: *Láska i nenávisť* (1973)
- Klára Jarunková: *Čierny slunovrat* (1979)
- Rudolf Jašík: *Námestie svätej Alžbety* (Součková měla 3. vydání ve slovenštině z roku 1962)
- Rudolf Jašík: *Mŕtvi nespievajú* (jde o 4. vydání ve slovenštině z roku 1971)
- Josef Jelen: *Stín katedrály* (1972)
- Ivan Klíma: *Lod' jménem Naděje* (1969)
- Ivan Klíma: *Má veselá jitra* (1979)
- Ivan Klíma: *Milostné léto* (1979), jednou uvedeno mylně křestní jméno autora jako Arnošt
- Alexandr Kliment: *Nuda v Čechách* (1979)
- Jaromíra Kolářová: *Náš malý, maličký svět* (1977)
- Jiří Kovtun: *Pražská ekloga* (1973)
- Jan Kozák: *Mariana Radvaková* (1962)
- Jan Kozák: *Svatý Michal* (1971)
- Marie Kubátová: *Třikrát denně kapku rosy* (1979)
- Arnošt Lustig: *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979)
- Vladimír Mináč: *Generácia* (1969)
- Vladimír Mináč: *Výrobca štastia* (je to 2. vydání ve slovenštině z roku 1973)
- Jana Moravcová: *Zátiší s citadelou* (1978)
- Jiří Navrátil: *Slib* (1973)
- Jiří Navrátil: *Soudcív sen o řetězech* (1979)
- Ludvík Němec: *Nejhlasitější srdce ve městě* (1978)
- Jan Nouza: *Z návsi je k nim blízko* (1978)
- Karel Nový: *Železný kruh* (1953)
- Jan Otčenášek: *Kulhavý Orfeus* (1964)
- Jan Otčenášek: *Když v ráji přšelo* (1972)
- Vladimír Pazourek: *Neklidné brázdy* (1972)
- Václav Písař: *Selská kronika* (1978)
- Zdeněk Pluhař: *Opustíš-li mne* (1957) a několik dalších knih
- Jan Procházka: *Ucho* (1976)
- Petr Prouza: *Požár na krabici na klobouky* (1975)
- Karel Ptáčník: *Město na hranici* (1958)
- Miroslav Rafaj: *Zahrada po rodičích* (1979)

- Václav Řezáč: *Nástup* (1951)
František Skorunka: *Údolí věčných návratů* (1976)
Jan Suchl: *Sázka na lásku* (1972)
Jan Suchl: *Voják si nosí pušku sám* (1974)
Karel Sýs: *Nadechni se a leť* (1977)
F. X. Šalda: *Loutky i dělníci boží* (1917)
Dagmar Šimková: *Byly jsme tam taky* (1980)
Josef Šimon: *Asfaltoví holubi* (1978)
Jiří Šotola: *Podzimníček* (1967)
Ludvík Štěpán: *Květiny jsou tu zbytečné* (1976)
Jiří Švejda: *Dva tisíce světelných let* (1978)
Dominik Tatarka: *Farská republika* (Součková měla vydání v českém překladu z roku 1949)
Jan Trefulka: *O bláznech jen dobré* (1978)
Jan Trefulka: *Zločin pozdvižení* (1978)
Edvard Valenta: *Jdi za zeleným světlem* (1956)
A. Fadějev: *The Young Guard* (Moscow) - jde o Mladou gardu

Summary:

Milada Součková follows novels and analyses both (a) literature which was officially published in Czechoslovakia – from the materials stored in literature archive, predominantly in 70's – and (b) novels which were published in exile Publishing Corporation. She excerpted cited from these books and volumes and glossaried on them predominantly in English. In case of literature critical and literature theoretical titles we can perceive her reception as a polemic with the method of socialistic realism. Interest of Milada Součková in the books officially published in Czechoslovakia gave evidence for the contact of the representatives of exile science of literature with literature at home. In her approach we can see the connection of exile literature to the official published productions in Czechoslovakia.

Dopisy Milady Součkové Jindřichu Chalupeckému

Aleš Haman

Ve svém krátkém příspěvku chci informovat o konvolutu třiašedesáti dopisů, které psala Milada Součková Jindřichovi Chalupeckému; jsou uloženy v pozůstalosti adresáta v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze.

Dříve než se budu věnovat charakteristice této korespondence, musím předeslat, že můj původní úmysl byl hovořit o autorčině monografii věnované osobnosti Jaroslava Vrchlického. Ta vyšla, jak známo, v roce 1964 pod názvem *Parnassian Jaroslav Vrchlický*. Mým záměrem nebylo analyzovat autorčinu literárně historickou metodu, již věnoval pozornost například Vladimír Štěpánek v časopisu *Impuls* 1966. Byť český recenzent Součkové vytkl zastaralost metodiky výkladu, byl nucen uznat, že autorka postihla příznačné parnasistní rysy básnickovy tvorby; spatřoval ovšem v jejím pojetí rysy upřednostňování „básnických typů výrazně povznesených nad domácí obzor, l'artpour l'artistních ...“ Součková ovšem oceňovala ve Vrchlického díle právě to, čímž překračovalo dobu a co z něho učinilo součást klasického odkazu českého písemnictví.

Teprve, když jsem se seznámil s dopisy Milady Součkové Jindřichu Chalupeckému jsem si uvědomil, jak se spisovatelka v podmínkách exilu cítila spřízněna s tvůrčím subjektem básníka, virtuóza slova, jenž navíc musel prožít a protrpět martyrium útoků a zneuznání ze strany kritiky na sklonku století. Svědčí o tom zmínky, které se objevily v jejích dopisech ze sedmdesátých let. Dne 22. srpna 1976 například nalézáme v jejím dopise zmínku o Vrchlickém v úvaze o zrání tvůrčího talentu: „Já teprve teď začínám chápat, co dělá poezii ryzi poezií. Talent ovšem musí být, alespoň nějaký, ale pak ty zážitky musí dospět, dlouho dozrávat k mistrovství slova. Takový Vrchlický třeba měl talentu víc, než potřeboval, ale ten svůj talent uštvál, nedal tomu nejlepšímu vínu uzrát – na vinici i ve sklepe. Chlatal tu poezii, »prodával« ji, ale byl to básník.“ – O stálé přítomnosti básníkovy odkazu v její mysli svědčí též letmá narážka v dopise z konce sedmdesátých let (30. 7. 1977): „(...) takový je už život nebo života běh, jak by řekl Vrchlický.“ V roce 1980 (28. 1.) v úvaze o literární slávě a o Nobelově ceně zmínila také marné naděje, jaké si někteří čeští intelektuálové činili v roce 1905 na její udělení Vrchlickému. O rok později (15. 9.) se k této záležitosti znovu vrátila při příležitosti udělení Nobelovy ceny Czeslawu Miłoszovi: „Ale jsou horší případy Nobeláků, ta-

ková Berta, co to vyhrála nad Vrchlickým...“ (šlo o spisovatelku Bertu Suttnerovou, která ji získala za dílo *Nieder mit den Waffén*).

Vztah k Vrchlickému ovlivnil i její názor na F. X. Šaldu, jak o tom svědčí její výrok v dopisu z 28. 11. 1970: „O Šaldovi říkají, že byl rytíř ducha. Vážím si jeho vzdělanosti, ale ty lumpárny, co prováděl s Vrchlickým to podle mě není žádné rytířství. Naštěstí pravda zvítězí ... Ale kdo má na ni čekat!“

Vraťme se však k stručnému popisu celého souboru: tvoří ho třiašedesát dopisů psaných až na dva případy strojem, s občasnými přípisky rukou. K několika dopisům byly přiloženy rukopisy básní: k dopisu z 9. 4. 1970 byla přiložena báseň *Pohled*; k listu z 3. 2. 1977 připojila pisatelka báseň *Zásuvka v ložnici (interiér v jiném domě)*, která vešla do 1. sešitu *Josefíny Rykové*; následující dopis ze 14. června téhož roku obsahoval jako přílohu báseň *Rozbitý džbán*, která byla zařazena do 2. sešitu *Josefíny Rykové*; 19. srpna 1978 přiložila k dopisu báseň *Bunifanti (4. sešit Josefíny Rykové)* a báseň *Slečna Cecilie Houdková*. K dopisu ze 24. dubna pak je připojena prozaická *Burdova (přípsáno perem) rozprávka*. V přípisku k dopisu Erazima Koháka Chalupckému (přípisek je datován „dnem sv. Mikuláše“) z roku 1981 jsou přiloženy básně *Z dob obrození a Fainomena kai Diosemeiai (6. sešit Josefíny Rykové)* a další báseň *Fainomena 2*.

Konvolut dopisů lze rozčlenit do tří bloků. První tvoří třináct dopisů ze čtyřicátých let. Jeden, nedatovaný, pochází z doby před chystaným novým vydáním *Amora a Psyché*, další jsou datovány roky 1942 (jeden), 1945 (jeden), 1947 (devět) a 1948 (jeden). V dopisech z válečného období pisatelka vyjednává o Rykrův rukopis (o malířově estetickém rukopise se zmiňuje ještě v dopise z 12. června 1980, v němž vyzývá k jeho vydání). Dopisy z roku 1947 hovoří o spisovatelčině vztahu k Americe, o záměru napsat studii o románu (chválí odbornou americkou literaturu, zejména Kazinův spis *On native Grounds*); padly tu též zmínky o Gertrudě Steinové, kterou se chystala překládat, a také o spisovatelce Anais Nin, s níž se osobně seznámila. Prosi o zaslání rukopisů *Neznámý člověk* (vyšel v USA 1962) a *Hlava umělce* (vyšel 1946) a o texty *Mluvicího pásma* (vyšlo bibliofilsky 1939 a v *Listech* 1947) a *Žlutého soumraku* (sbírka vyšla 1942). Informuje také o zásilce básní *Kolumbovy apokryfy* a dalších textů (mezi nimi tři povídek, pravděpodobně těch, které vyšly v *Listech* 1948, v čísle 2). Významné je též sdělení, že chce psát jinak než dosud: „Neznámý člověk už je mně cizí.“ V dopise z roku 1948 se znovu zmiňuje o kapitolách své práce o románu a o předmluvě k ní.

Druhý blok zahrnuje dopisy z šedesátých let (1964 – 1969). První dopis ze 7. ledna 1964 je odpovědí na Chalupckého dotazy týkající se malíře Rykra a jeho uměleckých styků (šlo patrně o doplňky k Chalupckého studii *Zapo-*

menutý Rykr z roku 1963, nyní v knize *Cestou necestou*). Dopisy z března a května 1968 reagují na měnící se situaci v Československu. Součková vyslovuje radost z postupujícího uvolnění a ve druhém dopise se zamýšlí nad hodnotovým obsahem společenských reforem: „Člověk je ochoten prodat své mravní hodnoty pro své blaho, pro blaho své rodiny, pro zahrádku, pro auto, pro svůj vnitřní obraz – každý z nás chce vypadat hezky na té fotografii. To znám z literatury ... Žádný systém ... neobstojí, kde nebude budovat ve vyšším vývoji humanismu, ani socialismus ani kapitalismus, ale (na) ryzí lidskosti ... Já nevím, zda to jde bez metafyzického systému, stačí-li ta pozitivistická morálka (viz »etické« hnutí u Tatarky, československý obraz Teilharda de Chardin a československý »protestantismus« všeobecně), ... ale že se »zdravým rozumem« a ani s »Kafkou« se nevystačí, to je mi jasné.“ – Je zajímavé, že tyto názory korespondují s pozdějšími myšlenkami Chalupického o metafyzickém smyslu umění, například v závěru jeho knihy o Duchampovi (*Úděl umělce*, 1998).

V dopise z 5. května 1968 pisatelka oznamuje dokončování práce o krizi v současné české literatuře (šlo snad o stať *A Literary Satellite, Czechoslovak – Russian Literary Relations*, Chicago 1970, protože studie *Crisis in Czech Literature 1938 – 1950* vyšla už v roce 1964). V červencovém (28. 7.) dopise z téhož roku slibuje adresátovi báseň *Ars poetica*; zmiňuje se též o poetickém dramatu o prchavém čase a o předehře k historickému dramatu (sr. referát L. Jungmannové).

V lednu (28. 1.) 1969 poznamenává, že dostala dopis z Památníku národního písemnictví informující o výstavě zakázaných autorů (ironicky se podivuje nad formulací „zanedbaní“ autoři). V říjnu (30. 10.) 1969 uvažuje o současném umění a literatuře: „Jsou dnes jistě zajímaví výtvarníci, zvláště v architektuře, myslím, jsou další muzikanti a úctyhodní spisovatelé. Ale nic, co by tvořilo sloh přesahující jednotlivce a zároveň ho integrující. V nejlepším případě je to olympijská štafeta, kde jde o to předat druhému tu fakuli. Jinými slovy »významný« malíř, ne »veliký« a ovšem ta významnost má celou škálu. Četla jsem právě Butora Repertoire; to je člověk inteligentní, až se z toho člověku hlava točí, a přece i ta velká erudice a inteligence ústí zas někde v »krizi« a ne v plnokrevném umění. Godot dostal Nobelovu cenu. Co chcete, když už tohle není symptom krize, tak nevím ...“ V témže dopise hovoří také o svých verších *Ritmi bohemicí*.

Třetí blok je vymezen lety 1970 – 1981. Významnou část v něm tvoří zprávy o *Sešitech Josefíny Rykové*; první zmínka se objevuje v únoru (3. 2.) 1977: „Chci teď vydávat Sešity Josefíny Rykové v nepravidelných lhůtách. Ještě Nevím, kolik jeden sešit obsáhne, deset, dvacet básní s komentáři ...“

V dopise z června (28. 6.) 1970 opakuje svůj názor na F. X. Šaldu, tentokrát podrobněji: „Uznávám, že je to the modern Czech critic, nejvzdělanější intelektuál své doby, citlivý k poezii, často s jedinečným postřehem atd. Píše se o něm jako o »rytíři ducha« - musil to být hrozný, i když nešťastný člověk. Když čtu jeho výklady (Svobodové) o Beethovenovi, Schillerovi, Goethovi, vlasy mi vstávají na hlavě, a to proto, že podobné soudy najdete i v jeho díle. Celkem je jeho postoj kritický impresionismus... Je to intelektuální hra vydávaná za hodnocení. On sám to někde říká: Nedovedu vyjít ze sebe. Nedovede mít někoho rád ...“ V pokračování oceňuje některé Šaldovy výroky, srovnává ho s „nelidou“ Kierkegaardem a s Mallarméem.

