Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Dějiny české literatury a teorie literatury

Sandra H a d ž a g i ć

Paměť v exilu

Memory in exile

Disertační práce

vedoucí práce – Prof. PhDr. Vladimír Papoušek, CSc.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Sandra Hadžagić

Poděkování

Na prvním místě chci poděkovat Ministerstvu školství České republiky, které mi poskytlo stipendium, a také Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a Filozofické fakultě Univerzity v Českých Budějovicích, obě instituce mi poskytly pevné zázemí nezbytné pro mou práci.

Obzvláště děkuji vedoucímu své disertační práce, panu profesoru PhDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. Jsem mu nanejvýš vděčna za jeho podporu, motivaci, cenné rady a trpělivost, kterou se mnou měl po celou dobu studia a psaní. Za mnohé vděčím též nepublikovaným přednáškám profesora PhDr. Vladimíra Svatoně, CSc., a docenta Dr. Phil. Josefa Vojvodíka, M.A.

Můj vděk patří panu Kristiánu Sudovi za cenné a jinde nedostupné informace o životě a díle Milady Součkové, PhDr. Veronice Broučkové za kontrolní čtení a konstruktivní kritiku a panu Richardu Štenclovi za provedení korektur.

Děkuji též University of Pennsylvania Archives, Philadelphia, odkud pochází část badatelského materiálu této disertační práce, a zejména paní Nancy R. Miller, která mi během mého pensylvánského pobytu v archivu zajistila neomezený přístup k materiálům a technickou pomoc.

Za podporu vděčím také kamarádům a přátelům, obzvlášť Lauře Patricolo a své sestře Melitě za jejich čas, snahu a dobrou náladu při pátrání a fotografování relevantního materiálu v archivu University of Pennsylvania.

Tato práce by nikdy nemohla vzniknout bez trvalé podpory mých rodičů, kterým nikdy nemohou být dostatečně vděčná za jejich lásku.

Obsah

Poděkování i
ÚVOD 1
I. PAMĚŤ A EXIL 6
(TEORETICKÁ A METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA) 6
1. Čas a paměť literárního díla 6
2. Exil a literatura 24
II. INTERPRETACE DÍLA MILADY SOUČKOVÉ 32
1. Prvotina První písmena 43
2. Román Amor a Psyché 51
3. Básnické skladby *Kaladý* a *Mluvící pásmo* 64
4. Dvojromán Odkaz a Zakladatelé 72
5. Škola povídek 80
6. Příběhy Neznámého člověka 86
7. Román *Bel canto* 93
8. „Čínská" poezie *Žlutého soumraku* 96
9. Literární deník *Svědectví* 103
10. Prozaická rozprava *Hlava umělce* 106
11. Divadelní hry 108
12. Literární studie 113
13. Nové sbírky poezie 121
14. Návrat k próze – Krátká povídka 152
ZÁVĚR 161
Abstrakt 166
Abstract (in English) 167
Bibliographie 169
Příloha 185

ÚVOD

Předkládaná práce se zabývá dílem Milady Součkové a zdůrazňuje její autorskou jedinečnost. Věnuje se jak její exilové, tak předexilové tvorbě a zvláštní pozornost zaměřuje na proces transponování obrazů a fragmentů minulosti vypravěčského a lyrického subjektu v textech Součkové. Klade důraz na minulost, která zůstala zakotvena v paměti.

Svou práci jsem rozdělila na několik částí. V první části nastiňuji důvody, které mě vedly k výběru tématu, věnuji se teoreticko-metodologickým otázkám a představuji používané termíny a prameny. Ve druhé části interpretuji dílo Milady Součkové, a to jak její knižní, tak literárně-teoretickou a časopiseckou produkci. Dodatkovou část práce tvoří bibliografie a příloha, do níž jsem zařadila fotografie ze života Součkové a výběr z její dosud nepublikované a málo dostupné korespondence.

Zvolený název práce se mi jevil jako ten, který nejlépe vystihuje vybrané téma a zdůrazňuje spojitost života a díla Součkové. Pro moji práci byla důležitá i skutečnost, že tomuto tématu, tedy dílu Milady Součkové včetně její exilové poezie a esejistické tvorby, byla věnována pozornost teprve v posledních dvou desetiletích. Do této doby byla její tvorba známá jen velmi málo, ačkoliv svojí specifickou poetikou ukazovala na podstatnou vlastnost literatury – právo na jiné hledisko, zahrnující nové umělecké názory, formy, prostředky a postupy. Od počátku byla její knižní produkce čtenářsky náročná, ačkoli se domnívala, že může oslovit širší okruh lidí. Poté, co se jako spisovatelka rozhodla pro život v exilu, její tvorba zmizela nejen z dosahu čtenářů, ale na dlouhou dobu i z oficiálních dějin české literatury.

Dílo Milady Součkové se jeví jako specifický literární celek procházející řadou proměn, ale neustále si zachovávající vlastní identitu. Její literární tvorba,

která vznikala od třicátých letech 20. století, si udržovala čtenářskou, literární a kritickou pozornost až do roku 1948. K projevu zájmu patřily většinou drobnější kritické reflexe, recenze a novinové články. Větší pozornost v této době věnovali Součkové jen Václav Černý na stránkách *Kritického měsíčníku* a Věra Lišková v *Listu pražského lingvistického kroužku*. Jeden z možných důvodů byla i povaha díla Součkové, které nehledalo cestu obecného akceptování, nýbrž otevírání nových obzorů bez ohlížení se na požadavky společnosti a módní tendence.

Od roku 1948 nebylo její dílo v Čechách publikováno, s výjimkou několika básní v roce 1969 s komentárem Miloslava Topinky v *Sešitech pro literaturu a diskusi*, které řídil Petr Kabeš[1]. Domácí česká kritika úplně umlkla a pozornost je autorce věnována jen v zahraničí, ale zase bez větší analýzy. Ve Spojených státech amerických recenzoval její práce většinou Petr Den[2]. Rozsáhlejší reflexe prózy Součkové v exilovém tisku publikoval Karel Milota[3]. O nich včetně dalších recenzentech exilové kritiky pojednávám v druhé části své práce.

Domácí česká literární kritika se v souvislosti s dílem Součkové začíná ozývat až po její smrti, v devadesátých letech 20. století. Od té doby se opět její dílo začalo publikovat. Kompletní edice jejího díla se ujal Kristián Suda. V roce 2000 se v Českých Budějovicích uskutečnila konference – první konkrétnější veřejná událost zasvěcená tvorbě Součkové. Současně se hlubší analýze a interpretaci jejího díla věnoval Vladimír Papoušek, který připravil i nejobsáhlejší analýzu výběrové exilové tvorby Součkové [4]. Kromě toho se její tvorbě věnuje několik časopiseckých článků, avšak dosud o ní neexistuje samostatná práce ani rozsáhlejší studie, která se by se věnovala jejímu dílu jako celku. A právě o to se pokouším v předkládané práci.

V souboru úvah akcentuji několik aspektů. Především je to vnitřní jednota díla a její pevná spojitost s individualitou autorky. Vzhledem k málo přístupným údajům o skutečné osobnosti Milady Součkové můžeme řadu podstatných charakteristik její osobnosti odvodit ze souvislostí její tvorby a autorčina vztahu k ní.

---

[1] In: *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 32, roč. 4, červen 1969, Praha, Čs.spisovatel, str. 22–3.

[2] Pseudonym Petr Den užíval Ladislav Radimský (některé své příspěvky podepisoval také jako Vilém Kostka).

[3] Karel Milota podepisoval interpretaci prózy Součkové jako Alois Heinz (srov. Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 128.).

[4] Je to studie o české literatuře v americkém exilu v letech 1938–1968, Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi,* Jinočany, H&H, 2001.

Další aspekt, který mě zajímá, je vypravěčský a básnický subjekt její prózy a poezie. Tento aspekt zkoumám v jeho vnitřních vývojových souvislostech a proměnách, přičemž mám za to, že nelze přeceňovat vliv vnějších tendencí.

Primárně mi nejde o zachycení vývojových tendencí literární tvorby Milady Součkové ani o její vřazení do literárně-historických souvislostí, nýbrž o vyjasnění vnitřních souvislostí v její tvorbě a zdůraznění významových os, na jejichž základě se jednotlivá díla sdružují. Proto nedodržuji přesnou chronologie autorčiny tvorby ani jejích životopisných dat. Fakta z její sociální biografie uvádím vždy v relaci s jejím literárním projevem.

Při studiu jsem vycházela mj. z různých pramenů[5] a dokumentů z pozůstalosti Součkové, které jsou uloženy v Literárním archivu Památníku národního písemnictví[6]. Její osobní fond je uspořádán pouze v prvním stupni evidence. Pracovala jsem i s dalšími písemnými materiály včetně publikované kritiky, textů tištěných v novinách, časopisech a sbornících. Dodatečným materiálem, který mě podstatně inspiroval v bádání, byla dosud nezveřejněná a neprozkoumaná korespondence s Otakarem Odložilíkem, uložená v archivu Pennsylvania University, Philadelphia. Jde o cenné svědectví a přehled jednoho období života a díla Milady Součkové. Obsáhlé dopisy si vyměňovali nejen jako přátelé emigranti, ale především jako erudované a umělecky zaměřené osobnosti, které o politice mluví jen mimochodem, s neskrývaným sdělením v anekdotách, že jejich životy jsou otočeny k něčemu hezčímu, důležitějšímu a trvalejšímu. Dostupnost tohoto vzácného materiálu mi umožnila okomentovat je a částečně je otisknout.

Součástí metodologické kapitoly je i obecné pojetí exilové literatury. Tvorba Milady Součkové je vhodným námětem pro zkoumání významů a funkcí exilové literatury v souvislosti s motivem paměti, který v široké škále zahrnuje paměť jedince, stejně jako města, národa, věci atd. Neexistuje přesná definic exilové literatury a v teoriích literární vědy chybí upřesnění, zda je literatura rozdělena na exilovou a neexilovou podle toho, kde byla napsána, zda ji autor psal jen svou rodnou řečí, nebo přijatou nebo kombinuje obojí. Přesto se pokouším ukázat určitou

[5] Prameny rozumím obecně jakýkoliv „zdroj informací", který slouží k další analýze a interpretaci, proto k nim řadím i odbornou literaturu.

[6] Proces ukládání materiálu do archivu z pozůstalosti Milady Součkové není ukončen a úplně uspořádán.

typologii v exilové literatuře tak, jak tomu rozumím, abych se mohla co nejpřesněji vyjádřit k poetice Součkové související s její změnou existencionálního prostoru.

Základním metodologickým postupem studie je analýza jednotlivých literárních děl Milady Součkové. K tomu jsem používala soudobou edice díla Milady Součkové, kterou připravil Kristián Suda. V analýzách sleduji nejen identitu celku, ale i proměny jednotlivých prací.

Základním úmyslem je představit konkrétní poetické struktury Součkové, abych na základě toho mohla vyvodit závěr ohledně samotné poetiky i faktorů mimo text. Sleduji rovněž transformaci diskursu[7] v různých pozicích a její tvorby.

Základ mých pozorování a komentářů, jakož i některých teoretických výrazů, které používám, vychází z teorie jazyka a z filozofické sémantiky. Upřesnění dalších pojmů je chronologicky řazeno v procesu zkoumání. Jsem si vědoma, že se jedná o mé výrazy, i když se částečně různým způsobem uplatňují v literární kritice anebo filozofii.

K výkladu jsem nepřistupovala s žádnou předem danou interpretační metodou, má interpretace se utvářela postupně a v závislosti na prostudovaném materiálu, přičemž své názory jsem musela někdy korigovat. Nechtěla jsem, aby výsledkem mé práce byla nějaká výkladová klišé, nýbrž jsem chtěla čerpat z jejího odkazu orientaci v dialogu se svou vlastní životní zkušeností.

Výchozím bodem jednotlivých analýz je motiv[8] paměti, který prolíná veškerý zkoumaný materiál. Tento motiv dominuje i ve vztahu postav k okolí, událostem, dějinám a vytváří struktura, která je pro subjekt omezujícím, a zároveň vymezujícím faktorem. Paměť patří k silám tvorby, často se směřováním z intimního světa k novému existencionálnímu prostoru, „paměť je u Součkové ochranou identity."[9] Otázka paměti, související se změnou existencionálního prostoru, je do značné míry svázaná se subjektem a prostorem děje, jakož i s problémem vypravěčské perspektivy. To, co se ve vyprávění rozpoznává jako realita,

[7] Termín diskurs používám ve shodě s tím, jak je interpretován v knize, M. Foucaulta, *Diskurs, autor, genealogie*, Praha, Svoboda, 1994.

[8] Motivem rozumím nejmenší jednotku literárního díla, která udržuje nějaký relativně samostatný význam v rámci tématu.

[9] Vladimír Papoušek, *„Exil jako možnost a jako obrana"*, in: *Život je jinde*, Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13.–15. června 2001 v Praze, Praha, Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2002, str. 45.

realitou není, nýbrž je vzpomínkou na realitu a poukazuje na povahu přenesených obrazů.

Jednotlivá díla odkazují k dalším, postavy nejsou uzavřeny, nýbrž navracejí se, Součková reprízuje i další motivy a zároveň poetizuje beze stopy předpojatosti měšťanský svět, v němž vyrostla a jímž zůstala v nejlepším slova smyslu poznamenána. Taková lineární četba ovšem připomíná modifikovaný Balzakův svět a zároveň návratem postav nebo způsobem, jakým je umožněno setkávání s nimi, se přibližuje postupu vyprávění užívaného Proustem. Její tvorba usiluje o neustálé soustřeďování jednotlivostí a o nahlédnutí celku umístěného do konkrétního detailu. To bezprostředně vystihuje pasáž z její první publikované knihy *První písmena.*[10]

[10] „Nesou ji ke světlu do jídelny nepoznává nic kolem sebe vidí že ji berou na klín pod světlo lampy v jídelně vidí že ji chtějí vzpamatovat vynést zachránit odtamtud kde ještě v životě nebyla kde je něco co není na světě něco co je nesmírně větší a zároveň menší než její tělo jak jen to má říct?! [...] už se to na ni valí zvětšuje se aby se ubránila tomu nadlidsky ohromnému není to nic platné vyrůstá a toho ohromného neubývá ještě se toho ani nedotkla, ježiši, až to začne zavalovat zamačkávat, natahuje se rozpíná roste z klína rodičů rozšířila se roztáhla až do stropu, ach, cítí to někde v palci u nohy cítí že se smršťuje do palce u nohy malinká malinká drobounká a přece je všechno ještě drobnější, bože, vždyť se překotí zavalí všechno do je, musí se stát ještě drobnější ještě ještě zmenšovat se všechno ostatní je stále menší menší až svědí svou drobností její ohromnou nohu[...]světlo lampy je ohromná kniha ohromná honem, kde má svoji ruku oči, ježiši, je možná tak velká kniha natáhnout se vždyť to ani není kniha chvilku to vypadalo jako kniha ze staré kůže starodávná se sponkami velkými řádkami písmeny zahnědla stářím prachem jediná řádka je větší než všechno co je,

písmenko, písmenko ach zase syká na palci u nohy štiplavé písmenko ji chce ošálit aby se neuhýbala nedívala na velkou knihu, schovalo se do rohů jídelny do palce u nohy aby zapomněla na své ruce nohy hlavu, [...]"[10] In: Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha, ERM, 1995, str. 76–7

I. PAMĚŤ A EXIL

(TEORETICKÁ A METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA)

1. Čas a paměť literárního díla

Vnímaní času a také to, co konstruuje paměť a vzpomínání, se ve 20. století ve srovnání s předchozími způsoby vnímání proměnilo. Na přelomu 19. a 20. století byla řada textů ovlivněna pojetím času, které se stalo důležitým pro avantgardu. Ta totiž usilovala o katarzi v umění, jež vyvěrá z paměti. I přes tendence k symbolismu chápe nová avantgarda umělecké dílo za trvale otevřené a považuje ho za proces, který není možné ukončit, přičemž fragmentárnost je inscenována pouze jako hra se zlomky. S tím je konfrontován dojem mizení, prchavosti a otázky související se zapomínáním.

Korelace mezi vzpomínkou a ztvárněním textů se objevuje v literatuře na začátku 20. století a je jedním ze zdrojů inspirace u Součkové. Tato literatura kontrastovala se všeobecným vkusem a konvenční pozicí vypravěče, jakož i s časem vyprávění, jak je představen v Proustově díle, které bylo mimořádným předmětem recepce a výrazně ovlivnilo prózu vznikající na počátku 20. století. Právě Proust v souvislosti s časem rozlišovala impresi a reminiscenci. Viděl v tom možnost vyprávění v okamžiku, kdy starší moment splývá s novým. O tomto „vynálezu" Butor píše: „Ukázat, že dávná událost, integrálně restituovaná v ‚reminiscenci', nám o sobě odhaluje pravdu právě tak novou (tím že teprve v tomto okamžiku se stává

přítomnou) jako pravda, která se odhalí v ‚impresi'. Redukovat Proustův pokus v jakýsi útěk do vzpomínky by proto bylo naprostým nepochopením"[11] Proustovo pojetí vypravěčského návratu k ztracenému světu dětství, k prostoru domova, nárokuje možnost asociativních vsuvek v intenci vykládaného tématu. Dětství Součkové bylo mnohem delší, než tomu obyčejně bývá, stejně jako u Prousta. Nedokončená tvorba byla u obou napsaná na základě klíčových vzpomínek, kterými se umělci vrací, a rovněž tak si o sobě ani o vypravěčích svých knih nevymýšleli. Avšak znovu prožitá realita spojená se složitým procesem evokace minulosti u Součkové nalézá i novou rovinu pohledu. Součková významově rozšiřuje své aktuální texty prostřednictvím odkazů na svoje anebo na různě osvojené texty.

Procesem sebeodkazování, které se vyskytuje u Součkové, rozumím reflexivní způsob, v němž jsou užívány pojmy „percepce", „poznání", a „reflexe", a to jako „sebepercepce", „sebepoznání" a „sebereflexe". U Součkové může být sebeodkazovaní také zakódováno v mytických a historických analogiích, biblických metaforách a alegoriích. Sebeodkazování je zkrátka zapojeno do všech víceznačností vyjadřování, i do smyslu, ve kterém se už nemůže vyjádřit vlastní „sebepercepce". Literární aluze, nikoliv citáty cizích textů, ale „aluze na určité žánrové typy, různě jejich syžetová schémata, motivy, typy postav"[12] používá například ve *Škole povídek*, anebo v *Bel cantu,* kde odkazuje s parodickým významem. Reflexe jako doplněk tvorby, ve které dochází k autorčině sebeuvědomování, patří k rysům moderní literatury, které je též vlastní, že kritika je neoddělitelná od tvorby samé. Tato tendence je velmi výrazná u Součkové, která ve svých esejistických a pozdějších textech zaujímá teoretický postoj k tomu, co se v románech snaží řešit prakticky – ke vztahu člověka k tvorbě a tvorby k světu.

Převážně v její básnické tvorbě vzniklé v exilu dochází též k zapojení hudby jakožto evokace paměti jedince v opozici k širšímu diskursu. O hudebním zvuku jako evokace paměti v díle Milady Součkové pojednal Vladimír Papoušek.[13] Propojování slovesného a výtvarného díla u Součkové, které se vzájemně dotýkalo a prostupovalo, se zvýraznilo zřejmě až setkáním s Zdenkem Rykrem. Podrobné

[11] M. Butor, *Repertoár*, Praha, ODEON, 1969, str. 195, překl. z orig. Jan Vladislav.
[12] Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, str. 158.
[13] Vladimír Papoušek, *Hudební motivy v díle Milady Součkové*, in: Havránková M. (ed.), *Nadnárodní kontexty národní kultury*, České Budějovice PF JČU v Českých Budějovicích, 2004, str. 97–100.

zkoumání komplementárnosti tvorby Součkové a Rykra by však přesáhlo účel této práce.

Sledujeme-li u Součkové motiv paměti, pak je zřejmé, že prostupuje její tvorbu v mnohých pozicích a za rozličným účelem. Občas je umístěna ve středu, občas se nachází na okraji, ale vždy je propojena a ve vztahu s diskursem. Než se však pustíme do tohoto průzkumu, musíme paměť sledovat nejprve z hlediska jejího historického pojímání, a proto se níže pokusím podat stručný přehled historických názorů o fenoménu paměti.

Texty Součkové jsou naplněny obrazy, příběhy a osobnostmi, které se vztahují k dřívější literární tvorbě a kulturnímu dědictví. Obsáhlá inspirace Součkové začíná v rámci literární tradice mytologií, resp. antickým mýtem, který pojímá jako dynamický a vítězný. Dále odkazuje na baroko, do kterého se vrací i v jiné souvislosti; inspirací v rozličných smyčkách. Významnými inspiračními zdroji byly u Součkové i klasicismus, romantismus, ale také např. poezie Dálného východu. Kam až sahá její inspirace a záliba v jiných tradicích, dokresluje to, že sbírku *Případ poezie* z roku 1942 chtěla pojmenovat tak, aby název obsahoval slovo divan. Jenže ona jde dál, překračuje hranice, které stanovil Goethe při výběru autority jiné kultury pro své verše. Také v próze se ukazuje aluze na Goetheho a jeho suverénní pozici. Orient jako obrazový svět komplexně působí v tvorbě Součkové a zároveň představuje moment vzpomínání v celkové stavbě tvorby; neobsahuje podobu pouze intimní, ale je součástí širší kulturní evokace a kontextu.

Tvůrčí zvídavost se u Součkové evidentně odehrávala ve více směrech – měla zájem nejen o různé druhy literárního vyjádření se sympatickým porozuměním předchozím dobám, ale i o výtvarné umění, sochařství, fotografii a jiná média a umělecká řemesla. Buď ve své dílně ve městě, nebo v dotyku s přírodou[14] jako vzdělaná odbornice na botaniku tvoří bez unáhlení a kompromisů s cílem rozvinout perspektivu trvalých hodnot, čímž nemá na mysli jejich neproměnnost, nýbrž jejich jednotu. Pouze ve chvíli, kdy dílo dosáhlo žádoucí formy a mělo váhu trvalosti,

[14] Některé povídky ze *Školy povídek* napsala v zámeckém parku Veltrusy, o čemž se zmiňuje v korespondenci s Otakarem Odložilíkem, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

kterou si přála, ho nabízela veřejnosti. Což také bylo jedním z důvodů, proč zůstávalo stranou od aktuální kritiky v době, kdy vznikalo.

Důležitou roli v jejím díle sehrál pojem organičnosti. Projevil se bohatým zapojením slovní zásoby botaniky stejně jako koncepcí díla, které ve svém celku utváří pocit stálosti a vitality. Objevuji se u ní též motivy související s myšlenkami některých moderních biologů, zejména Emanuela Rádla a Hanse Driesche.

Práce s materiálem v materiálu je jedna ze svérázností tvůrčí poetiky Součkové, kde tvar jejího světa, struktur a symbolů, inklinuje k minulosti. Náznak zkušenosti a příznak nevyspělé, dětské perspektivy patří do jejích symbolických elementů, je jazykovou hrou, druhem překvapivosti a aforističnosti, formou, v níž vnímá své skutečné já. Součková spojuje duchovnost s materiálním světem, místa paměti s materiální kulturou. Místa, která si volí, jsou místa jejího života, proto ji přitahují, nejsou tradičně zajímává, jsou to i fasády, za kterými se skrývá veselá historie, ale i ta, kolem kterých se utvářela tajemství vlastní autorčiny existence; psaní se tak stává jak individuální, tak i kolektivní historií.

Prostor města v tomto smyslu je pak nejen materiálním prostředím, ale i prostorem, ve kterém člověk disponuje, podle Stanislava Grofa, holotropním vědomím.[15] „Toto vědomí nejen popírá přesné hranice vědomí individuálního, které se v holotropních zážitcích přesahuje, zahrnuje vědomí jiných osob, dokonce zvířat, rostlin, kamenů, na jedné straně celého vesmíru a na druhé straně jednotlivé buňky, ale popírá i hranice různých míst. Prostor se tu nejeví jako suma oddělených míst, ale jako dynamický, neustále se přeskupující systém míst, která existují nejen vedle sebe, ale také jedno v druhém, každé ve všech (stejně je v tom stavu vědomí popřen lineární čas, které toto vědomí překračuje směrem do minulosti i budoucností). Jinými slovy – objev holotropního transpersonálního vědomí otřásá karteziánsko-newtonovským modelem reality, omezuje jeho platnost jen na sféru vědomí holotropního."[16] Uvede-li se toto uspořádání prostoru do literárního prostoru Součkové, pak už se nejedná o řadu oddělených míst, ale o místa, která se navzájem prolínají: prostor nového světa Ameriky s prostorem evropských míst (Quince a Bechyně, Praha a Paříž). Skutečná proměna místa v životě Součkové s sebou

[15] Stanislav Grof, *Dobrodružství sebeobjevování*, Praha 1992, str. 43, in: Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, str. 9.

[16] Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, str. 9.

nepřinesla zásadní změnu ve stylizaci její tvorby. Prostor, kterým disponuje, je něco, co nosí s sebou, a tím prostorové hranice zpochybňuje.

Vzhledem k množství interpretací, kdy každý v daných obrazech může nalézt, co hledá, uvádím následující řádky jako přehled názorů a teorií, který může osvětlit to, jak Součkové ve svém díle postupuje a k čemu odkazuje.

Počet vědeckých interpretací pojmu paměti je velice široký. Fenomén se svými metaforami (pro vzpomínky a zapomínání) se běžně používá, zahrnuje nejrůznější typy porozumění (filozofické, psychologické, literární teorie a vědecké práce). Zvlášť dějiny paměti vyprávěné v metaforách ukazují její rozlišné druhy, metaforicky řečeno vytvářejí jakýsi labyrint, který začíná už v daleké antice. Protože metaforická definice není dost jasně vymezena ve svém vlastním termínu, vyžaduje k definování zase jiné pojmy, které odpovídají běžné zkušenosti a jsou ovlivňovány postupy a technickými vynálezy pro uchování a reprodukci dat.[17] Takové typy zrcadlí kulturu a dobu, fungují také jako paměť.

Slovník spisovného jazyka českého[18] uvádí čtyři základní významy paměti:
– způsobilost uchovávat dřívější vjemy a zkušenosti a vybavovat si je;
– zásoba vjemů a zkušeností uchovávaných a podle potřeby vybavovaných;
– zařízení určené k uchování kódovaných informací;
– pověst, kterou někdo po sobě zanechal.

Základní prostředek proti pomíjivosti je uchovávání a vydávání informací, vytváření umělých pamětí. Psací plochy, hliněné, voskové, z pergamenu a z papíru, ale i systém provázků a uzlíků u Inků, uchovávaly informace a obrazy různých typů. Vynálezy daguerrotypie, poté fotografie a následně kinematografie umožnily zaznamenávat a reprodukovat to, co vnímá oko a ucho. Zdokonalující se umělá paměť v současné době dokáže to, co se někdy zdálo nemyslitelné.

Jeden z instrumentů zachování a materializace paměti je psaní a jako takové funguje i jako mnemotechnický prostředek s cílem ochránit informace od zapomenutí, entropie, smrti. Toto potvrzuje i archaická figura egyptského boha

[17] Termín metafora používám podle toho, jak ho dnešní literární věda vyhrazuje pro to, co Aristoteles uvedl jako poslední ve své *Poetice* – „přenesení jména jedné věci na druhou, buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod nebo z jednoho druhu na jiný nebo podle obdoby". In: Aristoteles, *Poetika,* Praha, Jan Laichter, 1948, překl. z orig. do češ. Antonín Kříž, str. 56.

[18] Srov. Bohuslav Havránek, *Slovník spisovného jazyka českého*, Praha, Academia, 1989.

Thota[19], který byl bohem smrti, ale zároveň i ochránce, tj. bohem jazyka a psaní. Ochránkyněmi umění z doby antiky jsou právě dcery Mnémosyné (Memorie). Bez „matky" by se nemohlo užívat to, co dcery vytvořily. Řekové vymysleli, kromě různých jiných umění, také umění paměti, které převzala i římská kultura, odkud vstoupilo do evropské tradice. Na počátku stálo toto umění, *ars memoriae*, mnemotechnika, praktická aktivita usilující o memorování prostřednictvím techniky propojení místa a obrazů v paměti. Podle legendy vynálezce mnemotechniky, metody ulehčující zapamatování jako spojitost zkušenosti řádu s vytvářením obrazu, byl básník Simonides.[20] Příběh o tom oživil Cicero ve spisu *De oratore*, kde diskutuje o paměti jako o jedné z pěti částí rétoriky. Příběh zahrnuje stručný popis mnemotechniky (*loci* a *imagines*), kterou používali rétoři Říma.[21]

Platón v souvislosti s pamětí a procesem její materializace užívá metaforu voskové tabulky. Tato metafora se objevuje též u Aristotela s důrazem na fyziologickou stránku a fyzický substrát paměti, jako paměťová stopa vázaná na emoce, a tím na srdce.[22] Srdce jako báze paměti bylo zaznamenáno i v hebrejské tradici, v knize přísloví: „Přivaž si je na hrdlo, napiš si je na tabulku svého srdce."[23] Tabulka jako metafora se svými variantami se stala archetypem v literatuře a u Augustina se stejná metafora bude projevovat jako skrýš a bude rozvíjet myšlenku o představě paměti jako místa kopie tím, že si pamatujeme obraz, jako představu zapomenutého: „Smím říci, že ve své mysli chovám představu zapomenutého, ne zapomenutou věc samu? Jak to mohu říci, když přece dříve než představa nějaké věci se vštípí v paměť, jest nutno, aby věc sama předcházela, jejíž představa má býti

[19] „Napadá nás příhoda, kterou vypravuje Platon, o tom, jak faraon vytýká bohu Tothovi, že vynalezl právě písmo. [...] Ale už Egypťané to dobře věděli, vždyť tento bůh Toth se stal nejen vynálezcem jazyka a písma, ale také patronem písařů, bohem lékařství a magie: sémiotické božstvo jako tolik ostatních vědělo, že umět číst znaky vyryté do kamenů a luštit příznaky na lidském těle, stejně jako zaznamenávat znaky a tím řídit běh přírody, je jedna a táž věc. Ne náhodou je bůh Toth často znázorňován jak opice: psát, stejně jako mluvit, znamená napodobovat pomocí znaků skutečnost." In: Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha, Mlada Fronta, 2002, str. 89–90. překl. orig. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová.

[20] Srov. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, PILMICO, 2005.

[21] Tamtéž.

[22] Srov. Aristoteles, *De memoria et remiscentia*, in: Richard Sorabji, *Aristoteles o paměti*, Praha, Petr Rezek, 1995.

[23] http://cep.scripturetext.com/proverbs/3.htm

vštípena? Tak si vzpomínám na Kartágo a na všechna místa, kde jsem byl, na obličeje lidí, jež jsem viděl, na vše ostatní, jakož i na zdraví nebo nemoc tělesnou. Když tyto věci byly přítomny, utkvěly jejich představy v paměti, abych je mohl jako přítomné pozorovat a na paměť si uvést, i když přítomné nejsou. Když teď zapomenuté netkví, samo v paměti, nýbrž jeho představa, muselo patrně, kdysi samo býti přítomno, aby představa jeho byla zachycena. Bylo-li však přítomno, jak vtisklo svou představu do paměti, když přece zapomenutí vymazává z paměti i to, co tam bylo vtisknuto? A přece vím určitě, že nějakým způsobem, třebaže nepochopitelným a nevysvětlitelným, rozpomínám i na zapomenutí, které ničí každou vzpomínku."[24] Vosk, který přijímá obraz pečeti, se jako metafora prosazuje i dále do středověku, kdy Tomáš Akvinský psal, že vzpomínka je redukce původního vnímání.

Ve 20. století se podstatně zvětšil objem názorů na fenomén paměti, který dodneška zůstává módním tématem, protože zasahuje nejen do literárních interpretací, ale díky svým významovým variantám i do etických diskursů včetně vzpomínaní a rekonstrukce minulosti, konstrukce sebe, individuální a kolektivní paměti atd.

Protože oblast umění, obzvlášť literatury, zapadá do vědy o člověku a nemůže se chytat žádnými metodologickými kleštěmi,[25] uvedu nejprve řešení exaktní vědy, které může posloužit pro porozumění procesu mezi reflexí paměti a tvůrčí imaginací.

Podle přírodovědeckého poznání je mozek centrem jednání, výzkum z oblasti neuropsychologie přináší model mozkových procesů, resp. specializace mozkových hemisfér. Levá polovina mozku plní řadu jazykových funkcí (sémantické, gramatické a fonologické funkce jazyka), je zde umístěna verbální paměť, abstraktní a analytické myšlení. Pravá polovina mozku je spojována s vizuální pamětí, prostorovou orientací, konkrétním a syntetickým myšlením. Dlouhou dobu existovala představa, že mozek funguje jako nahrávací zařízení, v němž jsou vzpomínky uloženy bez možnosti zmizení. V případě, že se některá nenalezla, uvažovalo se o tom jako o ztraceném přístupu k ní. Ale paměť funguje spíše jako systém zachycující význam informací a zkušeností. Neurologové dokázali, že to, co je v paměti uloženo, může

[24] Aurelius Augustinus, *Vyznání*, Praha, Kalich, 1992, str. 326, překl. z orig. do češ. Mikuláš Levý.

[25] Srov. „mechanické kleště" in: Nadežda Mandeljštam, *Sećanja i razmišljanja I*, Beograd, Rad, 1979, str. 38–9, překl. z orig. do srb. Milica Nikolić.

být později ovlivněno novými informacemi. Badatelé se shodli na tom, že existují minimálně dva druhy paměti: deklarativní a nedeklarativní.[26] Do deklarativní paměti patří vzpomínky o kterých člověk ví, že si je pamatuje. Nedeklarativní jsou ty, o kterých vědomě neuvažuje, takové neuvědomělé vzpomínky nepotřebují při svém ukládání a vybavování hippocampus, který vzpomínky váže, ale neukládá. Např. zvykové učení se zpracovává ve střední části mozku, mozeček zpracovává vzruchy z motorické oblasti, šedá kůra mozku zpracovává učení spojené s vnímavosti atd.

Paměť závisí na spolupráci mnoha částí mozku, ale když je jedna část mozku poškozena, ostatní části mohou fungovat bez ní. Stručně řečeno, vzpomínka je vzorec spojení, který mezi sebou vytvářejí nervové buňky, tj. neurony. Signál z jedné buňky se přenáší chemickým přenašečem jinému neuronu. Místo spojení se nazývá synapse, průměrný mozek dospělého člověka udržuje tisíc bilionů synapsí. Kapacita paměti u průměrného člověka je odlišná.

