

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

## Bakalářská práce

Kamila Schewczuková

# Genderově situované vyprávění v prózách Milady Součkové

Gendered Narration in the Fiction of Milada Součková

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia nebo k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 26. 7. 2021

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce, doktoru Josefu Šebkovi, za inspirativní diskuze nad texty, podrobné komentáře, trpělivost a důvěru.

# Abstrakt

Tato bakalářská práce představuje interpretaci dvou próz Milady Součkové, *Amor a Psyché* (1937) a *Bel canto* (1944) a s oporou v přístupech feministické a queer naratologie teoretičky Susan Lanser zkoumá identitu vypravěčů a postav ve vztahu k jejich situovanosti. Teoretická část je do určité míry autonomní, a kromě pojetí Susan Lanser se věnuje i pojmu free indirect discourse (FID) jakožto typu vyjádření řeči příznačnému pro díla Milady Součkové, a figuře mise en abyme, která v jistém ohledu obě díla charakterizuje. Jádro interpretační části se zaměřuje na pozici vypravěčů, jejich ambivalentní charakter, transgresivní chování a vztah k postavám. Vypravěči i postavy próz unikají jednoznačnému uchopení, mluví přes sebe a splývají pod jediným jménem či se rozdvoují. Obě díla navíc představují genderově definovaný obraz avantgardního umělce. Práce tak ve zvolených prózách zkoumá spojení genderu, sexuality a avantgardnosti.

## Klíčová slova

Milada Součková, *Amor a Psyché*, *Bel canto*, feministická naratologie, queer naratologie, Susan Lanser, free indirect discourse, mise en abyme

# Abstract

Drawing on Susan Lanser's approaches in queer and feminist narratology, this bachelor's thesis introduces the interpretation of two works of fiction by Milada Součková – *Amor and Psyche* (1937) and *Bel canto* (1944). Its primary subject of enquiry is that of identity in its relation to situatedness. The Theoretical Section functions to an extent as a standalone piece of analysis and besides Lanser's theoretical considerations it develops the notion of free indirect discourse (FID), a mode of expression characteristic of Součková's work. The Section further considers the mise en abyme technique, viewing it as a distinctive feature of the two studied works. The position of the narrators and their transgressive behaviour, the ambivalence of their literary attributes and finally their relations vis-à-vis other literary characters form the core of the subsequent Interpretation Section. Babbling voices at once blending under a single alias and then splitting again ensure that both the characters and the narrators continually succeed to evade unambiguous apprehension. Moreover, both studied works present the image of an avant-garde artist that is defined along gender lines. In the context of the chosen fiction, this thesis thus explores the linkages between gender, sexuality and avant-garde.

## Key words

Milada Součková, *Amor and Psyché*, *Bel canto*, feminist narratology, queer narratology, Susan Lanser, free indirect discourse, mise en abyme

# Obsah

1. Úvod .....	7
2. Teoretická a metodologická východiska .....	9
2.1. Feministická naratologie Susan Lanser .....	10
2.2. Kroky ke queer naratologii .....	13
2.3. FID (free indirect discourse) a jeho role ve vyprávění .....	16
2.3.1. Vymezení pojmu (Shlomith Rimmon-Kenan a Kathy Mezei) .....	16
2.3.2. FID a fokalizace (Mieke Bal) .....	17
2.3.3. FID jako prostor genderového napětí (Kathy Mezei) .....	18
2.3.4. FID a mise en abyme .....	19
3. Genderově situované vyprávění v prózách Milady Součkové .....	22
3.1. <i>Amor a Psyché</i> : Muži píší o ženách a já jsem ženou, chtít psát jako oni .....	24
3.1.1. Pořadatelka díla a její dětské já .....	24
3.1.2. Zcizování mimetické iluze a její rekonstrukce .....	27
3.1.3. Situované a promlouvající subjekty a objekty .....	29
3.1.4. Mužské, ženské a queer psaní .....	31
3.2. <i>Bel canto</i> : Nepronikl jsem do její duše jako jiní romanopisci. Znáám však její tělo .....	36
3.2.1. Situovaný hlas svědka-tvůrce .....	37
3.2.2. Román-opera .....	39
3.2.3. Čas románu a role psaní .....	44
3.2.4. Proti hierarchii a psychologismu .....	46
4. Závěr .....	50
5. Soupis literatury .....	53
5.1. Primární literatura .....	53
5.2. Sekundární literatura .....	53

# 1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je poskytnout interpretaci vybraných próz Milady Součkové, básničky, prozaičky, literární historičky, doktorky přírodních věd, emigrantky a přednášející české literatury na amerických univerzitách. Práce o dílech pojednává z hlediska genderu, čemuž odpovídají zvolené teoretické přístupy představené v teoretické kapitole. Předmětem interpretace jsou dvě prózy: *Amor a Psyché* (1937) a *Bel canto* (1944). Vybraná díla se liší svým žánrovým zařazením i mírou komplexnosti: zatímco *Amor a Psyché* je složitě komponovaný román stylizovaný částečně jako deník, *Bel canto* experimentuje s formou sentimentálního biografického románu. Obě díla, podobně jako další prózy autorky, vycházejí z konvenčních žánrů, jejichž schéma a literární postupy dekonstruují a zároveň znovu obnovují a přepisují.

Jako metodologické východisko jsem zvolila přístup feministické naratologie a queer naratologie. Ty jsou v naratologii doposud poměrně okrajovým polem, a to do té míry, že jako samostatná větev nejsou mnohými registrovány a spíše se mluví o vlivu feminismu na naratologii. Tato práce je ale bude chápat jako specifické přístupy spojené především se jménem literární teoretičky Susan Lanser. Feministická naratologie ustavuje gender jakožto důležitou naratologickou kategorii, a mimo jiné i tímto se vymaňuje z paradigmatu vědecké objektivity postulovaného klasickou naratologií. Queer naratologie reviduje esencialistické předpoklady feministické naratologie a legitimizuje nestabilitu naratologických kategorií, přičemž nabízí směr interpretace pro místa nejednoznačnosti. Jedním z takových míst je polopřímá řeč neboli FID (free indirect discourse), již Součková ve svých dílech v různé míře užívá. Teoreticky se problémem FID z perspektivy feministické naratologie zabývá Kathy Mezei, jejíž přístup představím spolu s naratologickými koncepty Susan Lanser v první části. FID věnuje zvláštní pozornost také Shlomith Rimmon-Kenan; upozorňuje na významné místo tohoto typu řeči v poetice a spojuje jej s *mise en abyme*, kterou v práci pojednávám z perspektivy Mosheho Rona a Patricie Lawlor.

Na teoretickou část navazuje analytická kapitola, která se opírá o zvolené teoretické přístupy, nicméně inkorporuje také další texty, týkající se zejména interpretovaných děl. Obě hlavní kapitoly jsou tak do jisté míry autonomní.

Naratologické hledisko je zvoleno s ohledem na charakter většiny próz Milady Součkové: vyznačují se subverzí tradičních vypravěčských postupů a často bývají označovány jako antiiluzivní. V *Amorovi a Psyché* a *Bel cantu* považují vypravěče za klíč k interpretaci díla. Teze Susan Lanser, feministické teoretičky a naratoložky, že vypravěč je zdrojem příběhu, postihuje ústřední předpoklad těchto děl. Důležitou složkou jsou v tomto ohledu metanarativní vstupy vypravěče.

Vypravěči vystupují jako autoři prezentovaného textu a zároveň jsou postavami příběhu. Nejsou jednoznačně zařaditelní, autorský vypravěč se prolíná s personálním a místy promlouvá jakési kolektivní vědomí. Postavy jsou podobně těžko uchopitelné: prožívají analogické životní osudy (*Bel cantu*) či se navzájem prolínají (*Amor a Psyché*) a problematizují tak koncept homogenní, diskrétní identity. Protagonisté próz unikají konkrétnímu pojmenování, které je neustále vyžadováno vyprávěním. Zejména identita ženských postav, které jsou v popředí, je zobrazena jako nezachytitelná; často jsou blíže loutkám a strojům než lidem. Vypravěče próz *Amora a Psyché* a *Bel canto* spojuje také konstrukce obrazu avantgardního umělce a reflexe směru, jímž se moderní umění románu ubírá, spolu s postulováním vlastního programu. Zatímco vypravěčka v *Amorovi a Psyché* se v průběhu knihy stává básníkem-mužem, zaujímá maskulinní pozici, vypravěč *Bel canta* se představuje právě jako takový hotový avantgardní umělec-muž, reprezentant „mužského“ psaní. Obě díla tak prezentují genderově definovaný spisovatelský vzor a cíl. Tyto průniky a podobnosti mě vedly k analýze právě těchto děl Milady Součkové prizmatem genderu.



## 2. Teoretická a metodologická východiska

V teoretické části práce představím několik vybraných naratologických konceptů, které vycházejí z feminismu (Lanser, Mezei, Bal) nebo jsou jím alespoň poznamenány (Rimmon-Kenan) a jejichž optikou budu zkoumat dvě zvolené prózy Milady Součkové. Východiskem pro mou práci je dílo Susan Sniader Lanser, která se pokusila do naratologie vnést aspekt genderu jakožto relevantní naratologickou kategorií, jež se spolu s dalšími aspekty podílí na konstrukci významu literárního textu. Přestavím zde její koncepci od načrtávání obrysů feministické naratologie v osmdesátých letech přes přehodnocení počátečního esencialismu až po koncepci queer naratologie, které se Lanser věnuje dodnes.

Jedním z klíčových prostředků analyzovaných děl Milady Součkové je free indirect discourse (FID), česky obvykle označované jako polopřímá řeč. Jedná se o prostředek hojně teoreticky diskutovaný, a to například v kontextu děl modernistických autorů a autorek, kteří jeho užívání různými způsoby posunuli a k nimž se řadí i Milada Součková. FID je podle Susan Lanser jednou z cest dekonstrukce binarit, včetně té genderové, což je v její koncepci široký význam pojmu queer voice (Lanser 2018: 926). Kathy Mezei zkoumá FID v kontextu tří modernistických děl a dochází k závěru, že se jedná o prostor („bitevní pole“) (Mezei 1996: 67), v němž dochází k výměně mezi vypravěčem, postavou-fokalizátorem, autorem a čtenářem a kde se také ustavují genderové vztahy a napětí. FID je specifickým prostorem nejednoznačnosti a ambivalence: postavy promlouvají v pásmu vypravěče nebo také vypravěč je „nechává“ mluvit ve svém, hierarchicky vyšším prostoru a dochází tak k polyfonii. Shlomith Rimmon-Kenan připomíná Bachtinovu definici románu jako mnohohlasí a poukazuje na zrcadlový charakter FID, které se stává jakýmsi *mise en abyme* této polyfonnosti. *Mise en abyme* je opět figurou charakteristickou pro některá díla modernismu a obě v práci analyzovaná díla Milady Součkové s ní pracují. Uvedené teoretické přístupy by měly pomoci osvětlit vztah genderu, sexuality, avantgardnosti a vyprávění v prózách Milady Součkové.

## 2.1. Feministická naratologie Susan Lanser

V počátcích feministické naratologie stojí text „Towards a Feminist Narratology“ od Susan Lanser. Z pozice naratoložky a feministky argumentuje Lanser pro syntézu těchto zdánlivě neslučitelných polí. Tato nekompatibilita má z tradičního pohledu tkvět v zaměření každého pole na odlišnou stránku literatury: feminismus pracuje primárně s mimetickým aspektem, kdežto naratologie se orientuje na stránku sémantickou (Lanser 1986: 344). Odlišný přístup se projevuje například v zacházení s postavou: zatímco klasická naratologie ji označuje za „vzorce opakování, motivy, které jsou opakovaně rekontextualizovány v jiných motivech“ (Weinsheimer 1979: 195), feministická kritika s postavou nakládá jako s osobou a v rámci vyprávění ji vyzdvihuje (Lanser 1986: 344). Text je zároveň kritikou klasické naratologie vycházející z formalismu a strukturalismu, mezi jejíž problémy patří statické kategorie, předpoklad objektivity či vědeckosti a apolitičnosti, která nemá zahrnovat interpretaci, oproštění se od společensko-politického kontextu a kánon zkoumaných textů, jejichž autory jsou téměř jen muži. Feministická naratologie se řadí k dalším postklasickým naratologiím (jako např. kognitivní naratologie), které sdílejí kritiku klasické (tj. strukturální) naratologie a namísto textu samotného se zaměřují na jeho vztah ke kontextu (Young 2018: 913).

V raných studiích nicméně Lanser chápe pojmy krajně esenciálně a gender vnímá výsostně binárně, čímž ustavuje univerzální a homogenní kategorie muž a žena, jak i sama s odstupem kriticky komentuje (Lanser 2015: 27). I přes tento problematický aspekt naznačuje klíčovou tezi, kterou pak rozvine v dalších teoretických textech o feministické naratologii, totiž že pohlaví, sexuální orientace a gender jsou relevantními naratologickými kategoriemi a mohou se podílet na produkci významu: „gender, sexualita a pohlaví konstituují naratologicky signifikantní elementy. Ať už absentující nebo přítomné – a často zajímavější, pokud absentující – pohlaví je ‚technickým aspektem‘ narativu, který, stejně jako další naratologicky signifikantní elementy, může vést ke konstrukci významu“ (Lanser 1995: 90).

Pokud tak rod vypravěče není explicitně vyřčen, jako tomu bývá u heterodiegetického vyprávění, alespoň v indoevropských jazycích (Lanser 1995: 87), nabízí se podle raných studií Susan Lanser přinejmenším dvě různá čtení, totiž přisoudit vypravěči buď ženský, nebo mužský rod. V této souvislosti píše teoretička o zamlčení informace ve vyprávění. Zároveň konstatuje čtenářskou tendenci si za

genderově neoznačený hlas heterodiegetického vyprávění dosazovat mužského vypravěče, který disponuje určitou normativní autoritou. Jestliže se však hlas ukáže být hlasem ženy, Lanser tvrdí, že se může při recepci textu pojit s menší autoritou, a dokonce i slabší spolehlivostí. Ta plyne z dlouhodobého pojmání ženského pohledu jako subjektivnějšího než mužský, jak Lanser ukazuje například na raných kritikách *Jany Eyrové* (Lanser 1995: 91). U homodiegetického vyprávění je rod vypravěče ve většině případů explicitně přítomen. Heterodiegetický a homodiegetický vypravěč se různí svým ontologickým statutem, jsou totiž v odlišné pozici vůči příběhu a vyprávění – alespoň v jazycích, v nichž zájmena první osoby nevyjadřují gramatický rod.

V dalších textech pracuje Lanser s konceptem narativní autority, který předpokládá, že akt vyprávění, kdy se vypravěč obvykle nachází v rovině diskurzu a postavy v rovině příběhu, implikuje hierarchické členění v rámci textu (Gymnich 2013: 709). Vypravěče pojímá jako zdroj příběhu, který se díky své moci libovolně komentovat konání postav a vybírat, co bude řečeno, jeví být vůči postavám v pozici moci; strukturálně stojí nad vyprávěnými událostmi (Lanser 1999: 171). Je v liminální pozici: neexistuje mimo text, nicméně tento text vytváří, což funguje i naopak a text konstituuje vypravěče (Lanser 1992: 4). Lanser prezentuje vlastní typologii vypravěčských módů: 1) autorský hlas, 2) personální hlas, 3) společný hlas. Každý z hlasů chápe teoretička jako specifické vyprávěcí vědomí, a proto také jako specifickou spojnicí různých sil, nebezpečí, zákazů a možností (Lanser 1992: 15). Východiskem je Genettovo schéma, přičemž rozlišení na úrovni narativní roviny na extradiegetického a intradiegetického vypravěče je přejato beze změny.

Lanser při vytváření vypravěčské typologie bere v potaz dva aspekty vyprávění. První postulovala už v textu „Towards a Feminist Narratology“ jako doplněk k Genettově naratologické teorii. Její návrh spočívá v rozdělení promluvy na soukromou a veřejnou. Záleží tak na vztahu promlouvajícího subjektu k implikovanému adresátovi: veřejná promluva oslovuje mimotextovou entitu, kterou Lanser ztotožňuje s veřejným čtenářstvím; soukromá promluva se vztahuje k explicitně ustavené entitě, která existuje pouze v rámci daného textu (Lanser 1986: 352). Druhý aspekt spočívá v odlišení vyprávěcích situací, které buď umožňují, nebo neumožňují odkazovat k aktu vyprávění, ke světu „za fikcí“ (k jiným autorům a textům), nebo také vynášet soudy (Lanser 1992: 15).