V dalších dopisech z konce sedmdesátých let jsou z hlediska estetických názorů Milady Součkové zajímavé její výroky o Chalupeckého „oblíbených“ – L. Klímovi, R. Weinerovi a J. Demlovi. O Ivanu Blatném v dopise z ledna (28. 1.) 1980 soudí, že jeho odchod do sanatoria byl „útěkem do nemoci“ před neznámým světem. Vyjadřuje se také o expresionismu, zvláště českém; v dopise z 19. 2. 1978 a 7. 12. 1980 zastává názor, že český expresionismus byl slabší než německý, domnívá se, že se nemohl ujmout ani v oblasti románské ani slovanské: „Abstrakce českým malířům nesvědčí“.

Charakterizuje (26. 1. 1981) též svou novou prozaickou tvorbu: „Ty povídky, co teď píšu, jsou lepší než ty americké (jak řečeno vyšly v *Listech* 1948, č. 2 - pozn. A. H.)... je to něco nového“; mínila patrně *Burdovy rozprávky*. Ukázku poslala 7. 12. 1980. Svůj vyhraněný názor na moderní umění vyslovila v dopise z listopadu 1981 (v Den díkůvzdání): „To moderní výtvarnictví ... ani ti moderní výtvarníci, které protěžujete – ústí do jakési skládky starého železa a cementu. A ta »myšlenka« tady taková podomní, žebrácká. Jen tak se v tom nešťěstí válet bez vlády... Hrozit světu vředy, to dělá realita, abstrakce musí mít výraz, zmáhat negaci ...“

V posledním z dopisů obsažených v konvolutu (na sv. Mikuláše 1981) vyslovuje názor na bratry Čapky: „(...) expresionismus Čapků zapadá po Božích mukách. Neupírám RUR světovost, jeho povídkám zachycení (jen tak kresebně) obyčejného člověka jeho doby, jeho civilní sloh, ale jeho romány jsou špatné ... Josef měl více umělecké žíly a taky tu studnu expresionismu opustil, výtvarný expresionismus už byl pasé. Stále si myslím, že Šrámkovo Léto je stokrát lepší než Loupežník. Čapkové to brali vážně, nemohli na sebe hledět s humorem. V citových věcech se to dá odpustit (Šrámek), ne v intelektuálních. a Karel bral sebe vážně, dumal – dumaiet básník?...“

Dopisy z konce roku 1981 a z roku 1982, z nichž uvedl výňatky Chalupecký ve svém článku v *Proměnách* (přetištěn v *Literárních novinách* 1993, č. 2) nebyly v konvolutu obsaženy.

Ve své informaci jsem se zaměřil jen na některá nejzajímavější místa z dopisů dokreslující spisovatelčiny názory na umění a literaturu, eventuálně její tvůrčí záměry. Stranou – až na výjimky – zůstaly její informace o osobních záležitostech i o záležitostech týkajících se jejího vztahu k adresátovi, k Jiřině Haukové a některým dalším osobám v Československu i v USA (Roman Jakobson, prof. Matějka atd.).

Zusammenfassung:

Der Beitrag beschäftigt sich mit kurzer Charakteristik der Monographie von Milada Součková über den Dichter Jaroslav Vrchlický und informiert auch über die Ansichten der Schriftstellerin über die Poesie des Dichters, über das moderne Kunst und auch über ihr eigenes literarisches Werk, welche sie in den Briefen an Jindřich Chalupecký ausgedrückt hat. Der Konvolut von 63 Briefen ist in dem Archiv des Musäums der tschechischen Literatur in Prag deponiert.

Dopisy Jindřicha Chaluppeckého Miladě Součkové

Milan David

„Ubohá Evropa! A jak byli šťastni,
kteří prožili svůj život před rokem 1914.“

(Z dopisu J. Chaluppeckého Miladě Součkové, 18. 12. 1981)

V osobním fondu Milady Součkové v Literárním archivu Památníku národního písemnictví je uloženo jedenatřicet dopisů, které napsal Jindřich Chaluppecký Miladě Součkové.

Tyto dopisy se dostaly do Čech díky Kristiánu Sudovi, je patrně jeho zásluhou, že byly (stejně jako jiné písemnosti z americké pozůstalosti Milady Součkové) zachráněny jako prameny k dějinám české literatury a k českým dějinám po roce 1948 vůbec.

Připomeňme, že se čtenáři *Literárních novin* 14. ledna 1993 dověděli mnoho zajímavého o Miladě Součkové (1898-1983) z pozoruhodného textu Jindřicha Chaluppeckého (1910-1990), který vyšel poprvé v *Proměnách* roku 1986 v New Yorku.

Četba Chaluppeckého článku jistě u mnohých čtenářů vzbudila zájem o korespondenci Milady Součkové a Jindřicha Chaluppeckého, o korespondenci dvou osobností, z nichž jedna prožívala osud svého národa v exilu – a druhá doma ve vlasti.

První dopis Jindřicha Chaluppeckého (30. 11. 1948) v námi uváděném souboru je psán strojem, ostatní jsou rukopisy. Je pravděpodobné, že se nedochovály všechny dopisy J. Chaluppeckého. Úvodní dopis psaný rukou je datován 2. 4. 1978, závěrečný 1. 1. 1983. Mezi dopisem z roku 1948 a další korespondencí byla patrně přestávka, existuje dopis Milady Součkové J. Chaluppeckému z roku 1964 (viz referát prof. A. Hamana), v našem souboru je až Chaluppeckého dopis z roku 1978.

Dopis J. Chaluppeckého z 30. 11. 1948 je rozhovorem toho, kdo „zůstal“, s tím, kdo odešel do exilu: „Byl jsem u toho, když jste odjížděla, a připadá mi, že mám ještě teď něco říci, když už se nevrátíte.“ Chaluppecký předkládá úvahu o situaci v Československu, zamýšlí se nad svým postavením: „Ale udělám, jakožto spisovatel, co mohu. Zříkám se zcela všech nároků na publikování toho, co píšu a psát budu; nedočkám-li se já, dočkají se jiní; však jednou na nás dojde. Vy jste, ovšem, musela volit jinak, Vy jste musela odejít.

Vy tam, já tady..." Ze slov Jindřicha Chalupeckého můžeme soudit, že v korespondenci s M. Součkovou došlo k určité přestávce: „Loučíme se, bylo by riskantní pro mne, prodlužovat tuto korespondenci. Tím spíš, že jsem změnil adresu a že by Váš dopis zbytečně dlouho putoval. Ledaže, kdybyste měla chuť mi někdy napsat, byste mi psala jen a jen literárně, bez narážek politických. Jinak by totiž mohl takový dopis, kdyby si jej vyložili podle nového zákona na ochranu republiky, znamenat pár let. A proč se mám dát od těch lidí, do kterých mi nic není a kteří nevědí, co činí, zavírat?“

V dopise z 2. dubna 1978 se Jindřich Chalupecký vrací opět k problému emigrace, připomíná, že sám chtěl emigrovat už v období mezi dvěma válkami: „... že jsem chtěl emigrovat (opravdu) a neemigroval jen proto, že byla světová hospodářská krize, a jestli jsem se stěžil uživil tady, v cizině bych se vůbec nebyl uchytil.“ Dále píše o své tvorbě, o tom, že o umění v socialistických zemích může psát „fabelhaft“, jak ho hodnotí v cizině, právě proto, že žije v Čechách. Zajímavý je názor Chalupeckého na tvůrčí metodu M. Součkové: „A co je s Vaším barokem? Píšete, že se hrdlíte s nakladateli, a já bych to rád už četl, ne tolik, že je to o baroku, ale že je to od Vás, Vy totiž jste básník, já nevím, jaký jste vědec, ale jste básník, to znamená, dovedete číst básně – viz ta Vaše kniha o Vrchlickém, a v literatuře je pořád důležitější umět číst básně – než být vědec. Vy byste mohla ten barok objevit. Já taky nejsem vědec, ale nejsem ani básník. Snad patřím do té divné kategorie, co se jí říká bezruký Raffael. Nezávid'te.“

V dopise z 23. září 1978 píše Chalupecký o zájmu dr. Karla Míloty o dílo M. Součkové a tlumočí Mílotův názor na její tvorbu: „Bez téhle autorky je v historii české prózy nejen moderní, ale prózy vůbec neomluvitelná díra, a myslím, že kdyby tahle kontinuita nebyla přerušena, tak jsme dnes měli řadu dalších knih jedinečné originality a úrovně ...“ Dopis dále komentuje zprávu, že vyjde práce M. Součkové o baroku: „Udělala jste nám radost svým dopisem. Samé dobré zprávy. Barok vyjde, dokonce s Jakobsonem, dokonce píšete revolučním Jakobsonem, a s mnoha obrázky.“

Častým tématem Chalupeckého dopisů je osobnost a dílo Zdenka Rykra, tragicky zemřelého manžela Milady Součkové: „Už jsem asi desetkrát přemlouval Kotalíka, aby udělal Zdenka Rykra, je čas, abych ho přemlouval po jedenácté a aby mi to po jedenácté slíbil. Všecky důležité věci, hlavně ty, které byly v Chotěboři, jsou v N. G. uloženy a v pořádku (pomáhal jsem je katalogizovat), takže by bylo velmi snadné výstavu udělat.“ (16. 3. 1979)

Tematiku dopisů J. Chalupeckého M. Součkové by bylo možno označit slovy česká kultura doma a ve světě, píše se o osobnostech, které šířily slávu české kultury za hranicemi. Příkladem je básník Jiří Kolář: „V Norimberku

zrovna vyšla rozsáhlá monografie Kolářova a napsal jsem nakladateli, aby Vám poslal exemplář. Koláře jste tehdy znala, tehdy to byl plachý hošík, dnes je to mezinárodní Umělec a je si toho vědom.“ (18. 10. 1979)

Další osobností, se kterou se v dopisech setkáváme, je Ivan Blatný: „Ivan Blatný nám dokonce odpovídá na dopisy, byť velmi krátce, a je na tom znát, že není (a už nebude) v pořádku.“ (1. 3. 1980)

O tom, jak se o obtížně dostávala do Československa díla vydaná v cizině, svědčí dvě sdělení J. Chaluppeckého: „To číslo posíláte zbytečně. Nedojde. Aspoň ne nám.“ (24. 10. 1981) „Pospíchám Vám odpovědět, Milado, především abych zabránil odesláni Vašich sešitů: Škoda vydání, nedojdou, prostě pro název nakladatelství. Snad se někdy nahodí, po někom nám je poslat.“ (25. 2. 1982)

Poslední dopis ze souboru je datován 1. ledna 1983, 1. února 1983 Milada Součková zemřela.

Při četbě soukromé korespondence prožíváme osudy lidí. Jde-li o významné osobnosti kultury, prožíváme s nimi i dobu a jejich vztah k ní. Dopisy Jindřicha Chaluppeckého Miladě Součkové jsou cenným dobovým svědectvím, zajímavá jsou i sdělení básničky Jiřiny Haukové, manželky Jindřicha Chaluppeckého, která jsou připojena k dopisům. Doufáme, že se zájemci o dílo Milady Součkové dočkají vydání její korespondence.

Summary:

In the literature Archive „heritage“ of national literature is stored 31 letters of Jindřich Chaluppecký to Milada Součková. Letter dated November 11, 1948 is type written and predominantly concerns with the problems connected for invaluable document. Topic of handwritten letters in the period of April 2, 1978 to January 1, 1983 is devoted to the Czech culture in former Czechoslovakia, both at home and abroad. These letters highly contribute to knowledge in the field, especially illuminate role of the following authors living in emigration: Jiří Kolář, Ivan Blatný, and Milada Součková.

Baroko v Čechách – baroko Milady Součkové

Věra Pospíšilová

Milada Součková, jejíž dílo je předmětem našeho setkání, se zapsala do povědomí veřejnosti nejen jako prozaička o básniřka, ale také jako žena širokých zájmů od přírodovědy po barokologii, jíž věnovala – snad v nostalgii po Čechách – svou pozornost v anglicky psané a ve Spojených státech vydané práci *Baroque in Czech*.¹

Zkoumání baroka doznalo v současnosti svého vzepětí, což platí především o baroku literárním, přičemž určujícím rysem současných barokologických studií není pouze zaplnit prázdná místa ve znalosti barokních autorů a jejich literární produkce, ale často také dokázat jejich uměleckou hodnotu, potažmo v kontextu ostatních druhů umění, potřit často vyslovovanou tezi o pokulhávání barokní literatury za především výtvarným uměním, k němuž se české vědecké bádání chovalo podstatně méně macešsky, než ideologií poznamenaná literární věda. (Připomeňme alespoň reprezentativní dvojdílný druhý díl *Českého výtvarného umění a Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, obě z nakladatelství Academia.²) Kapitolou zcela izolovanou a opomíjenou, jíž vědecká veřejnost zůstává mnoho dlužna, je lidové umění doby barokní.

Zásadní a inspirující pohled na umění baroka podává Václav Černý ve své studii *Generační periodizace českého baroka*.³ O baroku v ní Černý s kategoričným patosem soudí: „... je u nás baroko dobou, kdy česká tvořivost přináší na dlouhé časy naposled náš vlastní a originální příspěvek do obecného a společného fondu evropské kultury, umělecky vzato, se naše baroko svou vskutku tvůrčí povahou velmi kladně odráží od obou epoch, které je historicky rámcují, jak od naší renesance, tak od osvícenského pseudoklasicismu.“⁴ Předností Černého studie je pohled na baroko nikoli jako „celistvý, nerozdělený, homogenní blok“, ale jako epochu, která je něčím „členitým a proměnlivým, co vzniká a rozvíjí se, bohatne a chudne, roste a vrcholí, pak chřadne a zaniká“. Metodou, jíž Černý uplatňuje při zkoumání baroka, je metoda peri-

¹ Vydalo nakladatelství Ann Arbor v roce 1980.