Proces zapamatování rozlišuje krátkodobou a dlouhodobou paměť. Do krátkodobé se počítá okamžitá a pracovní paměť. Okamžitá je ta, ve které smyslový vjem přichází do specializovaných částí mozkové kůry a zdrží se tam jen část vteřiny. Pracovní paměť zahrnuje informace pro okamžitou potřebu (koordinované v čelním laloku), ale informace se využívají po několika sekundách jinými částmi šedé kůry. Hippocampus a další oblasti mediálního spánkového laloku začínají kódovat informace, fakta a události na delší dobu, vytvářejíce tak dlouhodobou paměť. Paměť je možné klasifikovat různě, také i na asociativní a neasociativní, percepční, emoční, sémantickou (paměť na faktické informace), epizodickou (paměť na konkrétní čas a místo).[27]

Důležité u zdravých osob je i zapomínání a patří do nezbytné součásti normálního fungování paměti. Zapomínání při onemocnění je individuální (přehled poruch paměti: amnézie, paramnézie, nesprávné poznání, retrospektivní falzifikace, konfabulace, paměťové iluze, ekmnézie, vzpomínkový klam, kryptomnézie, pseudofantazie). Zdálo by se, že je toto také podnětem k uvažování Jacka Londona: „Dětská definice, že paměť je to, čím člověk zapomíná, obsahuje víc než zrno pravdy, jaké někdy bývá v mylných výrocích. Aby člověk mohl zapomínat, musí být

[26] Někde se označují také jako explicitní a implicitní.

[27] V roce 1972 Endel Tuluing charakterizoval činnost epizodické paměti, uchovávat prostorové a časové údaje ke konkrétní události, jako autobiografickou paměť.

duševně zdráv. Neustále si pamatovat znamená posedlost, pomatenost mysli. Problém, kde se mě zmocňovalo neustálé vzpomínání, byl tedy problém zapomnění. Když jsem si hrál s mouchami nebo když jsem hrál sám se sebou šachy nebo když jsem se klepáním dorozumíval se spoluvězni, částečně jsem zapomínal. Přál jsem si však zapomenout úplně."[28]

Na širší psychologické úrovni je zkoumán postoj ke konstitutivní a konstruktivní úloze paměti v procesu formování individuální a kolektivní identity. Freudova psychoanalýza se zajímá o vzpomínáni, jakož i o jeho možné traumatické vlivy, působení a efekty na pozdější rozvoj lidské psychologie včetně jazyka. Fredovy názory se utvářely postupně, a to v diskusi a spolupráci s Josefem Bauerem a jeho metodou katarze, která se zakládala na hypnotickém stavu, vybavení vzpomínek a odreagovaní. Tato spolupráce měla za výsledek *Studii o hysterii* roku 1895. V níž se symptomy hysterie objasňují jako projev vytěsněných vzpomínek: „Když pacient hovoří o tomto ‚zapomenutí', opomene jen zřídkakdy dodat: to jsem vlastně věděl vždycky, jenom jsem na to nemyslel. Nezřídka projevuje zklamání nad tím, že ho nenapadá dost věcí, které by mohl uznat za ‚zapomenuté', na které by od té doby, co se udály, nikdy znovu nepomyslel. Ale i tato touha docházívá svého uspokojení, zejména u konversních hysterií."[29] V tom smyslu se hysterikové u Freuda popisují jako lidé, kteří se trápí, trpí, a jsou nemocní kvůli své paměti.[30]

Náhled na funkci paměti podal Freud v roce 1925 textem *Poznámka o „zázračném zápisníku"*. Aby objasnil, jakým způsobem se vzpomínky uchovávají a libovolně reprodukují, použil metaforu kouzelné tabulky jako *„zázračného zápisníku"*. Tím měl v úmyslu zařízení, psací tabulku sestavenou z dvou vrstev, celuloidového listu, který kryje voskovou tabulku. Struktura takové tabulky umožňuje opakovaně zaznamenávat a díky krycího listu zápis vymazávat. „Když je zázračný zápisník popsaný a my opatrně zvedneme celuloidovou destičku, aby se oddělila od voskového papíru, vidíme písmo zrovna tak zřetelně i na svrchní ploše

[28] Jack London, *Tulák po hvězdách*, Praha, LABYRINT, 1998, str. 44–5, přel. z orig. Josef Pospíšil.

[29] Sigmund Freud, *Vybavování vzpomínek a propracování*, in:*Vybrané spisy III*, Praha, Avicenum zdravotnické nakladatelství, 1971, str. 321–2, překl. z orig. Jiří Pechar.

[30] Srov. Josef Breuer and Sigmund Freud, *Studies on Hysteria*, London, Pelican Book, 1974, str. 57–8, překl. z orig. do angl. James and Alix Strachey.

voskového papíru".[31] Toto se shoduje, podle Freuda s duševním vnímajícím aparátem u člověka, který je také „tvořen dvěma vrstvami, jakýmsi zevním podnětovým nárazníkem, který má snížit velikost přicházející podráždění, a svrchní plochou pod ním, která podněty přijímá"[32].

Psychoanalýza umožnila odkrývat vrstvy, které vědomí potlačilo do nevědomí. S tím souvisí Fredova metoda volných asociací k odhalování snů v procesu prosazování vlastní bytosti a zkoumání potlačovaných pocitů v souvislosti s dětskou sexualitou. Součková se v tomto smyslu Freudem inspiruje, což je evidentní v *Amoru a Psyché* a v textu *Otázka paměti*. Odkaz k psychoanalýze, která se stala uměleckou módou, má však u Součkové často ironický význam.

Když se vezme v úvahu i spleť dobových společenských okolností, není divu, že metodou vzpomínaní se hledala jistota, kterou člověk věcně postrádal. Stejně tak není náhodné, že se hledání ztracené identity projevuje novým zpracováním skutečnosti, totiž poznávání světa psaním, jak se děje u řady spisovatelů začátkem 20. století. Nejde o poznávání známého, ale o poznávání světa a vlastního já. Tvůrčí akt sám o sobě se stává poznáváním a uměním ve funkci paměti.

Současně s psychoanalýzou se problematikou paměti v umění a literární tradici, ale i paměti, která je zakódovaná obrazem, zabýval se ve své fenomenologii i Edmund Husserl. V kontextu jeho filozofie může být literatura chápána jako zdánlivě neomezená kapacita textů, kde se význam času neomezuje do jednoho uzavřeného rámce. „Vědomí tohoto fenoménu jako něčeho stojícího mimo vůli jedince, tedy onen objektivní čas, vzniká prostřednictvím vnitřního časového vědomí jednotlivých subjektů v příběhu."[33] Takové zřeknutí se dominantní moci vypravěče nad časem se ukazuje i v próze Součkové, kde vnitřním vědomím hrdinů vzniká představa platného času.

Významným objevem Husserlovy fenomenologie času je popis fenoménu retence a protence a rozlišování mezi retencí a primárním vzpomínáním a opakovaným nebo sekundárním vzpomínáním, které je rekonstrukcí minulosti. Jestliže časový objekt, na kterém se ilustruje retence, je zvuk, který trvá, potom je sekundární vzpomínání melodie, kterou subjekt někdy slyšel a kterou se pokouší

[31] Srov. Sigmund Freud, *O zázračném zápisníku*, in:*Vybrané spisy III*, Praha, Avicenum zdravotnické nakladatelství, 1971, str. 295, překl.Jiří Pechar.

[32] Tamtéž.

[33] Vladimír Papoušek, *Egon Hostovský*, Praha, H&H, 1998, str. 153.

rekonstruovat v domněnce. Dalším pojmem Husserlovy fenomenologie je aprezentace jako součást zpřítomnění něčeho, co přítomné není. U Patočky je tento pojem zdůrazněn při vnímání žitého života druhé bytosti. Průchod k tomu, co nevidíme, je podobný čtenému nebo mluvenému slovu. „Když čteme, vizuální dojem takřka nevnímáme. Nesetrváváme u grafických tvarů, zvukových útvarů, přehlížíme je a jdeme dál ke smyslu, který je za nimi, procházíme tím, co je prezentováno, k tomu, co prezentováno není, co je tím pouze prezentováno."[34]

K procesu fungování vzpomínky Patočka použil jinou analogii. Uvádí vzpomínku vybudovanou na retencionalitě, v procesu zvláštního způsobu zapomínání, znepřítomňováním přítomného, jako zkušenost o jednotlivém uplynulém. Patočka uvažuje o vzpomínce jako o jediném způsobu zkušenosti minulého díky její povaze, která je fragmentární, zkreslující a konfúzní. „Vzpomínka je vědomí minulé přítomnosti. Ona intenduje přítomné; to přítomné nemůže dát, může dát jedině kvazipřítomnost a tato kvazipřítomnost je jediný možný přístup k minulému jako minulému. Vzpomínka není aprezentace. Aprezentace předpokládá prezentaci, aprezentované je zpřítomňováno *skrze* něco přítomného. Vzpomínka se nedává skrze něco přítomného. Jde o sekundární originalitu. Vzpomínka je zpřítomňování minulého přítomného. Ráz minulosti je zásadně odlišný např. od prezentace smyslu skrze akusticky daná slova. Avšak příklad vzpomínky slouží k tomu, abychom ukázali, že po stránce sekundární originality je v prezentaci druhého já něco podobného."[35] Můžeme říci, že vzpomínka je možná na základě prožité kontinuity času. Patočkovo přesvědčení o vzpomínce jako o fenoménu, ve kterém nic není, co už jednou nebylo prožito, nachází v aprezentaci druhého zvláštní charakter. Subjektu se otevírá druhá bytost nejen v projevech, ve kterých se identifikuje: „Avšak zásadně právě zde, touto zkušeností se mi otevírá nová dimenze, která mě teprve kvalifikuje jako soubytnost, a to nikoli jako autora druhé bytosti; soužívou není pouhá odlika, ale vzájemné obohacování, rozmnožování."[36]

Bergson představuje klíčovou postavu v oblasti v myšlení o paměti ve 20. století. Popisem procesů a pohybů v mysli a vyčleněním tzv. vnitřních pocitů poukázal na rozhodující přínos takových procesů v postupu utváření skutečnosti.

[34] Jan Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět,* Praha, OIKOYMENH, 1995, str. 48.

[35] Tamtéž, str. 48–9.

[36] Tamtéž, str. 49.

V souvislosti s jeho chápáním produktivně vitalistického vědomí je každý okamžik zároveň aktuálním a virtuálním jevem. Vzpomínka existuje v čase, je mentálním obrazem a aktualizuje se ve vztahu k nové skutečnosti, nikoliv ve vztahu k té, kterou kdysi byla: „Vzpomínka na přítomnost vyvíjí stejné úsilí jako ostatní kromě toho k nám má blíž než ostatní. Tíhne k našemu vnímání přítomnosti a je vždy připravena do něj vniknout. Vnímání jí uniká pouze ustavičným pohybem vpřed, který zachovává rozestup. Jinak řečeno, vzpomínka se aktualizuje jen prostřednictvím vnímání. Vzpomínka na přítomnost by tedy pronikla do vědomí, kdyby se mohla včlenit do vnímání přítomnosti. To má však před ní vždy náskok, neboť díky vzmachu, který je oživuje, se nachází spíše v budoucnosti než v přítomnosti. Předpokládejme, že vzmach se náhle zastaví: vzpomínka dohoní vjem, přítomnost zároveň rozpoznáváme i poznáváme.“[37] Pořád tak existují podle Bergsona dva proudy: přítomnost a koexistence přítomnosti a minulosti. Takto se i příběhy neodvíjejí lineárně a čas lidských příběhů není možné sledovat chronologicky, protože orientace podle vzpomínek jedná podle určitého sledu. Příběhy jsou situace, které si jen představujeme. Dualismy trvání-prostor, kvalita-kvantita, heterogenní-homogenní, kontinuální-diskontinuální, paměť-hmota, vzpomínka-vnímání atd., na které svoji filozofii demonstruje, jsou věci, které ve skutečnosti existují a pohybují se společně.

Jeho filozofie a obzvlášť koncepce paměti, kterou předložil v knize *Matiére et mémoire*[38] roku 1896, posloužila jako inspirace různým modernistickým autorům a nastupujícím směrům. Pozoruhodný a významný je jeho názor o prožívání toho, co se už jednou stalo. Například dospívající člověk zahrnuje v sobě dětství a svůj celý dosavadní vývoj, zahrnuje jej ve vzpomínkách a ve své existenci. Napojení toho, co se stalo, do toho, co se děje, znázornil Bergson obrazem sněhové koule, která se řítí z kopce a nabaluje na sebe sníh: „Vezměme si například kutálející se sněhovou kouli, která se svým kutálením zvětšuje“[39]. Tento obraz znázorňuje „vidinu účinku, který se

[37] Henri Bergson, *Vzpomínka na přítomnost a klamné rozpoznání*, tato studie vyšla v *Revue philosophique* v prosinci 1908, Praha, Vyšehrad, 2002, str. 199–200, překl. z orig. do češ. Alena Macháčková.

[38] Česky vyšlo v roce 2003, překl. Alan Beguivin, OIKOYMENH, Praha.

[39] Henri Bergson, *Smích*, Praha, Naše vojsko, 1994, str. 44.

šíří a narůstá sám sebou, takže příčina na počátku nerozeznatelná dospěte nevyhnutelnému způsobem k výsledku stejně důležitému jako nečekanému“[40].

V stati o aspektech Bergsonovy filozofie Josef Fulka zdůrazňuje důležitý rys Bergsonovy teorie o uchování vzpomínek: „Jak stárneme, na naší přítomnou percepci se ‚nalepuje‘ postupně stále delší ohon vzpomínek, které neexistují na žádném místě (ani v mozku, ani v nervovém systému, ani nikde jinde), jen samy v sobě, a mohou se kdykoliv aktualizovat, ať už v závislosti na naši vůli nebo zcela spontánně, jako např. ona slavná Proustova ‚madlenka‘.“[41]

Uvažuji-li o Bergsonově názoru na minulost, jež je implikována v přítomnosti, pak v procesu vzpomínání a utváření textu v přítomnosti v tvorbě Součkové nacházím shodu s jeho metaforou a procesem vnímání, do kterého vstupuje vzpomínka.[42] U Součkové je přítomnost vlastně prodloužená minulost, pohled na paměť u ní je propojením různých jevů, které se mohou jak rozšířit, tak spojit v čase.

Maurice Halbwachse vzbudil pozornost pojednáním o *ars memorii* a myšlenkami v duchu Bergsonova učení, když poukázal na důležitý aspekt lokalizace obrazů v procesu vzpomínání a architektury místa, zatímco význam a smysl paměti analyzoval jako kolektivní činnost.[43] Minulost podle Halbwachse také není statická, nýbrž je to proměnlivý fenomén, který se může dále tvarovat jen za přítomnosti druhých (rodiny, přátel), kteří v procesu vybavování hrají důležitou roli. Tak se kolektivní paměť řadí do sociálně vybudovaného řádu a je tolik kolektivních pamětí, kolik je i skupin a institucí ve společnosti. Ovšem ten, kdo vzpomíná, je jedinec, nikoliv skupiny a instituce. Jedinci umístění do kontextu specifické skupiny se v průběhu vzpomínání odvolávají na kontext a regenerují minulost. Přirozeně zde Halbwachs uvažuje i o rodině jako o skupině, na kterou se váže kolektivní paměť.

---

[40] Tamtéž.

[41] *Filozofie Henri Bergsona, Základní aspekty a problémy.* Uspořádal Jakub Čapek, Praha, OIKOYMENH, 2003, str. 31.

[42] „Tentokrát budeme předpokládat, že přítomné vnímání se vždy vydává do hlubin paměti hledat vzpomínku na vnímání minulé, které se mu podobá; pocit už jednou viděného by vznikal složením nebo splynutím vnímání a vzpomínky.“ In: Henri Bergson, *Hmota a paměť, esej o vztahu těla k duchu,* OIKOYMENH, Praha, 2003, str. 66, překl. z orig. Alan Beguivin.

[43] Srov. Maurice Halbwachs, *On Collective Memory,* The University of Chicago, 1992. překl. z orig. do angl. Lewis A. Coser.

V tom smyslu uvádí rodinu tradiční společnosti, jejíž pamětí nejsou jen oslavy a tajemství, zároveň jsou to i modely chování a učení. Vyvoláváním událostí z rodinného života, kdy se eliminuje to, co patří do idejí a tradičních mínění, „zůstává obraz toho, co se stalo jen jednou, a pohled je tak zaostřen na okamžik v čase a jednotlivou příhodu".[44]

Když Součková na stránkách *Prvních písmen*, ale i v pozdějších textech včetně *Krátké povídky*, zobrazuje matku při denních rituálech společenského života, popisuje to jako událost, která se tehdy stala. Domnívám se, že je zde možno podle Halbwachse nepochybně mluvit o sloučení do jedné příhody, zaznamenáváním více událostí, které se vryly do její paměti a paměti její rodiny. To co portrétuje, je souhrn způsobů a typů života společenské vrstvy. Rekonstruovaný obraz z uspořádaných fragmentů uplynulého života je dán spíše reflexí zastavení, které chce autorka sledovat. Detaily, kterými autorský subjekt cíleně evokuje působení matky, která příběh vypravuje a je nucena převádět své vzpomínání stejně jako přenášet to, co píše, nemusí odpovídat přesně všemu, co se zrodilo v autorčině mysli. Text, vytvářený z množství hlubokých subjektivních vzpomínek a vzpomínání, portrétuje vnitřní svět jako celistvost. Líčení je způsob, kterým se přenáší to, co bylo vytvářeno v procesu budování autorského subjektu.

Hans Belting[45] zkoumá obraz katedrály, která už není obrazem věčného kosmu, ale evokací ztracené minulosti a doby sdílení stejného náboženství. Taková změna, i když se jedná o fyzicky existující stavbu, vyžaduje zkoumání. V tom smyslu uvádí Belting případ Prousta, který viděl katedrálu jako ztracené mistrovské dílo náboženského umění, toho umění, které už existuje jen v paměti. Belting v tom vidí moderní pojímání umění, které změnilo náboženské pochopení v potřebu sebeodkrývání a fascinaci výrazem. K tomu v širším smyslu uvádí leitmotiv katedrály u Moneta.

Domnívám se, že podobným způsobem můžeme uvažovat o motivu katedrály, který se objevuje ve sbírce *Sešity Josefíny Rykrové*. Její osobní vzpomínání je takto inkorporováno do souvislosti s pamětí jiných uměleckých osobností a historických postav. Tím se přivlastňování minulosti může chápat jako

[44] Tamtéž, str. 59. (překl. do češ. aut.)

[45] Srov. Hans Belting, *The Catedral of Memory,* in: *The Invisible Masterpiece*, Chicago, The University of Chicago, 2001, str. 225–247, překl. z orig. do angl. Helen Atkins.

budování uměleckého díla za účelem přijetí reality. Marcel Proust si vybral Vermeerův *Pohled na Delfi*. Obraz rozptýleného světla krajiny jakoby v zrcadle, ve kterém se moderní člověk odráží. U Součkové je také obraz přítomen jako katalyzátor pro stimulování energie. Jenže Součková se nezdržuje jen u jednoho obrazu, ale dynamicky vytváří a portrétuje, provádí čtenáře z místa na místo, od události k události. Tím se obrazy proměňují v příběhy. Návratem minulých okamžiků vrací do života paměť jedince, návratem do vzpomínek oživuje sebe. Odkazováním na díla literárního dědictví se také distancuje od slepého napodobování tradice. Parafrázováním otevírá možnost návratu starých děl ve smyslu vzpomínky. Rituály vzpomínání tím dostávají významnou roli v umělecké praxi.

Koncept architektoniky paměti u Renaty Lachmannové, zabývající se ruským modernismem, funguje jako topografie města, místa, ve kterém je shromážděna kulturní paměť. U Součkové je tento princip také částečně přítomen, autorský subjekt se prochází Prahou a vybavuje si zobrazováním objekt, zpřítomňuje ho a verifikuje ho pomocí spojení místa s událostí. Tím paměť společenství podřizuje subjektivní perspektivě za účelem významové perspektivy.

Novější bádaní ohledně paměti zahrnuje více než pouhou techniku. V literární a kulturní teorii se koncem 20. století vytváří a dominuje tzv. anamnestický model, který zdůrazňuje komplexní charakter kulturní paměti. Podle takové koncepce není paměť jenom akumulátor, ale i generátor, kreativní mechanizmus estetické tvorby. Opírá se ovšem o ideu Platona, kde každý obraz je odleskem praobrazu[46]. Tento model se v literární teorii projevuje v dílech Michaila Bachtina, u něhož je založen na premise generické paměti nejen v literatuře, ale i v kultuře, s důrazem na neukončený dialog mezi literárními díly a rozličnými kulturami.[47]

Klíčovým výrazem je rovněž termín intertextuality prosazovaný Julií Kristevou, která v kategorii intertextuality rozeznává druh paměti, jejíž povinností je produkovat významy v novém, aktuálním textu. V momentu, kdy se jedná o rozlišování mezi primárními a dalšími texty, Kristeva uznává existenci jediného univerzálního textu, v němž se texty mezi sebou rozvíjejí a dotýkají.

[46] Srov. Frances A. Yates, *The Art of Memory,* London, Pimlico 2005.

[47] Srov. Renate Lachmann, *Memoria Fantastica*, Praha, Hermann & synové, 2002, překl. z orig. do češ. Tomáš Glanc.

V podobném duchu se Roland Barthes zmiňuje o démonické intertextualitě, tj. o rozmnožování, křížení a cirkulaci početných citací, referencí, tj. sítí významů a autorských podpisů, které mají zásluhu na aktuální „smrti autora" jménem fantómské paměti. Gérard Genett používá metaforu „palimpsest", aby zdůraznil, že literární díla jsou zdvojnásobena záznamy pamětí, tj. vrstevnatým předěláním i pamětí svých předchůdců.[48]

V poststrukturalistické teorii je podpořen anamnestický koncept literární tvorby. Jacques Derrida tak činí pomocí kategorie „stopy", což je v podstatě poznání o tom, že psaní je „stopa" po něčem fluidním a difúzním. Dnes, v době kdy je popřen Bůh jako esenciální figura, nebude nikdy možné dosáhnout žádaného centra světa (psaní) a navždy zůstáváme zajatci paměti (a nostalgie).[49]

Podobně i Lotman afirmoval kategorii „kulturní paměti" jako podstatný rys kultury, jako její schopnost vzpomínat na předchozí stavy, a tímto způsobem se dynamičtěji rozvíjet a měnit. Tato charakteristika má dalekosáhlé následky, které zdůrazňuje Renate Lachmannová.[50] Rozvíjí představu o tom, že psaní má funkcionální základ jako mnemotechnický prostředek. Mnemotechnika se zdá být způsobem, jak ukázat texty v novém světle. Literární texty tak nejsou jenom původci paměti kultury, ale rozvíjí estetiku a sémantiku paměti. Prostor paměti je do textu vepsán stejným způsobem, jako text do prostoru paměti. Paměť textu je jeho intertextualita. Lachmannová vychází ze tří modelů intertextuality, které není možno rozdělit: participace (psaním vykonávána účast na kulturních textech, je to koncept opakování), tropika (boj proti cizím textům, nutně vepsaným do vlastního textu) a transformace (oproti tropice přivlastnění textů s distancí a s gestem hraní s ním). Všechny tři akty paměti jsou produkty odmítnutí a překonání předchozích textů a také dílem transformace.

Z naznačených vyjádření se dá usoudit, jak se mění představa literárních teorií a konceptů 20. století po dlouhé době podřízenosti různým školám a proudům. Jsou zde totiž zahrnuty všechny různé pojmy literárního umění a otázky související s literárními a životními příběhy, které jsou také vyprávěny prostřednictvím paměti.

---

[48] Tamtéž.

[49] Srov. Kristofer Noris, *Dekonstrukcija*, Beograd, NOLIT, 1990, překl. z orig. do srb. Jasmina Miličević.

[50] Srov. Renate Lachmann, *Memoria fantastica*, Praha, Hermann & synové, 2002, překl. z orig. do češ. Tomáš Glanc.

Věda o paměti rozlišuje varianty paměti (sémantická, autobiografická), které odpovídají určitým neurologickým faktům. Ačkoliv mohou být mnohonásobné aspekty paměti filozoficky podrobně zkoumány, nezdá se, že by bylo v lidské možnosti vzpomínání něco centrálnějšího než unikátní soubor událostí, obrazů a emocí, které charakterizují jedince a rozlišují ho od ostatních. Zdá se, že poddajnost paměti je v oblasti literatury dobrým podnětem pro znázorňování skutečného konceptu subjektivní identity, zakotvené v uvědomování si své trvalé jedinečnosti v čase.

Proto bych chtěla omezit své uvažování o paměti jako existenciálním zážitku času na to, co je pro jedince dostupné jako zkušenost. Ta do jisté míry působí jako vnější motivace v procesu utváření narativních postupů a efektů. Nejprve uvedu několik podnětů z uvažovaní Paula Ricoeura, které mohou osvětlit poetiku textů Součkové. Jde o otázky (schopnost dějin regulovat čas, křížení dějin a fikce atd.), které se vnucují po podrobném zkoumání konfiguračních aspektů fikčního narativního textu. Takové zkoumání se nemá omezit jen na text, ale má se zapojovat vše, co předchází textu, jako realita světa a sediment tradice včetně recepce textu, která je založená na narativní kompetenci a narativním rozumění.[51]

Zkoumání metamorfóz zápletky v literatuře vychází z předpokladu, že se proměňování odvíjí vždy pomocí nového vložení formálních principů konfigurace do žánrů a jednotlivých děl. Například Součkové *Amor a Psyché* je případem, ve kterém je nejen těžké vyčlenit zápletku, úplnou časovou organizaci, ale i oddělit postavy a charaktery, a tak je obraz světa, který utvářejí, fragmentární a nekoherentní. To vyvolává otázku o hranicích metamorfózy zápletky. Pojem budování zápletky je obohacen Ricouerovým přístupem a jeho konfigurací fikčního příběhu, kterým dokazuje nepřímé poznání času. Časové konotace určuje i vypravěčský hlas jako signál, že se vstupuje do fiktivního světa a do času fikce.

V textech Součkové není přímo vytvořen a tematizován v paměti existenciální zážitek času, ale to, co utváří strukturu zápletky je právě fiktivní zkušenost času nejen ve smyslu kompozice, ale i jako fiktivní existenciální obsah postav. Do jednoduchého děje, v rámci kterého jsou u Součkové podány scény ze

[51] Srov. Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění II*, Praha, OIKOYMENH, 2002, str. 28, překl. z orig. do češ. M. Petříček jr.

života, je vloženo vědomí různých postav, která představují návrat do minulosti a rozšíření projektovaného časového intervalu.

Spektrum temporální zkušenosti u Ricoeura nabízí na jedné straně intimní zážitek postav a na druhé oficiální čas, který se odvíjí vplýváním do děje narážkami na historické události. Ricoeur zdůrazňuje více postupů, které jsou ve fikční próze k dispozici, aby sledovaly všechny podrobnosti variací mezi časem vědomí a chronologickým časem se sociálním významem. „Variace na téma tohoto vztahu vedou fiktivní příběh za hranice zmíněného abstraktního protikladu a pro čtenáře jsou účinným nástrojem odkrývání nekonečně rozmanitých způsobu vzájemného komponování časových perspektiv, jež pouhá spekulace není schopna zprostředkovat.“[52] Zdůrazňuje, že není řeč o jednoduchém protikladu mezi monumentálním časem a vnitřním zážitkem času, ale o počtu variací vztahu postav k monumentálnímu času. Tak se utváří síť zkušenosti času, která se jako echo jedné zkušenosti v jiné přenáší na čtenáře. Přestože Ricoeur ukazuje jedinečnost literární projekce fiktivní zkušenosti času a schopnost literárního artefaktu nepřímou cestou zrcadlit různé konotace času, nabízí se reakce na jeho názor. Tím myslím dvojsmyslnost temporálního umístnění události, jež umožňuje vzpomínání, respektive opakování události ve vědomí nějaké postavy, které bude zároveň vzdalováním a zároveň splýváním s ním. Stejně tak se diferencuje odpovídající vnitřní a monumentální čas v románech *Odkaz* a *Zakladatelé*, kde se v průběhu čtení rozpoznává sociální sféra a v souladu s tím odpovídající společenské poměry. Příhody ve světě skutečného dění jsou chronometricky určeny a vymezeny, což není v případě temporálních vnitřních aktů. Mimo to, co se doslova stalo nebo symbolicky sdělilo i to, co plyne ze smyslu událostí, které jakoby utvářejí zápletku, a z vnitřního obsahu postav, je pojetí manifestace času, k němuž přispívá rytmus a dynamika konfigurace. V rámci vyprávěného času a událostí se rýsuje řada motivů, kterými se problematizuje fenomén času a existence v něm včetně hodnocení časových intervalů (zlaté hodinky, které dále šly, jen jejich povrch se rozbil, pochybnost a nevědomost dítěte, co se stane po smrti rodičů a jestli to, co mu slíbili, bude platit pravdivě atd.). Stejně jako některé pasáže zachycující časovost rodinných dějin, do nichž pronikají velké dějiny první světové války. Je tu vypravěčský hlas, který se ironicky distancuje od pozice komentujícího v textu na místech, kde je potřeba příběh vyprávět

[52] Tamtéž, str. 168.

v minulosti a která jsou zároveň problematická zvláštní povahou času. *Odkaz* a *Zakladatelé* jsou ironicky intonovaným dvojrománem a parodií poučného společenského románu, dále románem o rodinných ságách, románem o evropské kultuře a osudu měšťanské Evropy.

Ricoeurův koncept se v této práci uplatňuje nejen pro objasnění času vytvarovaného v příběhu, ale i v souladu s horizontem očekávání.[53] Jeho změna je fenomén literárních dějin, který se odvíjí v důsledku existence rozporu mezi formálními a obsahovými vlastnostmi díla a horizontem očekávání jako estetická distance. V kontextu percepce tvorby Součkové za účelem interpretace mě tyto úvahy dovedly k myšlence, že význam literárního díla spočívá na dialogickém vztahu mezi publikem a dílem. Dějiny literatury utvářejí sukcesivní změny v relaci autor-dílo-publikum anebo produkce-dílo-recepce, jak vyplývá z tezí H. R. Jausse[54]. Pro tvorbu Součkové platí, že život díla byl a je recepčně proměnlivý stejně tak, jako je v díle proměnlivý způsob zobrazování vztahu individuality k všednímu životu a k dějinám.

2. Exil a literatura

Jedním z předních badatelů, kteří se věnují osobnosti Milady Součkové a interpretují ji v souladu s duchem její tvorby s ohledem na změnu existenčního prostředí, je Vladimír Papoušek, který se o tom zmiňuje v kapitole *Amerika jako prostor k vytěsnění* věnované Součkové: „Tradicionalismus jen zdánlivě kontrastuje s obrazem autorky jako experimentátorky a současnice české umělecké avantgardy. Její experimenty v tvorbě předexilové nikdy nesměřovaly k volné hře s objektivizovaným světem, nýbrž k analýze vlastního tvůrčího vědomí. Hledání tradičních neměnných vazeb prostřednictvím textů tedy zřejmě logicky vyplývá

[53] Pojem horizont očekávání používám jako klíčový pojem estetiky recepce H.R. Jausse, kterým označil dispozice publika v určitém čase, tj. estetická měřítka, literární konvence a převládající senzibilita, pod jejímž vlivem se nové dílo přijímá. Srov. Hans Robert Jauss, *Toward an Aestetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, překl. z něm. do angl. Timothy Bahti.

[54] Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, překl. z něm. do angl. Timothy Bahti.

z proměny autorčiny aktuální existenciální situace. Lze předpokládat, že situace exilu se na této proměně podílí. Na druhé straně je ovšem brát v úvahu nejen proměnu prostorovou (odchod do nového prostředí), ale i časovou – tedy zvětšující se časový odstup subjektu od evokovaných událostí. [...] Tradicionalismus a experiment, nezájem o americký prostor v umělecké tvorbě a naopak bezproblémové přijetí odborného diskursu vyhovujícího místnímu univerzitnímu publiku v anglicky psané esejistice, vytvářejí řadu pozoruhodných kontrastů v exilovém díle Milady Součkové."[55]

Původní koncept exilové tvorby v evropském kontextu se začal utvářet v dějinách a právech starověkého Říma, kde existovalo vědomí o tradičním „exilumu", kromě vyhoštění do exilu i privilegiu útěku do exilu. V evropské literatuře se rýsují modely, na kterých je určitý druh exilu založen. V motivech a výběru témat se naplňuje očekávání tohoto druhu v literární tvorbě, a to jsou:

1. Biblická prorocká literatura
2. Aristotelova rozprava o politickému vynálezu *ostrakizein*

Prorocká literatura Starého zákona ilustruje na příkladu hromadného trestu několik univerzálních charakteristik lidských reakcí vůči exilu a v exilu. Tak je tomu například v žalmu 44:

(44:12) Oddal jsi nás, jako ovce k snědení, i mezi pohany rozptýlil jsi nás.
(44:13) Prodal jsi lid svůj bez peněz, a nenadsadils mzdy jejich.

Úryvek ukazuje na to, co se stalo tím, že byli Izraelité zajati a odvedeni do cizí země (jako v roce 772 obyvatelé severního království Izraelského do asyrských krajů), a také na to, že někteří utekli před nepřítelem a zdržovali se v sousedních krajích mezi pohany.[56] Jedná se o proces umístění do různých časů a kulturních identit: migrace skupin anebo jedince do nové země, problém je spojován s asimilací a jejími následky.

Druhý případ, který se týká druhu exilu v literární tvorbě, je Aristotelova rozprava o problémech vyhoštění do exilu, jako *ostracis* anebo *ostrakismus* rozhodnutím veřejného shromáždění. V něm každý občan napsal na střep jméno toho, kdo podle něj ohrožuje demokracii, vina nebyla zkoumána, a viník s nejvyšším

[55] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 128–9.

[56] Encyklopedie Bible 1992 by Gemini, Ltd. Bratislava na str. 157.: „Pod pojem EXIL Bible rozumí pojem praxi prováděnou mj. Asyřany, při níž byly porobené národy přesídlovány [...]Kdo hovoří v souvislosti se SZ o „exilu", má většinou na mysli babylonské vyhnanství (586–538 př. Kr.)."

počtem hlasů byl odsouzen k desetiletím vyhnanství. Tento případ se týkal exilu výjimečných jedinců ve smyslu politické účelnosti pro udržování rovnováhy mezi občany v obci.

Obojí tedy, exil *de jure* i exil jako libovolný dočasný anebo radikální trest jedince, nebylo v dějinách ani v literatuře nic nového. Cicero použil římská privilegia útěku do exilu s *deminutio capitis* dvakrát, aby utekl strohému rozsudku. Z prvního exilu byl povolán zpět, z druhého se nikdy nevrátil, nepřátelé ho dostihli a byl popraven. Ovidius, který byl v exilu ze záhadných důvodů, byl potrestán císařem Augustem vyhnáním do osady Tomis u Černého moře (dnes město Konstanca) a nikdy o tom nevedl rozpravu, jenom nářek a prosbu o shovívavost jak v *Tristiae*, tak v *Epistulae ex Ponto.* Model exilového textu je také přítomen u Danta, který byl po sporu s papežem postaven před rozhodnutí, zda odjet a vyjednávat, nebo zůstat ve městě, kde se tehdy údajně vyslovil: „Půjdu-li, kdo zůstane, zůstanu-li, kdo půjde?"