Autorský hlas se překrývá s Genettovým heterodiegetickým vypravěčem: není součástí fikčního světa, má potenciál odkazovat sám k sobě, jeho gender není známý

a jeho promluva je veřejná. Reprodukuje strukturální a funkční situaci autorství, jeho narativní autorita je nadřazená hlasu postav, i těch v pozici vypravěče (Lanser 1992: 16). Pokud autorský vypravěč kromě reprezentace událostí navíc realizuje i potenciál odkazovat k aktu vyprávění, pak Lanser mluví o otevřeném autorství. V rámci hypotézy předpokládá, že takové vyprávění si nárokuje účinněji diskurzivní autoritu než vyprávění reprezentující. Autorita hlasu nebo textu je podle Lanser vždy tvořena spojením sociálních a rétorických vlastností; diskurzivní autoritu definuje jako intelektuální důvěryhodnost, ideologickou platnost a estetickou hodnotu nárokovanou autory, díly nebo vypravěči či jim zvenčí svěřenou, která je produkována interaktivně (Lanser 1992: 6).

Personální hlas je v Genettově klasifikaci autodiegetickým vypravěčem, tedy není jen součástí příběhu jako postava, ale je jeho protagonistou. Takový vypravěč je sice strukturálně nadřazen ostatním postavám, jejichž řeč mediuje, nicméně jeho schopnosti jsou omezenější než u autorského hlasu. Jelikož si na rozdíl od něj nárokuje jakožto výpověď jednoho člověka menší autoritu, stává se v jistém smyslu přijatelnější pozicí pro ženy, jejichž nárok na objektivitu je ze společenského hlediska, jak jej prezentuje Lanser, zpochybňován (Lanser 1992: 19). Lanser zároveň upozorňuje, že odlišný je i vztah těchto dvou hlasů k fikci. Autorský hlas je považován za fiktivní, kdežto personální hlas lze z technického hlediska těžko rozlišit od hlasu autobiografie (Lanser 1992: 20). Oba také předpokládají ojedinělost vyprávěcího hlasu v rámci jednoho textu, proto Lanser nabízí třetí typ: společný hlas (*communal voice*). Narativní autorita je vložena do konkrétní komunity, z níž promlouvá (v plurálu nebo jednotlivě za sebou) buď vícero hlasů, které si neprotiřečí, nebo jeden hlas, který je zjevně schválen komunitou.<sup>1</sup> Jedná se o artikulaci kolektivního vědomí, které je neredukovatelné na jedno pohlaví a gender; komunální hlas je „jakýmsi proto-utopickým výkonem, v němž gender, rasa, sexualita a další konvenční společenské kategorie neoznačují samostatné rysy: kolektivita je místo toho vytvořena skrze sdílenou situaci a sounáležitost“ (Lanser 2018: 931). Lanser jej promýšlí zejména ve vztahu k marginálním skupinám; obsahuje určitou politickou moc, nicméně v západní literární tradici jej užívali většinou jednotliví (mužští) autoři, kteří si tímto způsobem nárokovali sílu většiny (Lanser 1992: 22).

---

<sup>1</sup> Později ale Lanser tuto „simultánní“ formu označila za „nepřirozenou“ (Lanser 2018: 931).

## 2.2. Kroky ke queer naratologii

Susan Lanser dlouho zaujímala pozici, podle níž genderově neznačený autorský hlas má být čtenáři ztotožňován s (gramatickým) rodem autora. Byla za to kritizována a sama tento přístup postupně přehodnotila. Nejprve se také pohybovala jen v binárních kategoriích muž/žena, přičemž jednotlivé kategorie podléhaly esencializaci. Gender považovala Lanser ve svých teoretických začátcích v podstatě za jediný vektor materiální situovanosti vypravěčského subjektu, a co se týče kontextu, pracovala jen s rétorickým.

Feministická naratologie rozšířila mužský kánon textů nejprve jen o angloamerické spisovatelky, což brzy sama reflektovala jako problém. Kompodium *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Intersections* z roku 2015 sestavené Susan Lanser a Robyn Warhol se však už explicitně hlásí k intersekcionalnímu přístupu. Na významu, sociální pozici, zkušenosti a zobrazení ve světě modelovaném sociálními nerovnostmi se v tomto pojetí podílí několik různých faktorů – kromě genderu a sexuality i rasa, třída, věk, národnost, náboženství, jazyk atd. Ty ale nelze pouze sečíst, intersekcionalní zkušenost je více než suma jednotlivých faktorů (Lanser 2015: 27). Lanser vztahuje intersekcionalitu konkrétně k naratologii a navrhuje „celistvější praxi sociální identifikace vypravěčů na základě vnitřních textových znaků: vědění, hodnot a předpokladů implicitních nebo explicitních v chování narativního hlasu“ (Lanser 2018: 929). Intersekce se jakožto rozšířená metafora podobá Bachtinově koncepci chronotopu, „průsečíku os“, již zde Lanser připomíná (Lanser 2015: 28). Jinde také upozorňuje na Bachtinovo pojetí „sociologické poetiky“, jejímž prizmatem lze nahlížet narativní techniku jako ideologii, a ne pouze jako její produkt. Narativní hlas je tak situovaný na spojnici sociální pozice a literární praxe a ztělesňuje sociální, ekonomické a literární podmínky, za nichž byl vytvořen (Lanser 1992: 5).

S tím souvisí také pojem situovanosti, konkrétně situovaného vědění, který reflektuje vícečetnost identity. Termín pochází od feministické teoretičky Donny Haraway (1988) a vymezuje se na jedné straně proti totalizujícímu objektivismu (*the god trick*) (Haraway 1988: 581) a na druhé proti relativismu. „Jen parciální perspektiva slibuje objektivní vidění,“ tvrdí (Haraway 1988: 584). Podobně jako Nietzsche ve svém pojetí perspektivismu používá i Haraway metaforu vidění, zdůrazňuje však především jeho tělesnou situovanost; stejně jako subjektivita je i vidění vícerozměrné (Haraway 1988: 586).

Ve svých nejnovějších textech se Susan Lanser posouvá směrem ke zvýraznění genderové nejednoznačnosti, kterou neznačený autorský hlas implikuje. Heterodiegeze sama se tak stává symbolem genderové neurčitosti (Lanser 2015: 30). „V knize se píše...“ používá Lanser jako příklad fráze, již slýchává od studentů a kterou zpětně hodnotí jako znak právě této neurčitosti, queerness. Ve studii „Queering Narrative Voice“ z roku 2018 konstatuje, že přestože připisování genderu (a sexuality) autora vypravěči může být běžnou a rozšířenou čtenářskou praxí, je nutné uznat, že gender heterodiegetického vypravěče obvykle není inherentní vlastností textu, ale sociálně podmíněným vmísením do textu – na rozdíl od homodiegetického vypravěče (Lanser 2018: 932). Stejně tak je nutné zohlednit takové čtenářské praktiky jako historicky podmíněné – pravidlo, které Lanser dříve uplatňovala, tedy přisuzování pohlaví na základě rodové koncovky autorského jména, bylo založeno na sexualitě a pohlaví normativního těla dané doby.

Lanser navrhuje zkoumat, „jak normativní rodová (*sexual*) neurčitost otevírá heterodiegetické vyprávění šíří, tekutosti a nestabilitě hlasu, jeho potenciálu být všude a nikde, spojeného fokalizací s jediným textuálním tělem nebo s nesčitelným množstvím těl“ (Lanser 2018: 933). Tento obrat v teoretickém uvažování autorky se ukazuje být klíčovým právě pro zdůraznění rezistence neznačeného narativního hlasu vůči kategoriím identity a jeho schopnosti je prostupovat a směšovat. Pokusím se identifikovat vypravěče a vypravěčky analyzovaných knih Milady Součkové na základě předestřené schématu vyprávěcích hlasů, nicméně důležitý je právě moment jejich pohybu mezi kategoriemi a místa nejednoznačnosti. Jakkoliv jsou vyprávěcí hlasy genderově víceméně určeny, jejich identity unikají jednoznačnému zařazení a uchopení. To je dáno i tím, že poskytují svůj prostor k vyjádření postav, a tak je místy těžké určit, kdo zrovna mluví.

Lanser rozlišuje tři významy anglického spojení *queer voice*: (1) hlas, který patří textovému subjektu, jež lze identifikovat jako *queer* na základě pohlaví, genderu nebo sexuality; (2) hlas, který je textově rozporuplný nebo rozvrací konvence týkající se pohlaví, genderu nebo sexuality (sem řadí hlas komunální nebo genderově neznačený homodiegetický); (3) hlas, který porušuje pravidla týkající se podstaty hlasu (například směšováním rovin příběhu a vyprávění), a tudíž maří naše předpoklady o vyprávěcích a narativu (Lanser 2018: 926). Třetí, nejširší význam spočívá v dekonstrukci binarit obecně. Lanser jej přirovnává k *metalepsi*, kdy dochází k narušování oddělenosti příběhu a vyprávění (Rimmon-Kenan 2001: 100). Přestože se sama omezuje zejména

na první dva významové okruhy slova queer, nabízí možnosti, jak rozvinout třetí, nejširší a trochu vágní význam. Jednou z navržených cest je takové uchopení free indirect discourse (FID), jevu, který v češtině zhruba odpovídá polopřímé řeči.

## 2.3. FID (free indirect discourse) a jeho role ve vyprávění

### 2.3.1. Vymezení pojmu (Shlomith Rimmon-Kenan a Kathy Mezei)

S ohledem na teoretičky, jejichž rozlišení v práci používám, budu pro tento jev za účelem přesnosti používat anglickou zkratku FID. Shlomith Rimmon-Kenan i Kathy Mezei totiž vycházejí primárně z McHaleovy stupnice typů vyjádření řeči (Rimmon-Kenan 2001: 105). V případě FID se zde jedná o typ promluvy v pásmu vypravěče, v níž se nějak projevuje lexikum a styl mluvy postavy. Hranice mezi tím, kdo mluví a kdo vnímá, se ztenčuje, jazyk vypravěče a jazyk postav se prostupují. Kathy Mezei v této souvislosti píše o neurčitosti hlasu a významové nejednoznačnosti (Mezei 1996: 67). Jazykové rysy FID navozují dojem, že jde o kombinaci přímé (direct discourse, DD) a nepřímé řeči (indirect discourse, ID): přestože je vyprávění ve třetí osobě a čas je posunut do minulosti jako u ID, deiktické rysy jsou shodné s DD. Klíčová je pro FID absence zprostředkujícího slovesa a spojky „že“ (Rimmon-Kenan 2001: 119). Terminologická rozrůzněnost značí mimo jiné debatu nad tím, jestli je FID jazykový, nebo literární jev definovaný příslušnými kategoriemi (Mezei 1996: 67). V souladu s McHalem uvádějí autorky rysy obou kontextů.

Rimmon-Kenan připisuje FID „zvláštní status v rámci poetiky“, neboť představuje miniaturu jak mimese (v širokém smyslu zobrazení), tak literárnosti. Uvádí, že „[k]oncept FID má smysl pouze v rámci mimese (v jejím širším smyslu“ (Rimmon-Kenan 2001: 121); potřeba přiřadit řeč k jejímu původci a hledání integrity v rámci celku textu totiž plyne z představy analogie mezi textem a skutečností. Na druhou stranu může být FID chápáno i jako znak „literárnosti“ (nereferenčnosti) už tím, že figuruje v literatuře častěji než v jiných typech diskurzu. Díla Milady Součkové si s dichotomií mimetičnost–literárnost pohrávají, jakož i s dalšími binárními opozicemi (fikce–skutečnost, nízké–vysoké). Navíc FID je preferovaným způsobem vyjádření řeči v její prozaické tvorbě.

Rimmon-Kenan uvádí krátký výčet zobecněných tematických funkcí ve fikčních textech, konkrétní podoba funkce se ale odvíjí v závislosti na daném textu. Jednu z obecných funkcí představuje FID-hypotéza, která slouží pro identifikaci mluvčích a přiřazení postojů a rysů jednotlivým postavám a pro vysvětlení nepravděpodobných výpovědí, které mohou ohrozit věrohodnost díla. Může také pomoci určit vztah implikovaného autora k postavě-fokalizátorovi, zde se ale projevuje pro FID



charakteristická dvojsečnost: buď přítomnost vypravěče vytváří ironický odstup od fokalizující postavy, anebo naopak vyvolává empatické ztotožnění čtenáře s danou postavou (Rimmon-Kenan 2001: 121; Mezei 1996: 69), přičemž nastávají i případy neurčitosti, v nichž čtenář nemá k dispozici žádný signál pro jednoznačné určení. Jiná funkce jevu, která souvisí s literárností, tkví ve zdůraznění mnohohlasnosti textu, upozornění na pluralitu mluvčích, která se těžko produkuje v mluvené řeči (Rimmon-Kenan 2001: 120). Rimmon-Kenan odkazuje na Bachtinovu definici románu jako mnohohlasí; kromě intratextové polyfonie, která se projevuje ve FID, vytváří odkazy k předchozím výpovědím polyfonii intertextovou (tamtéž: 123).

### 2.3.2. FID a fokalizace (Mieke Bal)

S odkazem na Gérarda Genetta Mezei připomíná, že je nutné rozlišovat mezi FID a fokalizací. Jestliže chápeme FID jako způsob vyjádření řeči, pak fokalizace je zobrazení perspektivy postavy. Jsou nicméně v úzkém vztahu: fokalizace se často děje skrze FID (Mezei 1996: 70). Termín fokalizace s technickými konotacemi slouží jako prostředek k odlišení perspektivy neboli vnímání od vyprávění, tedy textu. *Perspektiva* je chápána v širokém smyslu: Mieke Bal, která rozvíjí Genettovu teorii, ji označuje za psychosomatický proces, jež nelze oddělit od pozice vnímajícího těla (Bal 1985: 142). Podobně jako Haraway tak dbá na tělesnou situovanost vnímajícího. Vidění, v nejširším slova smyslu, pokládá Bal za objekt samotného vyprávění (tamtéž: 19). Kromě toho, že se objektem zde analyzovaných děl Součkové stává samo psaní, za něj lze považovat i vidění. Vypravěči na sebe neustále upozorňují metanarativními komentáři, píšící ze své pozice „svědků“, zároveň ale přiznaných tvůrců, interagují se čtenářem. Navíc pro vypravěče *Bel canta* je vidění primárním slovesem a zrak primárním smyslem.

Bal klade fokalizaci do vrstvy příběhu, mezi jazykový text a fabuli. Příběh je rovinou „perspektivy“ událostí, díky níž může být vytvořen vztah mezi znakem a jeho obsahem. Z toho také vyplývá, že každé vyprávění je nutně fokalizované: události jsou vždy prezentovány z určitého úhlu pohledu, dostává se „nám jisté, nikoli nevinné interpretace jednotlivých součástí fabule“ (Bal 2004: 150). Ve svém pojetí zdůrazňuje Bal vztah mezi subjektem a objektem fokalizace; definuje ji tedy jako „vztah mezi ‚pohledem‘, činitelem, který vidí, a tím, co je viděno“ (tamtéž: 148). Stěžejní se pro její koncept zdá být teze o neexistenci zásadního rozdílu, co se fokalizace týká, mezi

tradičními pojmy „vyprávění v první osobě“ a „vyprávění ve třetí osobě“. Podle Bal je fokalizace PF (personální fokalizátor) už vždy zanořená ve fokalizaci EF (externí fokalizátor). První vrstvu tak vždy tvoří perspektiva EF, který „uděluje“ další fokalizaci PF. V této souvislosti se o fokalizaci často mluví jako o „zabarvování“ promluvy vypravěče řečí postavy (Rimmon-Kenan 2001: 89).