Za laskavé zapůjčení knihy a pomoc při překladu děkuji doc. PaedDr. V. Papouškovi, CSc.

² České výtvarné umění II/1 a 2 Praha, Academia 1989.

Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha, Academia 1996.

³ Studie pochází z rukopisu z roku 1971, poprvé je otištěna v úplnosti v souboru *Až do předsíně nebes*. Praha, Mladá fronta 1997.

⁴ Černý, V.: *Až do předsíně nebes*. Praha, Mladá fronta 1997, str. 263.

odizačně generační, k níž je pak v úzké návaznosti metoda komparativní mezižánrová, což v praxi znamená srovnávací studium literárních jevů společně se soudobými jevy ve výtvarném umění, hudbě apod. Spřízněný pohled, i když spíše žensky intuitivní, najdeme právě v barokologické práci Milady Součkové, kde je sympaticky akcentována lidová hmotná kultura doby barokní. Václav Černý uvažuje o české lidové kultuře až v souvislosti s tzv. čtvrtou barokní generací, jež byla umělecky aktivní v letech 1710 až 1740, v době prakticky pokrývající dobu vlády císaře Karla VI. (1711-1740). Jejimi výraznějšími reprezentanty byli např. hudební skladatelé Jan Dismas Zelenka, Bohuslav Matěj Černohorský, Šimon Brixl, Fr. Václav Miča ad., malířem nad jiné významným byl Václav Vavřinec Reiner, sochařem pak Ferdinand Maximilián Brokof a Matyáš Bernard Braun, mezi architekty bezesporu vévodili Kilián Ignác Dienzenhofer a Anselm Lurago. Kterou literární osobnost však postavit po bok těmto velikánům? Velkým žánrem tohoto období je jistě homiletika, o jejíž rehabilitaci se zasloužil Vašica, v současné době je docenována tvorba kancionálová, jak ale uvádí Černý, literární generaci tohoto období charakterizuje „všeobecné zchudnutí a vyžití literární kultury umělé“⁵.

Kvantitativně i kvalitativně, jak jsme ve značné stručnosti načrtli, převažuje umělecká produkce neliterární nad literaturou. Vyčerpanost pramene literatury této doby je vyvažována lidovou slovesností, která je „eminentně barokní jak povahou své inspirace, tak svými kořeny, tj. byla umožněna jen sociální specifikou našeho domácího baroka“⁶. Svěbytná česká lidová kultura zahrnuje mimo lidovou slovesnost také ostatní oblasti umělecké tvorby – hudbu, lidovou architekturu, sochařství, řezbářství, malířství a také zvykosloví v nejširším slova smyslu. Lidová kultura je zjevně barokní svou podstatou i inspirací, a můžeme ji bez rozpaků označit jako barokní lidovou kulturu. Ačkoli je předmětem zájmu minimálně od doby romantismu minulého století, na své reprezentativní monografické zpracování stále čeká.

Národní rysy české kultury zdůrazňuje také Roman Jakobson ve svém doslovu k *Baroku v Čechách*. Umění jednotlivých epoch od doby románské má odraz v kulturní tradici národa, což platí především pro dobu barokní, která například poznamenala výrazně tvářnost české krajiny způsobem do té doby nevídaným. Vzpomeňme všechny kostely na návrších, kapličky nad prameny a boží muka při cestách, poznamenala však také moderní českou poezii prostřednictvím literárního umění romantismu a v rámci české avantgardy pak také tvorbu Milady Součkové. Česká kultura byla formována odliš-

⁵ Černý, V.: c. d., str. 318.

⁶ Ibid.

ným způsobem, než kultura ostatních národů, a právě v době baroka byly tyto formativní vlivy nejvíce určující. Ba i Haškova *Švejka* pokládá Jakobson za inkarnát českého barokního myšlení.

Baroko sedmnáctého století přineslo v umění nejmilitantnější prostředek obrany proti cizí kulturní invazi. Národní vědomí této epochy bylo určováno dvěma velkými osobnostmi: bratrským myslitelem a slovesným umělcem Janem Amosem Komenským a jezuitským historiografem Bohuslavem Balbínem. Nosným prvkem barokní textury jsou vzestupy a pády způsobující permanentní napětí v celé mytologii českého baroka a lze je odhalit i v díle a osudech Komenského i Balbína.

Bohuslava Balbína vnímá Jakobson pomocí prizmatu jeho jazykově zaměřeného vlastenectví. Černý charakterizuje druhou barokní generaci – generaci Balbínovu, Pešínovu, bratří Tannerů, Kadlinského, Bridelovu a Rosovu faktorem jazykovým: „Došla k tomuto poznání pocitem národní křivdy, pohledem na pokračující amputaci češství (...) rozšířili barokní koncepci národnosti o vědomí či sebevědomí jazykové, připojují řeč mezi constituencia národa”.⁷

Zájem o jazyk, jeho minulost i budoucnost, byl jejich „úzkostí a touhou po budoucnosti národa“, konstatuje Jakobson. Používání slovanského jazyka v liturgii staroslověnské i liturgii českých bratří lze chápat jako ocenění i chválu jazyka v jeho dějinném vývoji. Barokní hra s opozity pozemské – nebeské a vzestup – pád se vztahuje k dílu Balbínovu, ale najdeme ji také v prvních pracích Součkové, v nichž Jakobson vidí jemnou syntézu českého barokního odkazu s velkým pokusem hledat „pravdivé slovo“, které vzrušovalo českou avantgardu, v níž patří Miladě Součkové významné místo. Její práce o baroku hraje dle Jakobsona velkou roli při přibližování této významné kulturní epochy široké mezinárodní veřejnosti.

Práce *Baroko v Čechách* jistě neměla ambice stát se vyčerpávající monografií, jejímž úkolem je zmapovat všechny stránky barokní kultury oficiální i lidové. Řada témat vyžaduje podrobné studium archivní i práci v terénu. Součková v několika čistě broušených fasetách seznamuje čtenáře s lidovou podmalbou na skle, krojovými výšivkami i perníkovými formami. Kapitoly nesou stopy hlubokého zaujetí předmětem i citu pro detail.

Literatuře a výtvarnému umění, které Součková často traktuje v binárním vztahu, je věnována kapitola *Umění alegorie (The Art of Allegory)*⁸. Alegorie je idiomem barokního věku a je vlastní jak literatuře, tak malířství a sochařství s typickou vázaností na bibli a vycházející ze soudobé materiální kultury.

⁷ Černý, V.: c. d., str. 295.

⁸ Součková, M.: *Baroque in Czech*, str. 83n.

Některé alegorie či symboly mají složitou genealogii, dnes obtížně dešifrovatelnou, jiné byly často kompilovány barokními umělci a staly se obecnými. Součástí barokního stylu bylo ale také vědění o alegorii a symbolu a jejich vědomé užívání.

Součková cituje Balbínova *Verisimilia* (*Verisimilia humaniorum disciplinarum, Narys humanitních disciplín*, 1666), která jsou v současné době nejvíce ceněnou Balbínovou prací o poetice a rétorice, jež poskytují bohatý materiál pro studium i praktické využití symbolů, pocházejících z různých oblastí života i kultury. Barokní symbolika bývá často spojována se soudobými událostmi (objevení a objevování Nového světa), jindy vycházela z dobových encyklopedií. Raně barokní symbolika a alegorika byla ovlivněna výrazovými prostředky českých vydání Ezopových bajek. Balbínova poetika vychází ze vztahu mezi původní bajkou a její transformací v alegorii či symbol. Součková mimo jiné uvádí alegorii labuť – přítele člověka. Labuť žije v osamění na řekách a lukách a zpívá pouze jednou, na konci svého života. Kdo chce labuť slyšet zpívat, musí ji následovat do jejího příbytku. Podobně nabízí motiv mouřenina ve významu „přírodu nelze změnit“ s variací výkladu Komenského „při mytí mouřenina ztrácíte čas“. Bajky či alegorie z nich vycházející byly často zpracovávány také formou grafik, které byly tištěny od Nizozemska po habsburskou monarchii. Součková interpretuje Balbínova *Verisimilia* v soudobém duchu alegorizačního procesu, kdy slovo a obraz nelze od sebe separovat, neboť společně vedou k vytváření dalších významů. Asociativní proces obrazového rozměru vytváří nové alegorické situace. Když například autor popisuje válku v českém prostředí, použije symbolické postavy sv. Václava, sv. Michala jako patrona militantní církve pak v případě války s Turky.

Za otce emblematického umění doby baroka je označován Alciati, autor práce *De Hieroglyphia*. Z antverpské edice (1692) uvádí Součková emblém *Musicam diis curae esse* – v prázdné renesanční architektuře vidí Součková předzvěst obrazů Chiricových. Grafika vychází ze Strabonova příběhu o soutěži v hudbě a poezii, kdy cikáda svým zpěvem nahradí prasklou strunu na nástroji. *Thesaurus Philopoliticus* skýtá veduty významných měst s motty a emblémy. *Praga caput Bohemiae* je opatřena mottem *Non bellum, sed pax*. Rytina zachycuje tradiční pohled na město se siluetou Hradu a sv. Víta, vlevo je zobrazen válečný motiv – ozbrojenci na koních – vpravo zemědělské práce v době míru – sklizeň obilí a orba. Uprostřed se vznášejí dvě holubice, na stole v předu leží meč ovinutý vavřínem. Autor rytin neopomněl připomenout své rodné město Chomutov: „Est autem Commothoria, patria autoris horum Emblematum.“

Symbole vyjadřovaly také řadu geografických významů čerpaných z reality. Obrázková mapa Itálie, zachycující část země mezi Římem, Anconou a Rimini je doplněna kartušemi alegorických postav řek, z moře vystupují bájně příšery. Jisté paralely lze najít mezi Alciatiho obrazy a ilustracemi Komenského elementární učebnice *Orbis pictus*, již prostupuje symbolické vnímání světa: "Alphabetum vivum et vocalis," cituje Součková a dodává, že slova jsou obrazy a písmena jsou slova.⁹ Barokní symbolismus byl formován jak materiálními, tak abstraktními elementy, vyrůstal ze smyslové zkušenosti a formovaly ho počáteční tendence umělecké struktury.

Rokoko vypracovalo systém „programované symbolické dekorace“¹⁰. Ve výběru typů symbolů se přizpůsobovalo realitě (výzdoba freskami v knihovnách, kostelích, refektářích), v jazyce litaní využívá obrazů hvězdy, měsíce, věže a jiných tak, že nebylo ženy rolníka, aby těmto symbolům nerozuměla. Symbolika v litaních předpokládala schopnost člověka tyto symboly systematicky dešifrovat. Emblematiku bylo možno chápat také jako politické poselství (Součková uvádí symbol českého lva na nově ražených mincích Ferdinanda I., kde byl lev vnímán jako by za zdí či ohradou.)

Jako soupeř Alciatiho a jeho Emblemat byl chápán Cesare Ripa, autor *Iconologie*, jež sloužila umělcům 17. a 18. stol. jako praktická příručka. V Čechách najdeme stopy jejího vlivu u Brauna a Brokofa, u Brauna především na jeho pracích v Kuksu. Součková poměrně podrobně komparuje Ripovy předlohy a Braunovy realizace a dokládá vývoj a původ jednotlivých motivů. S rozvojem barokního stylu získaly některé symboly ustálené tvary a obsaženy především v Ripově příručce mohly v rukou umělce uspokojit jakéhokoli klienta, jenž toužil pro budoucnost zachytit významné události soukromé či veřejné, ať už to byly svatby, korunovace, oslavy panovníků nebo válečníků.

Ve formování symbolů nenajdeme nic náhodného – jsou derivovány z řecko-římských mýtů a poznamenány křesťanskou tradicí, absorbovaly do sebe všechny vrstvy kulturní tradice. Některé souvislosti časem vyprchaly a nelze je odvodit. Pěkným příkladem splynutí pohanské a křesťanské tradice je ztotožnění Orfea a Ježíše. Ježíš z lásky k člověku podstupuje smrt, lyra Orfeova je barokní cytharou Ježíšovou.¹¹ Eucharistie zpřítomňuje lásku Ježíšovu, jež má moc zachránit lidskou duši stejně, jako Orfeus milovanou Euri-diku. Orfeus je podle Součkové symbolem smrti, Kristus však života.

⁹ Součková, M.: c. d., str. 91.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Připomínám např. Cytaru Nového zákona Antonina Koniáše.

V zaujetí Milady Součkové barokem a některými jeho rysy je patrný výraz, typický pro její literární styl – na straně jedné sleduje velké literární koncepty, na straně druhé se nechá okouzlit minuciozními jevy každodennosti.

Summary:

Baroque in Bohemia, work by Milada Součková, was published in the U. S. A. in 1980. Unlike the works which are interested in baroque by us and are closely concentrated on problems of individual kinds of art, Součková tend to a complex view of baroque art form literature to folk craft. Analogical view of baroque can be found only in Černý's studies *Generační periodizace českého baroka* which is contained in the book *Až do předsíně nebes*. Součková, on one hand watches a great art-scientific concept and on the other hand is amazed by small details of everyday life.

Lingvistická analýza básnického textu Milady Součkové

Alena Jaklová

Obsahem tohoto příspěvku je lingvistická analýza jednoho z básnických textů Milady Součkové, nikoli tedy popis psychologie její básnické tvorby či rekonstrukce geneze konkrétní básně. Ideální pro rozbor básnického textu by byl přístup komplexní, neboť ten by umožňoval setřít hranici mezi rozbohem literárněvědným a lingvistickým. V takovém rozboru by však bylo nutno vedle tradiční teorie jazykovědné a literárněvědné uplatnit pro analýzu subjektu autora prostřednictvím textu jakožto objektu rovněž poznatky psycholingvistiky a sociolingvistiky, což zde však z rozsahových důvodů možné není.