Exil kdysi obsahoval i rituální povahu[57], v dějinách se o „exilu" uvažovalo různě, a byl chápán rozličně, zvlášť v novodobém kontextu. Jednou z teorií exil-románu je teorie Zinového, který jím rozumí román o dvojníku hrdiny, jenž zůstal doma a z něhož vznikl někdo jiný. Nejklasičtější vzor „exilového románu" podle něho je *Obraz Doriana Graye*[58] O. Wilda. Na zde tematizované syntagma navázala mezi jinými i skupina rakouských umělců, která v roce 1954 založila „Klub Exil" s aluzí na situace v kulturním životě tehdejšího Rakouska. Členové mohli psát, co chtěli, nikdo jim nic nezakazoval, věděli, že je nikdo nechce z prostoru vyhnat, nebyli ohroženi válkou. Kolem H. C. Artmanna byli dalšími umělci v „exodu" Bernard Rum, Oswald Wiener, Friedrich Achleirner a Konrád Bayer. Jeden z jejich projevů byl druh „izolované" poezie, ve které se jednotlivá slova stávala nezávislými na celku básně.[59]

Většina studií ohledně exilu je zaměřena na zkušenost a odchod jedinců z vlasti a hledání nového života a domova jinde. Všeobecně charakteristika exilové tvorby ve všech dobách obsahuje latentní tendenci k autobiografičnosti. V průběhu

[57] Srov. *Odchod šílenců*, in: Michel Foucault, *Dějiny šílenství*, Praha, Nakl.Lidové noviny, 1994, str. 15, překl.z orig. Věra Dořáková.

[58] Srov. http://www2.arts.gla.ac.uk/Slavonic/staf/Czech_literature3.html

[59] Joseph P. Strelka, *Exil, Gegenexil und Pseudoexil in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2003, str. 162.

času se objevují kolektivní verze v biblické prorocké literatuře. Ve starořímské jsou to Ovidiova *Tristia* a *Epistulae ex Ponto*, z renesance *De Principatibus* Machiavelliho (v roce 1513, krátce po návratu rodu Medicejů, byl obviněn ze spiknutí proti nim, uvězněn a mučen, poté propuštěn a vykázán z Florencie).

Z doznívající renesance a humanismu, z přechodu mezi starší renesanční a nově se rodící barokní kulturou, je význačným případem exilové tvorby dílo J. A. Komenského. V nejnovější době jsou příklady evropské exilové literatury mnohem četnější, je více těch, kteří psali jinak, protože viděli jinak, než jak diktovala móda, komercializace anebo politická moc. Toto právu na odlišnost mění názor na celkový stav literatury. Tento stav můžeme vnímat jako stav v exilu. K tomu se vztahuje řada otázek ohledně literatury a moci, její teorie a praxe. Nouzový exil a jemu odpovídající formy vyhnání skupin anebo jedinců z jejich vlastních společností vyvolal podstatné proměny tvůrčích stylů. Příběhy popisují chvíle jejich existence a poskytují záblesk transformovaného života s výhledem identifikace v exilu.

Být v exilu v podstatě znamená utéct někam jinam. V oficiálním smyslu znamená dosáhnout nového území. Status „v exilu" se týká i veřejnosti, kterou tvoří „vzácná" skupina. Ale pro administrativu jsou i oni vnímáni jako imigranti, uprchlíci, azylanti. Další otázkou je, do jaké míry lze dosáhnout novou identitu a příslušnost v novém prostředí. Dalo by se říci, že hledání stabilní identity je integrální součástí samotného exilu. Není však hledání stabilní identity proces, který člověk prožívá i v domácím prostředí, takže nezáleží jen na vnějších okolnostech?

Podle aktuálních podmínek globalizace může být „působení v exilu" podobné působení kosmopolitismu. Takové působení je ironickou distancí od tradice jedince a respektem pro jiné kultury a lidská práva. Exil jako výsledek absolutní perzekuce z náboženských, nacionálních, politických anebo jiných důvodů má jednoho společného jmenovatele, a tím je netolerance. Příčinou exulantství je tedy moment jakéhokoliv nátlaku a je jedno jestli je ve formě fyzického násilí, ohrožení života nebo ztráty svobody. Důležitá je zde definice slova „svoboda" a „život", jelikož pro jednoho je život holá existence a pro někoho jiného žít znamená mít možnost malovat, psát, tvořit, jak o tom psal Ladislav Radimský[60]. Proto je oprávněný i termín „vnitřní exil", jímž se nemusí rozumět pouze vyhnanství z vlasti, ale i

[60] Srov. Ladislav Radimský, *Skloňuj své jméno exulante!*. Vyšlo jako 8. svazek v řadě „Studium", edice Křesťanská akademie v Římě 1967.

z domova, z rodiny, společenské vrstvy nebo společnosti, a tedy můžeme hovořit o exilu i jako o stavu duše. Duše svobodné, osvobozené revoltou, která odmítá a zároveň se snaží dosáhnout humánnějšího světa. Příklad takové osvobozené duše je Prométheus, ten jako první vzbouřenec má rád lidi, a proto trpí kvůli nim, odmítá se pokořit a prosit bohy – tyrany.[61]

Jak uvedl Ladislav Radimský ve své studii věnované exilu[62], protikladem exilu je domov, z něhož je jedinec vyhnán, lítost a touha po něm mu modeluje osobnost. Úzkost exulanta pramení z pocitu vykořenění. Proto „lidem vyhnancům naděje milá potrava je"[63] a myšlenka na návrat přetrvává, pravý exulant ví, že se jednou vrátí domů, jestli ne živý, tak jako mrtvý anebo se vrátí jeho tvorba. V tomto smyslu můžeme mluvit i o vyhnanství do určitého času, o vyhnanství do budoucnosti, sem by patřilo hodně výjimečných spisovatelů a filozofů, kteří v exilu strávili část svého produktivního života. Ať už se ocitli v exilu proto, že „lidé chtěli žít co nejšťastněji a s tímto záměrem si hledají cestu, která by jim v tom kladla co nejméně překážek [...] a domnívají se neméně lišácky ji nalézt v exilu"[64], anebo se do něj uchýlili, protože neměli na vybranou. Exilová literatura je důležitá nejen jako vyjádření konfliktu s její příslušnou společností, ale i pro vystižení některých jemných momentů filozofického myšlení v literatuře, kde oživení vzpomínek, i když nemusí být ničím velkým a zvláštním, podněcuje tvůrčí akt. „Proč teď tahle vzpomínka? Není mi k ničemu a neskrývá žádnou moudrost. Jen mě zdržuje, protože kypím radostí. Tomu se jistě říká idea."[65] Z tohoto důvodu určité exilové texty pořád zůstávají středem zájmu.

---

[61] Srov. Albert Caus, *Pobunjeni čovek*, Zagreb, Odabrana dela, „Zora", 1971, překl. z franc. do srb. S. Vučićević, F. Kveder.

[62] Ladislav Radimský, *Skloňuj své jméno, exulante! Pokus o pochopení bídy a slávy exilu*, Řím, Křesťanská akademie 1967.

[63] Tato věta se vztahuje k vyhnanému národu Troje po trojské válce, vyslovil je Egisto, Klimestrin milenec, který ji pomohl zabít Agamemnona, in: Eshil, *Agamemnon, Sabrane grčke tragedije Eshila, Sofokla a Euripida*, Beograd, Prosveta 1989, str. 78, překl. z orig. do srb. Kolomon Rac a Nikola Majnarić.

[64] Josef Vojvodík, *Svobodný svět takřka na dosah ruky*, Jan Vlasák (Bohuslav Brouk), *Dopisy z exilu*, 1949, in: *Národní Politika*, č. 6, roč. 22, červen 1990.

[65] Knut Hamsun, *Po zarostlých stezkách*, Praha, Mladá fronta, 2002, str. 136., překl. z orig. Veronika Dudková.

Českou exilovou literaturu můžeme podle vzniku rozdělit do pěti hlavních vln. K první došlo po roce 1620, v období po porážce na Bílé hoře, druhá nastala po porážce revoluce v roce 1848, za třetí vlnu se pokládá období od roku 1938 včetně druhé světové války, čtvrtá vlna vznikla po komunistickém převzetí moci v únoru 1948 a poslední pátá po okupaci vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Někteří z vystěhovalců 20. století patří do všech třech posledních skupin, konfrontovali se s německou okupaci a potom i s oficiální vládní politikou a museli si vybrat buď setrvání ve vlasti, anebo emigrovat. Pro mnohé to bylo podruhé, protože se po první světové válce vraceli do vlasti a potom zase museli prchat anebo byli veřejně odsouzeni. Vlny emigrace ve 20. století byly obsáhlé, a tím značně deformovaly obraz dějin české literatury. Tento rozsáhlý a výjimečný případ literatury, která vznikala a rozvíjela se mimo své jazykové epicentrum, v sobě nese obrovský potenciál. Ovšemže už kvůli fyzické vzdálenosti pomaleji znovuzískávala pozice v dějinách české literatury. Taková literatura mohla po případném návratu do českých dějin získat dynamickou pozici. Nakolik byla dynamická, záleželo na mnoha faktorech. Ale je jisté, že „vzdálenost k českému kontextu nevytváří protiklad, ale naopak komplementárnost".[66]

V článku s názvem *Zásadně o české poezii* se Součková ohlíží na poezii psanou v emigraci a uvádí, že rozpoznávací znak mezi literaturou domácí a zahraniční je ideologický. „A to i v případě, že jsou verše bez jakékoli ‚idey', když je to jen osoba autorova, která představuje ideové příslušenství. J. Hrubín a V. Hons mohou používat těch ‚nejdivočejších' modernistických výrazů a forem, pravých ‚entartete Kunst' a to jen proto, že jejich příslušnost (ostatně ve verších vyslovená) je nade všechny pochyby. Naopak básník, který emigroval z ČSSR, nemůže tam publikovat, i kdyby jeho verše byly dobré a sebe ‚nevinnější' po stránce ideologické. Doma i v emigraci, obě strany takový postoj podporují a prohlubují. Domácí ideologie má tu výhodu, že její literatura tkví pevně v přítomnosti a ve skutečnosti. Doma, přes donucovací marxistickou teorii a praxi, přes ‚umlčování' jednotlivců, literatura ‚žije' v denním, stálém styku se svým literárním a čtenářským prostředím.

[66] Jiří Brabec, *Prolegomena k tvorbě emigrace a krajanských obcí české*, in: *Estetika*, Praha, Academia, roč. XXXVI, č. 1–3, 1999, str. 3.

Spisovatel v emigraci ztrácí na vitalitě. Amerika ráda zdůrazňuje přínos cizích kultur do domácí, ale míní tím jakýsi přínos etnický a jistě ne literárně-lingvistický.“[67]

Tvorba každé emigrantské vlny měla různý charakter, některá více politický, některá umělecký a záleželo i na širším dějinném a kulturním kontextu se navazovalo. Literární tvorba se opírala o tendence doby, v které vznikala a zároveň od nich ustupovala, mísila se s prožitkem reality v novem prostředí a sebepojímáním v něm, o čemž probíhaly diskuse i v exilovém tisku.[68]

V exilové tvorbě můžeme všeobecně vysledovat několik fází. Je tu fáze, která je založena na působení naděje, k níž je exilová tvorba úmyslně orientována. Společenská činnost se ještě zdá možnou a především je zde patrný záměr návratu do činného života. Další fáze je propojená s předchozí podle postojů, ale zesiluje vědomí naléhavosti společenské činnosti a postupného návratu. Jistá nemotorná povídavost uvádí do této literatury nadhodnocení působnosti vlastního mínění exulanta. Poslední fázi je založena na shromáždění simulaker[69]. Je to vnitřní odvrácení se od vlastního já, v němž se text soustřeďuje na zkušenosti subjektu, od konfrontace dobra a zla v dějinách do tvaru, v němž se autor v umělecké tvorbě sám objektivizuje. V textech se dostávají dopopředí imprese člověka zkoušeného člověkem. Koloběh ztracené reality je proniknout smyslem pro osvobození a odvrácení se od veřejného morálního působení, které je chápáno jako nedostatek exilu, a stává se vlastní svobodou – občanstvím ve světě.

Tuto fázi jako „výraznou“ proměna stavu v exilu a dosavadního výrazu (projev motivů, zapojování určitého prostoru) můžeme sledovat od určitého bodu v básnické sbírce *Gradus ad Parnassum*. Je to první básnická tvorba Součkové, jež vznikla v exilu a tímto bodem rozumím báseň *Velký podzim*[70]. Může se chápat jako

[67] Milada Součková, *Zásadně o české poezii*, in: *Proměny*, 17, 1980, č. 2, duben, str. 3–6.

[68] Srov. Vladimír Papoušek, *Exil jako možnost a jako obrana* (Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let), in: Matonoha, J. (ed.), *Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*, Praha, ÚČL AV ČR 2002, str. 43.

[69] Pojem simulakrum používám podle objasnění v *Lexikonu teorie literatury a kultury*, (ed.) Ansgar Nünning, Brno, Host, str. 713–714.

[70] O této básni Kristián Suda v textu *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové* píše: „Je to bezesporu skrytý vrchol sbírky, kde Součková (navazujíc na *Mluvící pásmo*) opouští radikálně stopy lyrických básní, poetického komentáře, příležitostných veršů a vydává svou básnickou přítomnost do celku světa.“ In: *Jak reprezentujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Praha, Obec spisovatelů, 2000, str. 72.

orientační moment, kdy se autorský subjekt zbavil statičnosti ve prospěch pohybu. Pocit nostalgie ve smyslu propojenosti s domovem jako jediným daným místem se změnil v propojenost se zbytkem světa. O této změně a zároveň udržení předválečného diskursu bude řeč v následující kapitole.

Součková v „exilovém diskursu" vědomě potvrzuje sebe tvorbou esenciálně reflexivní, psanou s pozorným vědomím o exilu jako dynamickému procesu odhalení a adaptace. Místo stýskání a stálé nostalgie zakládá svůj koncept na přítomnosti v univerzu a svoji metodu aplikuje na základě návratu do různých obrazů a okamžiků minulosti, na základě odstupu a „ignorování" pozice v exilu. Vnitřní zkušenost, která pomohla sebeurčení, se vyjevuje v pohledu zpět do minulosti[71], a tím pádem se situace v exilu jeví jako pohodlná struktura, jak Jean Baudrillard píše: „před proměnou nás chrání jedna věc: exil".[72] Toto vynoření sebe se stává předmětem osobního ztvárňování v textu, který čtenář vnímá a z kterého získává zkušenost.

[71] Např. jako obráceně nasazena hlava hříšníkům v Danteho *Pekle.*

[72] Jean Baudrillard, *Cool Memories*, London, New York, Verso Books, str. 83., překl. z orig. do angl. Cris Turner, překl. do češtiny autorka.

II. INTERPRETACE DÍLA MILADY SOUČKOVÉ

O samotné osobnosti Milady Součkové se toho ví mnohem méně než o jejím způsobu myšlení a uvažovaní o literatuře. Milada Součková patřila k průkopníkům nového a jedinečného způsobu psaní a její dílo ve svém vrcholném období překročilo dosavadní konveční požadavky společnosti a zaměřilo se na zvýšenou estetickou citlivost čtenářsky náročnější veřejnosti. Vstup Součkové na literární scénu stejně jako odchod byl poměrně razantní. Teprve od konce 20. století, kdy podruhé vyšla její díla, roste veřejný zájem o její tvorbu, a tím i počet studií. Začíná se oceňovat základní úloha, kterou hrála ve vývoji české literatury v první polovině 20. století, začíná se ji přiznávat náležité místo v dějinách literatury. K tomuto pozdnímu uznání došlo teprve poté, co se její životní osud uzavřel. Obraz velké spisovatelky a básnířky s krystalickým intelektem přesto zůstal částečně pokřiven. Důvody pro obnovený zájem o její tvorbu jsou dvojí. Na jedné straně existuje přání veřejnosti tímto způsobem zmírnit nespravedlnost, k níž došlo v nedávné minulosti, kdy se – vedle jiných křivd – tvorba a osobnost Milady Součkové hodnotila pouze jako nevhodná a cizí duchu české společnosti. Ovšem potřeba napravit křivdu nemůže být jedinou příčinou takového zájmu. Ta spočívá v něčem jiném a mnohem důležitějším – v trvalých hodnotách jejího díla.

Součková začala vydávat od roku 1934, většinou vlastním nákladem. *Melantrich* vydal v průběhu druhé světové války tří její díla, a od tohoto nakladatelství se jí též dostalo prestižního ocenění. Její bibliografie zahrnuje vedle literárních teoretických studií ideový celek, který začíná prózou a končí poezií. V

závěru života se vrátila k próze, jak se ukazuje ze sporadicky objevovaných textů v její pozůstalosti. Vrátila se nejen k próze, ale i k pozoruhodným otázkám, které předtím v tvorbě formulovala. Dostupná korespondence z její pozůstalosti, dobová a novější kritika tento souhrn doplňují. Je v něm obsažena estetika Součkové, a to nejen ta, kterou uznávala, ale i ta, která se může z jejího díla vydedukovat. Mezi těmito dvěma estetikami není nějaký zásadní rozpor. Vždy měla na mysli celek, i když tvořila jednotlivá díla, dokázala vstřebávat nové umělecké podněty a zároveň se obracela i k tradičním hodnotám.

Milada Součková se narodila v Praze 24. ledna 1899 jako jediné dítě měšťanské rodiny. Jak se píše v matrice[73], Milada Marie Božena se narodila jako manželské dítě a do konce života zůstala jedináček. Její otec byl Antonín Souček, vývojový projektant[74] v Praze, narodil se dne 28. prosince 1860 v Roudničce (okres Hradec Králové). Její matka se jmenovala Marie Horová a narodila se v Praze 28. listopadu 1874 jako dcera Dominika Hory, majitele kamenné tiskárny (litografie) a Josefy, rozené Burdové z Milevska. Zemřela 6. ledna 1945.

Reálné gymnázium v Praze, které Milada studovala od roku 1909, se jmenovalo *Minerva*[75] a bylo to první české dívčí gymnázium, kde mezi jinými přednášela Albína Honzáková[76]. Součková maturovala v roce 1918. Z dopisů[77] mezi profesorkou Albínou Honzákovou a žákyní Miladou se dá usoudit, že právě tato první česká doktorka filozofie byla zbožňovaným vzorem, díky ní byla škola chápana spíš jako prostor svobody než jako povinnost a možná i ovlivnila svým způsobem projev kreativity u Součkové. Byla to škola, kde se mimo vzdělaní a výchovu učilo i o postavení ženy ve společnosti.[78] „Přesto jsou minervistky elitou mezi mladými pražskými ženami, čehož jsou si velmi dobře vědomy. [...] Ve své

[73] Kniha narozených z roku 1899, do které je Milada Součková zapsána při křtu v kostele Paní Marie Vítězné v Praze je uložena na Městském úřadu Prahy 1.

[74] V matrice je uvedeno přesně: stavitelský disponent.

[75] Založila ho Eliška Krásnohorská.

[76] Alena Wagnerová, Míla Preslová a Lubomír Anlauf, *České ženy*, Fragment, Havlíčkův Brod, 2003, str. 16, 21, 33.

[77] Archivní fond Milady Součkové uložený v Památníku národního písemnictví obsahuje i 3 dopisy Albíně Honzákové z let 1921–1923.

[78] Srov. Alena Wagnerova, *Milena Jesenská*, Praha, PROSTOR, 1996, str. 34, překl. z orig. do čest. Alena Bláhová.

stylizaci v duchu řecké mytologie jako Apollónův houfec vyzařují lesk spokojenost a štěstí."[79]-[80]

Dětství a dospívání prožívala v ideálních podmínkách harmonického prostředí v dobře situované a kulturně zaměřené rodině, a i když to byla poslední léta monarchie, nijak to její dětství nepoznamenalo. Rodiče ovšem usilovali o to, aby Miladě poskytli co nejlepší výchovu a vzdělání. Od dětství se učila cizí jazyky, navštěvovala kurzy kreslení, údajně chodila do kurzu rytmické gymnastiky ve spolku Dalcroze, četla a kultivovala své znalosti, což určitě formovalo její vytříbený vkus. Nejsilnější vliv, kterému podlehla, byla literatura. Pohoda v dětství včetně cestování Evropou se přenesla i do pozdějšího manželského života. S Rykrem podnikli cesty do Řecka, Španělska, Francie, Korsiky, v Paříži se setkávali s umělci, výtvarníky a literáty, jejichž vkus a umělecká vnímavost už byly zformovány. Tam přímo od pramene přebírala avantgardní a předválečné moderní impulsy.

V letech 1918–1923 studovala na pražské přírodovědecké fakultě a v školním roce 1922/23 obhájila doktorskou práci na téma *O duševním životě rostlin.*[81] Vedoucí práce jí byl prof. Bohuslav Němec, botanik a rektor Univerzity Karlovy, oponentem biolog a vitalisticky orientovaný filozof prof. Emanuel Rádl. Táto práce se v průběhu času ztratila v univerzitním archivu. A pokud se v budoucnu neobjeví, lze jen spekulovat o tom, nakolik byla ovlivněna učením Aristotela o duši rostlin nebo učením moderních biologů Carl von Linee, Charlese Darwina, kteří také jako Raoul Francé zkoumali hybnost rostlin. Ale je zřejmě, že si inspiraci našla u Goetheho, který také pozoroval rostliny a byl jejím vzorem i v literatuře.

V letech 1920–1921 pobývala v Švýcarsku na univerzitě v Ženevě, potom absolvovala stáž na univerzitě v Lausanne od roku 1923 do 1924. Provdala se 17. dubna 1930 za kunsthistorika, malíře a všestranného umělce Zdenka Rykra (nar. 20. října 1900), který zahynul 12. ledna 1940. Jejich simultánní tvorba ukazuje, že měli podobné názory, vyjadřované odlišným způsobem a doplňující se navzájem. V Praze vystřídala několika adres, bydlela na Vinohradech, potom v Podskalské ulici

[79] Tamtéž, str. 36.

[80] Aglaia (lesk), Eufrosyne (spokojenost) a Thálie (kvetoucí štěstí) se jmenovaly tři Chariťanky, bohyně půvabu, veselosti a laskavosti. Později byly označovány jako tři Grácie.

[81] Srov. *Disertace pražské university*, 1. 1882–1953. Sestavila Marie Tulachová, Praha, Universita Karlova, 1965, str. 266.

(na stejně adrese do své smrti bydlela i její matka), Šeříkové a její poslední pražská adresa byla ve Vlašské ulici na Malé Straně.

České prostředí, ve kterém se osobnost Součkové formovala, tvořili převážně umělci a intelektuálové. Je patrné, že její názory ovlivnila doba, ve které žila, všestranné vzdělání z filozofie prohloubila v univerzitní sféře, profesoři Němec a Rádl jí zprostředkovali vitalismus Bergsona, ovlivněna byla filozofií přírodovědce Wernera a přednáškami Romaina Rollanda v Ženevě, se základy surrealismu se seznámila ve Francii, s Husserlovou fenomenologií na filozofickém kongresu v Praze roku 1934. Na druhé straně byla ovlivněna zázemím v katolickém prostředí a klidem krajiny prarodičů z jižních Čech, městečkem Milevskem, Bechyní, se kterou byla duchovně propojena po celý život.

Do roku 1945 nebyla zaměstnána jinak než jako spisovatelka, která občas přispívala do *Lidových novin*, *Evy*, *Kvartu*, *Slova a slovesnosti*, *Listů* (melantrišských), *Svobodných novin*[82]. S Bohuslavem Havránkem roku 1945 uspořádala soubor studií *Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové*. Stala se i členkou Syndikátu českých spisovatelů. V roce 1945 stoupila do čs. diplomatických služeb a rok poté byla vyslána do USA, kde od září 1946 pracovala na konzulátu v New Yorku. Po únoru 1948 se již do Československa nevrátila. Mentálně a duchovně se nemohla identifikovat s novým režimem, a proto zůstala ve Spojených státech amerických.

Rezignaci na funkci v diplomatické službě v USA oznámila 6. dubna roku 1948 v hotelu Embassy v New Yorku, kde v této době žila[83] a také i bydlela v průběhu padesátých letech (podle údajů z její korespondence s prof. Otakarem Odložilíkem, který v té době přednášel na Columbia Univerzitě v New Yorku).

---

[82] Srov. Jiří Brabec a kolektiv (Jan Lopatka, Jiří Gruša, Petr Kaleš, Igor Hájek), *Slovník zakázaných autorů 1948–1980*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1991, str. 394.

[83] „Paní Milada Součková, spisovatelka a básnířka oznámila včera v hotelu Embassy, v kterém bydlí, že rezignuje na svou funkci kulturního atašé Republiky Československé ve Spojených Státech. Na místo byla jmenována v únoru 1946, a v této zemi pobývá od září stejného roku. Řekla, že doufá, že bude moci zůstat ve Spojených Státech. Rezignace paní Součkové byla motivována neshodami se současným režimem v Československu." In: Czech diplomat resign: New York Times, Apr 7, 1948, str. 13. překl. aut. Originální článek je otištěn v závěrečné části této práce.

Ze Syndikátu českých spisovatelů byla vyloučena už 26. dubna 1948 a případ (M. Součková) byl revizní komisí předán akčnímu výboru.[84] Vyloučení ze SČS bylo vysvětlováno politickými i uměleckými důvody. Výsledkem tohoto rozhodnutí bylo v Československu mlčení o jejím díle do posledních desetiletí dvacátého století.

V roce 1948 pravděpodobně korespondenčním způsobem podepsala prohlášení *Svazu českých spisovatelů v zahraničí*, které vzniklo v srpnu téhož roku[85]. Po létech mlčení se jméno Součkové objevilo ve *Slovníku zakázaných autorů* v roce 1991, kde byla označena jako „prozaička, básnířka, literární teoretička a historička"[86]. Do té doby se její jméno vyskytuje pouze v zahraničních vědeckých sbornících a listech, antologii exilové poezie *Neviditelný domov* (Paříž, 1954) s výjimkou *Sešitů pro literaturu a diskusi* (Praha, 1969), v nichž s komentářem uveřejnil M. Topinka několik jejích básní.

Necelá tříletá diplomatická služba a pobyt ve Spojených státech umožnily Součkové seznámit se s životem směsice kultur, českou krajanskou menšinou, proměnami a mechanismy, ve kterých fungovala americká společnost, a se zkušenostmi materialisticky a pragmaticky orientované veřejnosti. Právě toto prostředí iniciovalo v průběhu diplomatické služby vznik povídek *Zvukový záznam, Mrs. Gobsec, Domov smrti*, vydaných v *Listech* roku 1948. Do stejného časového okruhu patří i povídka *Američan*, která se nalezla v její pozůstalosti a byla uveřejněna s již výše uvedenými v *Krátké povídce* v oddílu *Americké povídky*.[87]

První léta v exilu nebyla pro Součkovu snadná. Ocitla se ve společnosti, ve které byla její spisovatelská produkce neznámá, s čímž se musela vyrovnat stejně jako se zapojením do společenského života, ve kterém bylo jasné, že se jako nezávislá spisovatelka, která svoji tvorbu vydávala především vlastním nákladem, neuživí. Příliš jí nedokázali pomoct ani staří přátelé v Československu, na které se

[84] Michael Bauer, *Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*, Jinočany, H&H, 2003, str. 67–68.

[85] „Text prohlášení byl pravděpodobně publikován jen jednou, a to na stránkách pařížského *Svobodného zítřka*." In: Michal Příbáň, *Prvních dvacet let. Kulturní rada a další kapitoly z dějin literárního exilu 1948–1968*, Brno, Host, 2008, str. 61.

[86] Jiří Brabec a kolektiv (Jan Lopatka, Jiří Gruša, Petr Kaleš, Igor Hájek), *Slovník zakázaných autorů 1948–1980*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1991, str. 394.

[87] Srov. Kristián Suda, Ediční poznámka, in: Milada Součková, *Krátká povídka*, Praha, PROSTOR, 2003, str. 232.

obracela. Součková je totiž mohla svým exulantstvím kompromitovat, například Jindřich Chalupecký s ní na léta přerušil styk a korespondenci.

„Loučíme se, bylo by riskantní pro mne prodlužovat tuto korespondenci. Tím spíš, že jsem změnil adresu, a že by Váš dopis zbytečně dlouho putoval. Ledaže, kdybyste měla chuť mi někdy napsat, byste mi psala jen a jen literárně, bez narážek politických. Jinak by totiž mohl takový dopis, kdyby si jej vyložili podle nového zákona na ochranu republiky, znamenat pár let."[88]

Jiní ji psali výhružné, nepřátelské a neslušné dopisy: „... dal bych vždy přednost Zápotockému před Zenklem.", „... v tobě vykřiklo to buržoasní prostředí, v němž jsi od malička vyrostla a které vytvářelo tvou povahu, sobeckého, ctižádostivého člověka, individualisty, pro něhož jeho já je celým vesmírem..."[89]

Po dvaceti letech, od roku 1967, byl vztah mezi Součkovou a Chalupeckým obnoven, a to pravděpodobně především díky zájmu Chalupeckého o tvorbu Rykra[90]. V dopise Odložilíkovi ohledně zpráv o osobnostech z českého prostředí Součková píše: „Uvědomila jsem si, že přece jen existuje vnitřní spojení mezi námi a některými lidmi tam doma. A to ve mně vzbuzuje pocit zodpovědnosti. Ne ten zoufale osamělý jako před tím."[91]

Veškerý majetek včetně rukopisů, který v Čechách Milada Součková zanechala, se ztratil. Měla zájem o svoji knihovnu, pokoušela se k ní dostat i přes Památník národního písemnictví, kam zasílala své knížky tištěné v exilu, ale bez úspěchu.

„Zatím se nám bohužel nepodařilo zajistit něco bližšího o Vaší bývalé knihovně, nicméně doufáme, že Vás příště budeme moci lépe informovat."[92]

Po ukončením kariéry v diplomatických službách se pokoušela uplatnit opět jako spisovatelka. To se jí částečně podařilo v esejistické a žurnalistické spolupráci

[88] Z dopisu Jindřicha Chalupeckého Milady Součkové, datováno 30. listopadu 1948, in: Fond Milady Součkové v Památníku Národního Písemnictví v Praze.

[89] In: Kristián Suda, *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové. Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Praha, Obec spisovatelů, 2000, str. 70–1.

[90] V roce 1963 vznikla studie Chalupeckého *Zapomenutý Rykr*, in: Jindřich Chaloupecký, *Cestou necestou,* Jinočany, H & H, 1999, str. 58–61.

[91] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 1.dubna 1957, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[92] Z dopisu Milady Součkové od Památníku Národního Písemnictví podepsaném Matou Dandovou, in: Fond Milady Součkové v Památníku Národního Písemnictví v Praze, datováno 2. ledna 1969 v Praze.

s Rádiem Svobodná Evropa v New Yorku Podpořil ji v tomto ohledu i Roman Jakobson, se kterým se dlouhá léta znala a kterému pomohla, když se dříve v průběhu svého exilového putování a zdržování v Československu před druhou světovou válkou ocitl v podobné situaci. Rádio Svobodná Evropa zveřejnilo její první literárněhistorický text *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938–1950* a zřejmě to byl první impuls k její pedagogické práci. „Z dopisu Milady Součkové Romanu Jakobsonovi vyplývá, že záměr napsat tuto studii vznikl už v roce 1949 a že se tak zřejmě stalo na základě impulsu z přípravného výboru pro Rádio Free Europe. V dopisu se uvádí:

‚Ptal se mne, jak myslím, že by trvalo napsat studii o moderní české literatuře. Řekla jsem, že nejméně rok, dva roky. A navrhla jsem, že bych mohla začít s poslední kapitolou, obdobím 1945 – vlivem komunismu. Tak v případě, že by celá věc skončila, byla by napsaná uzavřená malá studie, která by mohla být uveřejněna jako celek. Velmi s tím souhlasil. Dále řekl, že příští týden, po rozhodnutí Free Europe, mohla bych začít pracovat.'"[93]

Součková výzvu přijala a odstěhovala se v roce 1950 do Bostonu, kde pracovala ve Slovanské knihovně, součásti knihovně Widener University Harvard v Cambridgi, Massachusetts, do roku 1962. Jedním z těch, kteří cítili její potřebu vyrovnat se se situace neustálé proměnlivosti a nejistoty, byl i profesor Otakar Odložilík. Z jeho dopisu se zdá, že se pokoušel začlenit ji do akademického světa či exilových institucí.

„Na oplátku Vám oznamuji, že podávám na příslušná místa návrh, aby Vám byl přiznán titul a charakter, jak se říkávalo, vrchní tajemnice s účinností od 14. srpna 1953 a příslušnými požitky."[94]

Léta v Bostonu trávila převážně v knihovně Widener, kde mezi jinými povinnostmi objednávala literaturu z Československa. Psaní náročných studií, uspořádávání kronik v knihovně a archivu Widener bylo inspirující a stalo se plodnou půdou pro její literárněhistorický průzkum.

„O úmyslu psát studie o české literatuře devatenáctého století se Součková zmiňuje v dopise Romanu Jakobsonovi z konce října 1951. Jiný dopis, napsaný asi o

[93] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 151.

[94] Srov. dopis Otakara Odložilíka Miladě Součkové datovaný 10. září 1953, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

měsíc později, informuje Jakobsona o tom, že práce už byla započata. Opět tu jistým impulsem a zajištěním bádání bylo stipendium od Free Europe, o němž se autorka rovněž zmiňuje."[95]

Zmíněná práce byla publikována pod titulem *The Czech Romantics* roku 1958 a byla zaměřena na anglo-americké čtenáře, hlavním lektorem se stal René Wellek, jehož úsudku si velmi vážila a který jí také byl ochoten pomoct. V novém povolání se věnovala knihově i mimořádném úkolu zpracovat velký československý literární katalog a přes řadu úspěšných i neúspěšných pokusů o literární žurnalismus a publikování esejistických prací v dodatcích exilových publikací se nakonec vždy vnímala především jako spisovatelku. V padesátých letech se stále věnovala psaní poezie, dramat, léta sbírala faktografický materiál o Vrchlickém,o němž se chystala napsat monografii, ale nejenom to, jak se svěřila v dopise Odložilíkovi:

„Jinak se ‚bořím' do Vrchlického a objevuji nové a nové věci. Mezitím bych chtěla napsat malou studii o Proustově ‚petite phrase' – ale to jen tak, abych si pocvičila péro, nevím ještě ani vyjde-li mi to."[96] Zatím nám nezbývá než doufat, že „malá studie o Proustovi" se někdy objeví v její pozůstalosti.

V roce 1953 její verše vyšly v básnické antologie *Neviditelný domov*, kterou uspořádal Petr Demetz[97]. Kromě existenčních problémů se musela potýkat i s řadou dalších věcí. V únoru roku 1955 musela podstoupil oční operaci. Jediná věc, která jí poskytovala jistou útěchu, bylo vědomí, že je spisovatelkou. V dubnu roku 1956 se stala členkou exilového PEN klubu založeného z iniciativy Zdeňka Němečka, který byl jeho prvním předsedou.[98] Díky Němečkovi našla částečně uplatnění ve Svobodné Evropě, ve které tehdy působil.

„Také jsem dostala objednávku na dvě skripty od Němečka,"[99] uvádí v dopise prof. Odložilíkovi, se kterým udržovala pravidelnou korespondenci. Ve stejném roce

[95] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 157.

[96] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 11. února 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[97] *Neviditelný domov. Verše exulantů 1948–1953*, sestavil Petr Demetz, Paris, Editions Sokolova, 1953.

[98] Srov. Vladimír Papoušek, *Horizonty, Život a dílo Zdeňka Němečka*, Praha, Torst, 2002, str. 35.

[99] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 21. března 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

dostala na návrh Peroutky stipendium (100 dolarů měsíčně) od Svobodné Evropy, které jí ale další rok vzali.