### 2.3.3. FID jako prostor genderového napětí (Kathy Mezei)

Susan Lanser si všímá, že modernističtí autoři jako Henry James, Virginia Woolf nebo Marcel Proust byli nejen inovátory v oblasti FID, ale zároveň se jednalo o „queer nebo queerish“ osoby (Lanser 2018: 935). Termín queer zde Lanser používá jako anachronismus, v kontextu své teorie ale chápe vyjmenované autory a autorku také jako queer ve třetím, nejširším smyslu tohoto slova. Kathy Mezei ve studii „Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*“ analyzuje používání FID v uvedených dílech počátku 20. století (v případě *Emmy* 19. století). FID vymezuje jako narativní prostředek, jemuž je vlastní strukturální nerozlišitelnost, čímž vytváří adekvátní „prostor pro komplikovanou výměnu mezi autorem, vypravěčem, postavou-fokalizátorem a čtenářem“ (Mezei 1996: 67). Mezei v této souvislosti píše o „textové bitvě“. V tomto prostoru se na rovině příběhu i vyprávění „ustavují genderové vztahy a napětí“ (tamtéž: 71). Strukturální neurčitost FID zastřešuje a zároveň zvýrazňuje různé formy genderové neurčitosti. Dochází zde k mísení a překrývání hlasů různých subjektů, není jasné, kdo mluví za koho. Mezei cituje mimo jiné Vološinova, když teoretizuje vztah postavy a vypravěče ve FID: vypravěč<sup>2</sup> má postavě-fokalizátorovi propůjčovat určitou autoritu a rovnost a záměrně potlačovat zjevné indikátory vlastní kontroly nad postavami (tamtéž: 68). Řeč postavy, kterou signalizuje FID, může být zároveň interpretována jako iluze ve smyslu šálení čtenáře vypravěčem. George Dillon a Frederick Kirchoff, jak uvádí Mezei, upozorňují na paradox této situace: postava se zdá být nejvíce nezávislá na vypravěči ve chvíli, kdy její řeč nelze oddělit od jeho řeči (tamtéž: 69).

---

<sup>2</sup> U Vološinova a Bachtina, jež Mezei v této souvislosti cituje, jde o autora, ne vypravěče. Nicméně Mezei v této pozici vidí vypravěče (stejně jako Ann Banfield, na kterou se zde autorka odkazuje) (Mezei 1996: 69).

V analyzovaných dílech (*Emma Jane Austen, Paní Dallowayová* Virginie Woolf a *Rodinné sídlo* E. M. Forstera) Mezei odhaluje zápas o kontrolu nad slovem a textem, který svádí vypravěči a postavy-fokalizátoři. Přirovnává jej ke konfliktu mezi konvenčními genderovými rolemi a odporem k tradiční vyprávěcí autoritě, kterou ztělesňuje dominantní mužský subjekt mluvící za svůj ženský objekt (tamtéž: 66). Autorky a autor děl dle Mezei konstruuji vypravěče, který prostředkuje mezi autorkou potenciálně zastávající radikální názory (na sexualitu, gender, třídu atd.) a publikem, jež může být konzervativní, což lze konstatovat i v případě *Bel canta* Součkové. V rozpletení uzlu hlasů, stejně jako v dedukci postoje autorek, přikládá Mezei velkou roli čtenáři (tamtéž: 70). Postavy, které se odváží vzdorovat autoritě vypravěče, jím mohou být buď okamžitě kontextualizovány či ironizovány (tedy umlčeny), anebo mohou díky neurčitosti struktury FID přetrvat jako subverzivní druhý hlas textu. Dokonce mohou „kontaminovat“ diskurz vypravěče, což ústí do „produktivního smíšení“ (tamtéž: 72). V *Paní Dallowayové* se tímto způsobem Virginie Woolf vypořádává s autoritativním hlasem, běžně umisťovaným do vypravěče: ten fokalizuje střídavě mezi několika postavami, mužskými i ženskými, na malém prostoru. Podle Mezei se tím hroutí nejen věta, časová posloupnost (*sequence*), ale i tradiční genderová a patriarchální hierarchie (tamtéž: 83). Mezei nicméně upozorňuje, že čtenář si zde nutně všimá také virtuozity vyprávění a kontroly vypravěče nad textem.

#### 2.3.4. FID a mise en abyme

Rimmon-Kenan věnuje FID ve své *Poetice vyprávění* na rozdíl od jiných typů vyjádření řeči samostatnou podkapitolu; zde kromě dichotomie literárnost–mimetičnost upozorňuje na pozoruhodný aspekt FID: „ztrácí-li FID v nemimetických textech status specifického jevu, nabývá tam paradoxně statutu miniaturního obrazu zrcadlicího povahy veškerých textů a veškeré řeči“ (Rimmon-Kenan 2001: 122). Odkazuje se při tom na Jacquese Derridu, v jehož pojetí je „citátovost“, nepůvodnost výpovědi charakteristická pro celý jazyk, tedy nejen pro literaturu. FID značí literárnost tím, že představuje paradigma – mise en abyme – polyfonnosti, což někteří teoretici (například Bachtin) považují za základní charakteristiku narativní fikce (tamtéž).

Mise en abyme se může vyskytovat v jakémkoliv médiu: jde o formu podobnosti a opakování, která je variantou sebeodkazování. Výraz použil dle všeho poprvé André Gide v roce 1893 (Ron 1987: 417) a tuto figuru využil ve své literární tvorbě

(*Penězokazi*, fr. 1925). Koncept rozvinul zejména Lucien Dällenbach v knize *Le récit spéculaire* (1977), na nějž reagovala Mieke Bal (1978), a obě pojetí kriticky shrnul Moshe Ron (1987). Gide popsal *mise en abyme* jako „transpozici tématu díla do roviny postav“ (Rimmon-Kenan 2001: 100). Ron tak zdůrazňuje předpoklad existence roviny příběhu (hypodiegetické), protože zrcadlicí část (*reflecting part*) musí být na stejné nebo nižší rovině než celek, který zrcadlí (Ron 1987: 429). Interpretuje *mise en abyme* jako „vzpouru proti kvantitativnímu měřítku“ (tamtéž: 430), musí tedy jít o synekdochu: malá část zde má stejný význam jako celek, který ji obsahuje. *Mise en abyme* jakožto ikonická<sup>3</sup> figura specifická pro vyprávění ironicky narušuje realistický záměr narativního textu; rozrušuje text tam, kde usiluje o integraci, a naopak sjednocuje v místech, kde je záměrně fragmentární (tamtéž: 434). Ronova definice zní: „o jakémkoliv diegetickém úseku, který se podobá dílu, v němž se vyskytuje, můžeme říci, že je umístěn *en abyme*“ (tamtéž: 437).<sup>4</sup>

Jako jiné moderní sebereflexivní texty si i díla Milady Součkové pohrávají s narativními rovinami. Pro obě díla analyzovaná v této práci je charakteristická právě technika *mise en abyme*. Tak jako protagonista Gideových *Penězokazů* i vypravěčka *Amora a Psyché* a vypravěč *Bel canta* jsou spisovateli písíciemi román, v obou případech ten, který v danou chvíli čteme.

Patricia Lawlor interpretuje *mise en abyme* ve vztahu k modernismu a Lautréamontovi. Modernistická umělecká díla mají často tendenci přitahovat pozornost nejen sama na sebe, ale přímo na proces svého vzniku, momenty tvoření (Lawlor 1985: 828). Referenčnost je nahrazena nerozhodností a polysémií; pro modernismus je charakteristické odtrhnutí označujícího od označovaného. Jako je narušena představa jazyka, tak je také narušena představa prostoru a lineárně plynoucího času. *Mise en abyme* v pojetí Lawlor svým charakterem reflektuje minulost, ale také předpovídá budoucnost a někdy tak činí současně. Minulost, přítomnost a budoucnost se sbíhají v novém, odlišném časovém módu (Lawlor 1985: 831). Modernistický spisovatel si je v každé fázi vědomý své aktivity ve vztahu k vlastnímu dílu, spisovatelské stejně jako čtenářské a kritické (tamtéž: 829). Patricia Lawlor cituje Luciena Dällenbacha, když píše, že funkcí *mise en abyme* je zvýraznit fenomén vzájemného utváření spisovatele a psaného slova. Intratextualita reflektuje také

---

<sup>3</sup> V pojmání *mise en abyme* jako vztahu ikonicky vychází Moshe Ron z článku Mieke Bal „*Mise en abyme et iconicité*“ (1978), v němž recenzuje Dällenbachovu knihu.

<sup>4</sup> Any diegetic segment which resembles the work where it occurs, is said to be placed *en abyme*.

intertextualitu díla. Podobně jako Lautréamontovy *Zpěvy Maldororovy*, jež Lawlor analyzuje, i vybraná díla Součkové do sebe inkorporují cizí texty (*Amor a Psyché* zejména stejnojmennou část Apuleiova antického románu, *Bel canto* Goethova *Fausta*). Tím také zpětně mění pohled čtenáře na daná díla, přepisují literární historii a přetvářejí minulost v přítomnost (Lawlor 1985: 834).

### 3. Genderově situované vyprávění v prózách Milady Součkové

V interpretační části představím analýzy dvou vybraných děl Milady Součkové: *Amora a Psyché* (1937) a *Bel canta* (1944). *Amora a Psyché*, druhá kniha autorky, se vyznačuje složitou kompozicí a více se podobá na asociacích založenému autorčinu debutu *První písmena* (1934), s nímž zčásti sdílí i dětský pohled. *Bel canto* následovalo po románové dialogii *Odkaz – Zakladatelé* (1940) a pro experimentování s literárními styly symptomatické sbírce *Škola povídek* (1943); jeho kompozice je přehlednější, ačkoliv i zde se usiluje o to, čtenáře zmást. Vypravěč vystupuje jako hotový avantgardní umělec, na rozdíl od vypravěčky *Amora a Psyché*, která se v knize – a knihou – takovým umělcem-mužem teprve stává. Obě díla jsou však v jistém smyslu „výzkumnými projekty“ a výsledný tvar je těžko žánrově uchopitelný.

Kromě zvolených teoretických přístupů, které jsem představila v minulé kapitole, vycházím i z další literatury, týkající se zejména interpretovaných próz a témat, jež tato práce zkoumá. Klíčovým tématem práce je pojetí identity v dílech ve vztahu k situovanosti vypravěčů a postav. V obou prózách ji interpretuji jako unikavou, proměnlivou a nejednotnou. Takto analyzuje Jan Matonoha (2009) konkrétně ženskou identitu v *Amorovi a Psyché*; Miladu Součkovou zde řadí mezi autorky a autory „ženského psaní“. Jeho koncept ovlivněný francouzským *écriture féminine* konfrontuji s ženským psaním, jak jej popisuje Susan Lanser (1986) a také Pam Morris (2000): zástupkyněmi takového ženského psaní jsou jak Alžběta z *Amora a Psyché*, tak Giulia z *Bel canta*. Jiný přístup mimo dichotomie ženské a mužské volí Milena Bartlová (2011) ve studii o avantgardní umělecké osobnosti Toyen; jejím přístupem se inspiruji pro interpretaci genderové situovanosti vypravěčky *Amora a Psyché*. V *Bel cantu* se hlavní protagonistka jeví téměř jako prázdná schránka a je nadmíru přizpůsobivá, na rozdíl od převážně ženských postav *Amora a Psyché* má mužský protějšek, svého milence-dvojníka. I její identita, na první pohled rozdělená do dvou skutečností, jak soudí Dobrava Moldanová (2010), je tak nezachytitelná a mnohočetná, navzdory sklonům protagonistky k repetitivnosti.

---

<sup>5</sup> Ve skloňování tohoto vlastního jména se rozcházím s autorkou díla a přikláním se ke skloňování podle Internetové jazykové příručky Ústavu pro jazyk český.

Vyprávěcí hlasy próz jsou podvojně, spojují se s postavami, „nechávací“ je promlouvat v pásmu vypravěče, jsou jim zvláště na blízku, a přece je v jistém ohledu „pouze“ vidí. Tento tělesný odstup vypravěčů od postav je také posílen jejich časoprostorovou vzdáleností od příběhu. Vypravěči zároveň vystupují v rolích autorů textů, podobně jako protagonista Gideových *Penězokazů*, s nimiž dává *Amora a Psyché* do souvislosti Zuzana Říhová (2018); roli zde hraje ikonická figura mise en abyme, již jsem představila v teoretické části v pojetí Mosheho Rona (1987). Jak již bylo také uvedeno, jiná autorka, Patricia Lawlor (1985), vztahuje mise en abyme k modernismu a interpretuje ji ve vztahu k časové rovině modernistického díla, přičemž čas je nejen nutnou složkou, ale také velkým tématem próz Milady Součkové; zejména románové dilogie *Odkaz* a *Zakladatelé*. Původně měla tato práce analyzovat i ji, protože reflektuje genderové, a navíc také třídní vztahy ve společnosti, a pro způsob vyjádření řeči je zásadní FID. Nakonec se práce zaměřila zejména na vypravěče, jenž se v dvojrománu na rozdíl od obou analyzovaných nevyznačuje výraznými vstupy do textu a není ani podvojný, ale jednoznačně heterodiegetický.

V interpretaci *Amora a Psyché* i u analýzy *Bel canta* se soustředím na spojení genderu, avantgardnosti a umění: díla podávají obraz avantgardního umělce a avantgardního psaní a postulují program, který v *Bel cantu* specificky zdůrazňuje tělesnost a maskulinní pozici umělce-muže. Ten je situován do měšťanského prostředí, nicméně je zároveň všude a nikde, pohybuje se napříč časem i prostorem jako vypravěč románu-opery *Bel canta*. Spolu s vypravěčkou *Amora a Psyché* se distancuje od dobové románové produkce, proklamuje návrat k matérii, slovu a odvrát od psychologismu.

### 3.1. *Amor a Psyché*: Muži píší o ženách a já jsem ženou, chtějí psát jako oni

V pořadí druhá próza Milady Součkové pokračuje v žánrové neuchopitelnosti debutu *První písmena*. Kompozice *Amora a Psyché* se ale zdá být přece jen formálně svázanější; Vladimír Papoušek prózu ve své monografii *Gravitace avantgard* označuje za „dílo posedlé analýzou“ (Papoušek 2007: 129) a Zuzana Říhová ve studii „For a New Novel“ analogicky popisuje přístup Součkové k románové formě jako k výzkumnému projektu. (Říhová 2018: 302) Kromě nadužívání interpunkce (na rozdíl od její časté absence v *Prvních písmenech*) se tato „analytičnost“ projevuje intertextovostí vetkanou do samotné stavby knihy (viz už název-aluze), konstrukcí a současně dekonstrukcí postav i žánrů. Dílo má díky porušení lineárního toku vyprávění, asociacím, těžko postihnutelné identitě postav atd. krajně nestabilní povahu. Charakter „výzkumného projektu“ implikuje zkoušení a zkoumání možností psaní a zobrazování, kategorie jsou problematizovány a uváděny do pohybu.

Knihy sestává ze tří částí: popořadě to jsou Deník Augustiny, Deník Alžběty a *Amor a Psyché*. Části označené jako „deník“ jsou komentovanými úryvky z deníků, které vypravěčka získala od pisatelek. Třetí část knihy představuje reflektovaný pokus o román (jakkoli netradiční) a zároveň traktát o románu. Zuzana Říhová v této souvislosti zmiňuje přímou inspiraci díla *Amor a Psyché* francouzským románem *Penězokazi* Andrého Gidea, který vyšel v českém překladu v roce 1932 (Říhová 2018: 302). Oba pracují s konceptem „románu v románu“ – mají charakter mise en abyme – a také s žánrem deníku jakožto nástrojem problematizace vztahu fikce a skutečnosti. Součková i Gide se vymezují vůči realismu (naturalismu), symbolismu a psychologické literatuře a podobnými prostředky se vyrovnávají s moderní krizí románu: odmítají lineární vyprávění a tradiční vyprávěcí postupy, revidují vztah literatury a skutečnosti (Říhová 2018: 310).