Funkcí jazyka jako systému znakových soustav je odrážet stavy objektivní reality a uskutečňovat intersubjektivní sdělování¹. Termínem **text** lze přitom označovat jak výsledek komunikativní funkce jazyka, tak i vlastní prostředek komunikace. Text se v současné lingvistice nestává objektem zkoumání na základě svého hierarchicky nejvyššího postavení v systému jazykových rovin, ale na základě svého postavení v rámci jazykové komunikace. Rovněž my v tomto příspěvku nechápeme text jako nejvyšší jazykovou rovinu, ale jako výsledek procesu, při němž se ve vzájemné jednotě uplatňují dimenze pragmatická, sémantická a syntaktická. Tím se dostáváme na rozhraní popisného a funkčního pojetí textu.

Básnický text je výsledkem zcela specifické komunikativní události. Mezi autorem a recipientem existuje často značná časová a prostorová vzdálenost, autor a příjemce se (obvykle) neznají. Literární text je prostředkem jednosměrné, zprostředkované komunikace. Tím jsou potlačeny některé základní rysy textu primárního. Adresát literárního textu není konkrétní, lze jej označit za adresáta všeobecného a autor tohoto typu textu ani nemusí ohled na příjemce a jeho charakter respektovat. Tím vzrůstá subjektivita textu nejen po stránce obsahové, ale často i formální. Zpětná vazba, tzn. vazba ve směru příjemce - autor, je často časově velmi vzdálená a zpravidla nerealizovatelná. Dalším specifikem básnického textu je skutečnost, že jde o určitou formu institucionalizovaného textu, který je zaznamenán (převážně) grafickými znaky. Zachycení textu v písemné podobě umožňuje přenos textu v čase i prostoru. Změna okolnostního, časového nebo místního prostředí však může do značné míry ovlivnit smysl textu. A konečně má komunikace prostřednictvím písemného textu ještě jedno specifikum: jen v minimální míře se v ní uplatňují mimo-

¹ Kořenský, J.: Konstrukce gramatiky ze sémantické báze. Praha, Academia 1984.

jazykové signály, které zpravidla dotvářejí sémantiku komunikátu. Ty mohou být sice v textu vyjádřeny metajazykově nebo graficky, ve srovnání s přímou verbální komunikací je však jejich uplatnění silně zredukované.

Komunikace prostřednictvím literárního textu předpokládá vedle účastníků komunikace, autora a čtenáře, tři základní fáze: fázi vzniku, produkce a percepce textu. Lingvistická analýza tohoto typu textu je v zásadě analýza semiotické reakce; jde tedy o analýzu vzniku textu, analýzu vlastního textu a analýzu percepce textu. Analýza percepce textu je ovšem obtížná pro značnou proměnlivost percipientů. Proto jde spíše o naznačení možností a způsobů percepce, které v sobě vlastní text obsahuje. Uvedený přístup k básnickému textu je do jisté míry omezen naší pozicí recipienta; jsme totiž nuceni připustit značnou míru subjektivity.

V tomto příspěvku vycházíme z analýzy textu-objektu jakožto subjektem autora vytvořeného prostředku komunikace se čtenářem. Analýza percepce konkrétním příjemcem je v tomto rozboru eliminována, neboť naším cílem je analýza **textu**, nikoli specifické komunikační události mezi autorem a konkrétním recipientem.

Objektem našich analýz je text básně *Dušičky*. Tato báseň je obsažena ve sbírce *Sešity Josefíny Rykové*, jejíž autorkou je Milada Součková. Sbíрку doplněnou doslovem Romana Jakobsona vydalo za podpory Českého literárního fondu nakladatelství Prostor v roce 1993. Básně obsažené ve sbírce uspořádal a ediční poznámku napsal Kristián Suda. Uvedená sbírka reprezentuje poslední období básnické tvorby zmíněné autorky. Zahrnuje ještě za života vydanou sbírku téhož názvu (*Sešity 1 a 2*. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1981), dále rukopisnou edici sbírky *Sešity Josefíny Rykové* (*Sešity 3, 4, 5*. Michigan, University Microfilms International), básně objevené v pozůstalosti a text *Vlastní životopis Josefíny Rykové*, rovněž z pozůstalosti. Východiskem vydání z roku 1993 byl strojopisný text *Sešitů 1-5* uložený v pozůstalosti, který autorka opravovala a doplňovala ještě po knižním vydání v roce 1981. Básně zařazené do *Sešitů 6* byly opsány z rukopisných textů označených poznámkou 6: *Imaginární setkání*. Ve sbírce *Sešity Josefíny Rykové* jsou uspořádány v pořadí určeném rukopisem.

Báseň *Dušičky* je obsažena v části sbírky označené jako oddíl 1982. Východiskem pro tento oddíl byla složka s rukopisem obsahující i řadu náčrtů a zlomků, z nichž některé byly opatřeny poznámkou 1982. Jak uvádí autor ediční poznámky K. Suda², do oddílu 1982 jsou zahrnuty jen texty zjevně při-

² Suda, K.: Ediční poznámka. In: Součková, M.: *Sešity Josefíny Rykové*. Praha, Prostor 1993, str. 231.

pravené k přepisu nebo texty s jednoznačně čitelnými autorskými zásahy a úpravami. (To platí i pro text *Vlastní životopis Josefíny Rykové*, jenž zůstal nedokončen.) Pořadí básní určovalo naznačené číslování, zřejmá časová posloupnost a rovněž informace Jindřicha Chalupeckého³. Ten ve svém článku publikovaném v *Proměnách* roku 1988 píše: „Své verše mi Milada po léta posílala s dopisy. Sebrala je v letech 1962 - 1966 do tří knížek, potom z nich zkomponovala cyklus Sešity Josephíny Rykové.“ O básni *Dušíčky* Chalupecký uvádí, že mu ji Součková poslala ve svém posledním dopise v prosinci roku 1982 a doplnila ji touto poznámkou: „Nemohu odolat, abych vám to cito neposlala, právě upečené, ještě teplé jako lívanec (ach!), báseň, na níž si zakládám.“ Vedle veršů byla nakreslena trojice symbolů: kotva, loďka, maltezský kříž. Báseň *Dušíčky* byla zřejmě poslední báseň, kterou Součková napsala. Zemřela krátce na to, v Bostonu, 1. února roku 1983.

Dušíčky - All Souls

(1982)

1. Diminutivum
2. ten krásný rys češtiny
3. a Aurelia,
4. animula parvula⁴
5. comes hospesque corporis
6. quae in loca abibis
7. parvula, nudula,
8. malá je ve mně dušička.
9. A den je letní
10. javory přes noc ztratily listí
11. (bez rukavic, bez vlháků)
12. žel ne na Uhelném trhu
13. ty umělé a pravé palmy
14. na drátkách, na plocho, jehličí

³ Chalupecký, J.: Poslední verše Milady Součkové. Literární noviny 4, 1993, č. 2, str. 9.

⁴ Významy latinských veršů:

4. <i>animula parvula</i>	maličká dušička
5. <i>comes hospesque corporis</i>	průvodkyně a host těla
6. <i>quae in loca abibis</i>	do kterých míst odejdeš
7. <i>parvula nudula</i>	maličká, nahoučká (prošťoučká)
24. <i>Aurelius zná ty blanduly</i>	Aurelius zná ty lichotky

15. drobné chryzantémy, levně
16. ty obrovské, ty zkadeřené
17. bílé, žluté, růžovavé
18. na mramoru náhrobku
19. salonní, ne s palmou vítězství
20. z Uhelného trhu
21. s tou barokní
22. ve vlňáku, v rukavicích,
23. Neruda je jejich básník
24. Aurelius zná ty blanduly
25. na lodičkách se plaví
26. quae in loca abibis?
27. kam odplouváš z Uhelného trhu?

Komunikace prostřednictvím literárního díla je jednotou tří dimenzí semiotické triády: dimenze pragmatické, sémantické a syntaktické. Na tyto složky komunikace se také zaměří naše analýza. Pro značnou rozsáhlost jednotlivých částí analýzy, které však nelze chápat odděleně, v tomto příspěvku pouze naznačíme jejich hlavní principy.

I. Pragmatická struktura básně

Analýza pragmatické struktury básně umožňuje překročení úzce lingvistického pohledu na text. Zároveň ukazuje i řadu vnějších motivačních faktorů. Pod pojmem **pragmatika** totiž rozumíme takové prostředky a funkční vlastnosti jazyka, které umožňují komunikativní, tj. na adresáta zaměřené, reagování mluvčího na mimojazykovou realitu⁵. Zapojením pragmatické analýzy přestává být text statickým objektem a stává se dynamickým, subjektem autora vytvářeným a subjektem čtenáře přijímaným prostředkem komunikace. Základem pragmatické analýzy je analýza společenské situace, sociálně psychologické struktury subjektu, vymezení obsahově pragmatických jednotek a jejich komunikativních funkcí.⁶ Určujícím faktorem pragmatické struktury komunikační události (KU)⁷ je struktura sociálněpsychologická. Z jejího hlediska

⁵ Kořenský, J.: c. d.

⁶ Bližší k těmto termínům Kořenský, J. - Hoffmannová, J. - Jaklová, A. - Müllerová, O.: Komplexní analýza komunikačního procesu a textu. České Budějovice, PF 1987.

⁷ Pod pojmem komunikační událost rozumíme výsek reálné skutečnosti, která má charakter dynamického otevřeného zpětnovazebního systému, tj. neprobíhá v čase a prostoru - srov. Jaklová, A.: Interdisciplinární výzkum řečové činnosti mládeže. České Budějovice, PF 1986, str. 33.

určujeme subjekty, personické objekty a nepersonické objekty komunikační události.

V analyzované básni jsou zastoupeny tyto **subjekty KU**: autorka, Milada Součková, česká básnířka a prozaička, v době vzniku básně *Dušíčky* osmdesátiletá, žijící ve Spojených státech amerických. V rámci její sociálně-psychologické specifikace lze upřesnit, že jde o vzdělanou osobnost, působící v Americe do února 1948 v československých diplomatických službách, později pak - už coby česká exulantka - vyučuje na vysokých školách. Jako autorka prozaických, zejména však básnických knih není ani v domácím, tj. českém prostředí, ani v americkém kontextu příliš známá. Druhým subjektem analyzované KU je všeobecný percipient.

Personickými objekty KU je Aurelius a Neruda; oba jsou symbolem autorčiných oblíbených inspiračních zdrojů, totiž římských reálií a ztraceného domova. Personickým objektem je také animula parvula „maličká dušička“. Pro tuto synekdochu, stejně jako pro 2. os. sg. ind. futura a prézentu v 6., 26. a 27. verši „quae in loca abibis? / kam odplouváš z Uhelného trhu?“ nelze určit konkrétní denotát. Jde o formální prostředek, který může být formou sebe prezentace (v tom případě se personický objekt KU shoduje se subjektem KU, tj. s autorkou), nebo je tato nekonkretizace objektů KU záměrným prostředkem pragmatické povahy: vyjadřuje záměr autorky dát básni obecnější smysl, nevázat výklad smyslu básně na konkrétní postavy, dobu a místo. Tuto domněnku podporuje rovněž druhá část titulu básně - *All Souls* ve významu „všechny duše“, kterou lze považovat za metaforické označení personického objektu KU. Tímto obrazným, byť ve značné míře lexikalizovaným označením člověčenstva, postaveném do kontrastu s první částí titulu básně *Dušíčky*, získává celý básnický text další význam.

Nepersonickými objekty KU jsou:

- „čeština“, „Uhelný trh“, „barokní Praha“ (elidovaná ve spojení „s tou barokní“, 21. verš),
- „vlňák“ a „rukavice“ symbolizující vlast, svět baroka a autorčinu zálibu v běžných, až banálních věcech,
- „letní den“, „javory bez listí“ reprezentující aktuální americkou přítomnost, „Dušíčky“, „chryzantémy“ evokující duchovní svět katolicismu,
- „mramorový náhrobek“, „palmové listy“ připomínající měšťanskou rodinnou tradici.

Obsahově pragmatická segmentace KU

OPJ ⁸	verš	komunikativní funkce ⁹
I.	1. Diminutivum 2. ten krásný rys češtiny 3. a Aurelia,	informace o nepersonickém a personickém objektu KU a jejich společném rysu (bez vazby na titul básně)
II.	4. animula parvula, 5. comes hospesque corporis 6. quae in loca abibis 7. parvula, nudula, 8. malá je ve mně dušička	informace o kvalitách personického objektu animula „dušička“ vyjádření vnitřního pocitu formou otázky pojmenování subjektivního, intimního stavu
III.	9. A den je letní 10. javory přes noc ztratily listí 11. (bez rukavic, bez vlnáků) 12. žel ne na Uhelném trhu	informace o aktuální časoprostorové realitě vyjádření exprese
IV.	13. ty umělé a pravé palmy 14. na drátkách, na plocho, jehličí 15. drobné chryzantémy, levné 16. ty obrovské, ty zkadeřené 17. bílé, žluté, růžovavé	informace o typech a kvalitách dalších nepersonických objektů (s vazbou na titul básně)
V.	18. na mramoru náhrobku 19. salonní, ne s palmou vítězství 20. z Uhelného trhu 21. s tou barokní 22. ve vlnáku, v rukavicích 23. Neruda je jejich básník	evokace izolovaných, navzájem zdánlivě nesouvisějících nepersonických i personických objektů
VI.	24. Aurelius zná ty blanduly 25. na lodičkách se plaví	informace o obsahu intelektuální činnosti personického subjektu uvedeném v OPJ I
VII.	26. quae in loca abibis? 27. kam odplouváš z Uhelného trhu?	vyjádření vnitřního pocitu formou dvou otázek a za užití dvou různých jazykových kódů

⁸ OPJ - obsahově pragmatická jednotka je syntakticky a významově relativně ucelený úsek komunikační události s určitou komunikační funkcí - srov.: Kořenský, J. - Hoffmannová, J. - Jaklová, A. - Müllerová, O.: c.d., str. 136.