„Jen za to, že jsem český spisovatel. Vím od Weintraubů, že taková stipendia F. E.[100] dává. Já jsem se o to neucházela, ani prostřednictvím Jakobsona, ani přímo, ani jsem o tom nevěděla. Potěšilo mě to, ta vyhlídka, že bych mohla být zbavena alespoň načas těch trapných hmotných starostí. Ale potěšilo mě i to, že si na mě vzpomněli, že pro ně jsem český spisovatel."[101]

Zklamání v těchto dnech se kupodivu neodráželo na její tvorbu, i když ho pociťovala, o čemž se svěřuje Odložilíkovi: „Já nevím, snad to vidím tak černé jen kvůli té stovce. Žijeme hygieničtěji, déle, v technologických zázracích, ale žijeme důstojněji jako lidé?"[102]

V roce 1957 vydala sbírku *Gradus ad Parnassum*, která byla už rok připravená k tisku, ale nebyla možnost ji vydat. Konečně po radě Odložilíka napsala Robertu Vlachovi, který ve švédském Lundu založil v roce 1955 nakladatelství edice *Sklizeň svobodné tvorby*, a ten ji odpověděl kladně. A tak se jí jako české spisovatelce pozvedlo sebevědomí a dařilo se jí lépe. Roku 1959 připravovala další sbírku k publikování a možnost dalšího angažmá ve Svobodné Evropě.

„Mě se daří dobře. Dostala jsem od Free Europe (bez žádosti, z čistá jasna) šest stovek rozložených na šest měsíců. Také mě dávají dost skriptů, takže nevím, co s penězi. Jen času mám málo a to je tím horší, že mám plnou hlavu toho, co bych ráda dala na papír. Co nenapíši teď, už nenapíši. Teď bych si na to mohla přidat. Chci to nabídnout Vlachovi."[103]

V roce 1960 Milada Součková dostala stipendium od John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowshi na realizaci studií o Vrchlickém, zejména jeho působení v Itálii, což ji umožnilo vypravit se na cestu do Evropy. Po návratu se pustila do psaní dramatu *Temporum Quadragesime*, jeho vydání roku 2001 se již nedožila. O něco kratší dobu trvalo vydání *Neznámého člověka*, které

[100] F.E. Free Europe, poznam. autorky.

[101] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 21. března 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[102] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 17. listopadu 1957, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[103] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 8. února 1959, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

vyšlo také v Lundu roku 1962, prózy, která byla dokončena již 1943. Autorka sama tušila odmítnutí *Temporum Quadragesime* římským nakladatelstvím.

„Právě jsem to odeslala Ovečkovi do Říma, ani ne tak k otištění – pochybuji, že by to chtěl tisknout, ale protože mě bude zajímat jak kněz bude na to reagovat. Je to dramatická poesie, jak se říká, ale podle mě spíš myšlenková. ‚Českého' v tom není nic."[104]

Na jaře 1962 se nadobro rozešla se Svobodnou Evropou, a píše o tom Odložilíkovi:

„Dostala jsem takový dopis, že jsem se rozhodla skončit. Všechno má své meze, i trpělivost a pokora. To radši bych šla za pult, a to neříkám jen tak."[105]

V dubnu 1962 vystoupila na sjezdu SVU[106] ve Washingtonu, kde hovořila o Jaroslavu Vrchlickém. Příspěvky byly publikovány ve sborníku,[107] své dojmy z Washingtonu sdělila v dopise Odložilíkovi[108], který je přiložen v dodatku této práce. Ještě předtím jí bylo přislíbeno místo profesora na univerzitě v Chicagu, kde od podzimu 1962 až do roku 1969 přednášela češtinu a českou a slovenskou literaturu. Mělo to být zaměstnání jen na rok, kterého se po návratu z cest a Evropy ujala bez nadšení. „Vzala jsem to jen proto, abych si přivydělala a mohla jet do Netalie[109], Říma a možná i do svaté země." [110] V tomto prostředí pracovala na svém příštím opusu *Alla Romana*, který vyšel roku 1966, teoretické práci *A Literary Satelite: Czechoslovak-Russian Literary Relations*, 1970, a pracovala též na sbírce *Případ poezie*, který vyšel roku 1971.

---

[104] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 10. února 1962, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[105] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 7. května 1962, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[106] Společnost pro vědy a umění, založená roku 1958, měla cíl stát se centrem vědeckého a uměleckého exilu. V roce 1962 se předsedou stal René Wellek.

[107] *The Czechoslovak Contribution to World Culture,* Haag-Londýn-Paříž-Mouton & Co., 1964, uspořádal Miloslav Rechcígl.

[108] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 7. května 1962, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[109] Jde pravděpodobně o Itálii a omyl v psaní. Prim.aut.

[110] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 10. února 1962, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

Prázdniny trávila na cestách Severní Amerikou, nejčastěji k známostem z české společnosti, do New Hampshire, Rawdon u Montrealu, Washingtonu, New Yorku, Floridy, Arizony, ale především ve veřejné knihovně Hunter v New Yorku nebo Widener University Harvard v Cambridgi.

Od roku 1970 do roku 1973 Milada Součková učila v Kalifornii na univerzitě Berkeley. Potom se vrátila do Bostonu, kde přednášela českou a slovenskou literaturu a literatury slovanské na Harvardské univerzitě. Umírá 1. února 1983 v harvardské univerzitní nemocnice Wattertown na rakovinu, a „Harvardské univerzitě odkázala veškerý svůj majetek k nákupu českých a slovenských knih. Její poslední přání vykonala Martha A. Staša. Součková si přála, aby její popel byl uložen v místě, kde odpočívají její rodiče a manžel".[111] Splnění jejího posledního přání mělo v době normalizace v tehdejším Československu svůj příběh. Propašovanou urnu s popelem nebylo možno uložit podle přání Milady Součkové do rodinného hrobu na hřbitově na pražských Vinohradech (který v té době již zanikl). Urnu Martha A. Staša předala svému bratru, a roku 1985 byl popel za přítomnosti Jindřicha Chalupeckého a Karla Miloty rozptýlen nad Olšanským hřbitovem. V dubnu roku 1982 se jí podařilo splnit si dávné přání jet do sváté země a navštívit Jeruzalém a Betlém. Cestu podnikla v doprovodu kněze Blažka.

Stručné nahlédnutí do autorčina života je v této práci jen snahou vstoupit do prostoru reálného světa, ve kterém Milada Součková žila. Ačkoliv sama své soukromí pečlivě střežila, paradoxně ho jako látku pro svou tvorbu používala a určitým způsobem odkrývala. Byla si pevně vědoma spisovatelské odpovědnosti a nikdy nezradila své cíle, usilovala o takový umělecký výraz, který by jí umožnil najít vlastní formu imaginace, aniž by někdy vydávala lež za pravdu. „Ze svého díla nemusí škrtat (jako to dělal Milan Kundera), neohlíží se na dobového čtenáře (jako Karel Čapek), neselže (jako mnozí),"[112] pronesl Kristián Suda, kterému patří hlavní zásluha na objevení a znovupublikování jejího po léta zapomenutého díla.

[111] Marta Marková, *Portréty českých žen*, Brno, Barrister&Principál, 1998, str. neuvedená.

[112] Kristián Suda, in: Ondřej Horák, *Nemusela škrtat, neohlížela se, neselhala*, *Lidové noviny*, 10. listopad 2005, str. III

1. Prvotina První písmena

Součková vstoupila na literární scénu počátkem třicátých let 20. století jako zralý autor, a to prozaickým textem s víceznačným názvem *První písmena.* Kniha vyšla vlastním nákladem Součkové v roce 1934. Rafinovanou kompozicí a dětským viděním světa simuluje shromažďování filmových záběrů[113], nenechává nic náhodě, i když by se to na první pohled mohlo zdát. Už v *Prvních písmenech*, jako náčrtku své pozdější tvorby, použila mocnou sílu paměti a stanovila otázky, jejichž řešení ji bude provázet celý život. Zapojila do své prvotiny poetizování měšťanského života, který ji obklopoval a poznamenal. Postavy, které uvádí, povede i do dalších příběhů v budoucích textech.

Součková poukázala na intimní vztah k národní kulturní tradici a strukturu lidské zkušenosti, kterou nahlíží dětskou perspektivou. Tím, že v textu všechno souvisí se vším, dochází k pokusu o sjednocení naprosto roztříštěného materiálu skutečnosti. Taková „chaotická" forma odráží pocit, že se všechno teprve tvoří a přitom nic není zapomenuto, jenom nedokončeno. Minulost se organizuje v pamětech s cílem počít něco se sebou, s tím, co je neseno v sobě. Vyprávění je v *Prvních písmenech* sestaveno z krátkých epizod ze života slečny Kynzlové[114], tety Burdové, paní Vondráčkové a života dam v Praze. Příběh se převaluje ve vlnách písmen, která jsou převzatá ze světa dospělých a spojená obrazy nahlíženými z dětské perspektivy. Tak se podoba předmětů a světa dospělých převádí do zkušenosti dítěte, což podtrhuje užití dětských písniček a říkadel.

„Tohle je něco pro květinové vzorky zvláštní malé stromky pod nimi je kousek černé země jak je zahradník bere často do rukou pod palmy pro dámy s kloboukem od modisty která posílá pohlednice se šedivými sloupy schodištěm

---

[113] Srov. Ezejnštajn, in: J.M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd 1976, str. 336. překl. do srb. Novica Petrovič.

[114] O některých postavách v *Prvních písmenech* je jisté, že mají předlohu z reálného světa Součkové, o jiných se dá jenom spekulovat, jako například postava Kynclové. Rodina Kynzlů bydlela v Praze za rohem domu, ve kterém Součková nějaký čas žila, na adrese Podskalská 48/331.V současné době je tam pamětní deska „Kynzl Štěpán, Na Moráni 7 / 1957, Praha 1, Nové Město, nadační dům".
Ve stejném domě provozovala soukromou ordinaci jako první česká ženská lékařka Anna Honzáková, sestra Albíny Honzákové, se kterou se Součková stýkala i po gymnáziu, kde se poznaly jako učitelka a žákyně,a která přímo vystupuje v románu *Amora a Psyché.*

štítem sochami s hemžícími se lidmi aby se vědělo že kupuje klobouky opravdu z Paříže slyšíte co hrajou?

Úvaty monamúr
úvaty mon trésor
úvaty tralalá
úvaty tra lalá
úvaty tralalá
úvaty úvaty
Úvaty"[115]

Estetický nádech ve zkoumání, které provádí dítě, dokud je jakoby samo doma, je zřejmě čerpán ze zkušenosti autorčina vlastního života. I její matka měla blízko k sběratelům estetických předmětů a módy, všeho, co bylo hezké, jak se ukazuje i v pozdějších textech. Svět estetických hodnot jako nezbytná část dětství Součkovou neopustí, bude se k němu vracet jako k nostalgickým, subtilním a intimním poznámkám, které tvarovaly její vkus a umělecký výraz. Zároveň tu zůstává přítomná atmosféra ironického pohledu na svět, který ji svými jevy a hodnotami zásadně určil.

Dětské výroky v textu se na jedné straně ukazují jako záměrná hra se slovy a humorem. Na druhé straně plní použité říkadlo funkci čarovné moci „tajemných slov", napovídá sílu *Prvních písmen* a „moderního modelu" přenášení obrazů jako součásti autorčina diskursu, kterým zároveň definuje sebe.

„Na obraze je skupina stromů, dámy jdou na procházku? budu teprve svačit? na tu dálku je k rozeznání jen prostřený stůl v zahradě. Na obraze je všechno zmenšené není vidět lovecký výjev skupinu daňků mech na tkaném plyšovém pozadí košíčky ze stíny nedávej do něj chleba utrhni si kytičky. Holčička ve svátečních šatech žene před sebou kolo, míč, dámy jdou vstříc pánům přicházejícím z honu, z města, dámy rozumějí zavařeninám páni střílejí na podzim koroptve,

Kdo děla motovítko úmrée
Kdo zabije černou krávu neúmrée

[115] Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha, ERM, 1995, str. 39.

jak se děla motovítko? Není to v pohádce nebo tetička a maminka neumějí neznají zapomněly ten kousek?“[116]

Struktura, detaily a materiál jsou další prvky, které, zachyceny *Prvními písmeny*, se rozvinou do plné souvislosti teprve v další tvorbě. Jde o trvalý proces zpřítomňování uplynulého a udržování okamžiku a paměti. Totéž platí jak pro řadu jednotlivých sekvenci života a zážitků, ve kterých je pociťování bezpečí a jistoty samozřejmostí, tak i pro řadů námětů, které budou provázet její prózu a poezii. Sem patří také portrétování rodinné genealogie. Jeho kvazikonfúzní vložení do textu *Prvních písmen* je v přímém protikladu k rozvíjení kompozice. Roztřídění do různých scén propojených pohledem vypravěče, použití fragmentů ze životopisu různých osobností ze svého přímého okolí do fiktivního příběhu je možností, jak na ně vzpomínat. Fakta reality tak vytvářejí literární text.

„Podobu máme. Sedí na kávě ve Stromovce. Co s tím? vědět kde opravdu je! kde není ani odliv ani západ Večerníku.
Neví ještě, že jsou toho plné knihy, že se o tom dočte až bude větší až až, čte o tom i Tony, bože, ta na to právě nemusí pracovat jen tak, že někdy vzhlédne k odlivu a k Večerníku.
Podoby téhle chvíle dělají dospělí z takových pannen jakou si sestrojila: ze šněrovačky živůtku oblečení, v celé postavě, pravda, je trochu půvabu, která žena by ho však neměla přidáme-li k ní trochu obrazotvornosti? K tomu nějaká módní příkrasa ozdoba a pak! díky bohu že o něm ještě nic neví protože pak bychom si rovnou mohli přečíst románovou přílohu Večerníku a nemuseli bychom se namáhat s tímhletím.“[117]

Způsob, kterým disponuje útržky života v umělosti literárního procesu, zdůraznil Karel Milota jako klíč k pochopení Součkové. „Neboť Součková si tváří v tvář ‚dokumentární‘ realitě neklade otázku, jak tuto realitu výběrem, úpravou a prezentací nepozorovatelně učinit literaturou, nýbrž naopak: jak literaturu udělat a od skutečnosti oddělit. Není to jistě její výsada v moderní próze, ale její řešení je z nejpůvodnějších.“[118]

[116] Tamtéž, str. 14–5.

[117] Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha,,ERM, 1995, str. 45.

[118] Karel Milota, *Příběhy Milady Součkové*, in: *Kritický sborník*, roč. 12, č. 3, 1992, str. 33.

Důraz na proces utváření literárního textu v *Prvních písmenech* můžeme chápat i jako reakci na literární techniky, kterými byla infikována populární společenská četba a komerčně úspěšná díla. Naráží na to v popisech měšťanského života: „V altánu nikdo není. Stará paní Hájková tam chodívá někdy po svačině číst Politiku a Královnin náhrdelník."[119]

Stejný důraz klade na podobu reality vytvořené narativní technikou: „Posazuje ji na židle ke stolku aby pila kávu, proč ji ale najednou opouští, nedovede také více než romanopisci? nebo se takhle nedá vytvořit podoba živého času? Chceme ji takovouhle, s lidskou podobou, se všemi ozdobami, chceme ji vycpat literaturou aby vydržela zapomněla na práci na sebe a sehrála nám příběh o živém prostoru a času."[120]

Tomuto prostředku zůstane věrná i v pozdějších textech. Svůj úkol stát se spisovatelkou pojala ve vztahu k tradici rozšiřováním prostředků, které jsou na této tradici nezávislé, zapojováním jedinečné subjektivní zkušeností. Z tohoto hlediska se text evangelia o dobrém pastýři vložený do *Prvních písmen*, stává – navzdory významné součásti kulturního dědictví – nezávislým. Použití metafory pastýře poukazuje na úkol spisovatele převzít svou zodpovědnost, tj. vzít na sebe závazek stát v čele, aniž aby naplňoval své ambice a hledal výdělek. Součkové zobrazuje existující věci a anticipuje je ve vztahu k „nové", současné přítomnosti a působení dějin jako vzpomínání v procesu utváření skutečnosti.

„Nad umytým kuchyňským omastkem se rozpíná kovová konstrukce vidí ji zezdola služka ji opatrně drží v silných prstech velký Nebozízek na rovině na ulici voní lanovou drahou nahoře nejvýš je restaurace pod schůdky za ozdobným zábradlím RYBA namalovaný kapr jídelní lístek kapr smažený a bazén s živými rybami, leckdo si dá odpoledne kávu a vánočku ale ryby k večeři a pokladna bludiště vstupné vchod k zrcadlům stromy všechno na ulici."[121]

Příznakové uvažování o tradici míst v Praze se zde objevuje ve vtipné historce o pojmenování restaurace Nebozízek[122] u lanové dráhy na Petříně. V propojování kultur (dějinných teritorií) a subjektivní paměti jedince je kombinován

[119] Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha, ERM, 1995, str. 10.

[120] Tamtéž, str. 45.

[121] Tamtéž, str. 34.

[122] V provozu od roku 1763, u první zastávky lanové dráhy na Petříně, restaurace Nebozízek, své jméno prý dostala díky šišlavému synu císaře, který si objednal „husu nebo zízek".

prvek, překvapivě dominující a logicky se vtahující k věci, která má být znázorněna. Důležitý symbol ryby je například spojován s nejrůznějšími kulturami.[123] Jeden význam slova *delphos*, zapojeného do názvu Delphi, kromě lůna (ženství, zrození...) ve starořečtině byl i ryba. U Součkové je tento symbol spojený, i když měla blízko k tradici antiky, s křesťanstvím vzhledem k tomu, že i v její následující tvorbě figuruje ryba v podobě kapra[124], a podtrhuje tak tradici domova jakožto součásti vánočního středoevropského specifika. Z hlediska sémiotiky lze tedy tuto konkrétní rybu zapojenu do textu Součkové chápat jako znak v interpretačním procesu.[125] Zároveň se danou skladbou prosazuje „strategii maskování a vnitřní obsah jako projev tradice baroka"[126]. Opakující se uspořádané struktury šupin vyvolávají další personifikované asociace výkladu textu a reakci na symbolický pojatý obraz.

Další prvek, který se v prvotině objevuje, je těsná spojitost jednotlivých složek obsažených ve slově a identifikování jeho lingvistické formy. Stylizací projevu slova, podobně lingvistickému popisu slova se zvláštním významem, ukazuje událost, obraz nebo fragment skutečnosti, kterou líčí. Reflektování funkce slova v praktické činnosti Součkové do jisté míry odpovídá vnímání slov ve smyslu, jak to později teoretický znázornil Roman Jakobson. V stejném roce 1934, kdy Součková vydala svá *První písmena*, proběhla v pražském Mánesu Jakobsonova přednáška, v níž se vyjadřuje o formě slov, která svojí skladbou nejsou lhostejným poukazem na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní síly a hodnoty.[127]

„INICIÁLA první velké písmeno A, začátek má být řádný odhodlaný. C je ještě krásnější písmácký nástroj, A spíš monogram, cé prvek, do výdutě cé se dá

---

[123] Egyptská bohyně Hatmeht, Velká Matka Kwan-Yin v čínské tradice atd. byly znázorňovány v podobě ryby.

[124] Např. „bdící nad spánkem hochů, nad jejich hračkami
měl's knížky, rudý lampion ve tvaru kapra!"
Milada Součková, *Rudý lampion, Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, 1999, str. 70.

[125] Srov. Umberto Eco, *Znaky, ryby a knoflíky.Poznámky k sémiotice, filozofii a humanitním vědám*, str. 392–433, in: Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha, Mlada Fronta, 2002, překl. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová

[126] Srov. Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence.Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha, Argo, 2008.

[127] Roman Jakobson, *Co je poezie?*, in: Roman Jakobson, *Poetická funkce*, Jinočany, H&H, 1995, str. 30–1.

vymalovat celá krajina, celá krajinka v břichu velkého cé a ještě květinové úponky pověšené dole a nahoře na zákrutu. Není to pouhopouhá ručně malovaná zbytečnost ale láska k napsanému slovu příběhu."[128]

Obraz porozumění světu prostřednictvím písmen vede dál v textu k proměně písmena C jako znovuzrození v jeho mnohoznačnosti. Uvádí ho jako chemický prvek, lze mu porozumět i jako tvořícímu stavebnímu kameni všech organických sloučenin, a tím i života na planetě. Písmeno C může měnit svůj elementární stav a svoji rozličnou sémantiku v různé sloučeniny.

„Hotovo, teď obtáhneme ještě naposled písmena C, i, n, i, s, nejlíp se k tomu bude hodit něco co se říká dětem když chtějí vyprávění."[129]

Variace akcentu na kontext slova *cinis* (popel) mohou vést přes přírodovědecké záliby k souvislosti s mýtem o Fénixovi, ale také lze jeho význam hledat v biblické a křesťanské tradici, která poukazuje nejen na smrtelnost, ale také na víru ve vzkříšení, vstání z mrtvých, znovuzrození. V této souvislosti se k tomuto motivu bude vracet, konkrétně v Popeleční středě,[130] ještě v pozdější tvorbě.

Iluminací jako počátkem svého textu, použitím obraznosti a reflektováním svého psaní v procesu tvoření iniciačního textu vědomě poukazuje na hlubokou zakořeněnost v antické a křesťanské tradici, přičemž výklad i dávných tradičních literárně-historických souvislostí byl zároveň hledáním sebe sama. Tuto zaujatost dynamizuje nikoliv popisem počátku svého života, ale konturami vyprávění, jimiž se ukazují elementy lidské existence.

„Vedle jsou Martinkovi, stavení, ne na hřbitově tam máme u kostelní zdi do obdélníka kovové zábradlí kříž a nad hrobem bezový keř kdežto Martinkovi jsou dost těžko k nalezení, když vejdete nalevo v hlavní aleje.

---

[128] Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha, ERM, 1995, str. 7.

[129] Tamtéž. str. 9.

[130] „Podle 1. knihy Mojžíšovy, kde si Abraham uvědomuje ‚cum sim pulvis et cinis', citováno ve znění latinské Vulgaty, což by bylo v českém znění: ‚ač jsem prach a popel'. Poukazuje ale také na slova ‚Memento homo quod cinis es et in cinerem reverteri' (‚Pomni člověče, že prach jsi a v prach se obrátíš') doprovázející v katolické církvi na Popeleční středu takzvaný ‚popelec', kříž popelem, který se dělá věřícím na čele jako znamení pomíjivosti všeho stvoření, ale také víry v zmrtvýchvstání." Zuzana Stolz-Hladká, *Tvořivá slova Milady Součkové*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, České Budějovice, 2000, str. 22.

Tetička Burdová neví co by vařila. Dnes bude pohřeb Šonkovic co ho chytla s vozem dráha. Nejlepší bude kus hovězího."[131]

Prostor hřbitova se proměňuje v podstatnější popis lidské situace ve světě s hierarchií platných hodnot. Detaily, do kterých vypravěč v textu zajde a o kterých uvažuje v okamžiku vyprávění, se vymezují jako tvořící monumentální prvek. Zvlášť, když jde o perspektivu dítěte, na které Součková trvá, podobná perspektivě bez vzdálenosti a odstupu s cílem zaměřit se na detail, ale i jako simulace dětské hry, kde se utváření domnělé reality podobá utváření literatury, do které se nepromítá podoba živého času, ale jen jeho reflexe. A to z důvodu percepce dítěte, pro které je prožitek času a existence marginální. Ukázka z racionálního života ztvárňuje schopnost lidské existence zapomenout na smrt jako jistý jev skutečnosti, které se dá odporovat pomoci další schopnosti – vzpomínáním. K tomuto obrazu a jeho vzájemně protikladným prvkům se bude vázat i další tvorba Součkové.

Zvláštní místo v příběhu, ve chvíli, kdy jeho konstrukce mají podobu pokleslé románové literatury a odrážejí ironicky to, co *První písmena* nejsou, zaujímá vložení krátkého textu, příběhu o *Oidipovi*. Zlomení textu, který připomíná původní text nějakého dávného autora románového seriálu, textem anebo vložením příběhu do příběhu je možné chápat jako gesto, kterým autorka prokazuje odvahu prosadit autorský text jako „barevný obraz", aby tím text dosáhl ještě větší účinnosti jako u přepisovatelů, zvláště mnichů v klášterních skriptoriích. Tento vložený text byl samostatně inscenován v divadle. „*Oidipus* – součást projektu, který pod názvem M. de Cervantesovo ‚Zázračné divadlo' hraje podle Milady Součkové Oidipa krále s vloženými texty H. Berdycha – byl uveden v režii Josefa Šmídy 7. května 1942 v divadle Větrník v Topičově salonu."[132] Parafráze tohoto mýtu bude jako řada dalších použitých motivů a prostředků z prvotiny přítomna v celé její tvorbě. Figuruje buď přímo, nebo v odkazech, stejně jak kontrast vloženého textu do textu. Tato forma krátké prózy se v jejím uměleckém postupu časem stane žánrovou formou, kterou syntetizuje svojí tvorbu.

První písmena jako „neobyčejná" próza o příbězích z městského života byla v dobovém kontextu přijata povrchně, ale její autorský potenciál byl sporadicky

[131] Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha, ERM, 1995, str. 7–8.

[132] Kristián Suda, Ediční poznámka, in: Milada Součková, *Dramata a monology,* Dílo Milady Součkové, svazek XII, Praha, PROSTOR, 2001, str. 252.

oceňován: „Když mě *Lidové noviny*, tenkrát vedoucí list, poslaly dotazník, která kniha na mě nejvíc zapůsobila v roce 1934, uvedl jsem *První písmena*, jimiž Milada Součková začala svou literární činnost.“[133] Různými prostředky s rysem literárního malování evokované paměti a vypravěčem, který se točí kolem rohu, kde chce mít svůj obraz a ukazovat „tady jsem já“, v podstatě nenarušuje jen vyprávění, ale i stabilitu vztahu k různým doménám skutečnosti. Dětské pozorování, rodina, všednost, falešná bezvýznamnost v *Prvních písmenech* exploduje v celé následující tvorbě Součkové a jako koncentrát produkuje nové významy.

První písmena vytvářejí analogii skutečnosti s novým významem. Text Součkové otevírá starou otázku: co bylo dříve, slovo, nebo chaos? Možná se pomocí slov, kterými chaos tak věrně popsala, světy reálné a přenesené vyměnily. Slova jako hmota, která považuje za své řemeslo, rozehrávají hru s různě složitým smyslem. Rovina psaní splývá s pamětí jako hmota s nehmotností. „Tento dojem evokuje představu o voskové tabulce duše, kterou užívá Platon pro svůj obraz paměti.“[134] *První písmena*, přeneseně jako „vosková tabulka“, jsou materiální místo, kde je esence, ke které se Součková bude vracet, anebo lépe řečeno, z které bude pokračovat v práci s literaturou a se zásobami obrazů z dětství, s pamětí jako s přirozenou lidskou schopností a nástrojem k vědění o světě, o sobě a zároveň i možností odstupu.

Jestliže *První písmena* ukazují, jak Karel Milota zdůraznil, že „originalita Součkové vyrůstá vlastně z neumění psát. Přesněji: psát podle diktátu jakési neurčité, leč obecně přijaté představy o tom, jak by se měla členitá, nehierarchizovaná životní skutečnost přestylizovat do umělého světa literárního díla“[135], pak v tom Součková schválně pokračuje a „rozcvičuje“ se během následujícího komplexního prozaického experimentu.[136]

---

[133] Roman Jakobson, Doslov, in:, *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 214.

[134] Theaitétos, 191c8 – 195a9: „mnémé“ jako „kérinon ekmageínon“. I u Aristotela je vosk zdrojem metafor: vjemu zanechávají v paměti stopy tak jako vrypy ve vosku, *Peri psychos*, 424a17 – 20. In: Renate Lachmann, *Memoria fantastica*, Praha 2002

[135] Karel Milota, *Návrat ke staré dámě*, in:*Literární noviny*, 20. září 1990, číslo 25, str. 5.

[136] „Něco se mně toho nepředhazovali, ale experiment to nebyl, bylo to, že jsem psala jinak, než jak to bylo ve zvyku. I Arne Novákovi to stojí, ale již ve vydání, které on neredigoval. Mám-li opravdu napsat experimentální prózu, tedy by to slovo užil Šalda, ale ten ode mě ani řádku nečetl, ačkoli jsem mu dala *První písmena* po přednášce o Dantovi, moc jsem neposlouchala, spíš pozorovala, ale byl to experiment, a proto o tom nikdo nepsal, jen Božena Benešová, ze známosti (jak zas říká Frejka), a

2. Román Amor a Psyché

Ještě hlouběji do této problematiky pronikne v románu *Amor a Psyché*, vydaném počátkem roku 1937, kde se pokouší vlastní technikou, rezignující na konvenční pravidla shody času a zápletky, vyprávět tak, aby děje bylo málo a aby si charaktery osob, o kterých píše, se střídavými vnitřními monology a pocity mohli čtenáři dobře prohlédnout.

V listopadu stejného roku, kdy publikovala *Amor a Psyché,* vyšel úryvek z téže prózy ve francouzštině pod názvem *La Fille de Mme Flechner* v časopisu *The Booster*[137] a vánoční vydání roku 1938 tohoto magazínu bylo věnováno manželskému páru Součkové a Rykra s publikováním dalších dvou fragmentů z *Amoru a Psyché*, tentokrát v angličtině. V poznámce na okraje magazínu se píše: „Milada Součková je jedná z lepších málo známých československých spisovatelů. Redaktoři ji poznali na *Salonu Nadnezávislých* a ihned se rozhodli publikovat její rukopis. Paní Součková není členkou surrealistické skupiny."[138] Pařížský *Salon Nadnezávislých – Les Surindépendants* – od roku 1937 průběžně vystavoval a oceňoval tvorbu Rykra. V magazínu *The Booster* se zobrazovalo jeho umění vedle Fedora Loevensteina a jiných umělců, kteří také vystavovali na *Les Surindépendants*.

Zpracováváním zákonů měšťanské rodiny a ženské zkušenosti subjektivním modem deníkové formy Součková v *Amoru a psýché* neutekla od tvůrčího úkolu potěšit čtenáře, naopak o to usiluje „volnou prózou", kulturním postoupením a řadou subjektů tak, aby čtenář kromě erudice, vůle a náklonnosti byl vyzýván i tím, co sám čte. V *Prvních písmenech* ukázala Součková na kulturní tradici, která mohla dát strukturu lidské zkušenosti, ale také konstituovala způsob vidění světa, který se nebude principiálně měnit. Střetem minulosti jak subjektivní, tak literární tradice a psaní naznačuje v *Amoru a psýché* nepřímo určitou novou formu.

Eisner v *Prager Presse.*" Milada Součková, *Experimentální povídka*, in: *Krátká povídka*, PROSTOR, Praha, 2003, str. 30.

[137] Magazín *The Booster* v Paříži vydávali a pro něj psali Henry Miler, Gerald Durrell, William Saroyan aj. V dubnu roku 1938 *The Booster* publikoval malbu Rykra.

[138] *The Booster*, November 1937, Paris, str. 49, překl. aut. do češ. z orig.: „Milada Součková is one of the better unknown Czechoslovak writers. The Editors met her at the Surindépendants and immediately agreed to publish her manuscripts. Mrs. Součková is not a member of the surrealist party."

„Pokračujeme v rozboru Alžbětina deníku, abychom podrobili zkoumání tuto metodu a zároveň při té příležitosti požadavek čtenářův.

Přijela (jsem) vlakem v 1 hod. odpol. Z nádraží šla (jsem) atd.

Podobného způsobu používala klasická próza; jejího vyměřeného rozvrhu a postupu, protože je tak dokonalý, používá se dodnes, ovšem zcela volně a opravdu libovolně. A v tom je ta chyba.

Ta chyba záleží ve volnosti v prostoru, podmíněném ustáleným zákonem, ta chyba záleží ve volnosti určené k přestavbě, nikoliv k udržení toho klasického prostoru.

Nebudeme se dále zabývat tím snadným napodobením děje, vyplňujícím, ať už tak zvanou psychologií, nebo něčím jiným, snadno prý to také jde poezií – klasické časové mezery."[139]

Stejně tak je vzhledem k její celkové tvorbě úchvatný moment, kdy do textu vloží nový smysl krátkým prozaickým útvarem, ale současně píše o základu své tvorby, krátké povídce, která koexistuje v rámci rozsáhlejšího prozaického celku.

„Raději se prostě zastavíme u pasáka ovcí, a ačkoliv neovládáme jeho řeč, dorozumíme se tak, že řekneme *Krátká povídka*, to je totiž místo, kam směřujeme, a on nám ukáže směr cest.

Dole zurčí peřeje vody, a nad nimi vede cesta ke Krátké povídce."[140]

Ve skutečnosti se může název *Amor a Psyché* stát klíčem ve smyslu zapojení antického příběhu do příběhu subjektivizované prózy, který nám Součková dává, abychom mohli proniknout do tajemství jejího díla. V textu, ve kterém události nevyplývají jedna z druhé, ale patří do různých časových rovin, prokazuje se svou uměleckou imaginací, že určité obrazy kulturního dědictví mohou modifikováním změnit barvu. Svět *Amora a Psyché* je postaven pod lešením antického mýtu o Amorovi s Psyché. Hrou s různými rovinami významů příběhu v *Amorovi a Psyché*, odkazuje Součková na stejnojmenný Rykrův obraz z roku 1934. O celostnosti těchto dvou děl pojednal Vojtěch Lahoda[141]. Obraz se také váže ke známé antické pohádce, kterou převyprávěl Lucius Apuleius jako *Pohádku o Amoru a Psyche: Venuše žárli*

[139] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 136.

[140] Tamtéž, str. 27.

[141] In: *Zdenek Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy*, Praha, Galerie hlavního města Prahy, 2000, str. 108–9.

na krásnou princeznu.[142] Součková Apuleia také zapojila do svého textu, stejně jako to dělali před ní jiný (např. Jean de la Fontaine, *Les Amours de Psyche et Cupidon*, 1669), ale i přímo odkazem na něj v autentickém modelování mýtopoetiky. Také je zřejmé, že na Součkovu zapůsobilo dílo Antonia Canova, socha stejnojmenného antického páru vystavená v Louvru více než malba barona Geparda, vystavená tamtéž. K evokaci ztvárnění tohoto antického mýtu dojde i Součkové i ve verších *Pro Musis Domo Corsini* ve sbírce *Alla Romana* z roku 1966.

Na základě vztahu mezi antickým syžetem věčného běsnění *Amora a Psyché* a příběhem, který vytvářela, námět rozšířila a prohloubila. Svět dědictví literatury pozoruje v odstupu, tj. převádí ho do nového obrazu a paralelně s ním i vznikající text převádí do rámce románového žánru. Románu, který by byl výpovědí a výrazem člověka určité doby, se vyhýbá, ale zapojuje ho do útvaru bezpochyby odlišného od typu konvenčního románu. Vlastní práci spisovatelka pojala ironicky s reflexemi fiktivní spisovatelky. Nevyhnutelná je asociace na iniciaci, na model stvoření. Odvoláváním se na Markýze de Sade a milostnou mytologii připomíná sadismus umělecké práce a požadavky literatury.