#### 3.1.1. Pořadatelka díla a její dětské já

Identita vypravěček *Amora a Psyché* se ukazuje jako nejednoznačná a proměnlivá, stejně jako se nestabilitou vyznačuje celé dílo. Přibližně lze určit alespoň dvě dominantní vypravěčky: prožívající subjekt dívenky a subjekt dospělé spisovatelky, která dívku konstruuje jako své mladší já skrze vzpomínky. V první a druhé části



vystupuje zejména dívka-vypravěčka jakožto spolužačka Augustiny, spolu s níž jsou Alžbětínými studentkami. Vypravěčky, dětská M. a dospělá M., se střídají zcela nahodile a rozpoznat je lze zejména ve vztahu k vyprávěnému ději: zatímco dětská M. jej prožívá, dospělá M. si zachovává odstup a vypráví příběh po mnoha letech (v knize se opakuje zmínka o dvaceti letech). Jan Matonoha popisuje úroveň dospělé vypravěčky jako metanarativní rovinu románu (Matonoha 2009: 187).

Dětská M. je intradiegetickým a homodiegetickým typem vypravěče: vyskytuje se jako diegetická postava v prvotním narativu vyprávěném dospělou M., a přestože neposkytuje ucelený vnořený příběh, nabízí alespoň jeho fragmenty. V typologii Susan Lanser představuje personální hlas, stejně jako i dospělá M. Ta se nachází v pozici extradiegetického vypravěče, neboť příběh nahlíží „shora“, reflektuje jeho psaní a tvoření v procesu, nicméně zůstává v něm bez fyzické podoby, její tělo se objevuje jen v souvislosti s psaním „této“ knihy. Dle rozlišení Rimmon-Kenan ji lze také řadit mezi homodiegetické vypravěče, protože „je v příběhu účastníkem, alespoň v nějakém projevu svého „já““ (Rimmon-Kenan 2001: 102). Schéma Susan Lanser umožňuje navíc uchopit některé klíčové rysy vypravěček: jakožto personální hlas se vyznačují technickou podobností s hlasem biografie a privilegiem mediovat řeč ostatních postav (Lanser 1992: 19). Obtížná rozlišitelnost od hlasu (auto)biografie postihuje pro Součkovou charakteristické téma vztahu skutečnosti a fikce, jež neustále problematizuje a jež se projevuje i ve specifické tematizaci vlastní paměti a subjektivity.

Dospělá M. zcizuje obsah deníků, původně soukromých, které jí ale obě pisatelky dobrovolně a s odlišnými pohnutkami poskytly, a zastává pozici hlavní pořadatelky díla (Zelinská 1996: 21): vybírá z deníků Augustiny a Alžběty, komentuje úryvky a místy explicitně vystupuje jako autorka knihy *Amor a Psyché*. Data deníkových zápisků (většinou ne delších než jedna věta) ukotvují vyprávění v určitém čase, i když při bližším ohledání jde jen o pár dní v červnu, červenci a únoru neznámého roku, čímž se narušuje mimo jiné představa lineárního toku času. Deníkové úryvky jsou přejímány organicky do řeči vypravěček a někdy jen typografické rozlišení odděluje jejich řeč od datovaných zápisků: „Sama přiznáváte, že jste se/ *provinila*/ Mám-li být upřímná,/ *celé to štěstí*/ nebylo pro nás, Alžběto!“ (Součková 1995: 154). Takové zacházení s řečí pisatelek demonstruje narativní autoritu zejména dospělé M. Jakkoliv ale manipuluje s řečí postav dle vlastní libosti, skrze deníky se zároveň vytváří dojem jejich autonomie: pisatelky deníků Augustina a Alžběta tak jako by promlouvaly nezprostředkovaně. V tomto románu se FID vyskytuje méně než v jiných prózách

Milady Součkové, což může být zapříčiněno kombinací personálních vypravěčů a deníkové formy, která dává určitým postavám (Augustina, Alžběta) nezávislost na vypravěči srovnatelnou s FID. Případy FID se koncentrují zejména v těch částech vyprávění, v nichž hlasy vypravěček ustupují do pozadí. Jednou z těchto pasáží je kapitola s názvem LX (Amor a Psyché) vložená v Deníku Augustiny: „Emilka si musí tu nemravnou knihu přečíst, aby si mohla utvořit svůj vlastní úsudek. Emilka žasne, ach, něco takového dělá Psyché?!“ (Součková 1995: 91). V textu prózy se tak i přes omezený výskyt postupu FID ozývá vícero hlasů, které mnohdy až splývají či se vrství, zůstávají však často rozeznatelné podle individuálního stylu promluvy. Jiným využívaným typem řeči v *Amoru a Psyché* i dalších prózách autorky je neznačená přímá řeč neboli free direct discourse, FDD (Rimmon-Kenan 2001: 117). Zde podobně jako ve FID promlouvá postava v pásmu vypravěče a tyto roviny se mísí: „Bratr Emilio vykřikuje: jak je to krásné cestovati!“ (Součková 1995: 30). Vyjevuje se tak nejen intertextová, ale i intratextová provázanost knihy: zatímco výpovědi postav zachovávají jazykový rejstřík a orientují se tak k předchozím jazykovým výpovědím, které se nacházejí mimo román *Amor a Psyché* (Rimmon-Kenan 2001: 123), koexistence různých hlasů vytváří polyfonii vnitrotextovou.

Miroslav Kotásek si všímá, že si „často [...] nemůžeme být ani jisti, komu se vyprávěné události dějí, a dokonce ani kdo pronáší tu kterou výpověď, jestli se jedná o přímou řeč, vnitřní řeč postavy nebo úvahu vypravěčky“ (Kotásek 2009: 297). Nerozlišitelnost hlasů, již autor popisuje, se nejvýrazněji projevuje v příležitostném splývání tří ženských subjektů pod iniciálou A. Tento rys díla se zintenzivňuje v závěrečné části: dochází zde k rozkladu subjektu vypravěče, který podle Říhové dokonce „získává jiné sociální a osobnostní rozměry jako gender, věk a povolání“ (Říhová 2018: 303). Kromě dospělé M., která představuje extradiegetickou i homodiegetickou vypravěčku, tak vyvstává další hlas, mnohem hůře určitelný a rozpoznatelný, který je vždy přítomným externím fokalizátorem v pojetí Mieke Bal. Jakkoliv se rozplývá hranice mezi implikovaným autorem, postavami a vypravěči, Říhová tvrdí, že „jakýkoliv děj či náznak příběhu je podřízen vypravěči“ (Říhová 2018: 312). Právě on/ona je jediným agentem (kromě čtenáře), který dokáže stabilizovat fikční svět, a tudíž disponuje nerozporovatelnou narativní autoritou.

### 3.1.2. Zcizování mimetické iluze a její rekonstrukce

Zde i v dalších prózách Milady Součkové (*První písmena, Neznámý člověk*) protagonistky nesou jméno autorky. Na dětskou vypravěčku se zejména v Augustinině deníku odkazuje různými variantami či variacemi tohoto jména: M., Milena, Mil, Součková, Milada Součková. Jakkoliv se v této práci nehodlám věnovat otázce autobiografičnosti v tvorbě Milady Součkové, je nutné vzít v potaz autobiografický substrát, který texty autorky vyživuje. Přitom Součková neodkrývá vlastní nitro, ale tvoří, slovy Věry Liškové „z mihotavé a tekuté materie vlastního života nové lidi a nezávislou novou realitu“ (Lišková 1945: 37).

*Amor a Psyché* je typem zrcadlového vyprávění neboli mise en abyme. Vložený příběh se odkazuje k příběhu rámcovému, jde o hru se znaky a narativními rovinami. Toto duplikování může pokračovat potenciálně do nekonečna, a i to nám dílo naznačuje: nejen že dospělá vypravěčka je autorkou „románu“ *Amor a Psyché*, ale i další postavy – její postavy – píší. To, co je už obsaženo v charakteru deníků, pokračuje Augustinou píšící povídku ve snu vypravěčky: „Nežasnú tak nad tím, že Augustina napsala povídku, asi se to nějak ode mě naučila za tu dobu, co o ní píší [sic!]“<sup>6</sup> (Součková 1995: 54–55). Naznačuje se tu i reciproční vztah postava–extradiegetický vypravěč.

Již začátek *Amora a Psyché* lze číst jako signalizaci tohoto postupu: dětská M. vchází do domu, v němž se zhlíží v několika zrcadlech. Daniela Hodrová zde motiv zrcadla interpretuje jako upozornění čtenáře, že „vstupuje do prostoru, v němž bude rozkolísaná jistota o tom, co je skutečnost a co smyšlenka (smyšlenka vydávána v realistickém románu za skutečnost)“ (Hodrová 1997: 1). Situace a postavy se vrství, zdvojují a zrcadlí napříč knihou: objevuje se deník Smolíkové či hrdina Krátké povídky získává deník od (Augus)Tiny. Také jakási kniha na Augustinině stolku: „Jmenuje se ta kniha *Amor a Psýché*? *Deux Amours*? či jen *Deník Augustiny*? Autor není uveden“ (Součková 1995: 47). Tímto způsobem, slovy Hodrové „antiiluzivním gestem“, se v díle explicitně demonstuje stvořenost tohoto konkrétního díla – a vposledku také literatury obecně. Literární aluze zdůrazňují moment neskutečnosti, dokazují, že prezentovaná „skutečnost“ je pouhou nápodobou: „aluzivnost a antiiluzivnost krácejí ruku v ruce“ (Hodrová 1997: 4). Dílo *Amor a Psyché* se ovšem ani netváří, že by

---

<sup>6</sup> Ovšem v prvním vydání z roku 1937 je „píší“, s druhým [i] krátkým.

prezentovalo „skutečnost“, a tak ani nenapodobuje: také pohyb mezi vypravěči čtenáře neustále upozorňuje na proces tvoření fikce, který zároveň „sám ukazuje na své vlastní stávání se příběhem“ (Papoušek 2007: 125). Dospělá vypravěčka ze své pozice zasahuje do vyprávěného děje a „zcizuje jeho mimetickou iluzi“ (Matonoha 2009: 187). Činí tak místy nenápadně, místy zcela explicitně: „Má však být pýchou spisovatele, nemusí-li zakrývat způsob, jakým byla jeho kniha napsána“ (Součková 1995: 226).

Antiiluzivní charakter mají i další motivy. Napříč knihou se různé postavy podobají spíše loutkám či strojům než lidem. Tento motiv opět vrcholí v závěrečné části knihy v postavě Libellule, nicméně už na prvních stránkách jsou jako mechanické strojky zobrazeny Augustininy kamarádky:

Vidím, jak se Augustinina přítelkyně obléká, pátrám po mechanismu, jehož pomocí seděla u okna, odkud při tom vycházela hudba, kde jsou připojeny k trupu růžové a hladké ruce a krásná hlava, stiskující oční klapky při neštěstí a otevírající ústa k úsměvu. (Součková 1995: 16)

Na neskutečnost prezentovaného tak ukazuje i sama vypravěčka. Její promluva odhaluje nerealističnost motivace jednání postav Augustininy kamarádek, a tak přítelkyně „brzy odjede do jiného města, aby odtamtud mohla Augustině psát a posílat fotografie. Aby ji Augustina mohla navštěvovat. Aby mně mohla o ní vypravovat“ (Součková 1995: 17). Ostatně dospělá M. zdůrazňuje nepřesvědčivost Augustininy promluvy:

To Augustina si všechno vymyslela! Následující stránku deníku vytrhla, protože se později styděla za to, co napsala po větě: Matějek má mladý. (Součková 1995: 16)

Součková cíleně pracuje s autenticitou a intimitou, které implikuje žánr deníku, a dekonstruuje ji – už jen tím, že místo deníku obsahuje kniha asociativní komentáře opírající se o mnohem kratší datované záznamy. S každým deníkem se ale zachází jinak, vypravěčka odlišně zcizuje jejich obsah. Augustininy záznamy používá jako „kontrolní materiál“ pro vylíčení příběhu lásky M. a Augustiny k jejich učitelce Alžbětě; autenticita a intimita tkvící v banálnosti zápisků jsou prezentovány jako klíčová východiska pro konstrukci děje, vypravěčka Augustinu obdivuje za schopnost opravdu

zachytit skutečnost. Děj tohoto oddílu skutečně působí nesmírně živě, jakkoliv je Augustina místy usvědčována ze zatajování. Jiný případ představuje ale zřejmě z pohledu dospělé vypravěčky vymyšlení: „Augustina není romanopisec, Augustina si nic nevymýšlí a já také mám v paměti jedny světlé šaty, přes to pochybuji, že byly opravdu bílé“ (Součková 1995: 40). Vymyšlení jako by tak patřilo do literatury (a Augustina se o ni občas přece jen pokoušela), kdežto zatajování jako by představovalo součást běžného vnímání skutečnosti; druhé schodiště v domě Augustiny tak zůstává dětské M. zatajeno a nic jí na tom nesejde – na druhou stranu vyprávění navozuje dojem, že čtenář by měl cítit neurčité tajemství obklopující tento prostor.

Na rozdíl od Deníku Augustiny se Deník Alžběty vyznačuje až násilnou literární stylizací, na niž dospělá vypravěčka už od začátku upozorňuje:

Neotvírejte Alžbětin deník s chutí připravenou, nebo snad povzbuzenou, deníkem Augustiny. Ó, tady se bohužel dostáváme do literatury. Všechno Alžbětino vzdělání nabubří věty, říká se jim fráze, a jsou jimi vycpány všechny písemné a tištěné projevy dospělých lidí, i většina literatury. (Součková 1995: 125)

Vypravěčka pokračuje srovnáním obou deníků: „Ačkoliv jsou oba deníky stejné co do počtu slov, o čem všem se dozvíme od Augustiny! kdežto Alžběta ukazuje jen to, co každý pokus o literaturu“ (Součková 1995: 125). Na Alžbětinu adresu padají urážky jako „pěkné svinstvo“ a „sprostá lež“. Vysvětluje, že Alžběta dala M. svůj deník, aby napsala román o Alžbětině zesnulé matce. Místo něj se ale objevuje příběh otce Alžběty, o němž jeho dcera nikdy nemluvila a jehož opomenuté osobě tímto vypravěčka dává prostor. Vyvstává tak ústřední téma tvorby a jejích možností s ohledem na společenskou pozici vypravěčky.

### 3.1.3. Situované a promlouvající subjekty a objekty

Z prostředí vykresleného v *Amorovi a Psyché* je zřejmá sociální situovanost vypravěček: měšťanský původ a příslušné vzdělání ve škole pro dívky, které čítá i klasické mrtvé jazyky. Augustina se patrně nachází na společenském žebříčku o něco výše než M., její otec je vysoce postavený a dům, v němž rodina Augustiny bydlí, se

z pohledu dětské M. jeví jako palác. Buržoazní životní styl je nenápadně ironizován, třeba když Augustina trpí zácpou, kterou jí způsobuje četba v kombinaci s jedením čokolády.

Ironie se však ukazuje být velmi subtilní a až druhořadá, primární je obraz intimního dívčího přátelství a náklonnosti. Vyprávění vyrůstá z měšťanského světa, vypravěčka je v něm, mezi jeho předměty, tělesně situovaná. Zvláštní pozornost je věnována detailům, vyprávění setrvává nablízku každodenním, banálním rysům reality, které upřednostňuje oproti „ideologii velkých vyprávění a jejich syžetů“ (Matonoha 2009: 173). Prostor vyprávění se podle Daniely Hodrové zdá být zaplněn předměty (často jde o mediální artefakty: fotografie, dopisy, obrazy). Teoretičku zajímají ale hlavně ty, které mají co do činění s mýtem, a v této souvislosti píše o ztiterňování, fetišizaci a profanizaci historické paměti v suvenýrech a hračkách novodobé civilizace. Socha Amorka se stává „pokleslou literární věcí-aluzí“, bizarní ozdobou snobského měšťanského interiéru (Hodrová 1997: 4). „Bizarně“ ale působí až z odstupů: v samotné knize předměty dotváří měšťanské prostředí, demonstrují jeho situovanost. Hodrová i Papoušek se shodují v tezi o tendenci narativního zachycení objektů v díle Součkové: ty neslouží jako tradiční materiál pro příběh, nýbrž představují spíš prostor pro zkoumání svých „vlastních narativních potencií“ (Papoušek 2007: 125), což ostatně zrcadlí i postava Augustiny se svou vášní pro sběratelství drobných předmětů s buržoazním příznakem, které s oblibou předvádí ve společnosti.