⁹ Komunikativní funkce je elementární komunikační záměr autora/mluvčího, realizovaný v komunikační události obsahově pragmatickou jednotkou - srov.: Kořenský, J. - Hoffmannová, J. - Jaklová, A. - Müllerová, O.: c. d., str. 132.

II. Sémantická struktura básně

Pod pojmem **sémantika** chápeme celistvost významových kvalit, které mají kognitivní charakter, charakter popisu, modelu a projektu „vnějšího světa“¹⁰. Sémantická analýza objasňuje významovou strukturu básně a odhaluje její vnitřní motivaci. Zároveň je ale třeba zdůraznit, že jednoznačné stanovení některých významových hodnot je sporné. Určitá míra subjektivity je dána i samotným textem; specifikum básnického textu spočívá v tom, že je charakterizován možností různých subjektivních výkladů. Popřením subjektivity percepce bychom popřeli jeden ze základních rysů poetického textu. Při sémantické analýze vycházíme z možnosti hierarchizace významů, zejména při stanovení významů určujících. Popis významových hodnot umožňuje postihnout obsahově motivační strukturu básně.

Sémantický obraz KU je založen na segmentaci provedené v rámci pragmatického obrazu. Způsob vymezení segmentů je teoreticky založen na obsahových analýzách v teorii sociální komunikace, na sémantických prostředcích teorie textu a na teorii sémantické báze. Charakter zápisu, hloubka a míra podrobností je ovšem dána povahou komunikační události a záměry analýzy. V našem příspěvku se omezíme na perifrastický popis motivačního vztahu faktorů pragmatického obsahu k faktorům obrazu sémantického, tj. k tématům a významům jednotlivých segmentů:

Titul básně: *Dušičky - All Souls*

Formální dvojčlennost titulu básně naznačuje existenci několika (minimálně dvou) významových rovin textu. Výrazem *Dušičky* vyvolává autorka u percipienta očekávání obsahové sémantiky reflektující celoevropský katolický svátek zesnulých¹¹, anglickým pojmenováním *All Souls* „všechny duše“ naznačuje, že se obsah básně týká všech bytostí bez jakéhokoli časoprostorového (i jiného) omezení. Užití dvou jazykových kódů tuto sémantickou dvojčlennost zdůrazňuje. Užitím angličtiny a druhým významovým plánem je báseň adresována percipientům americkým, kteří svátek Dušiček ve významu evropském neznají.¹²

¹⁰ Kořenský, J.: c. d.

¹¹ Dušičky jakožto svátek věnovaný památce zesnulých ustanovil v Clugny roku 998 benediktinský opat Odillo, a to pro kláštery svého řádu. Svátek se však brzy rozšířil v celé katolické církvi - srov.: Meyers Enzyklopädisches Lexikon. Mannheim, Bibliographisches Institut AG 1971, str. 749.

¹² Dušičky nejsou v USA všeobecně rozšířeným svátkem. V modifikované podobě je dodržuje pouze katolická komunita.

I. segment je kombinací dvou naprosto různorodých objektů: češtiny a Aurelia. Autorka však stanovuje jejich společný rys - deminutivum¹³. Důvodem této její úvahy je zřejmě skutečnost, že právě Aurelius Augustinus (354 - 430), nejvýznamnější latinský církevní spisovatel, filozof a teolog, užíval jako jediný z Aureliů ve svých filozoficko-křesťanských spisech deminutivum animula „dušička“.¹⁴

Objekty v segmentu I mají ještě jeden styčný bod: patří mezi autorčiny inspirační zdroje a oblíbené lyrické motivy.¹⁵

Ve II. segmentu se nejen sémanticky, ale i formálně projevuje mnohovýznamovost textu. Je dána užitím aluze animula „dušička“, která je synekdochou lyrického subjektu, nebo všeobecného percipienta, a jejím homonymem, metaforou dušička (8. verš). Formou doplňovací otázky, byť bez grafického značení (6. verš), vyjadřuje autorka v souladu s tematickou linií *Dušiček* svou nejistotu a úzkost před smrtí. Projevuje se tak osobní zaujetí autorky na zdánlivě distantním ději, což potvrzuje i verš následující: „malá je ve mně dušička“. Obsahem tohoto segmentu je tedy hluboká sebereflexe a naprostá individualizace. Formálním prostředkem k tomu, aby subjektivizace básně byla dovedena do krajnosti, je i užití latiny.

Obsahový segment III představuje novou tematickou linii: je charakterizován konfrontací aktuální americké reality („je letní den, a tedy bez rukavic, bez vlháků“) s nepersonálními českými objekty uloženými v paměti.¹⁶ Tato reminiscence na domov je provázena expresí („žel ne na Uhelném trhu“).

Obsahový segment IV se opět vrací k tematické linii *Dušiček*. Je výřtem symbolů tohoto katolického svátku zesnulých. V textu se objevují palmy, ne jako symboly vítězství, ale jako symboly míru, a tedy i věčného klidu, a dále chryzantémy, spojené v evropské kultuře rovněž s *Dušičkami*. Zajímavosti - zřejmě náhodného charakteru - je, že jak výraz „chryzantéma“, odvozený

¹³ Tvar deminutivum užívaný autorkou je přejat z novější latiny, dnešní běžný tvar deminutivum pochází z klasické latiny a z jazyků románských.

¹⁴ Deminutivum animula se objevuje v těchto Augustinových dílech: De musica, Contra academicos, De civitate Dei, De immortalitate animae - srov.: Universitas Catholica Lovaniensis, Cetedoc library of Christian Latin Texts, CLCLT - 3. Turnhout, Brepols N. V. 1996.

¹⁵ Sémantický popis I. segmentu může být založen rovněž na úvaze, že Aurelius je staré římské rodové jméno reprezentující v básni latinu. Společným rysem češtiny a latiny je pak právě schopnost tvoření deminutiv (animula, blanduly).

¹⁶ Paměť hraje v tvorbě M. Součkové důležitou roli. Důkazem tohoto tvrzení je i Vlastní životopis Josefíny Rykové (součást sbírky *Sešity Josefíny Rykové*, 1993), který je koncipován na principu vzpomínek. Výraz „paměť“ je navíc součástí titulu každé z jeho kapitol.

z řeckého slova chrysos, tak vlastní jméno „Aurelius“, odvozené z lat. aureus, mají společný český význam slovního kořene; znamená zlatý.

Sémantická struktura segmentu V vyplývá ze sumy asociativně řazených nepersonických objektů reflektujících autorčiny vzpomínky na dobu jejího dětství. Sémantiku textu opět dotvářejí aluze na vlast a na českou kulturu („Uhelný trh“, „básník Neruda“). Význam 5. verše tohoto segmentu, pojmenovávajícího prosté, nepoetické skutečnosti spojené s autorčinou domovinou, je zvýrazněn tím, že formálně koresponduje s třetím veršem segmentu III; obsahy těchto veršů jsou však ve vztahu kontrastním stejně jako kontrastní je autorčino bytí v americkém prostoru a místa uložená v její paměti.

V VI. obsahovém segmentu se autorka vrací k tematice římských motivů, reprezentovaných Aureliem. Stejně jako v segmentu I jsou i zde v souvislosti s Aureliem uváděna deminutiva: blanduly „lichotníčci“ (v textu užito ve tvaru ak. pl. lichotníčky); dalším deminutivem je substantivum lodíčky.

Poslední obsahový segment navazuje na tematickou linii, kterou představuje segment II. Tato souvislost je dána nejen formálně identickým opakováním verše 6 (s tím rozdílem, že součástí verše 26 je otazník), ale zejména sugestivním vystižením pomíjivosti lidského bytí. Verš 27 („kam odplouváš z Uhelného trhu?“) tuto elementární zákonitost lidské existence subjektivizuje aluzí na Uhelný trh, synekdochicky evokující autorčinu vlast. Poslední verš se tak stává buď metaforou vracející se retrospektivně k dávnému autorčině odchodu z vlasti, nebo - a to je vzhledem k autorčině věku a zdravotnímu stavu¹⁷ pravděpodobněji - je tento verš metaforou odchodu posledního a konečného.

III. Syntaktická struktura básně

Syntaktická analýza vychází z širokého pojetí syntaxe: pojmem **syntax** jsou označovány výrazové jazykové prostředky, které se vyznačují zprostředkovanou účastí na sémantických a komunikativních funkcích jazyka. Jsou výrazem sémantické a pragmatické funkce jazyka.¹⁸ Základem syntaktické analýzy je v tomto příspěvku syntax textová.

Vydeme-li z předpokladu, že jedním z hlavních integrujících prvků slovesného komunikátu je vedle jednotné časové perspektivy textu jednota prostorová a jednota daná subjektem produktora a jeho komunikačním

¹⁷ Chalupický se zmiňuje o nemoci M. Součkové v období po roce 1980 - srov.: Chalupický, J.: c. d., str. 9.

¹⁸ Kofenský, J.: c. d.

záměrem¹⁹, musíme konstatovat, že všechny tyto tři základní složky zajišťující koherenci textu jsou v analyzované básni porušeny.

Z hlediska časového plánu je básnický text *Dušičky* mnohohrstevný. Základní časová rovina aktuální americké přítomnosti se prolíná se dvěma rovinami událostí historických: s obdobím autorčina mládí (začátek 20. století) a s obdobím starověku (4. století). Zároveň jsou v textu anticipovány události budoucí (slovesný tvar „abibis“ je indikativem futura), časový úsek v segmentu I má platnost obecnou (mimočasovou).

Koherenci analyzovaného textu nepodporují ani vztahy prostorové. Prostor americký se kříží s prostorem pražským a římským²⁰, implicitně je v textu přítomen i prostor metafyzický.

V takto složitě strukturovaném básnickém textu zajišťují jeho koherenci posloupnosti myšlenkově-tematické (souvislost mezi tématy segmentu I a VI, mezi tématy segmentů II a VII a rovněž mezi tématy segmentů III, IV a V), lexikální konektory (hlavně substantiva: Aurelius, animula-dušička, Uhelný trh, rukavice, vlnák, palma) a jakožto implicitní prostředek koherence textu také identické kategorie gramatické (z nich zejména 2. os. sg. v 6., 26. a 27. verši).

Z hlediska veršové segmentace textu je báseň *Dušičky* psána volným nerýmovaným veršem. Ve smyslu formálním se v této básni i přes fragmentárnost některých veršů nevyskytují odchylky od pravidelné větné syntaxe, nejsou zde ani tvary, které by odporovaly valenci jednotlivých predikátorů a odvozovacím pravidlům češtiny. Specifickým prostředkem veršové syntaxe je u Součkové užívání silně subjektivizované interpunkce. Její nepravidelnost a chtělo by se říci nahodilost je motivována pragmaticky: je projevem nálad, sugestivnosti a intelektu autorky.

Subjekt produktora, třetí integrující prvek slovesného komunikátu, je tedy v textu zastoupen a je v něm zastoupen výrazně. Prostředky formální, sémantické i obsahové struktury básně jsou dokonce subjektivizovány do té míry, že jsou sice přístupné myšlenkovým procesům percipientů, kladou však vysoké nároky na jejich odpoutání se od jevového světa a smyslové reality. „Dešifrování“ významu a smyslu básně pak může u některých percipientů vyústit až v předčasnou rezignaci.

¹⁹ Macurová, A.: Subjektová problematika jazykového projevu. *Slovo a slovesnost* 35, 1974, str. 121-128.

²⁰ Aurelius Augustinus se narodil v dnešním Tunisku (město Bône), od roku 383 do 388 působil v Římě a Miláně - srov.: *Slovník latinských spisovatelů*. Praha, Odeon 1984, str. 116-117.

Závěr

Lingvistická analýza básnického textu umožňuje na základě analýz rozsáhlejšího textového materiálu postihnout charakteristické rysy básnické tvorby určitého autora. Nejde však pouze o postižení typických znaků jeho děl, ale i o postižení způsobu jeho vnímání světa a způsobu jeho komunikace s percipientem.

Zusammenfassung:

Dieser Aufsatz behandelt die linguistische Analyse eines dichterischen Textes von Milada Součková. Die linguistische Analyse des dichterischen Textes ist eigentlich die Analyse einer semiotischen Reaktion. Es handelt sich also um die Analyse des Entstehens des Textes, um die Analyse des eigentlichen Textes und um die Analyse der Perzeption des Textes. Die Analyse der Perzeption des Textes ist selbstverständlich sehr schwierig, weil die Perzipienten sehr variabel sind.

Im konkreten dichterischen Text wurden seine drei Strukturen analysiert: pragmatische, semantische und syntaktische Struktur. Dieser Zutritt zu einem dichterischen Text ermöglicht, auf der Basis von Analysen eines umfangreichen Textmaterials die charakteristischen Züge des künstlerischen Schaffens eines konkreten Autors zu bestimmen.

Stylizace jazyka různých historických období v povídkách Milady Součkové

Bohumila Junková

Jazykový materiál pro náš příspěvek jsme čerpali z V. svazku sebraných spisů Milady Součkové, vydaného v roce 1998 nakladatelstvím Prostor s názvem *Škola povídek*. Kniha vyšla poprvé v roce 1943 v nakladatelství Melantrich. Obsahuje 19 povídek. Jejich děj se odehrává v různých časových obdobích. Ta jsou někdy naznačena již v jejich názvu (*Indoevropská povídka*, *Empirová povídka*, *Romantická povídka*), jindy naopak jsou čtenáři zřejmá až z textu (*Dětská povídka*, *Prostá povídka*).