„Jsem popletena tím, že nejsem mužem, jsem popletena tím, že muži píší o ženách a že já jsem ženou, chtíc psát jako oni, s touhou vyrovnat se jim. Cítím temně kategorický imperativ literatury."[143]

Modelováním mýtu přibližuje smrtelného člověka nesmrtelnému bytí a aktualizuje prastarou otázku o dokonalé jednotě umělce a jeho díla. Smrt zasahuje umělce, uvězňuje ho s motivací a inspirací, dokud ho nezabije a dílo žije dál. Bez přímého dialogu pokračuje „děj" v *Amorovi a Psyché*. Sice nekonvenční, ale s originální strukturou, která se podobá triptychu. Fakta, stvořená formou deníků v prvních dvou částech, se stávají znaky reálného světa románu vybudovaného ve třetí části. Importem propletených deníků do příběhu je zdůrazněn proces subjektivizace a posun do vlastního já, který je přítomen hned od začátku, již od první stránky, která nás uvede doprostřed návratu domů jedné z hrdinek. Je zřejmě, že se zmíněná scéna

[142] Srov. Apuleius, *Zlatý osel*, Praha, Euromedia Grup, k .s.- Ikar, překl. Václav Bahník. Kniha vyšla v českém překladu i v letech 1908 a 1928.
[143] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 119.

v *Amorovi a Psyché* odehrává v posledním patře městského rodinného domu[144], a se symbolickým opakováním (dokonce šestkrát) estetického symbolu, zrcadla. Tato optika se ovšem může chápat jako nepopiratelná objektivita a „zvláštní zrcadlení"[145] může být myšleno jako reflexe osobní identity samotné autorky. V poznámce o způsobech reprezentace Umberto Eco píše: „Zrcadlový obraz – pokud jde o duplikáty – je něčím velice podivným a jedinečným. To vysvětluje, proč zrcadla tolik inspirovala literaturu: ta virtuální duplicita podnětu (která někdy funguje tak, jako by byla duplikátem jak mého těla-objektu, tak mého těla-subjektu, které se zdvojuje a klade samo před sebe), ta krádež obrazu, ustavičný svod mít se za někoho jiného, to všecko dělá ze zkušenosti s obrazem zkušenost naprosto ojedinělou, na prahu mezi vnímáním a významem."[146] V tom smyslu může zkušenost s reflektovaným obrazem vytvářet další prahový jev. „Je to ‚dovědět se něco víc' o tom, co jsem nebo co bych mohl být, úsvit podmiňovacího způsobu (kontrafaktuálů), počátek semiózy."[147] Směřování z racionálního do vnitřního tajemství dokládá vypravěčka, která se jako fantom objevuje a mizí, a svojí reflexí usměrňuje četbu, zrcadlením jako instrumentem iluze.

„Který kus Augustiny je ze skutečnosti, který z mého snu. Který kus Alžběty je ze skutečnosti, který z tohoto snu? Z kolika skutečných osob je složena Augustina? Z kolika snů Milady Součkové je složena Alžběta?"[148]

Místo vyprávěné iniciační scény textu *Amor a Psyché* a imitování prožitku, který se shoduje s genezí prožitku hrdinky, bude po letech propracováno v básnické formě. Vzpomínáním pravděpodobně na stejný rodinný dům prodlužuje trvání textu textem, ale i subjektivního prožitku.

„Spirálou schodiště stoupá

[144] Je pravděpodobně, že postava Augustiny má předlohu z reálného světa, byla to její kamarádka Augustina Micka. Napovídá tomu i popis domu v *Amor a Psyché*, který skutečně odpovídá a ukazuje, že se jedná o dům na adrese Anenské náměstí 203/3, v Praze 1, který patřil rodině Micka.

[145] Tamtéž, str. 7.

[146] Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha, Mladá fronta, 2002, str. 26, překl. orig. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová

[147] Tamtéž, str. 37.

[148] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 55–56.

nezvyklou v městském domě
vjezd, prázdná portýrská lóže?
spirálou stoupá v poschodí
až k bytu Augustiny
spirálou Piranesi
k zasklené střeše nádvorní
ve stěnách slepé výklenky
marně tam hledáte sochy."[149]

S evidentním fixováním na realitu se zdá zázračnější i spisovatelčin subjekt, tj. vnímaný subjekt, souvisící s popsaným. Dokud trvá hledání identity hrdinek, probíhá i výchova čtenáře v porozumění mnoha otázek. Občas je to transparentní.

„Sledujeme Augustinu, kterou nám literatura podává obvykle mnohem jednodušeji, v její naivnosti a zkaženosti. Nás nezajímají zábavné psychologické tajenky, nýbrž její láska k Alžbětě"[150] Nicméně jindy je to pocit odhalování, pokud autorka šifruje své „zamotané zrcadélko" v mlhavé atmosféře četby, kde paměť funguje i jako reflexe a odstup od prožitku. „Vzpomínka umožňuje pohybovat se v minulosti a zároveň se aktivně nacházet v přítomnosti."[151]

To, co se v *Amoru a Psyché* jeví jako složitý systém nejrozmanitějších významů hluboké touhy po lásce a vrstevnatou láskou k umění, která se vztahuje i k *Prvním písmenům* a následující tvorbě, se může svým způsobem chápat jako experimentování. Tato podstata zahrnuje ve všech svých formách a stupních touhu po lásce a kráse. K tomu přispívá trápení láskou hrdinek a působení zoufalství, které zapadá do rozměru melancholické nálady, jak je v tomto smyslu vymezil ve studii o Kierkegaardovi Romano Guardini.[152] Pocity pochybnosti a nejistoty, jež náleží v procesu „tvoření fiktivního románu" hrdinovi, vycházejí z vnitřní tísně a směřují k zmíněné náladě: „těžkomyslná bytost je prosáklá Erosem a Eros má tento zvláštní ráz: touží po lásce a kráse zároveň; po kráse, která přec sama už jest něco hluboce

[149] Milada Součková, *Sunt quaedam formosa adeo*, *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 125.

[150] Tamtéž, str. 48.

[151] Tuto schopnost nazývá Jan Patočka žitím v světě. In: Alena Zachová, *Neznámý člověk Milada Součková*, České Budějovice, 2000, str. 19.

[152] Romano Guardini, *Těžkomyslnost a její smysl*, Olomouc, Votobia, 1995. str. 64.

ohroženého, a kde se vynoří, ohlašuje krizi umění žíti – to vše jest důvodem zranitelnosti."[153] Zkoušení trvalých hodnot v prchavé skutečnosti se dá jako další příběh sledovat v *Amoru a Psyché*. Úsilí zaznamenat naplňující se skutečnost poznamenanou příběhy a dějinami lidského hledání a myšlení se objevuje v *Amoru a Psyché* právě v poměru ke skutečnosti.

V *Amoru a Psyché* Součková také naznačuje, že lidské cítění a myšlení reflektuje svoji proměnu i v literatuře a v jejích konvečních útvarech. Podáváním sledu protikladných obrazů a slov a jejich vzájemným rozehráváním uvnitř dočasné formy vynalezla Součková způsob, jak reflektovat city ze společenského života. Tímto způsobem je hledán jejich nový smysl a možná proto bylo dílo považováno za experiment s románem. Jenže z logického hlediska se něco podobného už odehrálo v psychologické, subjektivní a reflexivní tvorbě evropské literatury (Gide, Joyce), tento postup nebyl novinkou, a proto ho nelze považovat za experiment ve smyslu pokuse o něco nového, protože to už v literatuře existovalo. Anebo, „jestliže experimentovat znamená vytvářet něco nového ve srovnání se zavedenou tradicí, potom je každé umělecké dílo, které považujeme za významné, svým způsobem experimentálním".[154]

Opakováním děje pomocí oživování obrazů a příběhu se utváří kruh paměti s možností kdykoliv si z minulosti cokoliv vybavit, tj. dojmy, které jednou působily, se mohou opakovat, aniž je tu popud zvnějšku, který je původně způsobil. „Kromě postupu ‚mise en abyme' nalézáme v románech jiný, možná dokonce ještě příznačnější postup: syžet se neopakuje ve formě textu, ale obrazu – na plakátu, pohlednici, obraze, fotografii. Mezi textem a jeho pikturální variací se přitom často vytváří zvláštní vztah: děj, určitá scéna se ‚zastavuji v obraze' anebo obraz ‚ožívá' [...] Kruhový syžet, stejně jako syžet zakletý do obrazu představuje další způsoby tematizace textu, jež mají zřetelně antimimetickou a antireprezentační funkci." [155]

Proces imaginace se projevuje ve formách, kde se paměť objevuje jako tvůrčí katalyzátor a v jakési formě dvojníka skutečnosti se zpětným pohledem.

„Mladý muž sbírá doklady k svým studiím o inteligenci hmyzu. Zvolil tato místa pro jejich květenu, naplňující svými aromatickými vůněmi vzduch a byt rodiny

[153] Tamtéž, str. 64.

[154] Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha, Mlada Fronta, 2002, str. 123, překl. orig. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová.

[155] Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, str. 151–2.

Augustiny. Ta vůně je tak silná, že jí voní místnost, kam Augustina vstoupí, že jí ještě dnes voní stránky Augustinina deníku. Obsahuje: zeměžluč, routu, heřmánek, ibišek, šalvěj.

Augustina se dotýká něžně Politiky, tohoto důkazu inteligence organismu. Vybízí mě k obdivu. Melancholie zašeptala moje jméno.

Mladý muž, jehož jsme zanechali před několika větami a nikoliv ve skutečnosti na pahorcích Hymettu, myslí na svého přítele nebo je sledován v duchu svým přítelem, jakým je Augustina mně a já Augustině."[156]

Aspekt kontextové svázanosti mezi reprodukcí vjemů a vytvořením dalších konceptů hraje v systému vzpomínaní svou roli. Zapojováním víceznačnosti výrazu (není náhodné, že z pahorku Hymetta je vidět na Atény, ale také je takto pojmenován hmyz, klasifikován v entomologií roce 1919) je zároveň propojen se vzpomínáním na věc, která v procesu představivosti přináší novou perspektivu, tj. ve své aktualizaci vede ke vztahu k aktuální přítomnosti. Toto narážení na etymologii podstatně souvisí s uměleckým postupem Součkové, která ho neopustí ani v následující tvorbě. Subjektivní autorčina imaginace v tom disponuje všemi možnostmi výrazů, které skutečnost poskytuje. Neomezuje se ve výběru a neváhá použít všechny prostředky, které má k dispozici a vyvolat v dojem, že právě je chtěla charakterizovat.

„Dnes v noci se mně o ni zdálo. Připomenuv(ši) si svůj sen, napomenut(a) snem dnešní noci, píši tyto řádky. Cestování, píšu totiž na cestě, na mě působí totiž na cestě, na mě působí tak, že si představují básníka, cestujícího jen v dostavníku. Nenávidím v umění tyto rozvláčnosti, a přece se jich úmyslně dopouštím, proč?"[157]

V pojednávání psýché, vnitřního světa zapojuje sen. Dává najevo jeho nepopiratelnou reflexi zážitků skutečnosti a rozkládá jeho elementy, které povedou k rozluštění. V technice jakéhosi napodobování psychoanalytického badání jde dál a ve vyprávění evokuje zážitek, kterým míří přímo na konvence, jak v pochopení „dětské nepřístojnosti", tak i představivosti, která se odevzdává uvolněné asociaci, udržuje se v jedné počáteční představě, která vylučuje myšlení a vede k automatismu. V střetu dobových paradigmat a svého tvůrčího přesvědčení o moci

[156] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 25.

[157] Tamtéž.

subjektivity je koncipován kompoziční postup ve smyslu požadavku uměleckého díla.

Předměty vnímání, život a obyčejnou lidskou zkušenost zpodobila Součková svojí narativní technikou v textu *Amora a Psyché* a zdá se, že je komponován podle jistého principu: jakmile se odhalí jedna, objeví se další skrytá hladina. Za atypickým deníkem, vytvořeným spíš z poznámek o monotónních pohybech, je nashromážděna komplexnost subjektivních zážitků „v přímém přenosu".

„13. června v pátek

odjela. Já napsala M. psaní, aby k nám přišla v neděli. Jestlipak přijde?

Tolik otázek, jen spisovných, a vy se můžete věcně ptát: kdo odjel? Augustina to skrývá i přede mnou a zve mě, když odjela. Říká, že starodávné dřevené dveře s brlením vedou na půdu. Je to možné, poněvadž schody domu ústí u bytu a nad nimi už je jen ateliérová střecha a žádná obvyklá půda.

Nemám ve zvyku hledat za dveřmi, které Augustina přede mnou zavírá. Vím, že jak to bude jen trochu možno, že je otevře a ukáže mi co je za nimi. Dnes? Když se ke mně blíží s vychytrale slavnostním výrazem, vím, že mně chce něco ukázat.

Upozorňuje mě na Národní politiku, v klíně před námi mlčky sedící a na nás se nedívající postavy, oslovuje je něžně: Melancholie. Je to zvláštní jméno, to je pravda, ale proto? nikomu neuškodí, že je tak zvláštní.

Augustina natřepává Politiku, klade Melancholii otázky a vztyčuje se pyšně, když Melancholie odpovídá na otázku, kdo se k ní přišel podívat: Součková.

Augustina není placeným zřízencem a používá prohlídky k vlastnímu uspokojení. Chce mě jako všichni průvodci ujistit, že se postava podobá životu, že není pravda, co

Dne 18. června

šla

vynechala, škrtala, váhala a tajila ve svém deníku. Nemohu prozradit její tajemství a spokojím se běžnou kopií."[158]

Kdo mluví ke čtenáři? Z jakého hlediska je vypravováno? Ztotožňuje se vypravěč/ka s autorkou? Je vypravěč/ka hrdinou/hrdinkou děje, anebo další osobou, která jenom pozoruje to, co se děje ostatním postavám? Může se mu/jí věřit? Jak směřuje četbu? A jak odhalit pravdu? „Můžete se věcně ptát" – sděluje nám text.

[158] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 24–5.

Skutečnost se rýsuje prožitkem detailů, které ji utvářejí. Deníková forma zachovává intimní tonalitu, což podtrhují fyziologické narážky. A toto s nádechem humoru, který dodává životnost.

„Očekává, snad, ode mne pomoc, snad vzpomíná na naše dětské hry a čeká, že ji vyzvu, abychom si hledali ve slovníku a v gynekologické učebnici. Cítím nejasně, že mně tu Augustina nabízí pohostinství jménem společenských vzpomínek, ačkoliv jsou dávno potlačeny a Augustina jimi pohrdá jako dětinstvím a já z lásky k Alžbětě. Možná, že na ně Augustina právě myslela. Poněvadž vidí, že se ode mne nepoučí, otvírá místo slovníku a učebnice bratrovou skříň."[159]

Pokusit se dát odpověď na shromážděné otázky s cílem odhalit strukturu a limity literárního díla u Součkové je založeno na technice zapojování času a zaměřenosti na detail. Takovou technikou se jí podařilo vynést na světlo všechno, co se týká percepce, myšlení, odhadování, asociace a paměti.

„Prosvěcuje zelenou kancelářskou lampou silné svazky na psacím stole. Snad myslí, že dvěma se tajemství spíše objeví než jednomu. [...] Stojíme nad jeho plesovými rukavicemi, kravatou a košilí. Pozoruji prášek pudru, pálené vlasy a rozechvění. Nechápu rozrušení, jež se nevztahuje na Alžbětu, ale baví mě ta parádivost, ty límečky a gumy, jak se vymršťují a zachycují pot, ty propocené kousky slavnostních úborů. Chtěla bych prožívat to rozechvění, přetrhávané spěchem na nejdůležitějším místě. Spěch k čemu, spěch, aby se přišlo v čas, spěch, spěch. Ano, to se mně zdá skutečně rozčilující, spěch brání člověku zavázat si botu, tkaničku."[160]

Představivost, ve které deník souvisí se skutečností, je povrchové pojítko. První část *Amora a Psyché* je „Deník Augustinin, zastupující v této knize kontrolní materiál"[161] o vzájemném prostupování a ovlivňování jednotlivých druhů a forem umění. Příznačné úvahy o kresbách se rozvíjí ve vztahu ke *Krátké povídce* –budoucí tvorbě Součkové, která se hodnotí jako požadavek pravděpodobné skutečnosti. Na tuto myšlenku paralelnosti výtvarného umění a tvůrčího psaní navazuje pozorování úpatí sousoší Amora a Psyché. Jsou to všechno tytéž efekty, které způsobuje

[159] Tamtéž, str. 13.

[160] Tamtéž.

[161] Tamtéž, str. 29–30.

autorský subjekt reflektující odhodlanost postavit se neumělým technikám a překonat typické modely literatury a světa předstírané morálky.

„Deník Alžbětin je ve srovnání s Augustinininým krátký, zaznamenává jen několik dní v červnu a v červenci.“[162] V této představované podobě intimního deníku se přechází k čím dál subjektivovanějšímu vyprávění, kde Alžběta nucena smutkem a vzpomínkami na matku „uvádí svůj úmysl napsat o ní román“.[163] Upevnit vyvolané vzpomínky z paměti v podobě románu, který podle přání hrdinky bude splňovat jen potřebu zastavit okamžik, „aby v něm bylo co nejvíce přírodní krásy“[164]. Pokušení nejsnadnějším způsobem román vyprodukovat je ve své realizací konfrontováno s názorem vypravěčky.

„Alžběta má na mysli společenskou vrstvu tam, kde já vidím organtýnový pytlík na houby, Alžběta má na mysli psychologický román tam, kde já vidím bublinky vystupující z mycí houby.“[165]

Vypravěčka pozastavuje tvorbu románu vyvoláváním subjektivných vzpomínek a utvářením dalšího vzpomínkového obrazu, který sublimuje proces „psaní románu“ a oživuje jeho prázdný záznam. Hrdinkou v tomto obrazu nepohrdá.

„Promiňme Alžbětě, že povolila uzdu svému způsobu vyjadřování. Promiňme ji tu opotřebovanou metaforu, když je promíjíme většině spisovatelů z povolání, děkujíce jí za přirozený způsob, jakým spojuje své cítění s obědem.“[166]

Odkládáním úkolu ztvárnit věrný obraz skutečnosti v společně prožívané fikci mění se tato nemožnost nebo neschopnost v nápad namalovat podobiznu jako symbolickou figuru zobrazování citů:

„Ó, Alžběto!

Nerozuměla jsem vám, nerozuměla jsem literatuře, ačkoliv úmysl obou byl jasný a jistě předem pojatý.

Je dnes 3. července

Milena mně namaluje matčin obraz, budu jí psát. Sama bych se měla učit – či stačí má paměť a fotografie Mileně?

[162] Tamtéž, str. 125.

[163] Tamtéž.

[164] Tamtéž, str. 127.

[165] Tamtéž, str. 129.

[166] Tamtéž, str. 136.

Mám již v té době úmysl býti spisovatelem, a přece nepokládám Alžbětino přání za nemožné. Že bych opravdu mohla namalovat portrét matky A. (Alžbětiny) v oleji, zdá se mně stejně nemožným, jako napsat o ní román."[167]

Do potenciálního procesu zobrazení, kterému hrozí, že by mohl být ovlivněn interpretací a zkušeností, vstoupí vypravěčka zaplétáním autorského subjektu jako jediného oprávněného subjektu, který po tom touží a dokáže to provést, aniž by musel splňovat požadavky.

„Celé to štěstí nebylo pro nás, Alžběto, a mně se nikdy nelíbily vaše návrhy na román. Snažila jsem se vypravovat co nejlépe. Teď však

Musím to napsat, alespoň v hlav. rysech

Musím to napsat alespoň v hlavních rysech, uvidíte, Alžběto, co svedu s tím, s čím jste si nevěděla rady."[168]

Třetí, poslední částí *Amora a Psyché*, jak je sugerováno v předchozí části, nastává z popudu umělce. Dojem utváření uměleckého textu přímo pod dozorem má za účel reflektovat tvorbu jako růst z hlouby utrpení (pocitů, za které se stydí, pochybnosti).

„Vycházíme z uzavřeného světa Augustiny a Alžběty, do prostředí, které se mně v době, kdy jsem Alžbětu milovala, zdálo neslučitelné s láskou k ní. Nedovedla jsem si tehdy představit, že právě z tohoto protikladu vyrůstá hledané řešení.

Moje tehdejší pokusy ukazují nemožnost zvládnout danou látku."[169]

„Alžběta píše ve svém deníku o ‚obětech a odříkání'."[170]

Odhodlání opustit deníky a vzchopit se k dílu románu *Amor a Psyché* je vedeno odvahou zbavit se melancholie, která náleží k tvořivosti a která ji oslovila už v prvním deníku. Je to však i touha, podobně jako u Platona, jak zdůrazňuje R.Guardini: „Toho, co Platon nazývá vlastním cílem Erosu, žádost nejvyššího statku, který jest zároveň tím opravdu skutečným a krásou samou, nepomíjející a mez mezí. Žádost poznat tuto jedinou naplňující skutečnosti, ji v sebe pojmout a býti s ní sjednocen."[171] V této touze lze hledat odůvodnění, proč došlo k syntéze děje v nastávajícímu románu a reflektování všech hrdinek navzájem. Postavy dostávají

[167] Tamtéž, str. 140.

[168] Tamtéž, str. 155.

[169] Tamtéž, str. 159.

[170] Tamtéž, str. 161.

[171] Romano Guardini, *Těžkomyslnost a její smysl*, Olomouc, Votobia, 1995. str. 65.

označení písmenem a číslem, jejích identita se schválně zamlžuje. I když se určité postavy ukrývají za označením, Augustině zůstává jméno, dokud její jednání nelze ztotožnit s jinou postavou. Tato redukce na kategorie odůvodňuje sebe sama jako stereotyp kulturní matrice.

„Augustina vyskakuje a opravdu tleská radostí rukama, to ve skutečnosti již nikdo neděla, ten pohyb se dnes najde jen ve špatně literatuře."[172] Rozvinutím uměleckého rozmaru má potřebu popírat akademickou a konzervativní kulturu a narážet na avantgardu a tendence futurismu, které uváděly nové vědecké a technologické objevy a šířily horizont modernosti. „Přístroj vymyšlen manželem Aglaji, má vyléčiti její utrpení a revmatismus, pro ostatní trpící to bude také vysvobození."[173] Ale i fikce je v textu stejně závislá na narážkách na skutečnost: „Vychází z domu, bydlela tam ve skutečnosti, nebo jen v literatuře?"[174]

V recepci skutečnosti je obsažená subjektivní kritika vypravěče mimo kritiku autoreflexe tvůrčího procesu.

„V té době a ještě dlouho potom jsem nemohla pochopit, jak je možno psát v první osobě: Poručil jsem zapřáhnout koně. Nedovedu si představit, jak zacházet se zájmenem v první, natož ve třetí osobě. Ty, Augustino, ty jsi mně pomohla! Vám, Alžběto, to rozechvění, smím-li poprvé použiti zájmena druhé osoby!"[175]

Nebude to jediná narážka na předchozí díly skutečného románu *Amor a Psyché*, projeví se to v řadě drobných odkazů, v následující tvorbě se budou objevovat epizody směřující přímo na úpatí sousoší Amora a Psyché. Tato relace mezi jednotlivými texty a mytologickým příběhem bude vždy propojená s nevinným přátelství s Augustinou a bude korespondovat s volností uměleckého výrazu autorky přes básnickou tvorbu *Alla Romana* až do konce.

Forma deníku, jako způsob uvědomování si vlastní existence a možnost reflektovat osobitost času a skutečnost, se bude objevovat i v následující tvorbě Součkové (deníková forma jako samostatné dílo *Svědectví*, tak i parciálně např. v *Hlavě umělce*).

---

[172] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 165.

[173] Tamtéž, str. 174.

[174] Tamtéž, str. 165.

[175] Tamtéž, str. 171.

Lze jen spekulovat, zda mohlo být používání proslulého „vnitřního monologu" ve velkém měřítku také ovlivněno čtením *Odyssea*[176] anebo estetikou *Penězokazů*[177], anebo jí to pouze pomohlo zformovat vlastí techniku psaní, nabýt jistotou, že míří a pohybuje se v moderních tendencích.

Dobová kritika zařazovala *Amora a Psyché* do výtvorů skupiny, která byla zaujata pronikáním do spodních vrstev lidské duše a zaměřena na její složitou stavbu. V době vydání byla kniha považována za „temperamentní vyprávění", které nemá nic společného s formou románu, ovlivněna „proustovským vzpomínáním" rozpracovává pásmo svého vyprávění a do postupu formování „vyplétá po gideovsku plno námitek, polemik proti ustálené literatuře, uvažuje o možnostech, které se právě v tom okamžiku naskýtají vyprávění a odmítá jednu aby přednost dala jiným".[178]

Svojí strukturou se ovšem *Amor a Psyché* vymykal nejčastější formě, která vládla na literární scéně a byl zařazován jen do surrealistické tvorby, jak se psalo i čtyři roky po vydání v dobové kritice. Měl totiž vlastnosti Bretonovy *Nadji,* „nejen motivicky, ale i formálně – i ona podávala skutečnost ve stadiu zrodu jako temný proud duševností a plynulou mlhavost osudu".[179] Znázorňování v rámci dobových paradigmat bylo asi jediné řešení, i když *Amor a Psyché* vyšel v období zlomu z hlediska sebereflexivních postupů v literatuře z odlišné vypravěčské pozice. Jedinečný postup, zaměřenost do nitra postav a další roviny vyprávění, trvání a časový sled, to vše bylo označováno kritikou za románový experiment. Vzhledem ke své ambivalenci vůči standardním literárním postupům a prosazování moderních postupů vlastní uměleckou technikou vyžaduje dílo *Amor a Psyché* samostatnou práci, která by se tím mohla zabývat. Na okraj je ještě nezbytné zmínit náhled na volnost, která prolíná text *Amora a Psyché.* Tato volnost se jeví jako aluze na evropské kulturní myšlení a jeho racionální snaha o řád, který je ovládán matematicky, a iniciativu literatury, která proporce „nechce" dodržovat.

„Přejte literatuře tutéž volnost jako matematice a fyzikální chemii! Nenuťte ji stále k novým vydáním základů euklidovské geometrie a k řešení praktických

[176] Román česky vyšel v roce 1930.

[177] Román česky vyšel v roce 1932.

[178] Ladislav Kratochvíl, *Milada Součková: Amor a Psyché*, in: *Rozhledy*, ročník 6, č. 18, 27. května 1937, str. 136–137.

[179] František Götz, *Cesty českého románu*, in: *Čteme*, Zprávy o nových knihách, ročník 3, č. 4, 5 března 1941, str. 46.

příkladů! Dejte jí možnost, aby byla sžírána vznešenější zvědavostí, než je rozuzlení případu dcery paní Flechnerové. A odpíráte-li jí právo na vyšší vědomosti, dejte jí možnost víry, ztracené neustálým přizpůsobováním se pozitivní vědě.“ [180]

3. Básnické skladby *Kaladý* a *Mluvící pásmo*

Následující díla vycházejí podobně jako předchozí vlastním nákladem v roce 1938, krátce před nastávajícím časem protektorátu. Je to báseň v próze s názvem *Kaladý anebo útočiště řeči.* Zvýrazněnou oslavou slova vesničky Kaladý[181], intenzitou slova a krajiny, ve které se vesnice nachází a s kterou byla Součková po celý život spojena, se vyvolává pocit jistoty autorského subjektu a odvaha nepřidat se k obecnému chóru svízelné skutečnosti. Je to také projev úsilí ubránit staré, domácí hodnoty, aby se relevantní korpus ústního dědictví zachránil před zapomenutím. V tom smyslu hraje jméno malé vesničky roli posledního místa, poslední pevnosti dějin. Její staleté bytí jako přírodní hranice podmínilo specificky zachovanou ústní tradici, možná i s vrstvou pohanství, na což upoutávají linoryty Rykra, které doprovázejí vydání *Kaladý anebo útočiště řeči.* Nijak rozsáhle, ale výrazně a osobitě utěšuje svými kvalitami básnickými a uměleckými a zároveň vyjadřuje trýzeň doby, osudové ohrožení identity národa a jeho jazyka. O to vzácnější je povahou svého obsahu a smělostí vnitřního bohatství a skladby. Formou podání v postulátech se reflektuje omezenost existence.

„3 Moudrost stvoření však vložila obraz bytí do věcí ještě menších.“[182]

Pozornost se soustřeďuje na jinou skutečnost obsaženou v pohledu do mikroprostoru. Ten je dál vedle intonace slov odkázán k podstatám jazyka.

„13 Slova mé mateřštiny, ukryjte se do jména vesnice.“[183]

„24 Pak vklouzněte na jejich jazyk. Ještě než vás vysloví, potečou jim z očí slzy. Svíráte zároveň srdce i ústa, tak jste sladká a trpká, slova mé mateřštiny.“[184]

---

[180] Milada Součková, *Amor a Psyché*, Dílo Milady Součkové, svazek II, Praha, ERM, 1995, str. 180–1.

[181] V současně době se tato vesnice ležící v jižních Čechách oficiálně nazývá Koloděje nad Lužnici.

[182] Milada Součková, *Kaladý anebo útočiště řeči*, in: *Kaladý – Svědectví – .Mluvící pásmo,* Dílo Milady Součkové, svazek III, Praha, PROSTOR, 1998, str. 11.

[183] Tamtéž, str. 13.

[184] Tamtéž, str. 15.

Kaladý, jméno vesničky, v jistém smyslu sugeruje uvažování o entitě slova, vytvořené vztahem mezi zvukem a významem. „Ve svém článku *Nature de signe linguistique* (1939) zdůraznil E. Benveniste fakt zásadní důležitosti, že vztah signans a signatur je pouhou nahodilostí jenom z hlediska nezúčastněného, tj. cizince, zatímco pro rodilého mluvčího téhož jazyka je tento vztah nutností."[185] Mikroprostor, do kterého se míří, odhaluje sféru emocionální smyslovosti. Receptura zachování rodinných principů a jejich stereotypů je ve struktuře litanií těchto slov, vysílaných vzrušeně a z úzkostí v uměleckém výrazu, i v souladu s hodnotami, které reflektují vazby Součkové na tradici baroka. Zároveň ukazuje vyjádřené napětí skutečnosti v *Kaladý anebo útočiště řeči* na angažovaný stav v kontextu dějin a protest proti sociálním a společenským událostem. Toto mínění potvrzuje Rykrova malba *Plačící republika* z roku 1939 a *Svědectví (Deník z roku 1939)* Součkové.

Pozoruhodný Rykrův grafický doprovod *Kaladý anebo útočiště řeči* připomíná mystičností animální hlavy neuvěřitelných fantastických a strašidelných tvarů, svojí prostotou a stručností styl afrického antinaturalismu. Dobová kritika byla skromná, ale přesto ocenila tento soukromý tisk jako knížečku, která vychází v době nejtěžších událostí, v originální úpravě Rykra, jež zdůrazňuje hravou stránku výrazu básnířky.[186]

Kaladý anebo útočiště řeči patří do stejného uměleckého a tvůrčího kontextu jako *Mluvící pásmo*, které roku 1939 manželský pár publikoval opět s grafickou úpravou Zdenka Rykra. Nabízí se možnost interpretovat ho jako dvojnásobný obraz evoluce světa a reflektování změn od hlavních událostí úspěšného společenství do proměny v letech předválečných, jako reakci na události předmnichovské a po Mnichovu a na dobu úplné nesvobody. Součková a Rykr vydali „inovaci", rozkládáním, diskontinuitou, mechanikou a výkladem různých tendencí, programů, jevů ve společností včetně toho, čemu se dnes říká média, tak vytvořili principy zlomu. Jako jedni z mála autorů autenticky přijali, tj. aplikovali tehdejší uměleckou vlnu, která se rozvíjela ve Francii, směr, který *Mluvící pásmo* ukazuje a který ověří

[185] In: Roman Jakobson, *Hledání podstaty jazyka. Poetická funkce*, Jinočany, H&H, 1995, str. 45. „Ve spisech sv. Augustina nacházíme adaptaci a další rozvoj stoického výzkumu působení znaků (*semeiosis*) s latinizovaným termínem zejména *signum*, jež zahrnuje *signans* a *signatum*." Tamtéž, str. 42.

[186] Podepsáno VTL (zřejmě Věra Lišková, prim. aut.), *Časová bibliografie*, in. *Lidové noviny*, ráno 21. října 1938 str. 6.

vývoj umění v pozdějších letech. Sotva bychom našli dílo české literatury, které by s ním po této stránce mohlo soutěžit. Součková s Rykrem tak přinesli do českého literárního kontextu téma způsobem dosud nezpracovaným, čehož se všiml i Chalupecký, který umožnil, aby *Mluvící pásmo* bylo přetištěno v *Listech* 1, roku 1946–1947. Znovu se objevilo v soudobém vydání.[187]

Mluvící pásmo působí nejen dvojí energií, kterou emituje ze své básnické a výtvarné koncepce, ale i idejemi. Slova i linoryty zdůrazňují životnost umění, stejně jako upozorňují na ohroženost umění v tragickém čase.

„Ó PRÁZDNÝ SARKOFÁGU evropského pobřeží a hradeb!
Dosud žije v mladých lidech představa tvé schránky.
Dosud říkají: mé tělo, má duše.
Jako v středověkých sporech, jeden hájí smysly, druhý pojem.
Oba se zmítají starou vidinou pekla a nebe, v něž nevěří.
Ó prázdný sarkofágu evropských vnitrozemí a pobřeží!
Zapadni hluboko v nánosy řek a moří,
Zapadni v přílivu lidských pokolení!
Ó moře, ó živly,
přineste k břehům nové lidi,
nové zbraně, ozdoby, zvyky, nové víry!“[188]

Kompoziční stavba *Mluvícího pásma* vyzývá k úvaze, ale i pochybnosti. Postupy tematizace a struktury stavby odkrývají ducha epochy, ve které bylo hodně nejen velkých společných problémů, ale i tolik progresivních snažení, které spojoval chaos v nastávajících dějinách, duchovní krize a přetrhané komunikační nitě původně reprezentující praktické úkoly společenské progresivní metamorfózy.

„Ó MLÁDEŽI, OPOVRHUJ námi STARÝMI!
Rci: byli pošetilí, nerozumní,
jak je možno, že dělali takové chyby?!

[187] *Mluvící pásmo* se dočkalo i reprintu původního soukromého vydání s grafickou úpravou Zdenka Rykra, a to ve 100 výtiscích, stejně jako v prvním vydání., PROSTOR, Praha, 2006.

[188] Milada Součková, *Kaladý – Svědectví – Mluvící pásmo,* Dílo Milady Součkové, svazek III, Praha, PROSTOR, 1998, str. 185.

Podivuj se naší slabosti, našemu nerozumu!
Jak sladce se budu pak vyhřívat na tvém slunci, ó věčné mládí!
Nebudu spokojen,dokud se pořádně nevysměješ, jak se říká, mým šedinám.“[189]

Mluvící pásmo promlouvá i jako varování, výpověď, svědectví a sdělení o potřebě postavit se na další, vyšší stupeň. Mluvčí svojí rétorikou v pásmu zasahuje do dějin a všímá si času a světu, který nikdy nebyl natolik propojen a zároveň rozložen, je to svět naplněný snažením a úsilím jednotlivých historických subjektů.