Homosociální prostředí školy pro dívky se stává symptomatickým pro rozehrané vztahy. V rámci celé knihy je vyjednávána genderová identita subjektů. Genderová situovanost dospělé i dětské vypravěčky je nejednoznačná: láska dospívající M. k vychovatelce a učitelce Alžbětě se v kolektivu spolužaček jeví jako dětský obdiv, v retrográdním komentáři dospělé M. jde však o implicitně lesbický vztah – přičemž ale tyto dvě vrstvy lze od sebe jen těžko oddělit. Snaha o pojmenování citu a o jeho zařazení do společenských rámců přichází a je reflektována patrně až v dospělosti, v procesu psaní dospělé M., stejně jako kladení si otázek stran etičnosti tohoto citu:

Odporuje láska Augustiny k Alžbětě mravnosti? V době, kdy miluji Alžbētu, vyhýbám se této otázce, nikdy si ji nekladu. Kniha však není soukromá záležitost a proti svému očekávání kladu si dnes sama tuto otázku. (Součková 1995: 118)

Mým rodičům se teprve za čas, po zachycení určitých dopisů, zdála moje láska k Alžbětě přílišnou. Od té doby jsem ji začala skrývat. Bez pocitu viny. Víím, že to není rozhodující. Rozhodující je, i pro širší veřejnost, hrubá tělesná nevinność, která zůstávala u mne nedotčena a u Augustiny, to je zřejmé, byla porušována zcela jinde než u Alžběty. (Součková 1995: 120)

Psaní se stává jedním z důležitých motivů a hybatelů textu: samo vyjevuje vypravěčce nečekané otázky, které reflektují přechod ze soukromé do veřejné sféry. O dvě stránky později zohledňuje dospělá M. společenské hledisko, které v otázce sexuality bere v potaz zejména fyzické projevy. Za povšimnutí také stojí, že se zde láska – a její odhalení – pojí s psaním: soukromé dopisy následovala publikace knihy.

### 3.1.4. Mužské, ženské a queer psaní

Závěr první části, Deníku Augustiny, zní až výhružně či skandálně: „Vědí, že všechny tyto city se upraví, zmizí bez viditelných stop, že se Augustina provdá, bude mít děti, a že nebude psát knihy. Nemohli ovšem předvídat, že naše nevinné přátelství vyrostе v tuto knihu“ (Součková 1995: 121). Částečně tak působí proto, že vypravěčka vykonává obdivuhodný pohyb napříč časem. Ozřejmuje se, že Augustina nakonec naplní očekávání svých rodičů, a vyvstává zde také obraz typického měšťanského života ženy, který dále v různých variantách rozvíjí vypravěčka v poslední části knihy. Důraz je v citátu kladen na knihu, její nebezpečný a subverzivní potenciál a nepatřičnost ve vztahu k ženě. Spisovatelství je v *Amorovi a Psyché* neodmyslitelně spjato s genderem, sexualitou a identitou: „Byla bych mohla nalézt v literatuře obdobu pro svou lásku k Alžbětě, ale vyhýbala jsem se, nechávala jsem stranou jakékoliv přirovnání. V lásce dvojic mě poutalo střídavě postavení milence a milenky, postavení spisovatele“ (Součková 1995: 118). Klíčové je právě ono spojení touhy ženy po ženě a po tom stát se spisovatelem. Spjatost těchto dvou vztahů zde může souviset i s jejich analogickým obrazem ve společnosti: byly vnímány podobně nepatřičně a „nepřirozeně“, příznakově.

Alžběta ztělesňovala pro dětskou M. – dokud jí nedala svůj deník – v jistém smyslu ideál, který se nevyhnutelně pojil s literární touhou M.: „Jak by to bylo krásné, kdybych se mohla někomu svěřovat! se svými úmysly a nadějemi býti básníkem. Leč všechny moje naděje a přiznání jsou smíšeny s přiznáním mé lásky k Alžbětě“

(Součková 1995: 114). Touha vypravěčky tak v mládí byla dvojitá, toužila nejen po Alžbětě, ale i po tom, se Alžbětou stát. Při čtení jejího deníku však přichází deziluze, Alžběta píše „nevyváženou ženskou formou“. Dospělá vypravěčka se nakonec sama stává svým mladistvým ideálem: spisovatelem avantgardního ražení. Jejím cílem je tudíž zaujetí sexuálně i intelektuálně dominantní, maskulinní pozice:

Skrývám svou lásku k Alžbětě, protože ji nedovedu vyjádřiti. Obdivuji se dovednosti spisovatelů, jejich možnosti vyjadřovati se, jednati. Jsem popletena tím, že nejsem mužem, jsem popletena tím, že muži píšou o ženách a že já jsem ženou, chtějí psát jako oni, s touhou vyrovnati se jim. Cítím temně kategorický imperativ literatury. [...] Jen budu-li psát tak dobře jako oni, budu spisovatelem, jinak se zvrhnu ve spisovatelku. (Součková 1995: 119)

Vypravěčka formuluje vlastní opozici „ženské“ (ornamentální) versus „mužské“ (avantgardní) psaní. Pro vypravěčku už není přijatelné využívat tradiční prostředky literatury jako „Poetický Popis, Ústřední Děj, Lit. Rozbor“ (Součková 1995: 230). V tomto pojetí se psaní nepojí s konkrétním genderem autora, nýbrž se ustavuje jako určitý typ. Vypravěčka – dětská i dospělá – chce usilovat právě o takové „mužské“ psaní. Její situovanost spočívá v emancipačním gestu, které vykonává při psaní „románu“ (jak své psaní nazývá), kdy se avantgardním spisovatelem stává.

V návaznosti na dvojici autorek Sandru Gilbert a Susan Gubar spojuje avantgardní psaní s muži a mužskostí i Pam Morris v monografii *Literatura a feminismus* (česky 2000). Vychází zejména z představy britské modernistické avantgardy vyznávající ideály univerzality a neosobnosti básnického jazyka, jež popsal T. S. Eliot ve studii „Tradice a individuální talent“ (1919). Morris tvrdí, že „podle kritiků se Eliotovi ve formálně novátorské básni *Pustina* podařilo vytvořit neosobní hlas historie, především prostřednictvím klasických i literárních odkazů“ (Morris 2000: 97). Tento typ aluzí nalezneme i v *Amorovi a Psyché*, nicméně pro analýzu vztahu děl Součkové a Eliota je stěžejní srovnání *Pustiny* (1922) a *Mluvícího pásma* (1939), kterému se ve studii „Velká eliotovská báseň: K Mluvícímu pásmu Milady Součkové“ (2017) věnuje Zuzana Řihová. Eliot ztělesňuje přesně onen typ avantgardního modernistického spisovatele, básníka, k němuž se chce přiblížit i vypravěčka *Amora a Psyché*. Definici jakékoliv totalizující ženské estetiky se však



Morris brání a nezmiňuje ani dobové, modernistické pojetí; naráží jen na strach modernistických autorů (Eliot, Joyce, Pound) ze spisovatelek a vyloučení žen těmito spisovateli z literatury. Koncept „ženského jazyka“ ale nabízí Susan Lanser. Vychází z lingvistických pojetí, která zakládají rozlišení mezi „mužským“ a „ženským“ na dynamice moci (Lanser 1986: 348). „Ženský jazyk“ se má vyznačovat emocionalitou, zdvořilostí, povídavostí, nejistotou, repetitivností a hyperbolou. Je mu tedy z hlediska „vysoké literatury“ vlastní jakási pokleslost, zpozdilost, kterou reflektuje i vypravěčka *Amora a Psyché* v postavě Alžběty.

Jinak se k pojetí binarity „ženského“ versus „mužského“ psaní v kontextu avantgardy staví koncepce *écriture feminine* francouzské feministické školy, s níž v českém kontextu pracuje Jan Matonoha ve své monografii *Psaní vně logocentrismu: Diskurz, gender, text. „Ženské psaní“* (cíleně v uvozovkách) zde autor charakterizuje zejména jako ne nutně vědomou opozici k dominantní diskurzivní praxi falogocentrismu, pod nějž spadá převážná většina mužských autorů, ale také ženské autorky. Matonoha totiž pracuje s pojmem „ženské“ jako s „pouhým“ plovoucím označujícím a definuje jej nezávisle na genderu autora; jedná se především o zaujetí specifické pozice v rámci diskurzu, ke které ženy – jakožto marginalizovaná skupina – mají větší sklony (Matonoha 2009: 145). Jak Julie Kristeva, tak Hélène Cixous zkoumaly v rámci *écriture feminine* především avantgardní autory, a to zejména mužské (Beckett, Joyce, Artaud, Mallarmé), a také Jan Matonoha řadí pod vlastní pojem „ženské psaní“ například texty Bohumila Hrabala. Díla francouzských autorek spojují (homo)sexualitu s avantgardností, experimentálností, což platí i pro *Amora a Psyché* Milady Součkové, byť toto pojetí obohacuje situovaností díla v měšťanském prostředí.

Mimo dichotomii ženské–mužské, kterou se vyznačují jak patriarchální, tak feministické výklady (Morris, Matonoha), nabízí Milena Bartlová ve studii „Ten-Ta-Toyen: obrazy toho, o čem se mlčí“ interpretaci založenou na hledisku genderu (k němuž se později přiklání i Susan Lanser (viz Lanser: 2015; 2018)). Není mým záměrem srovnávat genderově nonkonformní osobnost Toyen s dospělou vypravěčkou *Amora a Psyché*; jde mi o přístup, jaký Milena Bartlová ve své studii volí. V rámci genderu zvýrazňuje vedle mužské a ženské identity také „možné variantní transgresivní identity“ (Bartlová 2011: 357), tedy queer identity. Pojem homosexuality jakožto lékařské a právníkové diagnózy považuje pro analýzy umělecké a kulturní produkce za příliš povrchní: „Navíc nevhodně vyzdvihuje sex jako určující pojem, čímž nepřijatelně

zužuje pole, vyznačené výstižněji kategoriemi, jako jsou touha, orientace, kódování a sebeidentifikace“ (Bartlová 2011: 357). Bartlová se odvolává zejména na performativní koncept rodové a pohlavní identity v pojetí Judith Butler. Tato performativita však byla v českém uměleckém avantgardním kruhu, v němž se pohybovala i Toyen, pomýleně považována za hru. Bartlová ale zdůrazňuje, že koncept Butler má přesně opačný význam a jako takový vyzdvihuje, že „jakákoliv inklinace, touha či intence jsou jako životní postoj skutečné pouze v tělesně konkrétní realizaci“ (Bartlová 2011: 357), tedy jako coming out. Napsání knihy, materiální akt dospělé vypravěčky *Amora a Psyché*, lze z tohoto hlediska interpretovat i jako veřejný coming out: viz citát závěru Deníku Augustiny. Jan Matonoha ve své interpretaci *Amora a Psyché* zdůrazňuje nezřetelnost identit (převážně) ženských postav. Tři z nich, které místy splývají pod iniciálou A, označuje za „subjekty, jejichž těkavá a víceznačná genderová identita a sexuální orientace nebyly posud zcela podrobeny diskurzivnímu zvládnutí a stabilizaci“ (Matonoha 2009: 188). Toto vykročení z diskurzivních kategorií identity tak lze číst také jako formu transgrese. Klíčová je nicméně odlišnost prostředí, v němž se pohybovala Toyen, a prostředí románu. Milada Součková ve svých dílech transponuje spojení (homo)sexuality a avantgardnosti do buržoazní společnosti, kterou přitom neustále reflektuje.

Takové čtení literárních děl nabízí i pozdější teoretické práce Susan Lanser. V *Amorovi a Psyché* jak dospělá, tak dětská vypravěčka naplňují kategorii prvního významu queer voice v pojetí Lanser (Lanser 2018: 926). Jakkoliv je u dětské vypravěčky ze společenského hlediska láska k Alžbětě (a k literatuře) interpretována jako patřící mezi „přirozené zjevy citového vývoje“ (Součková 1995: 120), s knihou, kterou píše dospělá M., se přepisuje a stává se jiným typem lásky, milostným. V závěru knihy se píše příznačně: „jistě je již čas, aby mladistvé nerozvážnosti a blouznění byly spoutány pevnou formou“ (Součková 1995: 231). Těsně předtím nicméně dochází k symbolickému pohřbu Románu a konec je to vposledku zároveň ironický. Součková se v *Amorovi a Psyché* slovy Vladimíra Papouška „hlouběji vnořuje do trosk tradice evropského písemnictví, z nichž se pokouší vytvářet svět nové autentické fikce“ (Papoušek 2007: 129) a pohřeb se tak spíše než tragickou ceremonií stává oslavou znovuzrození. Spočívá-li třetí význam queer voice dle Susan Lanser v dekonstrukci binarit obecně bez ohledu na gender (který však zůstává fundamentální dichotomií), *Amor a Psyché*, potažmo Milada Součková jako autorka, takovou definici naplňují: „radikálně zpochybňují binární model stabilního, neměnného já“ (Matonoha 2009:

186), odhalují iluzi skutečnosti konstruovanou v literatuře a zároveň zpětným pohybem legitimizují její artifičnost.

### 3.2. *Bel canto*: Nepronikl jsem do její duše jako jiní romanopisci. Zním však její tělo

*Bel canto* je v pořadí šestou autorčinou prozaickou knihou. Jako v případě *Amora a Psyché* i zde platí teze Zuzany Říhové, že Součková přistupuje k románové formě jako ke svého druhu „výzkumnému projektu“. Ohledává možnosti románového tvaru a přitom dává povstat prozaickému tvaru novému. Kapitola s názvem *De artificiali perspectiva* tak například odkazuje na první ilustrovanou francouzskou knihu o perspektivě, přičemž sama nabízí studii perspektivy, ovšem v beletristické podobě s hrou jako ústředním vyprávěcím principem (Jungmannová 2000: 8).

Názvy kapitol v *Bel cantu* jsou signifikantní: některé jsou prostě číslované (Kapitola první), objevují se názvy italské (*Maestoso ma non troppo*)<sup>7</sup>, žánrové (Romaneskní příběh), dvě „pokračování“ a jeden „dodatek“. Další jsou matoucí: kapitola v pořadí šestnáctá má název Kapitola sedmnáctá a spojení Kapitoly čtvrté se zdá být plurálem, jde ale o genitiv, protože je součástí věty, která přesahuje z jedné do druhé kapitoly. Už na této rovině se tak projevuje princip hry, a to s očekáváním čtenáře. Téměř všechny kapitoly jsou vzhledem k nedodržování lineárního vypravování a také vzhledem k absenci jednotícího děje svébytnými texty. Názvy podle odlišných textových útvarů s různou stylizací na tuto tendenci odkazují explicitně: *Zápisky ctižádostivého mladého muže* či *Zdravotní dotazník pro ženy*. Dobrava Moldanová analyzuje strategii díla, které podle ní nabízí vlastně několik příběhů s totožnými hrdiny a základními dějovými situacemi (Moldanová 2010: 130). Taková interpretace ovšem naráží na problém: identita postav je unikavá, nezachytitelná a proměnlivá spíše než jednolitá a předem daná. Pevný styčný bod mezi postavami spočívá především v jejich jménu (ale i to se v průběhu vyprávění mění: Arnošt/Ernesto a Julinka/Giulia).

Koherenci díla tak zajišťuje hlavně námět, jímž je život neúspěšné operní zpěvačky, nebo spíše samotný žánr sentimentální prózy o hrdinkách na cestě ke své umělecké osobnosti. *Bel canto* je ale také románem o svém vlastním vzniku a v neposlední řadě i o konkrétním estetickém prostředí (Jungmannová 2000: 8).

---

<sup>7</sup> Majestátně, ale ne příliš.