Kniha začíná *Předmlouvou*, v níž se autorka stylizující se do role vypravěče obrací k „laskavému čtenáři“, radí mu, jak má ke čtení povídek přistupovat a zároveň je mu při čtení průvodcem, když říká: „Také bych si přál, abys nepřčetl mou sbírku jedním rázem, bez výběru, nýbrž abys četl vždy jednu povídku a uvažoval o slohu, době, myšlence, formě, již byla vyvolána k životu.“ Těto rady je dobré uposlechnout, povídky totiž nabízejí čtenáři k zamyšlení řadu zajímavých námětů.

V další části *Předmluvy* nás zaujala pasáž, v níž jsou povídky přirovnávány ke cvičením, která v minulosti složili někteří hudební skladatelé tak zdařile, že se stala „malými uměleckými díly“. Podobně i *Škola povídek* by měla být čtenářem chápána jako jakési „praktické vyučování“. Vztah k hudebním dílům připomenou např. variace v *Psychologické povídce*. Opakování stejného motivu v *Romantické povídce*, i když s malými obměnami, může hudebně vzdělanému čtenáři připomenout prostředek užívaný některými skladateli v období romantismu - tzv. příznačný motiv. Poprvé ho začal používat Richard Wagner ve svých operách, my jej známe velmi dobře z oper Bedřicha Smetany.

Další zajímavá myšlenka v *Předmluvě* se týká názoru, že „Sloh jest v podstatě poměr člověka k životu“. Čtenář by měl číst velmi pozorně, autorka je totiž přesvědčena, že „zásady nalezené při jejich studiu budou platit i při tvoření každého nového slohu“. *Školu povídek* bychom proto měli vnímat jako literární etudy.

I při zběžném čtení je zřejmé, že se autorka pečlivě zamýšlela nad kompozicí jednotlivých povídek. V některých volila formu dopisu (*Stendhalovská povídka*, *Honoréova povídka*, *Psychologická povídka*), v jiných část povídky připomene divadelní hru (*Empirová povídka*), součástí prozaického textu jsou často i verše. Podobně i citace v latině a němčině napomáhají estetickému záměru autorky.

Vzhledem k tomu, že se povídky řadí k různým časovým obdobím, chtěli jsme zjistit, jakými jazykovými prostředky autorka svého záměru dosahuje. Zajímali jsme se, nakolik se v jednotlivých povídkách vyskytují dobové jazykové prostředky, v jakém rozsahu, jaký je jejich výběr a které z těch jazykových prostředků, které bychom naopak mohli předpokládat, se v textu nevyskytují.

Je samozřejmé, že každý autor uměleckého komunikátu má k dispozici jazyk v plné šíři, tzn. všechny útvary národního jazyka, které užívá v souladu se svým uměleckým záměrem. Bezpříznakovým útvarem národního jazyka je spisovný jazyk, prostředky jiných útvarů jsou stylově příznakové vždy, stejně tak ovšem i jazykové prostředky sice spisovné, ale čtenářem vnímané jako knižní či vyloženě archaické.

Jak už bylo řečeno, děj povídek se odehrává v různých historických obdobích. Některá období jsou časově velmi vzdálená, jiná vnímáme jako minulost nedávnou. Samostatnou skupinu tvoří povídky z autorčiny současnosti. Tomu odpovídá i jazyk. K přiblížení dobového prostředí užívá autorka spisovný jazyk promísený množstvím archaických výrazů s větnou stavbou, která napodobuje sloh v době, v níž děj probíhal, a s mnohými dnes už knižními syntagmatickými konstrukcemi. Uvedené prostředky působí na čtenáře velmi sugestivně.

Ve všech povídkách, bez ohledu na dobu, do níž je stylizován děj, je nápadné velké množství kontaktních prostředků. Nejde jenom o kontakt mezi postavami, běžný v pásmu postav ve většině prozaických textů, ale fiktivní kontakt se uskutečňuje ponejvíc mezi vypravěčem a čtenářem. Pro povídky je totiž příznačné sblížení pásma autora s pásmem postav. Tento způsob práce s kontaktními prostředky je běžný v textech některých starších autorů. Zvláště patrné je to v *Osvícenské povídce*, v níž jde o základní a vlastně jediný způsob komunikace. Vypravěč oslovuje fiktivního čtenáře: „Milý čtenáři, žáku neb vůbec muži, zajímající se o náš český jazyk...“, dále již jen „milý čtenáři“. Se čtenářem si tyká, slovesa jsou ve tvaru 2.os.sg.: „...Odpusť, čtenáři, nejsi-li s mou řečí spokojen...; ...Jsi-li tak zvědavý jako já, čtenáři...; Ó můj příteli, nespokoj se pomyslením, žeš dosti soucítit, neuspokoj se pocitem, žeš dosti miloval, nespochiň v myšlence, žeš dosti pochopil.“. Někdy se vypravěč se čtenářem názorově ztotožňuje, dívají se na skutečnost „stejnýma očima“: „Nelitujme starého podivína...“ Oslovení nezřídka obsahuje i hodnocení: „vzdělaný čtenáři“. Neomezuje se jen na kontakt vypravěč - čtenář, ale i vypravěč - postavy: „Ty a já, milá Janinko, jsme si rozuměli jako nikdo na světě...“ (str. 81) . Někdy dochází v průběhu textu k obměnám v oslovení jen v minimální míře, např. v *Stendhalovské povídce*: „milý Arrigo, milovaný Arrigo, milý příteli, drahý příteli, zbožňovaný příteli“. Oslovení je časté ve všech povídkách, nejvíc se co

do variability vyjádření uplatňuje v *Patetické povídce*. Vypravěč oslovuje nejen lidi: „Požehnaný básniku; Haidé a Floro; Divocí Maurové! piráti!; mladý uměle, ale i jevy neživé: „Středozemní moře, kolébko básníků...; špinavý řecký herberku; vlny Středozemního moře; olympská božstva“.

Dalším velmi rozšířeným kontaktním prostředkem jsou různé typy řečnických otázek. Některé zůstávají bez odpovědi: „Může být něco krásnějšího?; která roční doba jest nejkrásnější?; Ale kde je luk, šíp, kde člun, sekera? proč neplaveme dále po vodě, proč nepočítáme na měsíce, proč nejíme pokrm z kukuřice, z manioku, uvažené v hrnci na ohni, proč nekouříme listy tabáku, proč nepočítáme: jedna, dva, tři a proč si nevybíráme červenou, bílou, černou ozdobu?“ (str. 162), za jinými následuje odpověď. „Proč se lev opírá o soudek? Proč nemá královský plášť, proč nedrží v ruce žezlo? Snad je také na cestách a jako ony má všechno složeno ve vyšívaném zavazadle, má všechno složeno v soudku.“ (str. 53) Není bez zajímavosti, že v povídkách nenajdeme ve větším počtu otázky presumptivní (tak často užívané v současné mluvené komunikaci) umožňující větší míru kontaktu, přestože s jinými mluvenostními prostředky autorka pracuje (viz dále). Následující příklad z *Historické povídky* je výjimkou: „Pamatuje se dobře, jaké měla tenkrát šaty: přiléhavé, zdobené stužkami, s náběrami: vid', Ančí?“ (str. 110)

Mezi příznakové jazykové prostředky, s nimiž autorka pracuje velmi často, patří prostředky roviny morfologické. K nejnápadnějším řadíme zakončení infinitivu na -ti/-t , tvary slovesa být ve 3.os. sg. přez. v podobě jest, tvary osobního zájmena já užívané v dat. sg. odlišně od současného úzu a vazby přechodníkové.

V povídkách s historickým námětem ze vzdálenější minulosti užívá autorka téměř důsledně infinitivy na -ti. V povídkách, jejichž děj se odehrává v nedávné minulosti, jsou infinitivy jak s koncovkou -ti, tak i -t. Často jsou užity oba tvary v bezprostřední blízkosti, není výjimkou, že se vyskytují v jedné větě, dokonce i u stejného slovesa: „pátrá-li, jak by se mohla zlepšiti a zkrátit nějaká cesta, neb jak získati vhodnou půdu pro určitý druh ovoce“ (str. 70); „Především se musím omluviti: nemohu zodpovídat za obsah této povídky“ (str. 59); „Jak bych se mohl opovázit vyprávět vám příběh moudrosti! Spokojím se, podaří-li se mi vyprávěti příběh dvou milenců“ (str. 61). Nelze ale hovořit o systému v užívání obou tvarů ani o jejich rozdílné funkci v textu. Povídky ze současnosti vůbec infinitivy na -ti neobsahují. Je ale přesto zřejmé, že autorka vědomě užívá tento prostředek jako příznakový a stejně tak jej vnímá i současný čtenář. Zároveň je však třeba si uvědomit, že v době, kdy *Škola povídek* vznikala, byly infinitivy na -ti v psané komunikaci více rozšířené než dnes a byly prostředkem spisovného kultivovaného vyjadřování s menší knižní příznakovostí, než jak působí na současného čtenáře.

Dalším jazykovým prostředkem, který vnímáme jako knižní, jsou přechodníkové konstrukce. Najdeme je ve všech povídkách („vraceje se, žvatlajíc, neznajíce, opírajíc, zatouživše, skropiv, hledajíce, shledávaje...“). Rozdily v jejich frekvenci jsou ale značné. V povídkách z minulosti dávne i nedávne jsou zcela běžné. V povídkách současných jsou jen v autorském pásmu, ani tady ale nejsou časté, spíš se jedná o frazémy, jejichž jsou součástí, např. „chtě nechtě“ (str. 68); „vyjma toho případu“ (str. 156), v pásmu postav se nevyskytují. Mnohdy působí značně archaicky, často i proto, že jde o slovesa mimo současnou aktivní slovní zásobu („když den večer končíš, patře na jeho tiché odplývání“, str. 12).

Opačnou funkci, tedy spíše mluvenostní, mají některé tvary osobního zájmena já. Jde hlavně o tvary dativu. V textu není uplatňováno současné pravidlo, podle něhož užíváme delší tvary na začátku výpovědi a kratší uprostřed (hovoříme pochopitelně o vyjadřování nepříznavovém). Ve všech povídkách se běžně užívají delší tvary i uprostřed výpovědi, kde bychom je dnes nepoužili. Podle naší zkušenosti může jít o starší úzus nebo vliv mluveného jazyka, např. „dovol mně; Jeden souseď se mně nabídl, že mně přenechá brambory na sázení, druhý mně půjčil pár zlatých (str. 56); „příběhy, které mně někdo vypravoval“ (str. 60); „chcete-li mně odpovědět“ (str. 142); „Ty papíry mně strčil do ruky Karel“ (str. 145); „ačkoliv mně to neustále vykládá“ (str. 159).

Tvar slovesa být ve 3. os. sg. prez. má velmi často podobu jest. V povídkách se současnou tematikou autorka tento tvar neužívá, v povídkách z minulosti je to naopak velmi častý prostředek doplňující ostatní knižní prostředky ať již z roviny morfologické nebo syntagmatické. Nikdy ale není užít důsledně.

K frekventovaným prostředkům patří jmenné tvary adjektiv: „Roleta byla stažena/nadzdvížena, duše je blažena, zvířata účastna toho zázraku, jisto je, mají svou vinu odpykánu“, někdy tvoří celé řetězce, např.: „Člověk (...) byl šťasten, třebaže umíral, byl nemocen, raněn, smuten, starostliv, rozmrzelý“ (str. 162). Dnes je většinou vnímáme jako prostředky knižní se sklonem k hyperkorektnosti.

Podobně je tomu s některými prostředky roviny syntagmatické, na současného čtenáře působí neobvykle, nápadně, knižně až archaicky.

Početná je skupina sloves s vazbou genitivu místo akuzativu: „využívají tvých zálib“ (str. 10); „nepotřebuji jména“ (str. 14); „sám žádného (jména) neměl“ (str. 14); „láska, která nepotřebuje očí“ (str. 47); „používají uspávacích prostředků“ (str. 61); „nemají předsudků“ (str. 133). Ojediněle se vyskytne i genitiv srovnávací: „Který den jest krásnější slunného dne pozdního jara a časného léta?“ (str. 68); „nejmoudřejší z lidí“ (str. 88).

Občas jsou užity vazby akuzativu místo obvyklého genitivu: „Žena sedí u stolu zabrána v četbu knihy“ (str. 48).

Genitiv místo nominativu se objevuje ve slovesných vazbách běžně: „Není tu jiného tajemství“ (str. 78); „psal jsem o něm tak, jako by vlastně žádného tajemství nebylo“ (str. 79); „Mezi těmi dvěma pohledy není žádného rozdílu... - není jiného rozdílu než rozdílu času“ (str. 90); „Díky tomu, že hostinec je poloprázdný, dostane se poutníkovi jednoho z nejlepších pokojů“ (str. 97); „nebylo důvodu“ (str. 168).

Některé neobvyklé vazby mají kondenzační funkci, např. „odpůrce, který přezdév nám přecitlivělých“ (str. 68). Ve spojení s dalšími archaickými prostředky přispívají k náročnosti textu.

Knižně působí i vazby s instrumentálem: „shledával setkání s Kristiánem právě tak přirozeným, jak se Kristiánovi zdálo překvapujícím“ (str. 73); „Co je to za písničku? Kristiánovi se zdá nějak známou“ (str. 78); „Pochopení pravdy činí nás šťastnými a spokojenými“ (str. 72); „zdá se snadným dosáhnouti dnešního večera“ (str. 88); „krajina připadá poutníkovi nádhernou“ (str. 90).

Neobvyklá je vazba s dativem ve spojení typu „Tento podivín žije myšlenkou“ (str. 101), podobně působí i sloveso „obývat“ s lokálem: „Ano, neboť pro mne jste obýval v těch vilách“ (str. 140), knižní je i dativní vazba místo vazby akuzativní: „naučila jsem se prvním písmenům“ (str. 137), zvláštní je i konstrukce „láska (...) neshovívala (=nebyla shovívavá - pozn. B. J.) ani jejich pánu a paní“ (str. 48).

Ojedinele dochází k nenáležitému směšování vazeb: „Měli totiž velmi živý zájem a smysl pro skutečnost“ (str. 133).