„Běhám dnes s trikolorou, s praporkem lidské společnosti,
malinký, směšný, běhám po zemi a mávám k přistání
všem přátelům, kteří se pokouší o něco dosud nepřekonaného.
Mávám vám, filozofové (jste-li odvážní),
Mávám vám, mužové vědy (jste-li odvážní),
Mávám vám, stavitelé (jste-li odvážní),
Mávám vám, umělci (jste-li odvážní),
Mávám vám, státníci (jste-li odvážní),
Mávám vám, zákonodárci (jste-li odvážní),
Mávám vám, vynálezci (jste-li odvážní),
ctíte-li ovšem lidskou pravdu a čest,
Mávám vám všem bez rozdílu.
běhám rozjařeně a rozčileně,
Mávám do vzduchu a jsem šťasten,
Věřím, že nám se to podaří!
BIM
Na konec dáme pochod naší dechové hudby.
Otřese myslí i tělem, žádný se mu nevyrovná.“[190]

Svět se díky rozvoji společnosti a vědy stal velmi komunikativní. Lidé se prostřednictvím technické prosperity stali více zaujati jedni druhými. Ladění melodie, zapojené do „emitování“ pásma, se pozastavuje. Zvukové prostředky jsou

[189] Tamtéž.

[190] Tamtéž, str. 208.

využity k rytmické segmentaci textu. Střádají se jazyky, sděluje se, čímž se plynulost přerušuje. Intonační proměny v textu se podobají hledání stanice na rozhlasovém přístroji.

„Spustíme si pěknou odrhovačku!
Půjde-li to hezky do noty, může být sebepitomější.
Co nám chcete, oduševnělý pane?
Komu se to nelíbí,
(znáte přece ty verše?)
vyhledá si Beethovena,
hraje ho Cortot, Paris P.T.T.
My se spustíme odrhovačku,
jmenuje se ‚Mlejnek.'"[191]

Použité zvukové prostředky směřují ke zprávě a sdělení, které přineslo nové století a doba, poznat kreativní stranu člověka a kulturní a společenské dědictví. Tyto fázové změny, které regulují všeobecný proud, se zaznamenávají společně s monotónním *bim*, které jakoby vycházelo z mezinárodního měřiče času.

„Ukazujte na mne jako na vola,
Duele plaisir et quelle joie
BIM.
To je znělka mé vysílačky.
BIM.
Vysílám slova a obraz, v české řeči.
BIM.
Ó vnořte se do vzdušných vln,
putujte prostorem slova,
neste, ó vlny vesmíru, mé vysílání.
Noste hudbu, hmat virtuosa,
Krásné hlasy, řeči státníků.
Nosíte také lži, svinstvo a pitomosti.

[191] Tamtéž, str. 205.

BIM."[192]

BIM svým zvukem podobným úderu do zvonku přerušuje „přenos" užívání vytěžených modelů a uměleckých postupů a představ. „Také intonační stavba verše, jmenovitě jeho melodická kadence, je stylizací výpovědí odsunuta do pozadí. Melodické figury avantgardy se opíraly o významově vyzdvižené obrazné představy, exotismy, zvukově atraktivní vlastní jména, překvapivé významové zvraty. To je u Součkové předmětem parodie, když na konce řádek vystupují zaměřené suché výrazy žurnalistiky a politologie, nebo prostě nejvšednější větná zakončení."[193]
Simultánně s textem *Mluvícího pásma*

„12. září 1939
Dvacet pět !
Vrací se srpnový a zářijový zvěrokruh.
Slýchával jsem na ulici, na jevištích,
po celých těch dvacet pět let,
z bytu kde pouštěli rádio, z melodie zvukového filmu:
Elizabeth I loved you."[194]

probíhá plynule tematizace změn a dění v meziválečných letech a v době předválečné úzkosti.

Vztah mezi skutečnou událostí a jedincem nastínila již ve svém debutu, ve kterém se, jak už bylo řečeno, objevily i postavy (např. Alžběta), které budou vystupovat i v další tvorbě mezi nejrůznějšími promluvami jako odkaz k subjektivnímu vnímání skutečnosti, ale také jako odkaz k paměti utvořené literárním dílem. Vzpomínka vyvolaná hudebním tónem a retencí umožnila přiblížení minulého přítomným.

„Opět zní Vaše sonety z parlamentní tribuny.

[192] Tamtéž, str. 206–207.

[193] Miroslav Červenka, *Mluvící pásmo Milady Součkové*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, České Budějovice, 2000, str. 13.

[194] Milada Součková, *Kaladý – Svědectví – Mluvící pásmo,* Dílo Milady Součkové, svazek III, Praha, PROSTOR, 1998, str. 212

Rádio vyplňuje dobu mezi informacemi hudbou na pásu: kusem Chopinovy etudy.
Alžběto! Před dvaceti pěti lety!
Rozpomínám se na první verše: slyším jejich nevinnost, vášeň, zoufalství
Přísahy vyvolané Vaším úsměvem a slibem,
Za zvuků Chopinovy etudy,
Rádio hlásí: První hodiny světové války! ALŽBĚTINO VÝROČÍ!"[195]

Mluvící pásmo, jak odůvodnil Miroslav Červenka, patří do skupiny těch děl, která „mají charakter metapromluvový a vypovídají o díle samém".[196] Asociativní název může indikovat apollinairovský prostor, ale i časový postup děje nebo událostí. O znázorňování skladby *Mluvícího pásma* Miroslav Červenka píše: „Právě tento druhý Apollinairovi vzdálený význam žánrového označení *pásmo* má na mysli text Milady Součkové. Jednoznačně sem vede zvláštní, enigmatický přívlastek *mluvící*. Bylo třeba antropomorfizace, jinak by se přece řeklo mluvené nebo mluvní: je to pásmo, které mluví."[197] O standardu pásma v této polytematické básni Součkové uvažuje Josef Vojvodík a přisuzuje jí souvislosti s Rykrovým dílem: „Také báseň Milady Součkové můžeme číst jako elegickou revokaci poetiky *pásma*, tohoto klíčového básnického typu české avantgardní poezie 20. let. Rykrovy obrazové elegie, ruiny a náhrobky, a *Mluvící pásmo* spojuje, dá-li se tak říci, komplementární vztah strnulosti a pohybu, mlčení a promluvy, diskontinuity a kontinuity, zapomnění a vzpomínání, zhroucení a trvání, slova a obrazu. Opakování, kontinuita vzpomínání se uskutečňuje čtením a citátem. Rykrovy obrazové elegie představují ‚lpění' na věci-fragmentu hmotného světa; proto ‚kupí' na svých obrazech architektonické citáty, sutiny zruinovaného světa[198]."[199]

---

[195] Tamtéž, str. 212–213.

[196] Miroslav Červenka, *Mluvící pásmo Milady Součkové*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, České Budějovice, 2000, str. 9.

[197] Tamtéž, str. 10.

[198] „Můžeme říci, že celé Rykrovo dílo je v jistém smyslu horečným kupením citátů a aluzí, přímo hektickým střídáním různých stylů nebo stylových prvků, od expresionismu, kubismu, purismu až po abstrakci a surrealismu. Vojtěch Lahoda, *Zdeněk Rykr 1900–1940.Elegie avantgardy*, str. 191, v této souvislosti píše, že Rykr „jako nomád v moderním umění přicházel s jednou koncepcí za druhou, ve stejnou dobu tvořil různými i protikladnými způsoby, odolával převládajícím modernistickému kánonu, za což byl ve své době v Čechách kritizován". V médiu literatury navázala po Rykrově smrti na jeho experiment stylového synkretismu Milada Součková ve své *Škole povídek* (1943). Každá

Vizualizováním obrazů ze skutečného světa se v jejich skladbě ukazuje na důležitost komunikace, bez které se nelze obejít. Obrazy *Mluvícího pásma* doprovází poetika, která sublimuje prvek avantgardy skrze ironii, která se v oblaku páry zdvíhá nad textem. V podstatě je to další prvek kontinuity díla Součkové, potvrzující stanovenou poetiku míšení a sjednocování tvarů, idejí a stylů, synchronizovaných vlastním kreativním pohledem. Svědčí o tom i fakt, že své texty vytvářela paralelně, i když je vydávala v časových prodlevách. Potvrzuje to korespondence Součková-Odložilík – povídky zařazené do *Školy povídek*, vydané roku 1943, psala ještě ve společnosti Rykra, který v lednu 1940 zahynul. Zmiňuje se o tom Odložilíkovi v kontextu pojednávaní látky o Vrchlickému a odrazu Veltrus, o kterém chystala studii:

„Vrchlického vzpomínky na jejího otce jsem četla v posledních letech dvakrát. Mám je velmi ráda. Člověk cítí, že to psal umělec, má to přesvědčivost, bezprostřednost zážitku. Takových lit. dokumentů je málo. Znám Veltrusy. Byla jsem tam jednou se svým mužem za jednoho sychravého jarního nedělního dopoledne. On tam kreslil a jedna moje povídka ze Školy povídek je také odtamtud.“[200]

Do stejného časového okruhu patří i krátký text *Henkst*[201], který byl publikován v češtině na okraj v časopise *The Booster/Delta* o Velikonocích v roce 1939. V textu jsou zvýrazněná typická slova moravského nářečí, a není známo, kdy přesně *Henks* byl napsán. Jelikož v časopise *The Booster/Delta* byl *Henkst* „zarámovaný do opakující se anglické věty ‚Peace!It's Wonderful!', jejíž parafrázi lze zanedlouho nalézt v Millerově Kolosu z Marussi“,[202] nabízí se narážka na

z povídek rozvíjí mezitextové nebo přesněji palimpsestové strategie vytváření metatextu s odkazy na určitý styl, epochu, autora (Osvícenská povídka, Indoevropská povídka, Empirová povídka, Romantická povídka, Honoréova povídka, Stendhalovská povídka, Realistická povídka a další) a zároveň vypravěč tyto strategie stále reflektuje.

[199] Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda,* Praha, Argo, 2008, str. 186.

[200] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný Den po svatém Václavu (29. 9. prim. aut.), 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[201] Text *Henkst* je v soudobém vydání přiřazen do oddílu *Velmi krátká povídka* v sbírce *Krátká povídka*, Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003.

[202] Kristián Suda, in: Ediční poznámka, *Krátká povídka*, Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 232.

tehdejší události (Mnichovská dohoda, fašismus) a indiference a otupění společnosti k násilným aktům. Mohl to byt i další projev angažování a protest přetvořený v umění.

4. Dvojromán Odkaz a Zakladatelé

Výraznější zájem o svou prózu u kritiky a zřejmě i u čtenářů vzbudila Součková v roce 1940, kdy vyšly krátce po sobě romány *Odkaz* a *Zakladatelé*, oba v nakladatelství Čin. Kvůli jejich stavbě je můžeme považovat za dvojromán, jak se o tom i Odložilík zmiňuje v dopise Součkové.

Odkaz byl dobovou kritikou považován za její třetí knihu,[203] což dokládá stanovisko, že *Mluvící pásmo* a *Kaladý aneb útočiště řeči* tvoří jeden celek v uměleckém a produkčním kontextu. Dobová kritika pojímala *Odkaz* jako látku pro uplatnění kladných principů nadrealistické techniky na motivu z maloměstského prostředí, postup, který ji byl připsán stejně jako v případě *Amora a Psyché*.[204]

Součková v *Odkazu* vnesla do českého literárního kontextu tradiční téma zpracované inovačním způsobem. Čerpala ze zkušenosti a z měšťanského života a využila ji pro děj, který alternuje mezi Prahou a městečkem Kostelcem. Tato varianta generačního románu z českého života na počátku 20. století staví na principech uvedených už prvotinou a zasahuje dál technikou vyprávění. Vyprávění je založeno na výrazném vnitřním monologu[205], který funguje jako zprostředkovatel nejen mezi dějem, časem a situacemi, ve kterých je přítomen, ale i tam, kde není.

První rozsáhlá dobová studie věnovaná tvorbě Součkové je studie Věry Liškové, která se zabývá romány *Odkaz* a *Zakladatelé*. O působení času a způsobu, jak je vyprávěním u Součkové modelován, Lišková píše: „Obdobou přecházení z plánu obrazného do skutečnosti je prolínání přítomnosti s minulosti a budoucností. I zde se vztahová a významová neurčitost zdůrazňuje. [...] Tajemný čas,

[203] Srov. *Společenský román v nové podobě*, podepsáno AMP., in: *Národní práce*, 28. července 1940, str. 3.

[204] Srov. František Gotz, *Cesty českého románu*, in: *Čteme*, Zprávy o nových knihách, ročník 3, č. 4, 5. března 1941, str. 46.

[205] „Neboť i to, co jsme výše pro odlišení nazvali vnitřním monologem, je vždycky zabarveno silně dialogicky." Jan Mukařovský, *Dialog a monolog* (*Listy filologické*, 67, 1940, str. 139–160), in: POSMRTNÝ ODLITEK z prací Věry Liškové, Praha 1945, str. 16.

všudypřítomný, nezadržitelně pádící a uchvacující v letu osudy lidí a věcí, vstupuje zde v krátkozraké lidské bezpečí všedního dne nikoli jako tragický symbol věčné marnosti, nýbrž spíše jako poťouchlý ironický chlapík, aby nám v žertu ukázal svou druhou tvář."[206]

Motiv paměti se projevuje jako erupce vzpomínek v zpracovávaní postav, které procházejí předchozí i budoucí tvorbou Součkové. Zároveň jsou to prototypy, které zastupují určitý názor na svět. A prostřednictvím vyprávění, návratem do jejich fikční minulosti se opakuje nejen vzpomínka na jednotlivou událost, osobu, ale probíhá i vzpomínání na text v textu.

„Paní Burdová stojí v černých šatech a v černé zástěrce na schůdku před domem. Mezi květinami se objevují zvědavé tváře: neptají se, co bude paní Burdová vařit k obědu. Co by vařila! Vdova! Pro jednu osobu, copak stojí za to? vařit pro jednu osobu je kříž. Paní Burdová není z těch vdov, co se do roku vdají.

Dnes koupila kus hovězího masa, ale nikdo se nediví, že má plotnu studenou; maso bude tvrdé, o tom není pochyby; co je to takového kousku masa; řezník ani neví, že má seknout, a rozdělávat oheň pro ten jeden hrnec! Nikdo se nediví, že paní Burdová nemá k zatápění. Měly by přijet vnučky paní Burdové, aby ji trochu rozveselily."[207]

Tento obraz paměti, do kterého je zarámovaná babička, Burdová, kuchyň, (oběd), odkaz k motivu hřbitova, sugeruje náladu tradičního sváteční nedělního dne. Obsahově podobný obraz se váže na několik příběhů a po každém vyvolávání funguje rozlišně. Takto je obsažen v *Prvních písmenech*:

„Vedle jsou Martinkovi, stavení, ne na hřbitově tam máme u kostelní zdi do obdélníka kovové zábradlí kříž a nad hrobem bezový keř kdežto Martinkovi jsou dost těžko k nalezení, když vejdete nalevo z hlavní aleje.
Tetička Burdová neví co by vařila. Dnes bude pohřeb Šonkovic co ho chytla s vozem dráha. Nejlepší bude kus hovězího."[208]
Podobný obraz se opakuje a je stylizován do veršů také v *Sešitech Josefíny Rykrové*:

---

[206] Věra Lišková, *O některých problémech nového románu, „Odkaz" a „Zakladatelé" Milady Součkové*, in: *Slovo a slovesnost. List pražského lingvistického kroužku*, roč. 7, Praha, 1941, str. 79.

[207] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR, 1997, str. 93.

[208] Milada Součková, *První písmena*, Dílo Milady Součkové, svazek I, Praha, ERM, 1995, str. 8.

„Zas ticho v kuchyni, v tváři
Matky Boží ranní slunce svítí
sedmibolestné, ona má dcery
k čemu dálky, dítě matku opustí.
Vinice, prý mandle kvetoucí
Burdová krájí v zamyšlení
před dveřmi svátky, hrozinky
slupky mandlí mezi prsty
kloužou růžencové perly
ryzí zlato u misie v údolí.
Burdová mandle zamyšleně krájí
u misie prý sady mandlí
Burdová hněte těsto v zamyšlení,
palmy v Norbertové misii
kdež věnečky a Boží hroby“[209]

Do řady dalších motivů a opakovaných obrazů patří rodinná genealogie zrcadlená prostřednictvím tradice a zvyků.

„Sestry Tomanovy se učí hře na klavír u pana Čády. Ostatní jeho žákyně mají možnost hrát čtyřruční skladbu jen s panem Čádou, kdežto dcery paní Tomanové je mohou cvičit doma společně. Paní Tomanová to ocení, až jí zahrají například předehru z *Viléma Tella* pro čtyři ruce. Děti Tomanovy chodí k panu Čádovi dvakrát týdně od čtyř do pěti.“[210]

S tímto obrazem je paralelní (v hudebním motivu, sestry) obraz užitý v povídce *Simrock*, zařazené do souboru *Krátká povídka.*

„Utkvělo mi to jméno poprvé na skladbě pro čtyři ruce, dvou žen, je zvláště půvabná skupina, půvabnější než odalisky a tanečnice. Marie a Josefína (Fína, Fíninka) hrály na čtyři ruce *Viléma Tella.* Sestry.“

Prolínání jednotlivých obrazů, motivů, děl je důležitý prostředek ve stavbě celé tvorby Součkové. Zároveň se umění, které nemizí, propojuje s uměním, které se

[209] Milada Součková, *Po přeslici v nebeklíči*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 9.

[210] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR 1995, str. 31.

děje. Vsunutím aluze na danou tvorbu, tradici a stanovené vzorky a jejich připojením do svého diskursu je nastaven řetěz kontinuity a stejně tak i dojem, že nastávající dílo poukazuje na to, jak se projevy minulosti chovají v jiné realitě, ale i jak nové dílo zkoumá a metamorfuje známé prostředky a tvary v hledání nového způsobu vyjadřování skutečnosti.

Vzpomínání se v *Odkazu* opakováním prosazuje ve slovním vyprávění, kde repetice zasahuje do jednotlivých kapitol. Tímto prostředkem se utváří atmosféra v daném okamžiku, ale také se jím spojují vzdálené kapitoly.

„Ach, jak člověk byl nešťastný! [...] Bože, jak člověk byl nešťastný! [...] Ach, jak člověk byl nešťastný! [...]Bože, jak člověk byl nešťastný!"[211]

V souvislosti s tím upozorňuje F. Všetička na refrén románu, který má za úkol tvořit transpoziční scénu. O románovém refrénu, který se objevuje v kapitolách v různých variantách, píše: „Závěrečnou variantu refrénu podtrhla Součková také tektonicky, neboť ji vložila do kapitoly, jež tvoří tzv. transpoziční scénu."[212]

Vzpomínání v *Odkazu* můžeme rozlišit do několika útvarů. Přebírá prvky z dějin literatury v podobě názvů jednotlivých kapitol, které jsou věnovány památce Svatopluka Čecha, Emila Zoly, Guy de Maupassanta nebo *Kreutzerové sonátě*, která už sama v sobě skrývá dva odkazy na dílo Tolstého a Beethovena. V textu funguje jako zahrávání na téma morálky, které se už stalo části literárního diskursu. V *Odkazu* není překomponována v úzký celek, nýbrž je realizovaná s určitou schopností realistického nebo naturalistického výrazu, jímž se demonstruje maloměšťanská vychovatelská myšlenková situace.

„– Ať holky čtou, když chtějí, nikdo jim v tom nebrání!

– Můžeme číst po večeři?

– Co vás napadá. Ty bys jim taky všechno dovolil. Po večeři! Po večeři budou spravovat a zašívat a nebudou se učit zahálet. Číst! I když chcete, čtěte si v neděli!"[213]

---

[211] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR 1995, str. 24–6.

[212] František Všetička, *Kroky Kalliopé, Odkaz Milady Součkové*, Olomouc, Votobia 2003, str. 75–7, také srov. in: František Všetička, *Román Milady Součkové,* in: *Neznámý člověk Milada Součková*, České Budějovice, 2000. str. 75–80.

[213] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR 1995, str. 62.

Vzpomínaní se opírá o autorčinu subjektivní paměť, která je stylizovaná jak v pojmenování postav, ve vazbě na místa děje (Roudnička byla ve skutečnosti rodné místo otce Milady Součkové), tak i v reprodukování vzpomínek oživených v příběhu. O příběhu z rodinných dějin se Součková zmiňuje v dopise Odložilíkovi: „Dědeček její, můj pradědeček, vyřezal zdarma lavice pro klášterní kostel Milevský – to je pane, obor historicky; Goll byl na výletě v Milevsku, když byl v Bechyni. Ale ani on nevěděl, že ty lavice dělal můj pradědeček, ani to, že dostal za to krásnou malou dřevěnou barokní monstranci s dřevem, totiž se štěpinou s kříže Ukřižovaného. U nás v rodině se věřilo, že kdo tu monstranci má, že ho neopustí štěstí. Já jsem ji měla poslední – kdo ji má teď, nevím.“[214] Lze zde zmínit, že se v kronice milevského kláštera v roce 1832 uvádí jméno Burda a darování, které se týká monstrance, jenže není poznamenáno vyřezání lavic (což napovídá, že by se mohlo jednat o lavice milevského kostela nebo o nedopatření zapisovatele).

Obdobný obraz se ocitl v *Odkazu* jako výraz intenzivního prožitku subjektivního času, kterým se nahradil objektivní čas dějin a který integroval tradice víry a citů jako protiklad v líčení buržoazního života, kde není možno mluvit o lásce, aby se zároveň nemyslelo na peníze.

„Boží oko dobře vidí zlost Zelenkové, jež se marně snaží vyklouznout zpod jeho paty, aby se zmocnila požehnání v podobě vyřezávané a pozlacené monstrance, kterou dostal pan Burda jako odměnu za své řezbářské práce v klášteře. Boží oko vidělo jeho píli, poctivost a upřímnost a lásku. Zelenková marně posílá k Burdovým dohazovače, marně si vymiňuje odměnu za zprostředkování. Málem by se bylo boží oko zatvrdilo, kdyby bylo nespatřilo, že se srdce vdovy Burdovy přestalo radovat z lichocení a že se zasmušilo při pohledu na všechno pozemské.

Dohazovač vidí, že nepochodil, nepochodil, nic se nedá dělat, ženicha stejně neměl, zašel k Burdovým, jen na dohození Zelenkové. Snad si to paní Burdová rozmyslí? Na dva domy a na peníze se ženich vždy najde.“[215]

Toto oživení a zachovávání sociálních dějin v souladu se zapojením národní pověsti *Smrt na verpánku* a poslední kapitolou *Odkazu, Sudičky,* jako parafrází národního obrození, můžeme chápat jako ostenzi názorů a odpovědí jedince, jeho

[214] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 15. ledna 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[215] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR 1995, str. 106–7.

reagování na to, co se děje. Osudy kultur jsou jako rámec, do kterého je vloženo snažení jedince prožít svůj život.

„Pradleny stojí v hlavách dítěte a každá, než odejde, naposled se nad ním nakloní nakloní a něco mu zašeptá.

Je to nápěv píseň? Je to odkaz prarodičů Burdových? tety Mildové? či někoho neznámého z otcovy strany? Je to člověku nesrozumitelný výrok, jehož odkazu poslouchá celý život, aniž jej kdy úplně pochopil? Je to odkaz minulosti, či nějaké nové, dosud neznámé slovo, přinášející novy osud?"[216]

V celkové stavbě *Odkazu* a *Zakladatelů* se děj rýsuje lineárně. Osudy hrdinů souvisejí v dramatických momentech s prožíváním nějaké národní pověsti, literární skutečnosti anebo jsou vázány s jednotlivými příběhy rodiny. Vypravěčským manévrem Součková u *Zakladatelů* zasahuje do změny perspektivy narace. Dětský pohled na detaily, papírové misky snědeného cukru, drobností v popisu interiéru, společnosti, rodinných vztahů, občas s neurčitým vypravěčem zůstávají neustále v konceptu vnitřního dialogu v interakci se světem, s ostatními lidmi. Ačkoliv je děj zasazen do podobného prostředí, časových a společenských souvislostí jako v *Odkazu* (z těchto důvodů lze také označovat *Odkaz* a *Zakladatelé* jako dvojromán), je vyprávění stále spjato s osvětlováním typičnosti života v rozsáhlé měšťanské rodině, odpoutávající se od svého maloměstského původu, žijící život v denním shonu obyčejných starostí plném rituálů, pravidel, tradic i nudy. Sledovaná generace roste ve velkoměstě a ztrácí kouzlo vesnice, v textu se připomíná:

„Kvůli vám ovce nezastaví, to jen v městě, kde se večeří, si myslíte, že všechno chodí, jak kdo chce, tady je všechno jiné."[217]

Způsob rozvíjení *Zakladatelů* patricijským tématem a malovaným obrazem z českého života se podobá obrazu života v rozsáhlém románu J. Galsworthyho *Sága rodu Forsytů* nebo *Buddenbrookovi* T. Manna. V *Zakladatelích* se odkazuje na zakladatele z *Odkazu* a na jejich život, ale i opačným směrem na exotiku literárních událostí, kde se můry a vize často objevují jako zprohýbané obrazy v zrcadle amorfní současnosti a konkrétní lidské existence. Příběh o typičnosti určité skupiny a osudu jedince, který jí patří, se otiskuje do děje majority a infiltruje se jako prach, který

[216] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR 1995, str. 212.

[217] Tamtéž, str. 53.

životní vůni individua dodává tón, stejně jako se otiskl do dětského pohledu, zaměřeného k přítomnému, v podobě literárního intertextu (Balzakův *Modeste Mignon* z r. 1844, ve kterém dílo Goetha hraje klíčovou roli).

„V zelených listech, vetkaných do koberce, hustého, vlněného loubí, stoupá do nosu dítěte zvláštní vůně, promísená prachem: zda znáš kraj, kde citrýn rozkvétá[218]? Kennst du es wohl?“[219]

Toto dění se aktualizuje ve verších *Taormina* oddílu *Sicilána* sbírky *Sešity Josefíny Rykrové* z roku 1981, skrze něž prosvítají podobné fragmenty díla Goetheho. Zde vnímání jeho díla nepřiřazuje pouze možnosti zkušenosti, ale diktuje kontext, na němž se ukazuje, že obdivované umění, architektura a antické sochařství, nese sebou zákonitost organickou.

I když je vyprávění jednotlivých osudů podřízeno obecným souvislostem a všechny jsou propleteny s dějinami a skutečnými událostmi, samostatné linie dvojrománu zůstaly odděleny a každá si zachovala vlastní význam. Tím drama lidské existence, jako paralela nového literárního a sociálního kontextu, umístněného na závěr románu *Zakladatelé*, zůstalo mimo daný čas, věčné a nezaměnitelné.

– „Vyděšené dítě sedí na posteli a rodiče se ho vyptávají: je ti něco? Něco se ti zdálo?“

– „Že umřete.“

– „Neboj se, to bude ještě dlouho trvat.“

– „Nebojím se, že umřete. “

– „Tak čeho se bojíš? “

– „Z čeho budu živa, až umřete?!“[220]

Snaha o odkaz se stala absurdní povinností kvůli nedůvěře v chápání skutečnosti, čímž je možná i posilována intenzita myšlenkového proudu a obohacována o otisk symbiózy individuálních a společenských událostí neočekávaným způsobem. Tato symbióza jedince s dějinami a zároveň i konfrontace dvojího času, subjektivního a objektivního, je důkladně zpracována obojím, francouzskou mutací *Migonu* a ironickým komentářem se zapletením německého romantismu.

---

[218] Verš zmíněn u Goetheho a potom použit u Součkové: „zda znáš kraj, kde citron rozkvétá....“ Objevuje se i v srbské lidové písni, která vznikla v průběhu první světové války.

[219] Tamtéž, str. 300.

[220] Tamtéž, str. 428.

Bez ohledu na to, nakolik se ve stavbě dvojrománu *Odkaz* a *Zakladatelé* objevují jiné literární skutečnosti, postupy a předměty, stále se udržuje metoda „chaotického" vyprávění. Všechny proměny vypravěče směřují k pocitu, že je „vyprávěno", co je důležitější a více podstatné. Vypravěč vstupuje do nitra svých postav a impresionisticky shledává jejich pocity, stejně jako z nich promlouvá se silnou existenciální motivací. Technický prostředek reflektuje i jevové proudy a jejich neustálé přecházení a metamorfózy. Výrazné rušení běhu času a průběhu děje je ztvárněno společným uměním, které je přítomné u autorů, ke kterým se váže literární technika proudu vědomí. O tvorbě Součkové v tom smyslu Vladimír Papoušek píše: „Společně s nimi, a především s Woolfovou, má jen umění otevřít své dílo fenoménu času jako síle, která dominantním způsobem strukturuje vyprávění."[221]

Dobová kritika přijala nejnovější prózu Součkové různě, ale ocenila její osobitou vypravěčskou metodu, „v níž leží novum i kouzlo jejího románu"[222] včetně kritiky Václava Černého, který ocenil vypravěčské schopnosti autorky jako „promyšlenost a bezmála rozumářskost tvárného principu".[223] Zároveň se v jeho poněkud razantní kritice projevuje dobový všeobecný stav a měřítko nabyté tradicí 19. století v znázorňování a posuzovaní literatury. Jeho názor a vyjádření v kritice můžeme vnímat jako důsledek výhovy v duchu konzervativní školy, což překáželo ztotožnění se v interpretaci s dílem Součkové. Na kritiku Václava Černého Součková reagovala elegantně dopisem s poděkováním, protože „on svojí kritikou zařadil její prózu do literatury".[224] A o tom, že si jeho názorů vážila, svědčí i následující korespondence, ve které se ke kritikovi obrátila s prosbou o možnost otisknout své verše v *Kritickém měsíčníku*.[225] Další korespondence v archivu uložena není.

---

[221] Vladimír Papoušek, *Nebezpečná role vypravěče v románech Milady Součkové (Odkaz, Zakladatelé)*, in: *Tvar*, roč. 4, č. 33–34, 28. 8. 1993, str. 9.

[222] In: *Společenský román v nové podobě*, podepsáno AMP., in: *Národní práce*, 28. července 1940, str. 3.

[223] Srov. Václav Černý, *Milada Součková: Zakladatelé*, in: *Kritický měsíčník*, 4, 1941, také in: Václav Černý, *Tvorba a osobnost*, Praha, 1992, str. 681–683.

[224] Srov. dopis Milady Součkové Václavu Černému datovaný 21. května 1941, in: Fond Milady Součkové, Památník národního písemnictví v Praze.

[225] Srov. dopis Milady Součkové Václavu Černému datovaný 20. května 1942, in: Fond Milady Součkové, Památník národního písemnictví v Praze.

5. Škola povídek

V roce 1943 byla už Milada Součková považovaná za schopnou spisovatelku a její kniha *Škola povídek* dostala v roce svého vydání literární cenu rozhodnutím poroty prestižního nakladatelství *Melantrich*. Poděkováním v dopise za cenu a poukázku od *Melantrichu* se o tom zmiňuje Josefu Trägerovi, ale také, poučena zkušeností, si dělá starosti ohledně oficiální kritiky. Trägerovi píše: „Četl jste kritiku v Lidovkách? Podle ní by ti páni chtěli, aby na příklad ‚L' école des femmes', dávala didaktické poučení jejich ženám, jak mají vařit, vychovávat děti apod. Jiný zas najde hlavně to, že je tam romantický neskutečný básník Publius Vergilius Naso, místo Mara, o kterém se učí na střední škole. Je-li moje kniha psána česky, slohem Pravdivým nebo Huysmansovým nebo jiným. Jen když mohou ulehčit svým pocitům méněcennosti. Plivnout na něco, co se pokouší jít trochu výš, než mohou oni sami."[226]

Devatenáct textů sbírky *Škola povídek* bylo ovšem tehdejší kritikou přijato jako vzor literární hry, ovládnutí učení literárních předků, ale bez zaměření na zdvojnásobené reflektování, umění a vyprávění. Součková ve *Škole povídek* své texty váže na historické proudy, prochází skrz mistrovská díla literatury a mísí je se svým prožitým světem, užívá paměti jedince nejen jako ornament, ale jako zdroj vedení záznamů o sobě. V dobovém kontextu, kdy dílo vzniklo, v období velkých událostí, tragických na historické scéně i v lidském životě, bylo zdůraznění subjektu autora v díle pochopitelný a logický výsledek proměn ve vztahu ke skutečnosti, která byla už tolik naplněna. Subjektivizací zdůrazňuje autorský subjekt skutečnost vnitřním pohledem tj. obracením pozornosti na sebe sama. Próza, která je vyprávěna a konstruována a jejíž síla je v suverenitě tvůrčího gesta a ve schopnosti realitu nejenom zaznamenat, ale i utvářet formálním postupem, podává přehled vnímání skutečnosti. Součková staví *Školu povídek* na své učenosti, na znalosti všech literárně historických reálií a s vypravěčem usiluje o proniknutí ke skrytým procesům paměti, ovládajíc tak prostřednictvím faktů prostor minulosti.

V předmluvě autorka vysvětluje nejen cíle, důvody a pohnutky, které ji vedly k napsání tohoto pozoruhodného díla, ale už sděluje i pokyny čtenáři jako konzumentu a spolupracovníku, jak hledat a žádat od literatury více.

[226] Dopis Milady Součkové Josefu Trägerovi datovaný 11. srpna 1943, in: Fond Milady Součkové, Památník národního písemnictví v Praze.

„Chtěl jsem, milý příteli, abys obrátil jednou pozorně na své dlani, na rub a na líc, peníz, představující drobnou měnu toho, co bývá nazýváno bohatstvím písemnictví. Snad platí míň než halíř, ten můj penízek, ale není falešný! Líc té mince ozdobíme nějakou hlavou nebo postavou Múzy a na rub dáme nápis: Sloh jest v podstatě poměr člověka k životu.“[227]

Škola povídek je svým způsobem příklad, jak se do určitých uměleckých a kulturních forem uvádí neumělecký fenomén, rodinná společnost, a sleduje jejich chování. Takový postup se podobá vědeckému experimentu a je prvkem sebereflexivní prózy. Umělecký účinek *Školy povídek* je postaven na jedné straně na souvislosti žánrů a tradicionalismu, na druhé straně je spjat s projevem života, mluvení a paměti. Zároveň příběh konstituuje specifickou analýzu těchto projevů. Sociální postavy a skutečný fenomén, kterých si je vypravěč vědom, jsou předloženy jako jevy světa, ze kterého vystupují a které se pokouší správně zařadit do souvislosti časoprostoru.

„Pan Seifert sedí s dcerami na lodi a vypravuje jim, jak byl kdysi v městě, které právě z dálky viděli. Fanny poslouchá pozorně, poněvadž se to týká jejich rodiny. Pan Seifert se dal do vzpomínání, jedna vzpomínka přivádí druhou a také: POVÍDKU PANA SEIFERTA:“[228]

Ve formách, které jsou známé, artikuluje jejich pravdy a potřebu jazykové hry, která aktivuje nedohledný potenciál jejích fantazie. Plod tohoto hledání se v obsáhlé časoprostorové literární tradici pohybuje v širokých amplitudách několika století a kontinentů, stejně jako u stylů v případě realistické, romantické nebo osvícenské povídky.

V povídkách se objevuje i obdiv ke skutečným představitelům konkrétních stylů. Do popředí pak sestupuje volný autorčin projev, kterým zastavuje dění v ovzduší námětem stanoveného stylu.

„Jen uchovejme vždy svůj střízlivý rozum, i když čicháme k modrému květu romantismu. To byla rostlina tak opojné vonící na bukových svazích Harzu. To byla květina, jejíž kalíšek se dotýkal opánku Poustevníka.

---

[227] Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 8.