### 3.2.1. Situovaný hlas svědka-tvůrce

Po paratextu, který zahrnuje kromě tiráže text zřetelně odlišující fikci od skutečnosti, a citátech v části Místo předmluvy, následuje Kapitola první: autorský hlas vypravěče oslovuje čtenáře a tematizuje počátek textu i akt samotného psaní a čtení: „Hladina prostoru, který před tebou otvírám, čtenáři, měřena je událostmi, jež ji jen tak tak čerí. [V]edu [tě] do tišiny, jejíž vůně nám líčí poezie, próze pak nezbyvá než líčit její zápachy“ (Součková 2000: 11). Bezostyšně demonstruje svou narativní autoritu, která je ale vzápětí zbořena relativizujícími výroky: „vypravuje se“, „jiní tvrdí“, „někdo říká“, „nikdo toho nebyl svědkem, nikdo neví, jak to vlastně bylo“. Přitom fokalizuje skrze různé postavy návštěvníků lázní prostřednictvím FID: „Co paní Wolrábové záleží na tom hádají-li se lidé, je-li její druhý syn Wolrábův nebo ne! Všichni tři jsou krásní hoši jí podobní“ (Součková 2000: 12). Také se vyskytují možné případy FDD: „Bývalý vojenský lékař, prosím vás!“ (tamtéž), přičemž zde ani u relativizujících výroků není jasný původce promluvy: může jít o samotného vypravěče stejně jako o kohokoliv jiného – jedná se o něco, co se v dané společnosti proslýchá.

Autorský vypravěč interaguje se čtenářem a zahrnuje jej do plurálu první osoby: „To vše chybí dámám v ordinaci doktora Wolrába: Více nebo méně. Doufejme však, že méně“ (Součková 2000: 13). Jindy ale oslovuje čtenářstvo druhou osobou plurálu a obrací se i na čtenáře-jednotlivce. Odvolávání se na kolektivní vědomí, ať už jde o relativizující výroky či o inkluzivní (autorský) plurál, je charakteristické pro celé dílo. Představeného vypravěče tak lze označit za autorský hlas v pojetí Susan Lanser. Je extradiegetickým a heterodiegetickým typem a přinejmenším do konce první kapitoly není jeho gender prozrazen.

Na konci první kapitoly povstává odlišný typ vypravěče: počáteční autorský vypravěč se stává postavou příběhu, ovšem postupně a náznakově: „Proč vám vyprávím tak obšírně o těch malých lázních a o těch všech lidech? Protože jsem tam poznal Giulii“ (Součková 2000: 19). Jiří Holý umisťuje vznik personálního vypravěče až na začátek páté kapitoly (Holý 1994: 20), v níž se objevuje ve své tělesné podobě: „Vyšel jsem dnes ven...“ (Součková 2000: 44), ovšem už konec třetí kapitoly tematizuje vidění v nemetaforickém, tělesném smyslu: „Díval jsem se často na to papežské požehnání, pověšené vedle skříně, z níž jsem viděl Giulii vyndávat jeden z jejích drahocenných kožešinových plášťů“ (Součková 2000: 30). Personální vypravěč povstává ve zcela konkrétním těle; podobně lze uvažovat i o již zmíněném konci první kapitoly: vypravěč

je zjevně muž a jakékoliv nejasnosti, které i přes rodovou koncovku heterodiegetického autorského hlasu byly přítomné, zanikají. O personálním vypravěči toho víme poměrně málo: je v pozici autora vyprávěného a Giulia blízkého známého, jenž je občas kvůli tlaku konzervativního okolí nucen vydávat se za jejího příbuzného. Neskrývá ani, že Giulia jej často osočuje z nezdvořilosti. Na hrdinku se dívá s „blahosklonností, s jakou muži (někdy) sledují (marná) úsilí žen o cokoli přesahující jejich společností uznávané životní role“ (Moldanová 2010: 130). V souladu s pojetím Kathy Mezei zde mužského vypravěče poměrně tradičního smýšlení můžeme chápat jako prostředníka mezi autorkou zastávající potenciálně radikální názory (v případě Součkové se jedná o oblast literatury i genderu) a širokou konzervativní veřejností.

Personální vypravěč je homodiegetickým typem vypravěče, který je ale také extradiegetický; příběh, který nám předkládá, píše z odstupu desetiletí. Vypravěči se střídají a prolínají, nelze je od sebe zcela oddělit, spíše jsou dvěma stránkami jednoho hlasu než hlasy operujícími na různých narativních rovinách. V pojetí Susan Lanser lze uvažovat o personálním hlase, ale vypravěč-postava *Bel canta* není protagonistou díla a jako postava ustupuje do pozadí, byť je přítomný skrze své tělo. Podobně jako v *Amorovi a Psyché* i zde je vypravěč nad příběhem – v jiném projevu svého já je ale zároveň i jeho součástí. V posunutém pojetí by bylo možné uvažovat o komunálním hlasu: časté jsou relativizující výroky odkazující se ke kolektivnímu povědomí, které znejišťují pozici autorského hlasu, a typické vyjádření řeči pomocí FID spolu s fokalizací skrze jednotlivé postavy (i v rámci celých kapitol, například Zápisky ctižádnostivého mladého muže). Vypravěč zachycuje mozaiku kolektivního vědomí – ovšem na úrovni společenských klepů, nepsihologizuje. Je srostlý s prostředím, z něž vychází, a tím je měšťanstvo počátku 20. století. Dílo si nepokrytě – a úspěšně – nárokuje diskurzivní autoritu, jak ji definuje Susan Lanser. Oproti hledající (a nalézající) vypravěčce *Amora a Psyché* se vypravěč *Bel canta*, odkazující neustále k aktu vyprávění, pohybuje koordinovaně a suverénně. Právě výroky, které relativizují jeho narativní autoritu, jsou nakonec základem jeho důvěryhodnosti, sugerují totiž, že daná promluva koluje ve společnosti a je výplodem kolektivního vědomí. Téměř totožně se chová vypravěč próz *Odkaz* a *Zakladatelé*, který je však čistě autorským, heterodiegetickým hlasem.

Velice často uvozuje vypravěč *Bel canta* větu performativem „vidím“: „vidím Giulia skříň plnou drahých kožichů, vidím – ne, neviděl jsem ty modré taftové šaty, o nichž mi Giulia vyprávěla [...] Neviděl jsem ty šaty, kdykoliv však jdu po asfaltu, na

němž taje sníh, rozšlapaný podrážkami statisíců, kdykoliv vidím ten sníh ve výloze laciné konfekce, vždy vidím ty modré taftové šaty“ (Součková 2000: 156). Vystává zde napětí mezi viděním fyzickým a viděním básnickým. Vidění tělesné vypravěče situuje časoprostorově, neustále se tak nepřímou zdůrazňuje jeho pozice ve světě příběhu a vyprávění (příznačně se v knize opakuje motiv filmu). Nestojí mimo čas, důležitý faktor strukturující vyprávění Milady Součkové, ale je v něm zaklíněn a nabízí svoji alternativu interpretace událostí. Jakkoli mluví místo Giulie či Ernesta či se jejich řeč s vypravěčovou slévá, neapropriuje si jejich vidění skutečnosti, spíše jej ohledává, přičemž postavy se mu nepodřizují beze vzdoru. Vypravěč se nedefinuje nijak jasně a samozřejmě, poznáváme jej z náznaků, tvoří se v procesu psaní/čtení, není nikdy dokončený, tak jako vědoucí já (*knowing self*) Donny Haraway, které „je sestrojeno nedokonale, a proto je schopné se spojit s jinými, vidět společně bez nároku jiným být“ (Haraway 1988: 586). I díky časovým přesmykům vypravěč v *Bel cantu* sám ulpívá na postavách nebo se jimi stává a nechává se zastupovat ve své vypravěčské úloze (Jungmannová 2000: 8). Je neustále připraven se spojit s dalšími těly. Ambivalence vypravěčského hlasu tak umožňuje, ač není bezrodým heterodiegetickým vypravěčem, aby byl nestabilním a tekutým a spojoval se skrze fokalizaci „s jediným textovým tělem nebo s nesčetným množstvím těl“, jak píše Susan Lanser (Lanser 2018: 933).

### 3.2.2. Román-opera

Podobné znejistění, které představují relativizující výroky, vytváří i časté domýšlení vypravěčem: přiznává, že leccos neviděl a leckde nebyl, často neposlouchá, volně asociuje, co se asi mohlo stát, z čehož povstává příběh. Eliptičnost vyprávění je posílena i častou nedořečeností; vyskytuje se, když se schyluje k prozrazení něčeho intimního, případně sugeruje vyrušování toku řeči během událostí: „Blanche (totiž paní Litmanová) má temperament, ale nesmí si myslet, že je umělkyně. Pochytila mnoho od Giulie – / Paní Litmanová pro nás přijela svým vozem...“ (Součková 2000: 119).

Podstatná role vypravěče není svědecká, ale především tvůrčí. Pravidelně vystupuje z děje a komentuje vznikání textu či děj. Má výsadní narativní autoritu, která je tím silnější, čím se vypravěč zdá být utajenějším. Stává se (nejméně) spolutvůrcem Giuliiina života, ne však jako román, za nějž jej považují její blízcí i sama Giulia, ale jako opery: „Sami již musíte natolik znát Giuliiu, a pak jsem vám to řekl: že pokládá svůj život za vhodný k románovému zpracování. [...] Ne, Giuliiin život není román. Giuliiin

život je opera,“ neboli také: *bel canto* (Součková 2000: 207). Kapitola *La forza del destino* tematizující *bel canto* tak začíná obsazením libreta Ernestem v tenorové a Giulii v sopránové úloze. Citace z *Dějin francouzské literatury* Alberta Thibaudeta v paratextu Místo předmluvy sugeruje čtení díla v kontextu dějin románu: „V generaci r. 1914 byl kdekdo schopen psát román – podobně byl v 18. století kdekdo schopen napsat tragédii, což právě znamenalo konec tragédie“ (Součková 2000: 9). V souvislosti se Součkově kreativním přístupem k tradici a vyústěním *Bel canta* („Giuliiin život, že by byl román?! Nikoliv: opera.“) (Součková 2000: 212) se výsledný tvar a produkt dá považovat skutečně za román-operu jakožto jednu z možných nových forem po „konci románu“. Operní či obecně divadelní stylizace jde napříč dílem, obzvlášť výrazný je motiv kulis či rolí a úloh postav, objevují se ale také epizodní motivy klauna a manéže, kabaretu a jeviště.

Skutečnost a fikce – literární i operní – jsou v *Bel cantu* ve vzájemném napětí. Součástí paratextu je text prohlašující, že „všechny osoby tohoto románu, s výjimkou známých osobností, dále všechny události, s výjimkou historických událostí, právě tak jako místa jednání a všechny ostatní okolnosti jsou výtvořem autorovy obrazotvornosti...“ (Součková 2000: 7). Původce promluvy je jiný než vypravěč díla, neosobně se tu mluví o „autorovi“. Jedná se o poměrně typický text, který předchází texty balancující na pomezí žánru uměleckého a dokumentárního – a v kontextu děl Milady Součkové se skutečně často mluví o dokumentárnosti (Milota 1995: 90). Paratext je tu předznamenáním, že půjde o literaturu, i když nás vypravěč bude chtít přesvědčit o opaku. V textu knihy totiž tvrdí, že vypráví příběh svých známých, a vzniká další rovina fikce, diegetický úsek *en abyme* podle Mosheho Rona. V průběhu prvních kapitol explicitně přetváří postavy doktora Arnošta a slečny Julinky v románové postavy Ernesta a Giulii:

Konečně jméno pro hrdinu! Ernesto Olivo! Přece víš, že se jména hrdinů musí vždy změnit, abychom nebyli žalováni u soudu. Ale my již máme jméno hrdiny, říkáš, vždyť o něm jednáme již dvaadvacet stránek! Čtenáři! Neopouštěj mě! Vše ti vysvětlím, buď trpělivý! Jméno hrdiny, o němž jsme jednali, bylo pravé, a proto není naprosto možno, abychom ho dále používali. (Součková 2000: 21)



Toto znejistění je částečně produktem mise en abyme: silně se tu projevuje vypravěč jakožto autor textu situovaný ve své skutečnosti a tvořící svět fikce. Skutečnost se podobně jako identita jeví nejednotná, fragmentární a mnohočetná: „Chcete vědět, jak tomu bylo ve skutečnosti. V které skutečnosti? Paní Lavinie, mého přítele, který si koupil v Lipsku Kanta, Giulini, Ernestově, mojí vlastní?“ (Součková 2000: 78). Tímto výrokem se ozřejmuje neustálá relativizace ve vypravěčském pásmu: představa samozřejmé, jednoduše skutečnosti je zpochybňována a napadána. Vypravěč leckde přiznává, že nezná historii a pohnutky postav, tematizuje explicitně své domýšlení a představy, které rozvíjí. Jakkoliv se zdá být připisování vlastní skutečnosti postavám vysoce individualizující a fragmentarizující, i ony mají styčný bod svých skutečností, a to měšťanské prostředí.

Mnohočetné pojetí skutečnosti také emancipuje postavy z moci vypravěče: i přesto, že on děj neustále komentuje a dává najevo stvořenost díla a postav, ty se navzdory absenci přímé řeči zhmotňují před čtenářem, protože je jim vypravěčem přiznáno právo na vlastní „skutečnost“, jak ji pojímá Součková: jakožto svébytný pohled na svět a žití v takovém světě. Ernesto se dokonce vypravěči vzpírá: „Všechny tyto věci by měl vlastně proslovit hrdina této knihy, naneštěstí náš Ernesto Olivo postrádá jakékoliv záliby v divadle, jakéhokoliv hudebního sluchu. [...] Ernesto nesplnil mé očekávání“ (Součková 2000: 56–57). Vypravěč tak sám na chvíli zaujímá pozici protagonisty.

Ani Giulii nechce pustit k (přímé) řeči:

Nechati mluvit Giulii samotnou? Postavit ji na vyvýšené místo přímé řeči a vyprávění, pobídnout ji: vypravuj sama? Dovedl bych dobře vylíčit, beru na sebe ten úkol vylíčit věrně vše, co bude předcházet oné přímé řeči (Součková 2000: 125).

Jediné, co zazní přímo z Giuliniých úst, je však „Ecco l'istoria mia!“.<sup>8</sup> Celá kniha se tak vlastně stává vylíčením onoho předsálí Giuliniiny přímé řeči. Vypravěč poodhaluje část zákulisí Giuliniina života, přiznává, že „jsem se vyhýbal, abych byl přítomen společenským vystoupením Giuliniiným“ (Součková 2000: 157). V následující kapitole nabízí perspektivu první hrdinčiny známosti, doktora Zageho, a přesvědčuje čtenáře

---

<sup>8</sup> Tady je můj příběh!

o marnosti naslouchání Giuliiným slovům. Giulia totiž žije svým snem, propadá vlastní sebestylizaci, stává se loutkou, jejíž maska nepropouští zármutky, selhání ani prohry: „Veškerá Giulia touha směřovala k tomu stát se hrdinkou. Celý její život byl zaměřen k tomuto cíli“ (Součková 2000: 136). Je vyprázdněnou schránkou, kterou drží pohromadě jen vyhrocená stylizovanost; jejím cílem, jemuž vše zcela podřizuje, je zapůsobit na posluchače. A tak vše podstatné pro biografii, slovy vypravěče „pravdivé“, Giulii uklouzne jen mimoděk – a z toho také vypravěč rekonstruuje její příběh:

Jak vypadá ve skutečnosti ten děj, jenž se odehrává před kulisou, kterou Giulia vytahuje vždy, když vzpomíná na své mládí? Od Giulie se to nelze dovědět; kdybychom naléhali, chtěla by nás oslnit svým osudem, upravujíc jej k nepoznání. Je líp tvářit se, že věříme sněhovým závějím jejích citů, a spolehnout se na vlastní obrazotvornost, k níž použijeme zlomků přiznání, které Giulii uklouznou – neboť každého omrzí, alespoň někdy, pohybovat se ve světě „zasněžených střech“. Kdykoliv začala Giulia přede mnou zpívat tuhle písničku, vždy jsem zavřel oči a díval se, jak vypadal děj „zasněžených střech“ ve skutečnosti. (Součková 2000: 127)

Dobrava Moldanová představuje protagonistku jako postavu žijící ve dvou skutečnostech: v té první je Julinka „předčasně vyspělou“ krasavicí z „dobré rodiny“ s průměrně dobrým hlasem a jmění po matce utrácí cestou za svým snem stát se operní zpěvačkou. V té druhé se Giulia snaží žít jako operní pěvkyně, ale vrcholem její kariéry je druhořadá role sboristky nebo na filmové dráze role v neúspěšném snímku (ačkoli byl jedním „z prvních němých filmů evropské produkce“) (Součková 2000: 163) a je vydržována svými střídajícími se ženatými milenci (Moldanová 2010: 129). Ve druhé skutečnosti se podle Moldanové zvyrazňuje rozdíl mezi Giuliiným sebeobrazem velké heroiny *La belle époque* a její skutečnou kariérou kabaretní zpěvačky. K rozklížení ale dochází vlastně už při Julinčině studiu u světových operních učitelů, když se živí suchými brambory. Její identita je však těžko redukovatelná na dvě skutečnosti, už vzhledem k její neustálé stylizaci před publikem. Podobně jako identita ženských hrdinek *Amora a Psyché* je i ta protagonistky *Bel canta* unikající a vícečetná: „Giulia si kazila své životní úspěchy, přecházejíc v rozhodných chvílích z jedné úlohy do druhé“ (Součková 2000: 136).