Spolu s neobvyklými syntagmatickými konstrukcemi užívá autorka ve *Škole povídek* i neobvyklý pořádek slov. Převažují spojení adjektiva a substantiva, kdy adjektivum je v postpozici, např. „choť Kristiánova, v životě svém, holčička Herbstova, jméno otcovo“. V povídkách ze současnosti ale tento příznakový prostředek nenajdeme.

V relativně překvapivě malém množství jsou užívány příznakové prostředky roviny lexikální. Jsou v podstatě omezeny na některá pojmenování knižní, jejichž význam dnešnímu čtenáři nečiní potíže (šat, péro), často jde o hláskové dublety běžných slov, dále pak se vyskytuje několik pojmenování věcí, které dnes již neznáme (krauzamincové hůlky), jejich přibližný význam ale vyplývá z kontextu.

Jazykové prostředky, jimiž jsme se dosud v našem příspěvku zabývali, mají společnou funkci: vnímáme je jako knižní, někdy archaické a i když jsou příznakové, jejich přítomnost v psaných komunikátech je vzhledem k tématu obvyklá. Ve *Škole povídek* ale má své místo i jiná skupina jazykových pro-

středků. Jsou omezeny na povídky z autorčiny současnosti, přesněji na ty povídky, v nichž autorka píše o tom, co sama pamatuje. Jsou to *Prostá povídka*, *Dětská povídka*, *Autobiografická povídka*, *Fantastická povídka* a částečně i *Realistická povídka*. Nejde o prostředky nespisovné, ty autorka používá zcela výjimečně. Jde o souhrn prostředků z různých jazykových rovin, které jsou nepříznakové v mluvené komunikaci, ale příznakové v psaných komunikátech. Označujeme je souhrnně jako prostředky mluvenostní.

Některé z nich je třeba hodnotit ne podle našich současných zkušeností, ale ve vztahu k době vzniku díla. V povídkách tzv. ze současnosti jsou běžné tvary zvrátého zájmena se místo si: „jak by se nepamatoval“. Jde o prostředek i dnes v mluvené komunikaci některých starších lidí užívaný jako nepříznakový. V psaných textech povídek Milady Součkové jej ale dnešní čtenář jako příznakový vnímá.

Vzhledem k důsledně spisovnému a kultivovanému vyjadřování jsou velmi nápadné mluvenostní prostředky z roviny lexikální, např. „mužský, ženská, tlachy, přátelstvo“. Některá slova jsou užita ve významu expresivním, např. „Co je to za plácání, člověče“ (str. 143); „aby se v tom nějak nenamočil“ (str. 144).

V mluvené komunikaci má původ slovo „vztekat se“ ve významu hrát si hlučně, divoce, např. „Purkrábková a Svozilová výskají už v předsíni, protože při svlékání slyší, jak se holky vztekají v saloně“ (str. 122).

V několika málo případech jsou to i hláskové varianty signalizující hovorovost: „polívka, porculán, brejle, taky, píšu“. Tyto prostředky jsou ovšem vždy v kontrastu s prostředky přísně spisovnými až knižními, např. „Je podobný mužskému“ (str. 52).

Zvukovou podobu jazyka, která je odlišná od spisovné výslovnosti, a proto je rovněž signálem mluvenosti a současně ve vztahu k normě zde zcela výjimečně i nespisovnosti, uvádí autorka jako prostředek charakterizující mluvu jedné z okrajových postav. Jde o slova „zpuvodna“ a „konský“ vyskytující se v *Autobiografické povídce*. V *Dětské povídce* je podobná situace při napodobení výslovnosti některých slov dítětem. Čtenář ale není na pochybách, že jde skutečně o záměr, protože je to jasné i z kontextu: „Cerel, říká Janinka, cerel a kapusta, cítíš, jak voní?“ (str. 83); „ukazuje, jak se pozná, která ředkvička (řekvička, říká Janinka) je dost velká, aby se vytáhla ze země“ (str. 82). Sem bychom pro úplnost mohli přiřadit i výraz „špajz“, který je pravděpodobně autorkou hodnocen jako mluvenostní a jeho přítomnost v textu je vysvětlena stejně jako v předcházejících případech: „Na balkoně nebo u okna špajzu (řiká Janinka) nebo u kuchyňského okna visel zajíc“ (str. 84).

Za mluvenostní a tedy příznakovou považujeme i velmi frekventovanou částici „třebas“ s významem libovolnosti.

Nespisovnost v rovině morfologické související s mluveností je vzhledem k ostatním prostředkům velmi nápadná. Jde ovšem o výjimečný výskyt: „»Ukradne, neukradne, co bysme mohly dělat, nic!«, řekne Klára, aby se Fany zbavila.“ Ojediněly je infinitiv „mocht“, v době, kdy jej autorka užila, šlo o tvar nespisovný.

Některé mluvenostní prostředky se vyskytují i v rovině syntaktické. Často jde o výpovědi se silným citovým nábojem. S citovostí ve výpovědi souvisí konstrukce, kdy se jádro výpovědi vytkne na její začátek, např. „Majitel loděnice, to je něco jiného, ten může zdělat jmění“ (str. 53); „To zábradlí i ta jáma, to bylo něco pro kluky!“ (str. 149); „to je to nejhorší, to špatné spaní“ (str. 154)

V povídkách ze současnosti se rovněž nachází řada frazeologických obrátů, častých v běžné mluvené komunikaci: „chyba lávky; sbalil svých pět švestek; chtě nechtě“, v řeči postav pak i eliptická vyjádření, nejčastěji s elipsou slovesa, např. „Radši poběžme, kdo dřív!“ (str. 85).

Závěr

Ve *Škole povídek* má čtenář možnost sledovat, jak literární dílo vzniká. Je to zajímavý a v naší literatuře ojedinělý experiment. Přestože jde o povídky z různých období, jejich jazyk působí velmi jednotně. V našem příspěvku jsme si nekladli za cíl komplexní jazykový rozbor povídek. Šlo nám pouze o to ukázat, že autorka uvědoměle pracuje s jazykovými prostředky, vnímá rozdíly mezi nimi a vybírá si z nich v souladu se svým záměrem. Jazyk povídek můžeme hodnotit jako velmi kultivovaný. Protože jde zároveň o text náročný, je škoda, že jej pravděpodobně bude číst jen omezený okruh vzdělaných čtenářů.

Zusammenfassung:

In der *Schule der Erzählungen* kann der Leser verfolgen, wie ein literarisches Werk entsteht. Es geht um ein interessantes und in unserer Literatur einmaliges Experiment. Obgleich es sich um Erzählungen aus verschiedenen Zeiten handelt, wirkt ihre Sprache sehr einheitlich. Unser Beitrag war nicht darauf gerichtet, eine komplexe Satzanalyse der Erzählungen vorzunehmen. Wir wollten nur darauf aufmerksam machen, dass die Autorin mit den Sprachmitteln bewusst arbeitet, die Unterschiede zwischen ihnen wahrnimmt und dass sie im Einklang mit ihrer Absicht die besten auswählt. Die Sprache der Erzählungen wurde positiv gewertet. Weil es gleichzeitig um eine äußerst anspruchsvolle Sprache geht, ist es schade, dass sie dadurch nur für einen geschlossenen Leserkreis geeignet ist.

Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk

V první únorový den 1983 umírá v Nové Anglii v cambridgské univerzitní nemocnici pro českou literární historii takřka neznámá Milada Součková; ostatně i její univerzitní kolegové a přátelé ji pokládají především za literární historičku a bohemistku (která snad kdysi dávno v Čechách vydala i několik prozaických knížek). Těch několik nejnuttnějších kusů nábytku (psací stůl, pohovku, psací stroj) si rozeberou nejbližší známí, obálky s pečlivě rozříděnými zbylými rukopisy svěří rodině českých exulantů, kteří kartony uloží do sklepení svého domu. Na lístku papíru popsaném Součkovou na nemocničním lůžku je v její poslední (vědomě poslední) básni, příznačně nazvané *Strž*, i verš - „Jinak než já žijí moderní autoři“.

Motivy jejího života vlastně jen tušíme. Součková si nejen své soukromí nemoderně chrání, ale provázena, řadou historických konfliktů a zvrátů, které jako by důkazy její existence příznačně ničily (celkem třikrát přišla v životě o své rukopisy), pokládá dávný strukturalistický axiom, formulující nezávislost literárního díla na osobnosti autora, za takřka vnitřní a etický předpoklad své tvorby.

Kdo vlastně byl básník, jenž přes původní příznivé přijetí (např. Romanem Jakobsonem) takřka polovinu svých knih vydal jen vlastním nákladem, dnes již v těžko dostupných edicích, a jehož dílo teprve nyní před námi vystupuje v podivuhodné celistvosti? Kdo je ten neznámý člověk, o jehož životě se s výjimkou mlhavých vzpomínek přátel, několika poválečných cestovních pasů a roztroušené korespondence v univerzitních archivech nezachovaly žádné dokumenty, kdo vlastně byl spisovatel, který se na samé hranici svého života zmiňuje, že teď už ví, jak by měl vše znovu napsat. Byl to pouhý výjimečný literární experimentátor, za kterého ji ještě mnozí dnes jen pokládají, onen minoritní básník, který nepřímou a skrytě ovlivnil řadu dalších? Anebo výjimečný autor, jehož naléhavost a původnost teprve shledáme?

Ale je vůbec možné, aby byl v Čechách vřazen do kontinuity literární tradice autor, který se mimo svůj text nijak nereprezentuje, který se nám dává jen svým psaním a svými stránkami a nikoli občanskými, politickými, názorovými postoji, který se nezařituje žádnou mytologií či stylizací své osobnosti?

Součková pochází z typické měšťanské rodiny přelomu století (narozena v Praze 24. ledna 1899), z rodiny, která jako by pevně srůstá s atmosférou formujícího se velkoměsta, s městem rozrůstajícím se neustále do velkorysých představ nových předměstí a center, v němž život se tehdy ještě skládá z prožitků pravidelných událostí, svátků a rituálů a ve kterém je také zvolna vše až požitkářsky dostupné. Navíc otec Milady Součkové je stavebním pod-

nikatelem, jenž se vlastně bezprostředně podílí nejen na výstavbě nových pražských čtvrtí (Vinohrad), ale který patří k třídě, která své sebevědomí a společenské postavení už výrazně vnímá a demonstruje. Tuto atmosféru je třeba zaznamenat proto, neboť je zřejmé, že doba před 1. světovou válkou byla pro Miladu Součkovou nejen časem dětství, ale i, jak se ukáže později, časem idyly, a z pozdějšího pohledu časem zatím ještě výrazně ustálených hodnot, vkusu i velkých iluzí, světem, kde slovo pokrok bylo ještě zdrojem nadějí, jež Součková takřka bezprostředně vnímala a které se jí staly i měřítkem vnímání událostí pozdějších. Podoby nových pražských měšťanských činžovních domů se svou přebujelou, ale zároveň ustálenou výzdobou, s parafrázemi antické mytologie, českého baroka a reliéfy zobrazující výjevy z českých dějin, prostě celý tento dobový exteriér a interiér iluzí na přelomu století, byl Součkové později, z jiné perspektivy, prostorem, v němž shledává i počátek konfliktů a krize, k nimž 20. století neodvratně špelo.

Ačkoli narozením patří Součková vlastně ke generaci české avantgardy (ke generaci Seiferta, Nezvala, Halase), pro kterou bylo město především objevováním a příznakem modernosti, gejírem senzací a projekcí novodobých zázraků, je Praha pro Součkovou (do které ostatně nepřichází jako většina autorů její generace z venkova) důvěrně prožitou křižovatkou, místem, které jí odvíjí vzpomínky a vyprávění, báje a parafráze. Ostatně i škola, kterou navštěvovala, s touto atmosférou a scénou nezaměnitelně souvisí. Minerva, první české dívčí gymnázium, kterou založila česká spisovatelka Eliška Krásnohorská, nepřipravovala dívky k tradiční submisivní společenské roli, ale byla ústavem, který od svého založení jak výchovou, tak úrovní vzdělání se vlastně jako první výrazně zasloužil o zrovnoprávnění postavení ženy ve společnosti. Více než čtvrtina absolventek tohoto gymnázia studovala na vysokých školách, odtud pocházely i první ženské absolventky medicíny, zde vznikala přátelství pozdějších významných českých intelektuálek, žen, které se svým sebevědomím, šíří vzdělání i sebejistotou zapsaly do české kulturní historie. Tato „generace bude Minervu chápat především jako prostor svobody než jako povinnost a závazek. Přesto jsou minervistky elitou mezi mladými pražskými ženami, čehož jsou si velmi dobře vědomy. (...) Ve své stylizaci v duchu řecké mytologie jako Apollonova houfce vyzařují lesk, spokojenost a štěstí,“ poznamenává ve své monografii o Mileně Jesenské, spolužačky Milady Součkové, Alena Wagnerová. (O výjimečném postavení minervistek v tehdejší atmosféře Prahy svědčí i jejich zkarikování Franzem Kafkou jako chóru rádkyň.)

Svět dětství a svět prvního prohlédnutí a poznání jsou také zdrojem obrazů prvních dvou próz Milady Součkové vydaných vlastním nákladem ve 30.

letech. Součkové prvotina není ovšem obvyklou (lyrickou) reflexí světa dětství, ani pouhou (dobově příznačnou) volnou hrou asociací na toto téma. *První písmena* (1934) jsou - jako ostatně celé dílo Součkové - především velice zvláštním pohybem po hranici mezi světem minulým a přítomným, mezi světem malé hrdinky a konstituovanou vzpomínkou zralé ženy a vypravěčky. První písmena znamenají pro mladou hrdinku jak odkrýváním prvních zvěcnělých zpráv a informací o světě, tak jsou zároveň v tomtéž okamžiku prvními písmeny vypravěče, který je rozhodnut těmito „písmeny“ svoji existenci potvrdit a vstoupit tak do textu literatury. „Nejsem schopna trpělivosti, s níž literární postavy čekají na pokračování děje,“ poznamenává Součková na omluvu, ale zároveň deklaruje svůj odpor k literárním kliše a ustáleným postupům. Situace a obrazy jsou neustále zpochybňovány a konfrontovány s okamžikem jejich aktualizace i s okamžikem jejich záznamu a nového pojmenování. Svět dětství je světem obrazu dětství a sporem o podobu tohoto obrazu, i rozvahou o smysl takového zvýznamňování vzpomínky a psaní vůbec. Psaní, stejně jako fenomén vzpomínky, se tak, má-li mít smysl, odvíjí vždy znovu ze svého „nulového stupně“.