[228] Tamtéž, str. 55–6.

Setkati se s Goethem? Což není tento zázrak možný každý den pouhým otevřením jeho knihy?!

Poutník se s ním chtěl setkat stůj co stůj. (Nyní vychází najevo, že počítal umění, s nímž je napsán Causy, k těm, jichž si nade vše cenil a vážil.)"[229]

Prostoupením výrazu jako určitého uspořádání literární pozůstalosti naznačuje symptomy vypravěčských vztahů ke světu v *Honoréově povídce*. Na rovině Balzacových vypravěčských rituálů spojuje své pojednání o „magii slov".

„Tento podivín žije v myšlence, že pomocí slov by se daly vytvořit formule, které by učinily lidi šťastnějšími. Je v něm něco z čaroděje."

Na základě analogie osudů reflektuje život autora, který:

„tráví nocí nad slavnými literárními díly, a srovnávaje je se skutečnosti, shledává je nedokonalými ve výrazu vášně."[230]

Parafrázuje tvůrčí život Balzaca, autora *La Comédie humaine* a ironizuje napodobování skutečnosti v literatuře realistického typu.

„To byly chvíle, kdy se rozžíhala lampa obrovské scény, jež nás oba tak fascinovala a kterou jsme pojmenovali Lidská komedie."[231]

Povídku lze chápat i jako metamorfózu tradičního modelu literatury a náhled na něj prostřednictvím odkazu ke zkoumání času jako době metamorfózy, s čímž souvisí i literární aluze na dílo Ovidiovo. Sjednocováním jednotlivých lidských příběhů a útržků zkušenosti, sublimováním postavy ve vypravěči spojuje vše do obrazu, kde se umění jeví jako ukazatel k tvůrčímu, jedinému skutečnému životu.

Ve *Škole povídek* a v historickém pohledu na dění v oblasti literatury, přesněji v reflektování literárních projevů, postřehem o literatuře ve vztahu k dospělým a k dětem, v rozšiřování stylistické analýzy ukazuje, jak lze redukovat jazyk, aby mohla vystavět *Dětskou povídku* určenou pro dospělé. Sdělením pravdy se obrací k „velkým dětem", jednoduchým způsobem ukazuje na smutnou stránku života, těm ostatním připomíná dobu dětství, pomáhá jim najít zapadlou část sebe.

„Nebude mně to ani tak líto, jako se mi bude stýskat po tom, že již neskládáš povídky, v nichž pravda pomáhá fantazii a fantazie skutečnosti; že již nechceš

[229] Milada Součková, *Romantická povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 93.

[230] Milada Součková, *Honoréova povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 102.

[231] Tamtéž, str. 107.

probádati tajemství lidského osudu a že shledáváš přirozeným vše, co se děje před tvýma očima.

Pamatuješ se, jak jsme se spolu ve všem shodovali? Doufám, že zapomeneš-li na to, že si alespoň uchováš smysl pro pravdu a fantazii. Píšu tuto povídku, abych ti je připomenul. Nedoufám, že se kdy vrátíš ke mně, do našeho světa. Chtěl bych tě jen upomenout na jeho krásy."[232]

Do této situace staví texty, které vznikly vyprávěním dítěte za okolností daných v textu. „Pro dítě literatura není objektivně dána, to znamená, že neexistuje ve smyslu konstituovaných pravidel, poetiky a norem, nýbrž stává se, a to v závislosti na okolnostech a různě podmíněných možnostech jeho vnímání, které mohou být velmi různě a velmi individuálně podmíněné."[233]

Neodstupuje ani zde od svého už tradičního postupu budovaného na principu prosazování individuální paměti vložením krátkého textu do textu.

Tyto vložené texty způsobem přepínání modu vyprávění a útržky z textů utvářejí kompozici *Dětské povídky* a reflektují tvůrčí akt typický pro výstavbu hrůzostrašného děje a povídkové tvorby Ernsta T. A. Hoffmanna.

Ještě zřetelnější příklad tohoto postupu je zaznamenán v *Čínské povídce*. Přímo ve svém uměleckém textu manipuluje Součková s básní *Můj přítel*,[234] zařazenou do sbírky *Žlutý soumrak* (vydané o pár let dříve), a je zaujata složitým zacházením s dějem, postavami a antipatií k realistickému napodobování skutečnosti. Impuls, který řídil umělecký postup ve sbírce *Žlutý soumrak* a *Čínské povídce*, je znovu a znovu přitahován variantami obrazu jak autorčina subjektu, tak vyplýváním obrazů z vědomí čtenáře. Na strukturní shodu mezi příběhy výtvoru Součkové a novely Juan Čena *Setkání s opravdovou láskou* pak upozornil Kristián Suda.[235]

---

[232] Milada Součková, *Dětská povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 81.

[233] Hana Šmahelová, *Prolamování struktur*, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2002, str. 112–3.

[234] Milada Součková, *Čínská povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 61–2, také in: *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 74.

[235] Srov. Kristián Suda, *Krátká „povídka" 39 básní*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 44–52.

Opakování motivu a jeho rozpracování ve variantách uměleckého výrazu ve *Stendhalovské povídce* probíhá opačným směrem. Forma dopisu použitá v povídce jako druh fiktivního dokumentarismu umožňuje spojit fiktivní autentičnost prožitku postavy, která ho píše, s její podřízenou pozicí vůči vypravěči.

„Musím na tomto místě dodat, že nic nečtu s větší pozorností než Vaše poznámky uveřejněné ve výtečném vydání Vašeho díla panem Martineauem. (Zde narážíme na nějaké nesrovnalosti neb mystifikaci: kritické vydání Stendhala od Martineaua vyšlo teprve roku 1934! Poznámka vydavatelova.)“[236]

Ve vypravěčově promluvě se již na počátku vyprávění upozorňuje na skrytost příběhu vloženého dopisu. Ukazuje, že svět skutečný a fiktivní mohou mít podobnou váhu, ale poukazuje i na rozlišné představy tradice a signalizuje vypravěčovo prostorovější a přesnější vidění.

„Tolik na vysvětlenou laskavému čtenáři. Dále ať mluví sám dopis. Není bohužel datován, jak to mívají ženy ve zvyku.“[237]

Zveřejňování fiktivního dopisu poukazuje na vztah mezi objektivním světem a procesem identifikování postavy v něm. Autentičnost je doložena a dokumentována fiktivním, ukazuje, jak se individuální příběh spojuje a propojuje s vazbami ke skutečnosti. Dopis stejnému adresátu jako součást umělecké hry, opakování motivů a odkazování na vlastní tvorbu, rozpracování variant uměleckého výrazu, to vše zařazuje Součková do básnické sbírky *Alla Romana*, vydané roku 1966, ve které *Dopis panu Henri Beylovi* napodobuje obsah dopisu povídky. V povídce se naráží na okamžik, který zapříčinil děj.

„Nyní mi, prosím, dovolte, abych Vám pověděla o vzniku svého citu k Vám. Jak jsem se s Vámi seznámila? Vaše knihy byly v knihovně mé matky. Nesmím však předbíhati. Musím začíti od začátku.“[238]

Stejný okamžik, ve kterém proběhlo osudové setkaní jedince s jevy skutečnosti, která ho poznamenala, může způsobovat jeho oživení v jednotlivých oddělených časových modech. Evokovaná minulost se ovlivněna okolím a časovým odstupem proměňuje a v přítomném vnímání se vztahuje k rozličným výtvorům imaginace.

---

[236] Milada Součková, *Stendhalovská povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 137.

[237] Tamtéž, str. 136.

[238] Tamtéž, str. 137.

„V matčině salonu Vaše knihy
jsem poznala a od té doby
četla jsem mnohé komentáře
leč žádný z nich se nezmiňuje
o cestě Vídeň–Ventimiglia.“ [239]

Ve výběru povídek stále hrají důležitou úlohu tradiční modely. Objevuje se tu *Historická povídka* i *Autobiografická povídka*, které určitým způsobem vřazují historické události do života jedince. V *Historické povídce* se fakta děje odlišují od těch, která jsou vyprávěna v *Neznámém člověku*, v díle, které podle svého vzniku časově náleží do doby *Školy povídek*. V *Historické povídce* je vyprávění soustředěno na to, co je v textu *Rok šestašedesátý* z *Neznámého člověka* zamlženo. Stejný prostor děje líčí jinak.

„Teprve nyní se ukázalo, že začátek bitvy byl takticky správným: křídla rakouské armády byly vyčerpána krvavým bojem v lese mezi Lipskou a Sadovou.

Můj otec často vyslovuje ta dvě jména, takže jsem je znal dříve, než jsem věděl, co znamenají.“[240]

„Prusové sice lehce přešli přes Bystřici, ale pak se dostali do ohně rakouských baterií. Les mezi Lipou a Sadovou byl pro ně lesem smrti.

Jak často jsme slýchali našeho otce vyslovovat: Sadová! Slovo plné letní pohody; v sadech dozrávají třešně. Sadová! Slovo, jež měl náš otec tak rád, mohlo být místem hrůzy a smrti?!“[241]

Toto specifické poměřování autentičnosti příběhem lze vysvětlit i jako snahu autorčina subjektu udržet co nejdéle a trvale vzpomínku jako přítomnou. V *Psychologické povídce* lze proces zpřítomňování lze pozorovat nejméně dvojitě.

„Vybral jsem si ke své povídce osoby zcela neskutečné: jsou to čtyři postavy strojového gobelínu, ne který se dívám od svého dětství. Obraz představuje

[239] Milada Součková, *Dopis panu Henri Beylovi, Alla Romana*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 235.

[240] Milada Součková, *Historická povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 113.

[241] Milada Součková, *Neznámý člověk*, Praha, Český spisovatel, 1995, str. 15.

romanticky park se čtyřmi postavami: třemi ženskými a jednou mužskou. V pozadí je rokokový pavilon."[242]

Při vymezení obrazu si přitom pohrává s více obrazy. Ve vyprávění s úpornou snahou vybavovat si obrazy minulosti zpřítomňuje i hrdiny, kteří pocházejí z její předchozí tvorby. Příznačným způsobem zachází s variantami děje, v němž se postavy pohybují. Manipuluje s obrazem minulosti a sférou psychologické literatury, která „má ukázat skutečný život". O této konfrontaci postav na gobelínu Alois Heinz, který se jako první pustil do rozsáhlejší interpretaci prózy Milady Součkové, píše: „Jsme-li seznámeni s dalšími autorčinými díly, seznáme brzy s podivením, že dvě z postav se nápadně podobají manželům Kroupovým, třetí je známá ukňouraná sestra, a čtvrtá postava – z *Odkazů* a *Zakladatelů* přímo neznámá – je zřejmě další, mnohde mladší sestra, vzpomínaná náhodně v *Zakladatelích* jako Jarmilka, ale zato učiněná hlavní postavou *Bel canta* pod jménem Julinka! To nicméně spisovatelce nepřekáží v tom, aby informace o postavách na gobelínu prezentovala jako autorskou spekulaci. Náhle nám však zcela nenuceně oznámí:

Mohu vám prozradit, že později zruší své zasnoubení. Nebudu předstírat, že to uhaduji z jejich myšlenek. Vím to, protože se to skutečně později stalo. (Škola povídek)"[243]

Škola povídek zřejmě ze všech děl Součkové nejzřetelněji transponuje různé linie myšlení a tvoření do smyslu její tvorby. Klasifikováním povídek do určitých vysoce uznávaných řádů, vazbou na styly a představitele epoch není věčně plynoucí život izolován od mnoha detailů, za kterými se pohybuje, a vše je spojeno ironicko-sentimentální vazbou s přepínáním modu a reflexí tvůrčího aktu do pevné kompozice.

6. Příběhy Neznámého člověka

Neznámého člověka Součková psala ještě za války do roku 1943, jak to sama naznačila v doslovu knize, která byla zpřístupněna a vydána až v exilu roce 1962 jako 42. svazek edice Sklizeň svobodné tvorby (University of Oklahoma,

[242] Milada Součková, *Psychologická povídka*, in: Milada Součková, *Škola povídek*, Dílo Milady Součkové, svazek V, Praha, PROSTOR, 1998, str. 28–9.

[243] Alois Heinz, *Prozaické dílo Milady Součkové*, in: *Proměny*, 18, č. 2, květen, 1981, str. 52.

Norman, Okla., USA). Propojením textů z *Neznámého člověka* s texty *Školy povídek* se potvrzuje dojem nejen o návaznosti jednotlivých děl, ale i o jejich společném utváření. Toto pravidlo simultánního utváření jako by platilo i pro publikování některých jejich knížek, které společně čekaly na vydání. „Ostatně snad příští rok budu moci přispět na vydání *Neznámého člověka* nebo *Svědectví*, jež obojí leží v rkp. Ráda bych to měla venku – jak říkají Američané – pro svůj spisovatelský rekord."[244] Vydat *Neznámého člověka* trvalo málem dvacet let a publikování zřejmě ovlivnily nejen finanční potíže v exilového nakladatelství *Sklizeň*, ale i roztržky jmenovců Antonína a Roberta Vlachových, kteří ho redigovali. O neustálém snažení o posudek a vydání několikrát píše Odložilíkovi: „Matějka i Vlach chystají almanachy, v nichž se i některá jména duplikují, jako na příklad Harkinse. Doufala jsem, doufala, že Vlach vydá mého Neznámého člověka, ale nezdá se tak."[245] „Teď ta res Vlach! Já jsem na tom stejně jako Vy. Nic nevím. Ten Vlach je přece slušný člověk, a já nemohu pochopit, že nemá tolik chování, aby napsal co a jak. To je přece neslýchané. Vždyť já jsem do toho také vložila své sirotčí a vdovské peníze, ne moc (padesátku), ale přec. Ale o ty peníze vůbec nejde, jde mi ne o to, aby to vyšlo, ale aby alespoň řekl co a jak. [...] Já tomu prostě nerozumím. Kdysi, už dávno mi napsal, že už je z dluhů venku, a teď má přece slušné příjmy. Ale hlavně ať řekne co a jak. Vždyť to volá do nebe."[246]

V exilové dobové recenzi Petra Dena se rok vydání uvádí jako 1961.[247] Kniha vyšla ještě dvakrát, v roce 1995[248] i 2005[249], roku 1999 je kniha přeložena do němčiny a vydána nakladatelstvím DVA[250]. Nejrozsáhlejší soudobou studii o

[244] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 1. dubna, 1957, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[245] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 3. května, 1958, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[246] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 12. září 1962, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[247] Petr Den, *Neznámý člověk*, in: *Perspektivy*, sv. 2, 1961, listopad, str. 60–1.

[248] Vydalo nakladatelství *Český spisovatel* v Praze jako svou 6414. publikaci.

[249] Vydalo nakladatelství PROSTOR jako Dílo Milady Součkové, svazek VII.

[250] Deutsche Verglas-Anstalt, Stuttgart, překl. do něm. Reinhard Fischer. Předmluva Petr Demetz, doslov Kristián Suda.

Neznámém člověku napsal Vladimír Papoušek[251]. Tato próza byla předtím uvedena jen jednou v časopisu *Tvar* Vladimírem Novotným.[252]

Oddělené texty *Neznámého člověka* jsou spojeny společnou tématikou – historickou událostí. Výběr světových historických událostí má chronologickou uspořádanost v průběhu sedmdesáti let, každá je v textu datována a funguje jako lokalizátor subjektivní paměti jedince, jehož prožitky jsou popisovány dnem v týdnu a umístěny do kruhu rodiny. V bouřlivých časech střední Evropy a Ruska mezi válkami se obrysy jednoho života prolínají s větším celkem, jednotlivý život ztrácí smysl mimo širší historický kontext. Hluboká zakořeněnost dějinných oblastí v textech je tak silná, že jakékoliv hledání sebe sama musí začít nikoliv popisem počátku svého života, ale odhalováním svého místa v toku dějin.

Subjektivním vyprávěním na základě archeologie paměti tvoří příběh, neprovádí rekonstrukci historické události, ale stav a identifikaci jedince pomocí jeho vlastní paměti, a to ve chvíli, kdy ho vyprávěná událost zasáhla v jeho realitě. Paměť jedince se stala půdou, ve které jsou uchovány všechny vzpomínky a pohledy na svět a realitu, jako thesaurus vědění, který se společně s imaginací stává fiktivním dokumentem osobních dějin. Evokací vzpomínek je neznámý člověk identifikován pomocí své paměti a spjat, podobně jako satelit s nebeským tělesem, s originální historickou událostí. Už v prvotině, skicy myšlenek své následující tvorby, udělala narážku na vztah mezi „satelitem" a reálnou událostí, kde vlastní encyklopedii životní zkušenosti vztahuje k vytvoření uměleckého díla.

Neznámý člověk je komponován jako sbírka jedenácti textů na vybrané téma týkající se české národní historie, ale i světových historických událostí. Každý text je přesně datován a sugeruje autentičnost, kromě kapitoly *Z neznámého deníku*. Od prvního textu, který je připomínkou na rok 1866 a na bitvu z prusko-rakouské války, se vytváří dojem dvojího vyprávění. Dětství otce je propleteno s dětstvím subjektivního vypravěče, který se sám stává hrdinou příběhu. Autorský subjekt potvrzuje sebe sama jako narátora příběhu a vzpomínek a zároveň se stává postavou příběhu. Probíhá zde jakási metamorfóza za účelem zachování vlastního individuálního trvání. Všechno se děje bez ohledu na kvantitativní čas, i zde jako v

[251] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 129–135.

[252] Srov. Vladimír Novotný, *Neznámý člověk Součková*, in: *Tvar*, 12, 1995, str. 20.

Prvních písmenech si zahrává s elementy lingvistiky, melodií slova, jejich významem a zvukem.

„Sady, studně, sýpky, ploty a vše, co tak rád vyprávěl náš otec, se stalo náhle *dějištěm historických událostí.* Náš otec je na to pyšný, když nám to vypráví: Sadová! Slova, s nimž si hrával jako dítě, se dostávají do úst lidí, kteří našeho otce neznali. Neznají a nepoznají studnu, rybník, pole, les, sad, kde se náš otec prohánět jako kluk; ani nerozumějí řeči, již mluví náš otec, a přece vyslovují táž jména jako on! Sadová! Vyslovuje tím červenou barvu cihel jejich studny, hnědé koně ve stáji, otcovou ručnici – visí u dveří; jen po ní sáhnout; vyslovuje i červenou vojenských uniforem, koně vojenských transportů a kavalerie, ručnice pěšáků."[253]

Prostor minulosti je aktualizován i způsobem vyprávění subjektu z pohledu přítomnosti, souvisí se zesilováním významů slov, písniček, banálních předmětů jako v kapitole *Rusko-japonská válka.* Líčení narozenin z dětské perspektivy kulminuje symbolem dortu ve formě válečné lodi rusko-japonské války. Tato historická událost se ve vojenských dějinách označuje jako epochální strategie moderního válečného loďstva. Loď v podobě dortu funguje jako synekdocha a dostává se do subjektivní skutečnosti jedince, nevybírá si čas ani společnost; zobrazení tajícího dortu nakonec představuje absurdnost válečného konfliktu bez vítěze. Subjektivní náhled na určité události, elementy autobiografičnosti, fikce a konfrontované „velké dějiny" v okamžiku spontánnosti směřuje k problematice moderní civilizace. I když ne nijak prvoplánově, nýbrž skepticky, což reflektuje závěr textu: oslava končí kaskádovým vyprávěním strýce o podrobnostech války a detailech řešení sporu. Toto vyprávění přenáší děj ze světa dospělého a naplňuje předpokládanou a očekávanou dětskou hru. Pro dítě vzdálené země jako Asie, Korea, Japonsko reprezentují jisté vlastností, které spojuje s předměty a prostorem, který zná.

„Korea je z moře, z bambusů, korýšů, jaké jsou namalované na maminčině kimonu, celém bílém, zeleně potištěném, z *Maison Thé Staněk.* Japonci zabalují věci do beden a posílají je popsané japonským písmem do *Maison Thé Staněk* na Ferdinandově třídě. Kimona, modře, červeně, žlutě, zeleně potištěná; se zelenými bambusy, se žlutými slunečníky, s tmavomodrými korýši, s červenými kapry. Odtud je maminčina vykládaná skřínka s kvetoucími stromy a barevnými ptáky. Z beden vyložených dřevenou vlnou je porcelán s výjevy zdobenými zlatými krupičkami.

[253] Milada Součková, *Neznámý člověk*, Praha, Český spisovatel, 1995, str. 15.

Kdykoliv jdeme s maminkou do *Maison Thé Staněk*, hledáme tam talířky, mísy, koflíky, na nichž je vyobrazena jedna z našich japonských pohádek."[254]

Stejná forma zmrzlinového dortu se jako migrující motiv objevuje v *Autobiografické povídce*, která je zařazena do *Školy povídek. Rusko-japonská válka 1904–1905*. Pod názvem *The Ship is for Twelve*[255] byla vydána ve sborníku *Arena* v roce 1963. Některá jména postav jsou v anglickém vydání změněna.

Vyprávění z dětské perspektivy se přenáší z kapitoly na kapitolu. Nese s sebou humor, jenž je vyvolán naivností a bezelstností. Vždy je zaměřen na detail, za kterým se rozlišují složité dějiny. V kapitole *Balkánské války* je použita část básně Emanuela Čenkova *Listopad 1912* („příznačně národně patetický a symbolický dokument oněch Velkých Dějin"[256]) jako motto. Děj se soustřeďuje kolem sbíráním kovových minci na Bulharský červený kříž školaček v nižším reálném gymnáziu, probíhá soupeření tříd. V pozadí všedního dne a obyčejných myšlenek školaček se rozbaluje expozice kulturních vztahů a dějin na půdorysu Balkánu. Funkce tohoto prostoru hraje důležitou roli už v dřívější tvorbě. V *Odkazu* je to ve funkci popisu interiéru, paralely se subjektivním prožíváním světa:

„Nad psacím stolem visí obraz černohorského guslara s dcerou; spolu se dívají na kamenitou cestu, spolu se dívají do prostoru propasti před sebou, na protější stěně, na obraze raněného Černohorce."[257]

Tento popis je zde pravděpodobně odkazem ke skutečné malbě Paje Jovanoviće. Jeho obraz raněného Černohorce byl v roce 1882 vystaven na roční výstavě ve Vídni, autor za něj získal první cenu a císařské stipendium. V kontextu motta kapitoly *Balkánské války* a ve vztahu s použitými obrazy a jejich sémantikou se zde za iniciací příběhu, historickou událostí zároveň odkazuje na epické útvary a naplněnost prostoru epikou jak ve umění, tak i ve skutečnosti. Stejné malby z *Odkazu*

---

[254] Tamtéž, str. 32–3.

[255] Milada Součková, *The Ship is for Twelve*, in: *Arena*, 12, 3/6, Published by PEN Center for Writers in Exile.

[256] „V Praze oslavili čeští spisovatelé a umělci ‚Bohatýry Balkánu' sborníkem Vzpomínáme Vás: ‚Lorgnetem Evropa se v Balkán dívá, / kde řev lva vítězný v šum dějin splývá.' Úryvek z básně Emanuela Čenkova, *Listopad 1912*...stejně bude tuto báseň o mnoho let později konfrontovat s všedním dnem a obyčejným životem Milada Součková." In: Marie Langerova, *Werner*, Brno, Host, 2000, str. 18.

[257] Milada Součková, *Odkaz – Zakladatelé*, Dílo Milady Součkové, svazek IV, Praha, PROSTOR, 1997, str. 287.

jsou nepřímo vloženy do textu *Balkánské války*, kde se text vytváří odkazem na zmíněné malby a je rozšířen figurou z dalšího obrazu stejného malíře.

„Sandžak je slovo podobné orientální cukrovince, jako sučuk, nebo zlatem a stříbrem vyšívaném střevličkou se špičkou nahoru, střevíčku z Tisíc a jedné noci, jaké se prodávají na dobročinných bazarech. Jaké má doma Milica, jejíž otec je známý s černohorským králem. Proto pokřtil svou dcerou Milica a u nich v bytě mají samé obrazy Černohorců, raněných Černohorců, slepých guslarů. Sandžak!“[258]

Toto podrobné sledování předmětů, zkoumání detailů, pozorování a transponování do textu vypravěčem je zaměřeno na skutečnost jedince a jeho okolí. Je to však i vědomí, že skutečná situace, ve které jedinec je, je ta, kterou vidí a která ho obklopuje. O vztahu vypravěče k dějinám v *Neznámém člověku* Vladimír Papoušek píše: „Projektuje se vždy do dvou rovin, jež jsou vzájemně konfrontovány. Nejprve je to vztah aktuálního zájmu, probouzejícího paměť, a pak je to naprostá lhostejnost v časovém horizontu dějin, do něhož prostřednictvím paměti vypravěč vystupuje. Nejedná se však o nalézání nějakých patologických prvků v minulosti vnímajícího subjektu, ale o vědomou reflexi vlastností pamětí, která sama o sobě může fungovat jako chladně analytický nastroj zobrazování.“[259] Toto zobrazování se vztahuje nejen k popisu události, postav, ale i k dokumentovaní osobního prožitku.

„Jiné ženy, méně krásné a méně elegantní, méně obdivované, se procházejí v Chuchli na závodišti, baví se, ‚vidí se a jsou viděny‘, a ona aby trávila krásnou neděli doma, zavřená, v Podskalské.“[260]

V kapitolách *Sarajevský atentát* a *Světová válka* se událostmi světových dějin v podobě večerních zpráv ruší rodinný klid a čas. Společenské prožívání života v zákulisí světových dějin kulminuje a je podřízeno jistotě rodinného kruhu, na který je vázán vnitřní svět jednotlivce i jeho paměť. Symboly monarchie tady figurují jako představitelé času poznamenaného dějinami, dokud se subjektivní prožitek jedince k nim vztahuje s ironickým odstupem. Oživováním událostí se vrací situace, imprese, lidé, ale ne vždy stejným způsobem. Postup líčení je někde vrstevnatý, zabarvený i zvukem (konkrétní melodií nebo písničkou), někde je prostorově zúžen. Metody v postupech závisejí na kapacitě paměti anebo jsou určeny stylizací, jako v případě

[258] Milada Součková, *Neznámý člověk*, Český spisovatel, Praha, 1995, str. 37.

[259] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 130.

[260] Milada Součková, *Neznámý člověk*, Český spisovatel, Praha, 1995, str. 48.

kapitoly *Příjezd prezidenta Masaryka do Prahy*. Subjektivní vypravěč jako součást minulého manipuluje sám se sebou jako s autentickým divákem, jehož rozvoj jde od nevědomosti k poznání, ve kterém se sám reflektuje. Jediná kapitola se vymyká tím, že se nevztahuje přímo k nějaké historické události, ale k osobnímu zážitku, je to už zmíněna kapitola *Z neznámého deníku*. V této subjektivizované kapitole se prolínají linie z její předchozí a budoucí tvorby.

Neznámý člověk byl psán v období druhé světové války (jak se o tom zmínila v doslovu) a v závěrečné kapitole *Filozofický kongres*, napsané později, předává myšlenky o světu a historii jako svůj příspěvek k humanismu a své mínění o manifestaci, konané rok po vítězství fašizmu v Německu. Protože tuto kapitolu dopsala o mnoho let později, zdá se, že nevymyslela žádný systém, jak ji spojit s dřívějšími texty. Ale úloha přidané kapitoly zrcadlí na konci uspořádaných textů důležitost kategorie individua v dějinách. Poněvadž závěrečná kapitola, a tím i soubor textů *Neznámý člověk* končí větou: „God torbic that we should give out a dream of imagination for a pattern of the world."[261][262] Tato věta je už přes 400 let součástí výroku Francise Bacona, kterým znázornil jasně to, aby filosofové a teologové hledali fakta v přírodě, a nikoliv v teoriích.

Ve čtyřicátých letech se Součková „svou tvorbu stálé více poutala ke konkrétní dějinnosti"[263], přibližovala se vědomí společného cíle Skupiny 42, s nímž ji spojují i verše z jejich posledních *sešitů* poezie. Skupina 42 byla poučena avantgardními směry první poloviny 20. století, především surrealismem, a chtěla překonat surrealistické východisko návratem ke každodennosti. Patřili do ní umělci, se kterými se Součková přátelila a měla blízko k idejím jejich tvorby, i když nikdy nebyla jejím oficiálním členem. O určitých podobných rysech můžeme jen spekulovat, protože její tvorba nikdy přímo nesvědčí o příslušnosti k jakékoliv skupině. Součková, jak známo, nepatřila k žádné umělecké skupině. „Její poetika není odezvou ani toho, ani onoho, ba není polemikou s tehdejšími dominantami avantgardy. Nicméně představuje specifickou variantu čtení moderního umění a estetiky."[264]

---

[261] Tamtéž, str. 140.

[262] Nedej Bože, aby nám pro samé modely světa ochablo imaginativní snění. Překl. in: *Neznámý člověk*, Český spisovatel, Praha, 1995, str. 148.

[263] *Transfer/Vyhnání/Odsun kontextu české literatury*, Brno, HOST, 2002, str. 143.

[264] Vladimír Papoušek, *Gravitace avantgard*, Praha, Akropolis, 2007, str. 121.

Ohledně jejího vztahu ke Skupině 42 musíme zmínit její zvláštní sentiment k poezii Ivana Blatného, který se projevuje v jejích publikacích věnovaných Blatnému[265] [266] a také vzájemným uctíváním a obdivem,[267] které doprovázelo jejich tvorbu. Prolínání jejich jazykových sfér a vzájemné oslovení tvorbou by vyžadovalo širší zpracování, které zatím nechávám pro budoucí bádaní.

7. Román *Bel canto*

V roce 1944 *Melantrich* vydal román Součkové *Bel canto*. Roce 1943 byl rukopis oceněn tímto nakladatelstvím cenou roku. Na smysl románu lze poukázat již tajemstvím ukrytým v názvu *Bel canto*, jehož význam je postupně v textu rozkrýván. Jde o důkladné a konkrétní zkoumání tajemství člověka a jeho touhy po slávě a odrazu ve skutečném životě a umění. Toto je koncipováno dvojím způsobem, v prvním plánu se udržuje pozornost čtenáře, v druhém plánu však není vše beze zbytku vysvětleno, je ukryto a schováno pro trpělivé a ponecháno různým variantám výkladu.

Román *Bel canto* svým názvem odkazuje na styl zpěvu, který se v polovině 19. století zařadil do slovníku muzikologie,[268] ale svým způsobem reflektuje druh současného a aktuálního reprodukování umění odvoláváním se na tradici. Děj se kolem jedné skryté zápletky s úzkým časovým omezením. Prostor románu je zároveň prostor pro zobrazování skutečnosti, a jak líčí v první kapitole:

„Hladina prostoru, který před tebou otvírám čtenáři, měřena je událostmi, jež jí jen tak tak čeří; nepatrně děje vysílají tiché kruhy, i na nich si však můžeme změřit hloubku a sílu času. Až se celý povrch vzedme tím, čemu říkáme velké události,

[265] Srov. Milada Součková, *„Říkám, že každý verš je hoden básně!"*, in: *Proměny*, 16, 1979, č. 2, duben, str. 53–57.

[266] Milada Součková, *Z pozůstalosti Milady Součkové. Spisovatel na procházce*, in: *Proměny*, 29, 1983, č. 2, květen, str. 44–46.

[267] Srov. dopis Ivana Blatného Miladě Součkové (datován 21. 11. 1948), in: *Proměny*, 25, 1989, č. 4, říjen, str. 121–126.

[268] Srov. *The New GROVE Dictionary of Opera*, Volume One A-D, (ed.) Stanley Sadie, New York, Oxford University Press, 1992, str. 380–1.

dějinné události, chceš-li, jakpak ovládneme bouři, nedovedeme-li se plavit v závětří?“[269]

Postup Součkové opakovat obrazy za účelem kontinuity a souvislosti s už zmíněnou těsnou propojeností její literární činnosti s výtvarnou tvorbou Zdeňka Rykra, toto čeření hladiny, tiché kruhy v bezprostředné blízkosti běhu dějin nahlížených z jiné perspektivy, evokuje jeho obraz Prahy z roku 1937[270].

Epizody *Bel canta* postupně zobrazují realitu z různých dimenzí. Vypravěč zná obě perspektivy svých postav, jako aktéra a jako pohybujícího se v zákulisí děje. Autorskou perspektivou váže *Bel canto* k bodům stálosti, které jsou prezentovány dějinami. Aktualizováním jmen postav ze Stendhalova románu (Ernesta Olivu Sforza Sanseverino d'Este) ironicky naznačuje, že se jména hrdinů musí vždy změnit, aby nedošlo k jejich obvinění a zneužití, poukazuje na trvalé body literárních dějin, které mohou, ale i nemusí být závisle na čase, „kdyby se přesto někde vyskytly shody a podobnosti, jsou zcela náhodné a neúmyslné“.[271] V *Bel cantu* jde o řešení rolí v životě a na jevišti, což připomíná příběh románu *Theatre*, W. Somerseta Maughma, vydaného v roce 1937. Postava Julie je v širším smyslu zobrazena i v souvislosti s mytickou nymfou Kalypsó[272] a následně nese její vlastností a postoj k životu. Zároveň její totožnost a touha po vnitřní svobodě paroduje literární protagonistky, které jsou zobrazovány jako postavy tradičně opěvující lásku.

V románu opět probíhá propojování jednotlivých předmětů a postupů s vlastní předchozí tvorbou (motiv Orientu, parafráze tvorby Goetheho, vhled do přirozenosti procesu vzpomínání, reflektování makrotextu ve vloženém textu, splývání mýtopoetického myšlení a minulosti se zkušeností ztvárnění a naopak). Námět románu *Bel canto* jako nápadné paradování pokleslé četby sleduje příběh v lázních a upomíná tímto umístěním děje na minulost vlastního textu *Světová válka*[273].

---

[269] Milada Součková, *Bel canto*, Dílo Milady Součkové, svazek VI, Praha, PROSTOR, 2000, str. 11.

[270] Originál uložen v Regionálním muzeu v Kolíně.

[271] Milada Součková, *Bel canto*, Dílo Milady Součkové, svazek VI, Praha, PROSTOR, 2000, str. 7.

[272] Dokonce i Odysseus byl zahnán k nymfě Kalypsó, která ho odmítala pustit zpět a slibovala nesmrtelnost, pokud by zůstal.

„Hnán jsem byl po devět dní, až v desátém v noci mě bozi zahnali na Ógygii.

Jest ostrov to, na kterém bydlí Kalypsó pletenců krásných a mluvící bohyně mocná, která mě hostila vlídně a pěstila.“ In: Homéros, *Odysseia*, Praha, Rezek, 2007, zpěv XII, str. 241, překl. Otmar Vaňorný.

[273] In: Milada Součková, *Neznámý člověk*, Český spisovatel, Praha, 1995, str. 55–74.

Celistvost románu je exponovaná ve vyprávění v souvislosti s už naznačenou manýrou Součkové, kterou interpretuje Karel Milota „jako metaforický klíč k její metodě“[274]. Perspektiva v postupu vyprávění ztvárňuje věci způsobem, který začali uplatňovat renesanční umělci ve výtvarném uměni, a odpoutává se od pouhé geometrické optiky pohledem do minulosti.