Giulii charakterizuje motiv opakování. Je jednou z mladých, hezkých dívčích tváří, „jež se tak rozhodně vzdávaly své minulosti, aby vzaly na sebe osudy operních hrdinek“ (Součková 2000: 66). I její promluva se vyznačuje repetitivností; vypravěč to tematizuje explicitně: „vždy stejně vyprávěla Giulia o svém citovém a duševním životě“ (Součková 2000: 42), anebo je Giuliiina/Julinčina řeč představena formou FID: „Jak Julinka lituje, že nedávala více pozor při hodinách, které jí dávala slečna Koničková! Alexandr Veliký! Julinka se jasně pamatuje, že jí slečna Koničková vykládala o Alexandru Velikém, ale co? Julinka si zapamatovala jen to jméno“ (Součková 2000: 38). Opakováním se Giulia utvrzuje ve své představě o sobě, kterou nám vypravěč prezentuje jako iluzorní. Její promluvu lze zařadit do „femininního slabošského“, pokleslého stylu, jak jej popisuje Susan Lanser v textu „Towards a Feminist Narratology“; stylu, který se vyznačuje opakováním, emocionalitou a subjektivitou (Lanser 1986: 348). Lanser jej ukazuje jako potenciálně subverzivní. Zde odpovídá mužské perspektivě, kterou je nahlížena postava Giulie a která oproti ní působí objektivně (díky „režisérským“ zásahům vypravěče do textu), a zároveň je znakem sentimentálního žánru, který slouží jako schéma pro literární experiment. Nicméně podržíme-li se pojetí Lanser, můžeme Giuliiinu stylizaci považovat za vnější skořápku – a nic než vnějšek, tělo vypravěč, jak i sám přiznává, nevidí. Jako v *Amorovi a Psyché* i zde vedle sebe stojí „mužské“ a „ženské“ s podobnými konotacemi.

Do jisté míry se repetitivností vyznačuje i forma vyprávění *Bel canta*, daleko častější je ale forma iterativní: o tom, co se stalo víckrát, se vypráví jen jednou, typicky ve sděleních až prorockých: „Mnoho mužů a žen bude žít nesmrtelné Giuliiiny a Ernestovy city a myšlenky, ale poněvadž se jimi neproslavili, nikdo je nebude nazývat jejich jmény“ (Součková 2000: 95). Nejedná se však o věštbu, ale o reprezentaci neustálého vypravěčova pohybu v čase (Papoušek 2007: 128). Iterativním rysem se vyznačuje také několikanásobná lokalizace událostí, která se v díle objevuje nápadně často:

Jak tedy vypadá skutečnost? Chtěli byste na mně příliš mnoho, mohu jen ukázat kulisu jinou, od níž se lidský hlas, postava a osud budou odrážet podle mého mínění pravdivěji a účinněji. Sníh, který bude při tom padat, není tím divadelním sněhem poezie, je to sníh, tající na asfaltu lhostejno kde: v Praze, v New Yorku. [...] umělý sníh výkladních skříní v New Yorku, ve Vídni, v Paříži, v Praze. (Součková 2000: 156)

Konkrétní se tak neustále vztahuje k obecnému a sleduje se tím určitý vzorec. Napětí skutečnosti a fikce je přítomno i zde, jejich vztah je v *Bel cantu* komplikovaný: literatura nenapodobuje realitu, je výsostně tvůrčím aktem – ale nelze vyloučit, a je to dokonce pravděpodobné, že určité typy příběhů a postav, které zde zastupují Ernesto a Giulia, se vyskytují ve skutečnosti, stejně jako v literatuře nebo v divadle. Giulia a Ernesto se stávají pouhými schémata – ani jejich jména si nebude nikdo pamatovat, aspoň ne ta „pravá“, tedy jména Julie a Arnošt. Podobně Evropská opera, na kterou vidí vypravěč plakáty a jejímiž „autory jsou nejlepší evropští skladatelé“, je jeho vlastním, syntetickým literárním konstruktem, což demonstrují peripetie se sháněním lístku na neexistující představení tohoto jména. Jde o schéma všech evropských oper – a Giulia života. Několikanásobná lokalizace událostí funguje i v tomto smyslu: jde o jména metropolí, jež spojuje právě opera, která se hraje všude stejně a jednotlivá města jsou pro ni jen kulisou; v tom tkví také ona „syntetičnost“, která bývá *Bel cantu* připisována (Milota 1995: 110).

### 3.2.3. Čas románu a role psaní

Podobně jako vypravěč románu zde nápadně opomím postavu Ernesta, druhého protagonisty díla. Je jakýmsi mužským komplementem Giulie, jejich příhody a osobní historie se navzájem protínají a reflektují. Sdílejí i podobný postoj ke skutečnosti: zatímco Giulia se sžila s ideálem operní pěvkyně, Ernesto se zcela zhlíží v roli titána, dokonce „jí ze ctižádosti, [...] pije ze ctižádosti, jako někteří pijí ze smutku“ (Součková 2000: 201). Jeho pohled zprostředkovává formou explicitně fiktivního vnitřního monologu kapitola Zápisky ctižádostivého mladého muže. Již během studií vidí Ernesto svá budoucí díla ve výkladech knihkupectví a podobně jako Giulia ztroskotává při dosahování cílů, které si vytyčil, a nesmiřuje se s tím. Tak jako jejich osobní životy i jejich potenciální společný život zůstává nenaplněný. Součástí Giulia masky je představa vášnivého vztahu s Ernestem: „Musila lhát: Ernestovi, paní Lavinii, musila se přetvařovat, chtěla-li, aby bylo pravdou, co tvrdila celý život – že ji Ernesto miluje“ (Součková 2000: 74). Jejich vztah, na úrovni příběhu milostný, je na rovině vyprávění vztahem analogie. Oba mají současně sklon k napodobování cizích osudů: Ernesto Napoleonova či jiného titána, Giulia operních zpěvaček – v knize se dostává do kontaktu s Emmou Destinovou; v obou případech jde o historické vzory.

Jiný typ vztahování se k času představuje epizodní postava Mattea, vypravěčova přítele, který „žije pouze ve vzpomínkách, v minulosti“ (Součková 2000: 45). Vladimír Papoušek mluví v souvislosti s *Neznámým člověkem* Milady Součkové o odcizenosti jedince a dějin: člověk v dílech Milady Součkové se zdá být uzavřen ve své stále přítomné všednosti, která se neustále obnovuje, ale zůstává pro něj nesrozumitelná (Papoušek 1998: 4). Giulia, Ernesto i Matteo tak existují každý ve vlastní všednosti, vlastní skutečnosti. Vypravěč zachytává nepatrné znaky uplývajícího času, přičemž reflektuje kruh všednosti postav (třeba zmíněným iterativním charakterem vyprávění). Vypravěče přivádí Matteo ke zvláštnímu prožitku času: „*Přítomnost zdála se mi najednou cárem, o něž [sic!]<sup>9</sup> se sváří minulost s budoucností*“ (Součková 2000: 47; kurziva původní). Toto pojetí se projevuje i v časovém pořádku *Bel canta*, pro nějž je typické množství anachronií (analepse i prolepse): časový odstup mezi vyprávěním a příběhem neustále kolísá, přibližuje se, aby se ukázalo, že redukce časového odstupu na minimum je pouhou inscenací vypravěče (Koten 2005: 374):

Vidím před sebou hotelový pokoj, stůl, na něm rozpoznávám známé flakony Giuliina (Julinčino divadelní jméno) neceséru a vedle nich nečteného Renana, Pascala. [...] Zním Giuliu třicet let. Po kolikáté v těch letech, co je herečkou a zpěvačkou, mi vykládá o smlouvách, které podepíše, o svém úmyslu změnit učitele, učitelku zpěvu, metodu vokalizace, angažmá, město, světadíl? (Součková 2000: 40)

Zmíněný popis odpovídá charakteru *mise en abyme*, jak techniku v kontextu modernismu a literatury interpretuje Patricia M. Lawlor. *Mise en abyme* se obrací k minulosti, ale také předpovídá budoucnost. Minulost, přítomnost a budoucnost se tak sbíhají v novém časovém módu (Lawlor 1985: 831). Časoprostorová omezení jsou překročena a zrušena, minulé i budoucí je zpřítomněno. „*Mise en abyme* přitahuje pozornost jednak samo k sobě jako k technice a jednak k textu, v němž operuje, jako k textu v procesu“ (Lawlor 1985: 829). Jako v *Amorovi a Psyché* také zde se samo psaní stává objektem i tématem textu. Nejen že vypravěč je spisovatelem, také Giulia v jeden moment usiluje být spisovatelkou a Ernesto jakožto „soukromý učenec“ se rovněž věnuje psaní. Velký prostor je dopřán Giuliinu psaní dopisu otci, v němž zkrusluje svoji

---

<sup>9</sup> V obou vydáních [1944; 2000] takto bez [j].

situaci: „V tom okamžiku, kdy to Giulia píše, je přesvědčena, že má pravdu, že má právo žádat své věno, je přesvědčena, že dostala angažmá...“ (Součková 2000: 72). Přitom je také určitou svébytnou narativní silou: vypravěč si s hrůzou všímá, kam „se dal až strhnouti proudem vyprávění!“ (Součková 2000: 43) Jestliže považujeme mise en abyme za prostředek ke zvýraznění fenoménu vzájemného utváření spisovatele a psaného slova, v díle Součkové se to neustále demonstruje na rovině vyprávění a příběhu, a analogicky tak i ve vztahu k fyzickému autorovi. Jak poznamenává Lenka Jungmannová, v pojetí Součkové je každý román vždy zároveň románem o románu (Jungmannová 2000: 8).

### 3.2.4. Proti hierarchii a psychologismu

*Bel canto* je podobně jako *Amor a Psyché* částečně parodií na pokleslý literární žánr: stojí na základech sentimentálního románu o umělkyních, „hvězdách“. Příběhy s původně výrazným didaktickým posláním změnily v podání modernistických spisovatelek cílového čtenáře, posunuly se do „vysoké“ literatury a propagovaly odlišný, už ne patriarchálně konzervativní typ hodnot. Součková píše *Bel canto* ještě o desetiletí později, ve čtyřicátých letech, kdy tento typ příběhů pomalu vstupuje do kategorie zábavné, oddychové, a tedy „nižší“ prózy (Moldanová 2010: 130). Právě domnělá propast mezi nízkým a vysokým uměním je v *Bel cantu* ostatně tematizována a programově narušována. Díla či žánry obou pólů jsou pokládány vedle sebe, čímž vzniká jistá ironie, nicméně jsou na stejné rovině, mají stejnou hodnotu:

Nevěříte, že v tomto krámku na přístavním můstku, kde prodávají obrázky klauna převlečeného za svůdnou dámu, prodávají i evropské klasiky? Vždyť po tomto můstku přejde stejně tlustý pán, který chce vyprávět anekdoty o dámě s bujným poprsím a zadkem v červenobílém pruhovaném tričku, stejně jako básník, paní Lavinie, Giulia, Ernesto... (Součková 2000: 82)

Je zdůrazněna jejich nevyhnutelná současnost v čase a prostoru reality i fikce. Stejná míra pozornosti je věnována všednímu i svátečnímu, banálnímu i dějinnému. Hierarchie jsou narušovány a jednotlivé úrovně směřovány. Nachází zde tak uplatnění queer voice Susan Lanser ve svém nejširším smyslu; *Bel canto* problematizuje dichotomie na mnoha úrovních, počínaje vyprávěním a příběhem či minulostí

a budoucností a konce – stejně jako v *Amorovi a Psyché* – narušováním duality fikce a skutečnosti. Kapitola Herkules, Mars a Venuše začíná psychologii zubní pasty, která je v napětí s antikou, velkým uměním minulosti:

Milý čtenáři, užíváme jedné zubní pasty, nebo alespoň velmi podobné. [...] Tomu se říká všeobecná psychologie a dáváš jí jistě přednost před románovou, jako já. Ale kde je vášně? Vůle? Kde je čas, kde jsou dějiny a tajemství? Je hygienicky přizpůsobeno požadavkům občanského života. Nápoj lásky je v románech destilován v hygienu prospektu zubní vody. (Součková 2000: 105)

Čas, dějiny a tajemství jsou podle Součkové klíčovými aspekty literatury. V části Místo předmluvy cituje v této souvislosti E. G. Winklera: „Problém románu je v podstatě problémem zobrazení času“ (Součková 2000: 9). Z pokračování vyplývá, že zpracování časové zákonitosti díla je problémem avantgardní literární formy.

„Antická“ kapitola pichlavě kritizuje „současné slovesné umění“ (Součková 2000: 105), zejména psychologismus, který je úspěšněji využit v reklamě na pastu. Vede čtenáře k pochybnostem o možnosti poznání psychologie postavy a nabízí alternativu: „Nepronikl jsem do její duše jako jiní romanopisci. Znáám však její tělo; kolikrát jsem je viděl: Venuši, oděnou jen zlatým rounem, kolikrát jsem ji viděl jen v pantofličkách, v divadelní šatně,“ píše vypravěč o Giulii v zákulisí (Součková 2000: 107). Vypravěč vycházející z toho, co vidí, se soustředí právě na vnějšek, tělo postavy, popisuje jeho záchvěvy a gesta a přiznaně asociuje. Aluze na antiku je zde pochopitelná také kvůli pozornosti věnované tělesnosti.

Jako v *Amorovi a Psyché* i zde dochází ke konfrontaci postupů dobového románu s avantgardním programem děl Součkové. Podobně jako v *Prvních písmenech* se zde vypravěč na způsob avantgardního umělce obrací přímo ke slovu, matérii a vyzývá ji:

Vyskočte, slova, z toho kruhu (a buďte zas jednou uměním!) obřadu zubní vody, kartáčku – vyskočte, milostná slova, z psychologické metody zubní pasty! Vyskočte a zdupejme a tančeme kolem tvaru, stvořeného naší úzkostí a vášní! Tančeme tak dlouho, až se naše duše zbaví antiseptické vůně zubní pasty, tančeme tak dlouho, až naše tělo bude páchnouti tím strašným

zápachem našeho tajemství a slz! Ponechme psychologii ctižádosti a lásky, prospektu zubní pasty a sledujme dále život zvláštního tvaru, z něhož se rodí tajemství života. Nechceme ho vědět, nelze však snést, aby žilo někde na dně naší bytosti, chceme ho vyhnat, vypudit, aby se ukázalo, ne-li celé, tedy alespoň z části, která je v dosahu našich rukou, našich očí, hlav, úst, slov!  
(Součková 2000: 107)

Tělesnost je zdůrazňována zřejmě právě v reakci na psychologismus a jeho zdánlivě hluboké ponory do duše postav. Cílem není tajemství vědět, znát racionálně, ale zpřítomnit jej, vidět jej před sebou ve světě. Básník, moderní umělec se tu spojuje se slovem, které se stává samostatnou bytostí s tělem, dokonce fyzicky. Tvoří společně, jejich těla se propojují. Slovo se napojuje na tělo básníka a stává se jeho extenzí podobně jako ruce a oči. Inkluzivní plurál zahrnuje i čtenáře, vyzývá jej ke „sledování života zvláštního tvaru“. Psychologismus v literatuře vášně jen předstírá, jsou umělé a napodobené, jako u Giulie: „Viděl jsem zřetelně její pošetilost, s níž se domýšlela, že zůstane dcerou z dobré rodiny, že bude vzbuzovat vášně a ne je pouze představovat na jevišti“ (Součková 2000: 67). Vášně pociťuje básník při psaní spolu s úzkostí. Jelikož vypravěči *Amora a Psyché* i *Bel cantu* jsou zároveň spisovateli, autory těchto textů, i jejich vášně jsou tím pádem perspektivou děl Součkové autentické. Tajemství života se podobně jako slova zhmotňuje, je „na dně naší bytosti“ (Součková 2000: 107) a vylučuje se z těla na způsob potu. „Vypudit tajemství z těla“ (tamtéž) ve spolupráci se slovy, to je úlohou moderního umělce dle Součkové.