Amor a Psyché, první velký román Milady Součkové, rozehrává toto téma s ještě větší intenzitou a daleko větší rafinovaností. Zrcadlení staré mýtické báje se tu vzájemně proplétá s fragmenty deníků dvou hlavních protagonistek, s parodií na pokleslý žánr studentského románu a reflexí vypravěče.

Předobrazem prostoru románu je zjevně svobodná a jedinečná atmosféra Minervy s celým jejím pražským místopisem, který ve svých jednotlivostech má vzhledem k poetice románu paradoxně takřka přesné realistické kontury. Cítové a duchovní vzplanutí mladé studentky k milované učitelce a postupné prohlédání její povrchnosti a nepravosti (podobné, jaké ve svých dívčích dopisech třídní profesorce prožívá ve stejné době a na stejném místě Jesenská), román první bytostně prožívané lásky je neustále konfrontován s odstupem dospělé ženy, jako by korigující pravou podobu věcí, a zároveň, v třetím dílu knihy, s vlastní úvahou o smyslu románové formy. Jako by celý ten příběh deziluze a trpkého poznání pravého obrazu milované bytosti coby bytosti průměrné byl zároveň nalézáním nových a pravých možností románu, smyslu starých příběhů a obrazů. Hra s vypravěčem tu totiž není jen dobovým odleskem sporu co dál s oním „vševědoucím“ vypravěčem či dobovou rozvahou o smyslu románu. Postavy se prolínají, vzájemně parodují, neboť jejich pravou podobou je teprve jejich existence v textu, tady teprve získávají svou podobu, svou krásu, své dramatické napětí, své smíření, pokaždé znovu a jinak.

Na konci 30. let se Součková spolu se svým manželem malířem Zdenkem Rykrem, který ji vlastně na počátku 30. let přivedl k soustavné umělecké

tvorbě, sblížila v Paříži s okruhem autorů vydávajících v slavné Villa Seurat revue *The Booster / Delta*. V této revue, kterou redigovali společně H. Miller, L. Durrell a W. Saroyan, A. Niin, otiskla Součková vedle krátké povídky i ukázky z románu *Amor a Psyché*. Toto setkání s tehdy ještě neznámými autory dodalo nepochybně Součkové sebedůvěru. Miller ji dokonce věnoval celé jedné číslo revue a Součková byla v Praze bezpochyby iniciátorkou vůbec prvního překladu H. Millera, a těšně po válce i A. Niin a dalších autorů. Co však je z literárněhistorického hlediska nejzvláštnější, je skutečnost, že Součková se tu mimovolně shledává s autory, jejichž autorský způsob a hledání jí byl nepochybně blízký a v němž byla do té doby v Čechách osamocena. Nejen neustálé aktualizace vyprávění, ale především neustálá proměna perspektivy vypravěče, jako možností dobrat se množiny obrazů a podob každé situace, události, okamžiku, který později uplatnil Durrell v *Alexandria Quartet*, patří k znakům, které okruh těchto autorů asi spojoval, a které pak blížíci se válka nadobro vzdálila.

Tragické události let 1938 a 1939 se odrážejí naprosto bezprostředně ve třech žánrově zcela odlišných textech, které jsou dnes takřka nedostupné, díla, která se v časové návaznosti, ale (opět) z různých perspektiv vztahují bezprostředně a takřka bez odstupu k prožívaným tragickým událostem let 1938 a 1939 v Čechách. Lyrická próza *Kaladý, aneb: útočiště řeči* je vášnivou apoteózou místa a podob v pojmenováních lidské řeči („V úzkosti vám radím: ukryjte se do jména malé vesnice.“); teprve nedávno v autorčině pozůstalosti objevený rukopis *Svědectví* je literární deník zaznamenávající naopak neúprosně tragické i banálně všední události v Čechách od jara do podzimu 1939, výjimečný svou střizlivostí a věcností, jak postihuje vypjaté situace počátku německé okupace, shrnující každodenní záznamy, zprávy, fámy, s parafrázemi a citacemi úředních německých příruček, vojenských slovníků a nařízení (v některých částech nepřímo odkazující k prózám Karla Krause). A básnická skladba *Mluvicí pásmo* (která podobně jako *Kaladý* vyšla tehdy jen jako soukromý tisk) je první autorčinou reflexí o sváru a krizi evropské civilizace, velkou koláží zahrnující obrazy 20. století, se scénou World's Fair 1939 a diskusem o evropském racionalismu, koláží, kterou uzavírají první hodiny 2. světové války, básni psané při „klekání politických zpráv“. *Mluvicí pásmo* se na první pohled vřazuje do kontextu literárních parafrází, na rozdíl však od českých invariant Apollinairova *Pásmu*, které se hlásí především k jejich formální novátorství, snaží se Součková v této své jedinečné básni (jež našla i odpovídající grafické zpracování v Rykové úpravě) o radikální odкрытие příčin duchovní krize věku rozumu, který člověka přivedl k hranicím vlastní katastrofy. V *Mluvicím pásmu* a *Svědectví* se také poprvé objevuje

motiv „neznámého člověka“, individuálního osudu, svědka vystaveného svou intimitou a bezbranností peripetiím dějinného dramatu a konfliktu.

Román *Neznámý člověk* byl napsán ve 40. letech za války, v době pro Součkovou nejtvořivější, osobně nejtragičtější, ale paradoxně i nejúspěšnější. Jestliže o životě Součkové ve 20. letech mnoho nevíme (snad jenom to, že dokončila studia přírodních věd na Karlově univerzitě disertací na téma *Duchovní život květin*), jestliže ve 30. letech žila vlastně i nadále v anonymitě a své knihy vydávala vlastním nákladem pro omezený okruh čtenářů, od počátku války se její postavení výrazně mění. Spolupracuje s Vladislavem Vančurou na monumentálních *Obrazech z dějin národa českého* a po sebevraždě manžela (který se tak snažil uniknout zatčení gestapem) vydala za pět válečných let tři romány, sbírku básní, její kniha *Škola povídek* získala literární cenu prestižního nakladatelství Melantrich, napsala dvě divadelní hry a v rukopise byl na konci války připraven nejen román *Neznámý člověk*, ale i projekt rozsáhlého románu-eseje *Hlava umělce*.

V románu *Neznámý člověk* spojuje Součková nepochybně dva okruhy své zkušenosti. Jednak téma, které prostupuje celé její dílo, ale především romány *Odkaz* (1940) a *Zakladatelé* (1941) - totiž retrospektivní odkrývání podoby rodinné minulosti (vlastně je to varianta generačním románem) postihující mohutný vzestup měšťanské třídy. Tento obraz má často idylickou podobu typicky dobového interiéru, pravidelných, zvyků a konvencí, jejichž kouzlo a podobu se vypravěč pokouší vyvolat. Měšťanský interiér není však sentimentální ohlédnutí. Je zároveň místem, kde se idylčnost rozplývá a hroutí. Ničí ji vypravěč, jenž obraz minulosti neustále zpochybňuje svým tázáním, hroutí ji nejistota lidské vzpomínky nalézající v přítomné chvíli vlastního aktu psaní vždy nové a nové detaily vztahů a situací. Tyto jednotlivosti celistvost ustáleného světa neustále rozrušují, neboť každý okamžik nejen zrcadlí, ale zároveň ironicky zpochybňuje. Součková jako všichni moderní autoři touží po zadržení okamžiku (*prodlí jen, prodlí jen*) a její vypravěč zároveň ví, jak je to nemožné. V této nikdy nekončící řadě odlesků a mihotání se obraz idyly bortí sám zevnitř a tato destrukce se odhaluje v samém aktu tvorby. Celistvost interiéru, situací se tak rozkládá do bludiště odrazů, zrcadlení, a prchavých momentů, jež jsou vlastně nepřímým metaforickým výrazem krize měšťanské společnosti. Druhou zkušeností je bezpochyby prožitek konce československé demokracie, resp. bezmocnost demokratického světa zabránit válečným hrůzám a vlastnímu ponížení. „Neznámý člověk (nevíme ani, je-li Angličan, Čech, Rus nebo Španěl) říká: Pane, nerozumím mezinárodní politice, ale mám také, ačkoli konec konců nevím proč, volební právo a to mě opravňuje říci vám své mínění. Proč bych vám tedy neřekl, že jste mě omrzeli... Nedíváte se

někdy sám, jak velickou trpělivost má neznámý člověk?!“ praví se poprvé o neznámém člověku v deníku - *Svědectví* z roku 1939. Konec idyly je náhle vnímán v konfrontaci individuálního osudu a dějinné události, ale především v celé krátké historii-příběhu měšťanské éry, od druhé poloviny minulého století do poloviny století dvacátého, z perspektivy dítěte, dívky, ženy, spisovatelky, spisovatele, deníku. Neustálé napětí mezi postavou, vypravěčem a autorským subjektem, je vlastně pohybem po hranici mezi fikcí a skutečností, mezi vlastním prožitkem a fenomény tohoto století. A jako je individuální lidský osud neznámého člověka konfrontován s historickými okamžiky, tak je i kruh těchto dějin měšťanské epochy konfrontován ironicky v poslední kapitole s *Filosofickým kongresem*, jenž reprezentuje ideje, které nás měly ochránit před blížící se katastrofou. Součková nevymýšlí nové příběhy - konfrontuje pouze vlastní zkušenost, vlastní prožitek s událostí a skutečností a tento vztah podrobuje neustálému zkoumání a analýze. Ne náhodou řada motivů *Neznámého člověka* byla zpracována v raných prózách či v knize *Škola povídek*, ne náhodou řada z nich se zrcadlí i v její básnické tvorbě. *Neznámý člověk* byl však bezpochyby pro Součkovou v románové próze vrcholem, za který bylo již velmi obtížné myšlenkově pokročit. Ostatně *Neznámý člověk* je i v krátkém období poválečné svobody v Čechách odmítnut a vychází až v exilovém nakladatelství v roce 1962.

Zdá se, že odmítnutí historie jako jednou provždy vytvořeného modelu a mýtu, byl asi i pravý důvod, proč bezprostředně po válce byly rukopisy *Svědectví* i *Neznámého člověka* pražskými nakladatelství z ideologických důvodů nepřijaty. Součková působila sice od roku 1946 jako kulturní přídělnec československého velvyslanectví v New Yorku, ale v Čechách jí vyšla již jen krátká esejistická próza *Hlava umělce*, vydaná péčí Jiřiny Haukové. V dubnu 1948 se jako jeden z mála českých spisovatelů veřejně vyslovila proti komunistickému puči, vystoupila z diplomatických služeb a zůstala v USA v emigraci. Jen málokdo z nás si dnes dovede představit samotou básníka vědomého si své oprávněnosti a originality v tehdejší „historické“ situaci. Za pomoci Romana Jakobsona nastoupila Součková dráhu bohemisty na univerzitách v Cambridgi, v Chicagu a v Berkeley; vydává literárněhistorické studie zabývající se problémy baroka, romantismu, píše práci o Jaroslavu Vrchlickém, publikuje články a recenze, které většinou zkoumají vztah mezi českou a evropskou tradicí. Pohybuje se výhradně v univerzitním prostředí, ale jako spisovatel je pro své okolí zcela neznámá. Zvláště považuje-li ona sama distanci mezi dílem a subjektem autora za předpoklad jakékoli tvorby. Zabývá se téměř výhradně poezií, v níž téma paměti a jejího zpřítomňování je znovu ústředním motivem, ať už z hlediska subjektivní zkušenosti nebo z perspekti-

vy literární tradice. Ještě jednou se však vrátí k próze. Z přelomu 70. a 80. let pochází patrně rukopis z její literární pozůstalosti nadepsaný *Krátké a velmi krátké povídky*. Krátká povídka, rozprávka, historka jsou pro Součkovou motivem (uplatněným z dnešního pohledu v každé její prozaické práci), který snad jako jediný nelze z hlediska vypravěče zpochybnit, je to to, „co je dáno“ - ať už světu dítěte, vnímavosti dospívajícího nebo světu neznámého člověka. V tomto smyslu je povídka bezprostředním výrazem okamžiku, chvíle, tedy zlomku historie, jistoty - je to „svět, tak jak byl v okamžiku“. Typus „krátké povídky“ je, zdá se, pro Součkovou prostě něčím významově nezpochybnitelným, z čeho kdysi v *Prvních písmenech* vyšla, ale kam z bludiště vyprávění i zpět toužebně míří. „Krátká povídka, to je to místo, kam směřujeme...“, praví se téměř prorocky v románu *Amor a Psyché*.

„God forbid that we should give out a dream of imagination for a pattern of the world,“ zní poslední věta *Neznámého člověka*. Také knihy Milady Součkové přebývaly mezi námi dlouho jako texty neznámého člověka, ale zdá se, že její imaginace přece jenom překonala ustálené modely literární historie. Dnes ostatně už všichni jaksi tušíme, že „literary histories exist but not literary history“.

Kristián Suda

Neznámý člověk Milada Součková

Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000
v Českých Budějovicích v rámci výzkumného záměru MSM 124100003
Nadnárodní kontexty národní kultury.

Dekalk, který je použit na obálce, vytvořil Michal Bauer

Odpovědný redaktor Michal Bauer

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR

Praha 1, Na Florenci 3

Praha 2001

Vytisklo Ediční středisko PF JU v Českých Budějovicích

Vydání první

Počet stran 142

Náklad 150 výtisků

ISBN 80-85778-32-7N