V *Bel cantu* se na rozdíl od *Amora a Psyché* už pokládá mnohem méně literárněteoretických otázek a kniha se stává typickým příkladem výše naznačeného programu, navíc oproti složité kompozici *Amora a Psyché* je *Bel cantu* hodnoceno jako „čtenářsky vysoce atraktivní celek“ (Heinz 1981: 50) a bylo oceněno cenou Melantrichu za rok 1943. Vypravěč je tu již hotovým umělcem-mužem avantgardního ražení; je zástupcem onoho „mužského“ psaní, jak je v opozici k „ženskému“ postulováno v *Amorovi a Psyché*. Giulia je zástupkyní „ženského“, pokleslého stylu, podobně jako další ženská postava, paní Lavinie, či Alžběta v *Amorovi a Psyché*. Giulia nicméně má svůj mužský protějšek, Ernesta, který s ní sdílí přehnané ambice a neúspěch a který, ač je oproti Giulii v příběhu upozaděn, je nahlížen ze stejného odstupů. Identita postav ale zůstává podobně nejasná a zastřená, unikající. Ačkoliv poznáváme Giulii (i Ernesta) a její stylizaci skrze FID, vypravěč vidí jen její tělo, vnějšek, který nám ze své pozice



prostředkuje. Postavy tudíž promlouvají jakoby bezprostředně, vypravěč se přesouvá od jedné k druhé a nechává je sebou samým promlouvat.

## 4. Závěr

Tato práce nabídla interpretaci dvou próz Milady Součkové s oporou ve feministické a queer naratologii a inkorporovala tak genderové hledisko. Domnívám se spolu se Susan Lanser, že gender je důležitým aspektem narativů obecně, a v bakalářské práci s ním zacházím jako s jednou z naratologických kategorií. Vybrané prózy Milady Součkové jsou takovému hledisku obzvláště přístupné, neboť otázku genderu a sexuality reflektují na více rovinách.

Při čtení interpretovaných próz jsem byla obeznámena s dalšími díly Milady Součkové (*Odkaz – Zakladatelé, Neznámý člověk, Hlava umělce, Mluvící pásmo*) a původně jsem zvažovala zahrnout do interpretační části také románovou dilogii: od zvolených dvou próz se však dvojromán výrazně liší typem vypravěče a absencí mise en abyme, kterou zvolená díla sdílejí. Nicméně jako pokračování této bakalářské práce se nabízí interpretace těchto dvou děl v kontextu queer naratologie Susan Lanser, která se zabývá právě heterodiegetickým typem vypravěče, jenž se vyskytuje v *Odkazu a Zakladatelích*, a jeho genderovou ambivalencí. Přínos feministické a queer naratologie spatřuji právě v legitimizaci míst (nejen genderové) nejistoty a ambivalence, kde přestávají fungovat tradiční kategorie, přičemž zmíněné teorie nabízejí možné směry interpretace těchto nejasných případů.

Pro obě díla a jejich interpretaci považuji za klíčovou otázku identity: homogenní, jednodílná identita vypravěčů i postav se v prózách štěpí, je obtížné, ba téměř nemožné ji u postav zachytit a vypravěče děl jednoznačně kategorizovat. Ti druzí mezi polohami plynule přecházejí a zdržují se v místech nedourčenosti. Specifickým případem je promluva čehosi na způsob kolektivního vědomí, které se blíží kolektivnímu hlasu v podání Susan Lanser. V *Bel cantu* vyprávěcí autorský hlas přechází do personálního a je tak podvojný. V *Amorovi a Psyché* se vyskytují dva vyprávěcí hlasy (dětský a dospělý) a tři ženské subjekty se místy slévají dohromady pod iniciálu A. Není jasné, o kom a kdo zrovna mluví. Nejen identita postav, ale i samotného díla je nestabilní a v poslední, „románové“ části se téměř rozpadá.

Nicméně podobně jako *Bel canto* sjednocuje text *Amora a Psyché* vyprávěcí hlas stavějící se do role autora textu čili – slovy Susan Lanser – jeho „zdroje“. Situace odpovídá mise en abyme, jak ikonickou figuru definuje Moshe Ron, a v případě interpretovaných děl Součkové přispívá k integraci fragmentarizovaného díla. Patricia Lawlor interpretuje mise en abyme v kontextu modernismu a vztahuje jej k časové

rovině vyprávění. Pro obě díla Součkové platí teze Lawlor, že *mise en abyme* ruší časoprostorová omezení, čímž dochází ke střetu a prolínání časových rovin; minulost i budoucnost jsou ve vyprávění přítomné, o čemž svědčí volný pohyb vypravěčů v čase (a prostoru): jsou všude i nikde zároveň. *Mise en abyme* také přitahuje pozornost na proces vznikání textu. V analyzovaných prózách se tak psaní stává objektem, tématem, ale též hybatelem děje.

Giulia, protagonistka *Bel canta*, a její dvojník-milenec Ernesto také disponují unikající identitou: zatímco Ernesto vypravěči vzdoruje, Giulia je „profesionální loutkou“ měnící role za účelem ohromení publika. Vypravěč jim přiznává vlastní skutečnost (ve smyslu svébytného pohledu na svět a žití podle něj) a sám prezentuje tu svoji, situovanou tělesně ve světě příběhu; všichni nicméně sdílejí měšťanské prostředí. U vypravěče *Bel canta* se výrazně uplatňuje vidění jakožto forma situované imaginace: staví se do pozice jak svědka, tak i tvůrce příběhu. Jeho vyprávění je prokládáno relativizujícími výroky, které se odkazují na kolektivní vědomí, a tím se také legitimizují.

Pozice vypravěčů je ambivalentní, a to zejména ve vztahu k postavám, který je až nepatřičně blízký (k Alžbětě, k Giuli). Zároveň disponují odstupem od událostí v řádu desetiletí. Vyznačují se manipulativními vstupy do textu, metanarativními komentáři a nezpochybnitelnou narativní mocí. *Amor a Psyché* zachycují přerod vypravěčky, který se děje v procesu psaní, v avantgardního básníka-muže. Psaní se navíc spojuje se sexualitou a genderem: vypravěčka touží po Alžbětě ve smyslu romantického citu, ale chce se také stát Alžbětou jakožto svým literárním vzorem. Až poté, co identifikuje Alžbětino psaní jako „ženskou literaturu“, tj. tvorbu ornamentální, schematickou, se vzdává své touhy po ní. Emancipačním gestem psaní se stává básníkem-mužem avantgardního charakteru, dosahuje „mužského“ typu psaní, aniž by ale přestala být ženou. Vypravěč *Bel canta* je od začátku zástupcem onoho „mužského“, avantgardního psaní, je to sebevědomý muž shlížející na Giuli jako zástupkyni onoho „ženského“ stylu. Obě díla tak vyslovují genderově definovaný spisovatelský vzor a cíl, s nímž se ale po svém potýkají. Důležitým atributem tohoto prototypu umělce je úsilí hledat nové literární tvary a formy.

Vypravěče próz lze označit za queer voice v nejširším významu, jak jej definuje Susan Lanser. Směšují póly dichotomií, dekonstruují binární opozice, relativizují. Zůstávají personálními hlasy, i když nejsou protagonisty svých děl. Pasují se do role autorů-tvůrců textu, interagují se čtenářem, ale zůstávají postavami svých děl. A co

více: ve vyprávění fokalizují skrze protagonisty, často formou specifického typu zobrazení řeči prostřednictvím FID či FDD. Řeč vypravěče se tak mísí s řečí postav – a právě v tom spočívá podstata širokého významu queer voice: znejistění v tom, kdo právě promlouvá, je matení podstaty hlasu v pojetí Susan Lanser. Opět se tak připomíná téma identity a jejího procesuálního, nestálého charakteru. Vypravěč ulpívá na postavách, spojuje se s nimi (a se slovy) jako vědoucí já (*knowing self*) Donny Haraway, stává se jimi.

Specifikem většiny děl Milady Součkové je jejich sociální situovanost v měšťanském prostředí počátku 20. století. Vypravěči i postavy z něj vyrůstají, jsou v něm situovány tělesně a materiálně, mezi jeho předměty, v jeho vztazích a konvencích. Součková je inovativní mimo jiné právě i v tomto bodu: ve spojení avantgardního umělce, genderu a prostředí měšťanstva počátku 20. století. Ačkoliv její díla do jisté míry ironizují, je jejich substrátem, podobně jako jiné částečně autobiografické prvky.

Autobiografičnost, či také obecněji téma osobní paměti, se mi v práci podařilo zohlednit jen okrajově, podobně jako další velká témata Součkové: dějiny, čas či tradici. Ta se však mnohem silněji projevují v jiných jejích dílech: v románové dialogii či v *Neznámém člověku*, případně v autorčině poezii. Odkazují nicméně na sekundární literaturu k těmto tématům, která je již poměrně bohatá. Za neméně důležitou považuji kontextualizaci (nejen) prozaického díla Milady Součkové: tato práce pouze načrtla obrysy různých kontextů, v nichž se díla pohybují. Dlouhodobě se tvorbě Milady Součkové ve vztahu ke kontextu avantgardy věnuje Zuzana Říhová (Říhová 2017; 2018) stejně jako Vladimír Papoušek (Papoušek 1998; 2007). Tato práce se však soustředila převážně na hledisko genderu, které zvolená díla Milady Součkové nasvítlo z odlišného úhlu a ukázalo, že právě gender hraje v konstrukci významu próz významnou roli. Kromě navazujícího bádání, které by z této perspektivy interpretovalo romány *Odkaz* a *Zakladatelé*, lze uvažovat i o jiných možných směrech: bylo by například zajímavé v kontextu avantgardní prózy (ženských i mužských autorů) zkoumat, zda a jaký obraz umělce vytváří ve vztahu k genderu, či narýsovat „mapu“ vypravěčských hlasů dalších děl české literatury podobně ambivalentních a transgresivních, jako jsou vypravěči *Amora a Psyché* a *Bel canta* Milady Součkové.

## 5. Soupis literatury

### 5.1. Primární literatura

SOUČKOVÁ, Milada (1995): *Amor a Psyché* (1937). Eds. K. Milota a K. Suda. Vyd. 2., Praha: ERM. 235 s. Dílo Milady Součkové; sv. 2.

SOUČKOVÁ, Milada (2000): *Bel canto* (1944). Vyd. 2., Praha: Prostor. 213 s. Dílo Milady Součkové; sv. 6.

### 5.2. Sekundární literatura

BAL, Mieke (1978): *Mise en abyme et iconicité. Littérature*, č. 29, s. 116–128.

BAL, Mieke (1985): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2., upr. vyd. Toronto: University of Toronto Press.

BAL, Mieke (2004): Fokalizace. *Aluze* 8, č. 2–3, s. 147–154.

BARTLOVÁ, Milena (2011): Ten-Ta-Toyen: obrazy toho, o čem se mlčí. In M. C. Putna, ed.: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 349–357.

GYMNICH, Marion (2013): Gender and Narratology. *Literature Compass* 10, č. 9, s. 705–715.

HARAWAY, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14, č. 3, s. 575–599

HEINZ, Alois (1981): Prozaické dílo Milady Součkové. *Proměny*, č. 4, s. 45–60.

HODROVÁ, Daniela (1997): Poetika románů „citujících“ mýtus: Robbe-Grilletovy Gummy a Amor a Psyché Milady Součkové. *Tvar* 8, č. 6, s. 1 a 4.

HOLÝ, Jiří (1994): Proměny autorského vypravěče. In D. Hodrová, ed.: *Proměny subjektu II*, ÚČL AV ČR: Praha, s. 6–24.

JUNGMANNOVÁ, Lenka (2000): Una storia del bel canto. *Literární noviny* 11, č. 32, s. 8.

KOTÁSEK, Miroslav (2009): Časování románu: Amor a Psyche Milady Součkové. In S. Fedrová a A. Jedličková, eds.: *V Macurových botách: výběr příspěvků ze studentské literárněvědné konference 2002-2009*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 293–304.

- KOTEN, Jiří (2005): Časová struktura románu M. Součkové *Bel canto*. In I. Bogoczová, F. Charvát, J. Cholastová et al: *Čas v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, s. 373–378.
- LANSER, Susan Sniader (1986): Towards a Feminist Narratology, *Style* 20, č. 3, s. 341–363.
- LANSER, Susan Sniader (1992): Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice. In S. Lanser: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, s. 3–24.
- LANSER, Susan Sniader (1995): Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology. *Narrative* 3, č. 1, s. 85–94.
- LANSER, Susan Sniader (1999): Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice. In W. Grünzweig a A. Solbach, eds.: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 167–184.
- LANSER, Susan Sniader (2015): Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology. In S. Lanser a R. Warhol, eds.: *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press, s. 23–43.
- LANSER, Susan Sniader (2018): Querring Narrative Voice. *Textual Practice* 32, č. 6, s. 923–937.
- LAWLOR, Patricia M. (1985): Lautréamont, Modernism, and the Function of Mise en Abyme. *The French Review* 58, č. 6, s. 827–834.
- LIŠKOVÁ, Věra (1945): O některých problémech nového románu. In táž: *Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové*. Eds. B. Havránek a M. Součková. Praha: Melantrich, 1945, s. 11–48.
- MATONOHA, Jan (2009): *Psaní vně logocentrismu: diskurz, gender, text*. Praha: Academia.
- MEZEI, Kathy (1996): Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*. In K. Mezei, ed.: *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, s. 66–93.
- MILOTA, Karel (1995): Odkaz zakladatelky: Nad prózami Milady Součkové. In M. Součková: *První písmena: 1934*. Ed. K. Milota a K. Suda, Praha: ERM, s. 89–118.
- MOLDANOVÁ, Dobrava (2010): Jeden příběh – třikrát jinak. In M. Bauer, H. Bednaříková, L. Borovička, et al: *Umělecký experiment, Bohemica Olomucensia*:

časopis pro bohemistická a mezioborová studia. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 128–134.

MORRIS, Pam (2000): *Literatura a feminismus*. Překlad M. Siedloczek a R. Kamenická. Brno: Host.

MOSHE, Ron (1987): The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme. *Poetics Today* 8, č. 2, s. 417–438.

PAPOUŠEK, Vladimír (1998): Mýtus věčné přítomnosti. *Tvar* 9, č. 1, s. 1 a 4.

PAPOUŠEK, Vladimír (2007): *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis.

RIMMON-KENAN, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění*. Překlad V. Pickettová. Brno: Host.

ŘÍHOVÁ, Zuzana (2017): Velká eliotovská báseň: K Mluvícímu pásmu Milady Součkové. *Česká literatura* 65, č. 2, s. 213–234.

ŘÍHOVÁ, Zuzana (2018): For a New Novel: Czech Modernism in the 1930s and Amor and Psyche of Milada Součková. In H. Veivo, J-P. Montier, F. Nicol et al: *Beyond Given Knowledge: Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-gardes*. Berlin: De Gruyter, s. 299–314.

WEINSHEIMER, Joel (1979): Theory of Character: Emma. *Poetics Today* 1, č. 1 / 2, s. 185–211.

YOUNG, Tory (2018): Futures for Feminist and Queer Narratology. *Textual Practice* 32, č. 6, s. 913–921.

ZACHOVÁ, Alena (2000): Bel canto. *Tvar* 11, č. 18, s. 20.

ZELINSKÁ, Šárka (1996): Amor a Psyché a jeho metarománovost. *Tvar* 7, č. 16, s. 21.