„Nepoužiji žádného z těch starých způsobů, jimž stejně nikdo nevěří, na nichž však spisovatel i čtenář z pouhého pohodlí nechtějí nic měnit.“[275]

Vypravěč má jako udržovatel děje volnost sledovat i to, na čem děj přímo nezáleží. Sleduje a všímá si fotografickým okem všeho, co je v záběru, ale jde i kolem a mimo centra subjektu, plná dojmů – vůní, zvuků, dotyků. Saháním po různých perspektivách vyprávěním se zajišťuje náhled do přímo viditelného i toho skrytého pod povrchem.

„Jaké mohla mít myšlenky v okamžiku, kdy jí doktor Zage připomínal, aby byla opatrná! Kdybych se jí přece zeptal, co by mi odpověděla? Jaké jsou její vzpomínky? ‚Zasněžené střechy‘? [...] ‚Zasněžené střechy‘! Vyvstanou v Giuliině představě, kdykoliv si v cizině vzpomene na své mládí. Svěřila mi to za jedné ze svých návštěv v Praze, když sněžilo.

Někdy, když jdu zasněženým Starým Městem, chápu, že Giulia zvolila pro ten nenávratny den svého mládí ‚zasněženo‘. Znáte přece tu chvíli, kdy naše obyčejné, všední a každodenní pocity se náhle změní tak, jako se voda náhle změní v krystalku sněhu. Ó, slavná krystalizace! Což jí nepoužilo již mnoho autorů před Giulií?“[276]

Do uvolněného uchopení skutečnosti jsou do textu *Bel canta* zakomponována fakta novodobého vědeckého poznání (pasáže o objevu lithia, procesu krystalizace, astronomických objevů, výkladu o vzdálenosti Země od Slunce) jako rozpor mezi věčně danými hodnotami a empirií a poznáním. Rozpoznáváním toho „skutečného“ se najednou neutralizuje napodobování skutečnosti a života na divadelní scéně, autorský subjekt parafrázuje virtuozitu zpěvu textem:

„Slyším jejich zpěv – bel canto – nuže, milý čtenáři, není třeba nic víc, než aby ses naučil zacházet s tím přístrojem, který ti vkládám v ruce a v mysl.“[277]

---

[274] Karel Milota, *Příběhy Milady Součkové*, in: *Kritický sborník*, roč. 12, č. 3, 1992, str. 37.

[275] Milada Součková, *Bel canto*, Dílo Milady Součkové, svazek VI, Praha, PROSTOR, 2000, str. 31.

[276] Tamtéž, str. 134–5.

[277] Tamtéž, str. 55.

Tento sledovatel v mnoha okamžicích reflektuje svou volnost a své určení. Vypravěč postavy nenechává mluvit samotné, poté co sděluje, se ptá a rozpravu vede monologem, co to sdělené znamená.

„Nechati mluvit Giuliu samotnou? Postavit ji na vyvýšené místo přímé řeči a vyprávění, pobídnout ji: vypravuj sama?“[278]

Klade na sebe úkol vykládat věc románu, což se děje slovy Kazatele:

„„Pohleď“, to jsem shledal (praví kazatel) jedno proti druhému stavěje, abych nalezl umění.

Čeho pak přesto hledala duše, jsem však nenalezl: Muže jednoho z tisíce našel jsem, ale ženy mezi tolika jsem nenalezl.

Obzvláště pohleď i na to, co jsem nalezl: Že učinil Bůh člověka dobrého, ale oni následovali smýšlenek rozličných.

Kdo se může vyrovnati moudrému, a kdo může vykládati všelikou věc?“[279]

Navozuje se zde myšlenka, že v *Bel cantu* není předmětem jen reflexe žánru, ale i román jako hledání smyslu existence. A především je zřejmě, že tradiční pojetí románu je zdrojem inspirace pro utváření skutečnosti a zároveň silně pociťovaným protikladem volnosti. V *Bel cantu* se z nevysloveného dialogu: „V hovoru paní Limanové a Giulie se často objevuje slovo ‚osobnost‘: ten nebo onen, ta nebo ona, postrádají ‚personality‘.“[280] může vyvodit myšlenka o dvojí koncepci jedince jako o sourodé normě a naproti tomu jeho nesourodost v možnosti jednat různě podle různých situací.

8. „Čínská“ poezie *Žlutého soumraku*

Kromě prózy se v těchto produktivních deseti letech Milady Součkové objevuje i sbírka poezie psaná v duchu čínské nebo parafráze čínské poezie *Žlutý soumrak* publikovaná v roce 1942 s podtitulem 39 básní. Byla to její první ze tří knih vydaných v *Melantrichu*, považovaná za kouzlo vytvořené moderní českou básnířkou, s předmluvou Jaroslava Průška, v té době předního pražského sinologa. Bez nápovědy předmluvy světového odborníka na čínský verš, bychom ve sbírce

[278] Tamtéž, str. 125.

[279] Tamtéž, str. 124.

[280] Tamtéž, str. 120.

mohli sledovat milostný děj, ve kterém se uchovaly příznivé emoce souladu se vším, co obklopuje básnický subjekt. Tohle tušení je transparentně vyjádřeno v řadě projevů, jen „přehozeno čínským kimonem" a do milostného příběhu zaplétá i básnířku. Z Průškovy předmluvy vyplývá, [281] že se jedná spíše o čínské nálady, než že by to byla určitá čínská básnická konstrukce. Možnost, že by se Součková přiblížila čínským básníkům přímo z pramenů čínské poezie, vyloučila Eva Janková, která vytvořila bibliografický soupis českých, německých a francouzských překladů čínské poezie vydaných do roku 1942.[282]

Další soudobé důkladnější nahlédnutí do první částí básnické tvorby Součkové zahrnují příspěvky konference[283] a recenze[284] *Žlutého soumraku*, který patří ve svém druhém vydání do X. svazku sebraného díla Milady Součkové. Současná interpretace těchto veršů obsahuje i názory, které dílo zařazují do přímé souvislosti s avantgardou, např. pokud jde o vizuální podobu iniciační básně sbírky *Žlutý soumrak*, kde se uvádí konfrontace s ženským obrazem, jaký představila moderna (tj. s femme fatale a femme fragile).[285] Právě schopnost Součkové sjednocovat různé prvky umožnila takové uvažování.

---

[281] „Vím přibližně, které sbírky básnické přeložené z čínštiny Milada Součková četla, či spíše znám omezený výběr, z něhož čerpali evropští překladatelé. Nuže, co mne nejvíce překvapuje, je to, jak málo její básně připomínají básně obsažené v takových „300 básních t'angské doby", „Výborech z t'angských básní" apod. Čínský kritik by sotva v jejích básních našel vlivy písní Ši-čingu, Tao Juan-mingových náladových básní na astry u plotu, pijáckých písní Li T'ai-pových nebo Tu Fuových balad, nemluvně ani o Po Ču-jiových romancích a básních přátelům. A to je tak celkem repertoár evropských překladatelů. Proto také na počátku jsem se ptal, v čem vlastně jsou ty čínské vlivy v její práci? " In: Milada Součková, *Případ poezie, Žlutý soumrak*, Předmluva, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, 1999, str. 11.

[282] Srov. Eva Jankova, *Vliv čínské poezie na sbírku básní Milady Součkové Žlutý soumrak*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 53–62.

[283] *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích v rámci výzkumného záměru MSM 1241000003 Nadnárodní kontexty národní kultury, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001.

[284] Petr Lyčka, *Případ poezie,* in: *HOST*, 10. říjen, 2000, XIII.

[285] Tato vizualizace odkazuje k významu „falu" a v tomto textu je líčena deflorace z pohledu ženského subjektu. Ženská figura je tady autenticky psací hlas, který odhaluje ve věcně-objektivním tónu na pozadí přírodní lyriky prožitek vztahující se k vlastnímu tělu. Metonymické zaměření básně se vztahuje k synkrezi smyslu: zrak, hmat, pociťovaní, chuť, čich. Estetická kontemplace se děje prostřednictvím smyslového vnímání – stírá se tak distance mezi věcmi (jak to reflektoval Heidegger),

Objasnit podrobněji určité nejasnosti ohledně Průškovy předmluvy, a zejména jeho mínění o znalostech čínské poezie Součkové se mi však nepodařilo. V dostupných archivovaných pozůstalostech Součkové a Průška není totiž zachována žádná jejich korespondence a ani jiný dokument, který by osvětlil otázky kolem předmluvy. Jaroslav Průšek ve druhé polovině šedesátých let, v době působení Součkové na tamější akademické půdě, přednášel rovněž na Michiganské a Harvardově univerzitě v USA. Po návratu byl v důsledku normalizace v oce 1971 odvolán z místa ředitele Orientálního ústavu FF UK.

Určitou nejasnost kolem příběhu 39 básní (takový je počet básní ve zmíněné sbírce) vysvětlil Kristián Suda[286]. I když autor sám to nazývá „povídkou", protože je „výsledkem náhod a mimovolných spojení",[287] upozornil na zápletku kolem pojmenování sbírky v rozsáhlé korespondenci nakladatelství Melantrich se Součkovou, zveřejněnou Pavlem Janáčkem (ve *Tvaru* 1997/6): „Já bych tam chtěla nějak mít ten Orient. Původně se to mělo jmenovat Čínský divan, podle Goetha, ale Průšek protestoval, že v Číně nejsou divany."[288] Původ rozšíření motivu Orientu můžeme spatřovat i v tom, že se Japonsko otevřelo po dlouhé izolaci (1641–1854). Tehdy se objevilo v Evropě hodně japonských předmětů. A reflexe evropského zájmu o Východ se objevují u Victora Huga *Les Orientales* (1829), inspirující je i pro Maneta, *Lekníny – Japonská lávka* (1899). Stopy exotického Východu souvisí nepřímo s požadavky moderního umění. Motiv Orientu je bezpochyby spjat s opravdovým prožitkem autorky v dětství, „uzavřený měšťanský interiér se svým rituálem návštěv a převleků, a naučenými otázkami a poručeními, předstíraným

lyrický subjekt přichází k sebepoznání skrz taktilní pociťováni (např. bolest při pořezaní trávou). U Součkové je nápadná stabilnost lyrického já. Není tady přítomen patos ani sentimentalita, ale jsou nahrazeny kontrastem mezi každodenností procházky a mysticko-tajemným sub-textem. Motiv rákosí má pak symbolicko-myticko-náboženský význam, a zároveň konkrétně věčnou referenci (falus). Srov. Kliems, Alfrun, *Eine "spätmoderne" Libido? Poetologische Überlegungen zur Absetzung von Moderne, Avantgarde und Spätmoderne in der tschechischen Lyrik.*, str. 131–3, in: Kliems, Alfrun - Raßloff, Ute - Zajac, Peter (Edd.), *Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*, Frank&Timme, Berlin 2006, str. 121–141.

[286] Kristián Suda, *Krátká „povídka" 39 básní*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 44–52.

[287] Tamtéž.

[288] Tamtéž.

chvatem ... obsahoval i nezbytné orientální?, východní?, pravé?,čínské a japonské paravány, servisy, konvice a vázy; předměty, z nichž každý měl bezpochybně svůj rodinný příběh... K tomu všem stál na bývalé Ferdinandově třídě proslulý Mason Thé de Staněk, v němž se prodával čaj i kimona, nádobí a orientální drobnosti..."[289]

Čínské motivy jsou obsaženy v názvech konkrétních básní: *Kimono se vzorem slunce a větvoví, Kaligrafie, Divoké kachny („Yen"), Buddha ve skále, Červený lampion, Šang Ya!* Pořad básní ve sbírce určuje i zmíněný děj, zaměřený na exteriér bohatý na vegetaci, vodu, můstky, sugeruje prostor vizuálně příjemný, bez důrazu na pořádek. Mohl by to být i prostor zahrady upravené podle čínského vzoru. Fiktivní krajina, o které se zmiňuje lyrický subjekt, následuje přírodní krajinu jako stín[290]. Odkaz na kaligrafické písmo, jako proces, který prostřednictvím zkušenosti vede k reflexi vztahu mezi tělem a slovem, osvětluje pasáž v románu *Zakladatelé*. Motiv Orientu funguje i jako nepoznatelný obraz, který barvami a vůněmi působí na prožívání bez možnosti tuto působnost uspokojivě vysvětlit. Aniž bych zde chtěla řešit filozofickou otázku mezi vjemy a skutečností, domnívám se, že to, co se šíří v prostoru *Žlutého soumraku* jako život přírody ve vzdálených teritoriích, je vytvořeno ve verších tak, aby se mohly „zviditelnit" promítáním do světa, který básnický subjekt přímo obklopuje:

„mohu snad vzpomínat
na obraz –
stoupá z šálku
zoufalé blaženosti
prožité ve snu
mohu jej vdechnout
nad šálkem soumraku
mohu jej hostit
u svého stolku
pod keřem čaje
v zlatistém rouchu

[289] Tamtéž.

[290] Srov. Jurgis Baltrusaitis, *Gardens and Lands of Illusion*, str. 131–181, in: *Aberrations: On the Legend of Forms*, MTI, Cambridge, MA, USA, 1989, přel. Richard Miller.

lehké blaženosti
neznalé vzpomínky.“[291]

Naprosté splynutí s přírodou a se vším, co obklopuje básnický subjekt, přináší radost v důsledku respektování okrajových maličkostí existence.

Sbírka *Žlutý soumrak* opravdu obsahuje počet básní z podtitulu a číslo koresponduje i s letopočtem, kdy sbírka údajně vznikla, „rok třicátý devátý básní – což není zrovna netypická hra pro autorku“.[292] Název sbírky sice láká k tomu, aby se vykládal jen impresionisticky. Žlutá barva připomíná sémantiku významového jádra – viditelného jako schopnosti pohledu, a soumraku jako toho neviditelného. Jen tvůrčí pohled totiž dovede víc než je povrchní pohled na svět, proniká skutečností vnějšího světa, zobrazuje výjimečný příběh a komplexnost světa. Sbírka *Žlutý soumrak* je výjimečný citový a obrazový „příběh“ v dosavadní tvorbě Součkové, a to z přímé perspektivy. Ženská bytost je zde přítomna jako iniciátorka smyslového poznání vůní, zvuků, příjemné hladkosti vody:

„neopatrně jsem hledala vonné máty“ [293]

„v noci slyšel jsem píseň deště
tak řídké byly ty kůpřeje“[294]

„Řeko příteli!
uhodil's veslem
v hladinu snění“[295]

[291] Milada Součková, *V zimním soumraku nad šálkem čaje*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 55.

[292] Kristián Suda, *Krátká „povídka“ 39 básní*, in: Neznámý člověk Milada Součková, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 46.

[293] Milada Součková, *Neopatrně*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 19.

[294] Milada Součková, *Slyšel jsem píseň deště*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 55.

[295] Milada Součková, *Na řece*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 27.

Básnický subjekt se svými variantami se reflektuje vícenásobně. Princip ženství spojuje tvůrce s hmotou.

„v kulatém zrcadle
z bílého zlata
vidím hliněnou masku
mají být mé?“[296]

Zrcadlo se projevuje jako prototyp sebepoznání v procesu tvůrčího sebeobětování.

„snad jsem neměl být milencem
Snad jsem byl zrozen kouřit básnickou myrhu.“[297]

Básnické já, jako dětské i jako milenci, trvá na spojení v jedné osobě s ambivalencí spontánního pohádkového obrazu prodlužování šťastné chvíle:

„To's ty ten chlapec, s nímž jsem četla o zajíci?!
to's ty ten chlapec, s nímž jsem hrála Zahradníka?!
[...]
měl's knížku rudý lampion ve tvaru kapra!
[...]
měl's také rád mé strachy, můj domek pro loutky
nechal's mě vyhrávat? měl's někdy rád mé štěstí?“[298]

Jde o naplněný okamžik, oživený, smyslový, estetický okamžik, který se znovu stává současností. Šťastné okamžiky jsou skládány jako šupiny kapra. „I kapr má duši,

[296] Milada Součková, *Kulaté zrcadlo*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 52.

[297] Milada Součková, *Snad na začátku a na konci, Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 47.

[298] Milada Součková, *Červený lampion*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 70.

kterou nevidíme", píše v jednom ze svých dopisů Odložilíkovi. Ten dokonalý okamžik se vrací s motivem melancholie, osamocenosti:

„Slyšel jsem píseň deště pozdě
v noci po odchodu přítele
ze spánku nebe sprchaly verše
z čista jasna, bylo bezmračně
slyšel jsem píseň deště pozdě
rukou nezachytil's krůpěje
slzy sprchaly ojediněle"[299]

Ten samý motiv navazuje na obraz krajiny zachované ve vzpomínce, jako prostor paměti.

„tak jako já dnes, miluj onu peřej
v níž hučí"[300]

Charakteristické je zvláštní prosvětlení barev – viol, zelených kopřiv, modrého lnu, oranžového měsíce, bílých floxů, růžových květin, žlutého hedvábí, bílého zlata, červeného javoru a lampionu, tmavých skvrn. Zároveň je kruh barev součástí materiálů (modrý štít, mléčná mlha, zlatý plášť, jantarový můstek, baldachýn, hedvábí, koberec tkaný, kimono s vzorem ...), které mají ve vzoru a struktuře látky příhodné místo a ve spletité harmonické sestavě směřuje k totalitě básnického vytváření. Proces psaní je materializací tvůrčího aktu, ve kterém prostřednictvím verše probíhá zobrazování sama sebe v spontánním spojení znaků světa, kterým je lyrický subjekt přímo obklopován v okamžiku psaní. Verše *Žlutého soumraku* jsou navzdory svému škádlivému tónu silnou osobní meditací na téma lásky a umění – jde o věci, které unikají definici a musejí se cítit.

[299] Milada Součková, *Slyšel jsem píseň deště*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 84.

[300] Milada Součková, *Ten den, jako dnes*, *Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 64.

9. Literární deník *Svědectví*

V letech 1939 a 1940 Milada Součková spolupracovala s Vladislavem Vančurou na prvních kapitolách jeho *Obrazů dějin českých,* které ve vydáních do roku 1947 nesly také její jméno jako spoluautorky. Cyklus začali psát v období okupace a vzhledem k válečným okolnostem a popravě Vančury v roce 1942 zůstal nedokončen. S Vančurou se poznali v letech třicátých, neočekávaně ve společnosti Mukařovských během výletu v jižních Čechách, kterého se účastnil též Zdenek Rykr. Ve své vzpomínce na to, jak se náhodné seznámení prohloubilo v přátelství, Součková píše: „Toho roku na podzim, jednou v neděli, jeli jsme s Rykrem z procházky v lesích nad Zbraslaví. Řekla jsem, co mi právě napadlo: ‚Navštivme Vančurovy!' Rykr se na mne udiveně podíval: ‚Co tě to napadlo, copak tam můžeme vpadnout?!' Odpověděla jsem, že je před polednem a to je právě vhodná doba na návštěvu. A pak – co se nám může stát? – Skutečně jsem zazvonili u zbraslavské vily Vančurových. Byli doma. Vidím dodnes ten údiv v očích manželů Vančurových; nechápali účel naší návštěvy. Nic jsme nepřinesli (ani rukopis), nic jsme nechtěli. Co si řekli a myslili, když jsme za malou půlhodiny odešli, nevím. Ale od té doby jsme čas od času zajeli na Zbraslav. Někdy jsme vyjeli společně na procházku do neromantické krajiny v nížině brdských kopců."[301] Pravděpodobně byl Vančura pověřen zeptat se jí, zda je ochotna zúčastnit se podzemního hnutí, a stalo se to údajně v den, kdy viděla Vančuru naposled, jak se o tom zmínila ve stejném článku. V životě Součkové figurovaly i jiné osobností, které se dříve nebo později zúčastnily českého nekomunistického odboje. O takové činnosti Součkové v době protektorátu existuje zmínka v deníku v *The New York Times*, kterou uvedl Kristián Suda ve svém textu *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové*: *„Jen náhodou jsem ušla Gestapu, které umučilo spisovatele Vančuru a Kratochvíla, s nimiž jsem za války spolupracovala v podzemním odboji."*[302]

V průběhu války bydlela převážně v městečku Bechyně u Tábora, kde si vedla literární deník *Svědectví.* Impuls k psaní deníku, jak píše v předmluvě, dostala od Rykra. Zaznamenávala různé události v Čechách do začátku německé okupace roku

[301] Srov. Milada Součková, *IN MEMORIAM VLADISLAVA VANČURY*, Sklizeň, červen 1957, str. 3–4.

[302] Kristián Suda, *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové*, in: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Obec spisovatelů, Praha, 2000, str. 68.

1939, včetně banálních příběhů a emočních zážitků z tehdejšího každodenního života. *Svědectví* tak funguje jako důležitý pramen poznání dobové skutečnosti.

I když text vznikl v roce 1939, vydání se uskutečnilo teprve po její smrti, až v roce 1998. Ve vydání *Svědectví*, stejně jako i *Neznámého člověka*, Součková dlouhá léta doufala. Alespoň úryvek ze *Svědectví* měl být vydán v exilové publikaci, jak vysvítá z korespondence Součkové: „Matějka získal k spolupráci do příštího roku Weintrauba. Já jsem dlouho odolávala, ale nakonec jsem se zapletla; mám dát výňatek ze *Svědectví*. Po zkušenosti z minulosti prostě nemám chuť k spolupráci. Vlach se naopak ke mně choval vždy slušně a vycházel mi vstříc, jak jen mohl a jsem mu za to vděčna. Byla bych mu ráda něco dala, ale právě jsem nic vhodného neměla."[303]

V předmluvě deníku *Svědectví* Součková píše, že se jedná o dokument o událostech, cítění a myšlení, které snadno mohou vypadnout z paměti. *Svědectví* jako zdroj pojetí osobnosti a identity, jako integrální verze někoho, kdo se stal bezmocným svědkem děje, ale i jako důkaz, jakým způsobem jednotlivec na prahu události, z nichž pramení nejistota a prokletí, žije, chápe, přemýšlí, transformuje se a uniká. Součková drží formu skutečného deníku s přesně uvedenými daty a místem psaní, čímž se imprese a prožitek jednotlivce stává autentičtější v rychlém sledu událostí, nikoliv v smyslu obecných memoárů.

Deník, tematicky inspirovaný nacistickou okupací, byl psán necelý půlrok od dubna do září roku 1939, a to v českém „Městečku", v němž mohou být obsažena všechna česká místa i městečka, Zachycuje dobu, kdy se za dveřmi diplomatických jednání řešil osud občana Evropy, a autenticky reflektuje snažení o identitu národa, který „musí mít velké cíle, jinak zahyne"[304]. Deník připomíná i momenty z nedávné evropské historie, nacionální třenice, prožitá utrpení, ale i schopnost nalézt společné vědomí, které se stále ještě nachází v myšlenkách z jisté minulosti (o Máchovi, o sokolech, parolách...). Důsledky společenských událostí pronikaly do každodenního života rychleji, než to hlásily cizí rozhlasové stanice nebo psaly české noviny. Život v bezpráví a útlaku vyvolal odpor a též znovuzrození odsunutých hrdinů. „Švejk byl jediná moderní česká kniha, která měla bez podpory státu a osobních styků jen svou

[303] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 9. listopadu 1958, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[304] Milada Součková, *Svědectví*, Dílo Milady Součkové, svazek III, Praha, PROSTOR, str. 28.

hodnotou, mezinárodní úspěch.[305] Pryč se vším mezinárodním volají shora jmenovaní pánové, pryč! [...] Opět se setkáváme se Švejky na ulici, v tramvaji, na úřadech, v hospodě. Opět vstupuje Švejk do místnosti a na otázku, jak se mu daří, křičí: Jak by se mi mohlo dařit! Daří se mi výborně, jsem šťastny člověk, protože jsem konečně procitl z dvacetiletého bludu. Poznal jsem, že jsem byl hanebně klamán. Ted' jsem pod ochranou mocného souseda a hledím vstříc lepší a šťastnější budoucnosti."[306]

Ze zaznamenávání citů a nálad je patrné, že se do dokumentování událostí dostala určitá struktura zkušenosti doby. Stejně tak je pozoruhodné, jakým způsobem se projevuje jistá naivita jedince, neschopnost předvídat, jakási nemoc z dějin. Je to vylíčeno věrohodně a se stejnou intenzitou jako zachycené události. Např. o události ze 17. dubna, o Rooseveltově poselství a reakci jak veřejnosti, cenzury a médií, tak i přímého okolí ve *Svědectví* se píše: „Zatímco včerejší noviny v jiných zemích vycházely ve zvláštních vydáních a přinášely zprávy o Rooseveltově poselství, byla dnes v českých novinách celá věc upravena tak, že vnějším vzhledem působila jen jako pouhé pokračování předcházející Rooseveltovy řeči. Některé nedělní noviny, které vycházejí dříve, Politika, Lidové noviny, poselství vůbec nepřinesly a zdejší německé jen asi patnácticentimetrový sloupek. Již tím způsobem se docílilo smazání dojmu. Inteligentní lidé (Vančura, Fierlinger*[307]) nepřikládali zprávě žádný význačný politický význam."[308] Evokace této události a zároveň i odkaz na *Svědectví* je zaznamenán v textu Součkové *In memoriam Vladislava Vančury*[309] takto: „Byla okupace. Listuji ve svém deníku z té doby: 17. dubna 1939... Rooseveltovo poselství ... i...Vančura... nepřikládali zprávě žádný politický význam..."[310]

Součková dodržuje základní formu deníkového žánru. Přesto je zřetelná autorčina snaha formovat estetickým hodnotami příběh kolem události, neboť

---

[305] * Masaryk a po něm mnozí jiní odsuzovali Švejka jako typ, který je k hanbě českého charakteru. Máme si zalhávat, že česká literatura nevytvořila Cida? Historie posledních desítek let však ukazuje, že ani klasičtí hrdinové vysoké mravní úrovně nezachrání národ od morálního úpadku.[2/XII/48].

[306] Tamtéž, str. 36–7.

[307] * „the relative (brother, I think) of Z. Fierlinger [1977]" K tomuto doplnění zřejmě došlo v USA roku 1977.

[308] Tamtéž, str. 54.

[309] Milada Součková, *IN MEMORIAM VLADISLAVA VANČURY*, Sklizeň, červen 1957, str. 3–5.

[310] Tamtéž, str. 4.

deníkový žánr lze překročit a doplnit užitím dalších žánrů. Například vkládá do textu krátkou parodickou „vlasteneckou hru o pěti obrazech" *Německý voják v Čechách*, což je pro umělecký postup Součkové charakteristické.

Součková deník později několikrát aktualizovala krátkými datovanými komentáři pod čarou, např.:

„Roku 1939 píší dne 19. dubna Národní listy:

„Každý český muž starší 21 let obdrží přihláškový list.*[311]

Dne 1. května budou přihlášky vybrány a to týmž způsobem, jakým byly roznášeny."[312]

Autorka si též klade otázku vztahu moderního umění k minulosti a nastoluje problém základního rozporu mezi uměním a mocí: „Diktatury dobře vědí, proč pronásledují moderní umění; činí to se stejnou zuřivostí, s jakou pálili jezuité svobodné myšlenky. Chtějí v zárodku zaškrtit ty první plody nového ducha."[313] Ukazuje se zde potřeba nových idejí a akutní nedostatek svobody. Nefiktivní svědectví o událostech prožitého života, představovaného, napsaného i nenapsaného se promísí do současnosti; obsahuje slova, která se opakují s různými obměnami a s různými výsledky právě jako dějiny.

10. Prozaická rozprava *Hlava umělce*

Období tvoření jakoby jedním dechem před odchodem do jiného prostředí se uzavírá neukončeným textem *Hlava umělce* (1946), který má podtitul „Studie k větší práci" a svojí formou a strukturou koresponduje s předchozí tvorbou Součkové. I když text zůstal fragmentární, lze vytušit, že měl být konceptem o dokonalé umělecké práci, ve které se nic nesmí ponechat náhodě, protože umění sice začíná vrstvou spontánnosti a skutečnosti, ale všechno musí být vybudováno kolem těchto vrstev

---

311 *Dokud budou lidé, nejen v ČSR, ale v Evropě, dostávat podobné přihláškové listy, nebude tam svoboda, což je jen symbol podmínek pro lidský vývoj, civilizaci, hospodářství – a štěstí.

**(3/XII/48)

** Is it? VII/77

312 Milada Součková, *Svědectví*, Dílo Milady Součkové, svazek III, Praha, PROSTOR, str. 61.

313 Milada Součková, *Svědectví*, Dílo Milady Součkové, svazek III, Praha, PROSTOR, str. 33.

perfektně, a to i za cenu, že některé tradice budou obětovány. V něm se realita neodhaluje a nedefinuje prostřednictvím syžetu a postav, ale „prostřednictvím uspořádanosti textu, v němž slovo, tak jako v magii tíhne k tomu stát se skutkem".[314] S ohledem na dobu, kdy *Hlava umělce* vznikla, můžeme také usuzovat na myšlenku o umění jako jediného úniku z banality života. Z nároků, které společnost na umělce klade, se předpokládá možnost „učinit z národohospodářských a politických problémů evropských umělecké dílo. Je to stejně těžký úkol jak napsat univerzální dějiny. Předpokládá světový názor vystavený na pevných myšlenkových základech. Nepřestává být člověk, kterému se klade tento úkol, umělcem:?!"[315] Smysl studie a odpovědi na otázky, které klade, se zatím mohou přesouvat z jedné úrovně do druhé a text je možno číst „v duchu Ecova otevřeného díla". V tom smyslu lze nabídnout odpověď na položenou otázku v samotném textu slovy mistra Courbeta, který by například zrána na polní cestě byl pozdraven jménem svého obrazu, kterým zlomil svazující akademické tradice *Dobrý den, pane Courbete!*[316] [317]: „Jsem padesát let starý člověk a stalé žiji ve svobodě; nech mě ukončit můj život svobodně; když umřu, ať se o mne řekne: Nepatřil do žádné školy, žádné církve, žádné instituce, žádné akademie, nejmenší ze všech v jakémkoliv režimu, kromě režimu svobody."[318]

Myšlenka z textu upozorňuje na souvislost různých aspektů vyprávění a zobrazování skutečnosti. Toto, jako hlavní vodítko v procesu psaní o psaní, může být součástí literární útulnosti, ale i svérázným tabu.

„Řecká věda a umění byly v souzvuku. Moderní věda a umění nejsou. A technika a duchovní svět v příkrém rozporu. Vidíte, i já říkám: řecké umění, řecká filozofie. Vytrhujeme z minulých tisíciletí slova, myšlenky a zacházíme s nimi, jako by nebylo času a prostoru.

---

[314] Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, str. 161.

[315] Milada Součková, *Hlava umělce*, Dílo Milady Součkové, svazek VIII, Praha, PROSTOR, 2002, str. 71.

[316] Srov. Milada Součková, *Hlava umělce*, Dílo Milady Součkové, svazek VIII, Praha, PROSTOR, 2002, str. 72.

[317] Gustave Courbet, „Dobrý den, pane Courbete!", olej na platně (129x149) z roku 1854, Musée Fabre, Montpelier.

[318] Courbet, Gustave, *Letters of Gustave Courbet*, 1992, University of Chicago Press, Translated by Petra Ten-Doesschate Chu „I am fifty years old and I have always lived in freedom; let me end my life free; when I am dead let this be said of me: 'He belonged to no school, to no church, to no institution, to no academy, least of all to any régime except the régime of liberty." Překl.do češ. aut.

Nechci být teoretikem umění, chtěl bych jen zobrazit skutečnost: zdá se mi velká, patetická, tragická; zdá se mi, že není možno před velikostí současné doby nepocítit touhu po umění, které by vytvořilo prostředky, jak ji zobrazit. Prostředky na výši současné vědy a techniky."[319]

Svérázná charakteristika textu *Hlava umělce* předvídá změny ve vzorcích myšlení a vnímání. „Tohle osvětluje moje tvrzení, že ‚román', totiž ten útvar, jehož velké rozšíření jsem poznali, nemá velkou budoucnost. [...] Nechci ovšem tvrdit, že se typ tohoto románu nebude v literatuře vůbec objevovat v příštích desetiletích. Vždyť nižší vrstvy literatury opakují třebas za sto let vývojem dávno opuštěné formy. Zde máme na mysli problémy literatury tvořivé. Drama, epos, román současnosti nebo jak bude jednou nazváno to dílo, které podá obraz dnešní doby, má celé náš zájem a pozornost. A tam, na tom velkém jevišti, se věru neodehrává skorem nic nebo málo z toho, co v románech minulého století. Kdo bude chtít zpodobit toto drama, lidi této doby, sentimentalitu této doby, musí sáhnout k novým prostředkům vyjadřovacím."[320]

Vyjadřováním ve formě krátké povídky a směřováním k ní v průběhu své tvořivosti naplnila Součková odkaz zmíněný v *Hlavě umělce*.

11. Divadelní hry

Tvorba Milady Součkové zahrnuje i divadelní hry. Hra *Listopad* pravděpodobně[321] měla být inscenována za dramaturgická spolupráce s Jiřím Frejkou, kterého poutavě vtahuje do vnitřní souvislosti *Sešitů Josefíny Rykrové*:

„Kosmas už v mládi na Budči
přišel den slunečných *iambů*
(vím, adjektivum je banální)

[319] Milada Součková, *Hlava umělce*, Dílo Milady Součkové, svazek VIII, Praha, PROSTOR, 2002, str. 64–5.

[320] Tamtéž, str. 65.

[321] „V pozůstalosti režiséra Jiřího Frejky v Národním Muzeu v Praze se našla hra Milady Součkové, kterou pod původním názvem 17.Listopad připravovala pro Národní divadlo." In: Milada Součková, *Dramata a Monology*, Dílo Milady Součkové, svazek XII, Praha, PROSTOR, 2001, Ediční poznámka.

k Vojtěchu, do školy
Hubnerová u nohou Krista kvílí,
Pane Frejka! škoda, škoda,
pár domů dál, na jevišti
v shakespearovském podání
Jindřich osmý, Henry VIII."[322]

Hra *Listopad*, ačkoli je nedokončená, je dalším příkladem pohledu na postavení jedince a jeho jednání v průběhu dějinných změn. *Slavnostní hra k 17. listopadu*, jak se píše v jejím podtitulu, reflektuje absurdnost. Úryvky z některých dramat byly publikovány v exilu, avšak jako celek vyšla dramata až v současnosti.[323]

Oidipus byl inscenován režisérem Josefem Šmídou a jde o text z její prvotiny *První písmena*. Použitím motivů řecké tragédie nastoluje autorka otázku vztahu hrdinů k zákonům. Jestliže se v řecké hře tento vztah chápal jako božský, v pojetí světa podaného ve hře Součkové se podřizuje zákonům státním.

Po roce 1948 vznikly hry *Historický monolog, S. Petrus ad vincula, Temporum quadragesimae, De fugiendo saeculo* a *Martenovská předehra*. Dramatické texty Milady Součkové jsou podány ve formě silně pociťovaného protikladu volnosti a kázně. Pozorovaná skutečnost se projevuje jako křižovatka prožívaného světa a divadelní scény jsou přirovnávány k obrazům. Tato fikce se může dál chápat jako vnímání obsahu nebo struktury obrazu. V prvním jednání *S. Petrus ad vincula* se píše: „Půdorys scény jako na Raffaelově vatikánské Stanze. Těsně u mříže – je zároveň mezi divákem a jevištěm – stojí Spoluvězeň"[324] O vydání *Temporum quadragesimae* sama Součková pochybovala, jak psala tehdy Odložilíkovi. „Dále Součkova: nejnovější opus: *Temporum quadragesimae*. Právě jsem to odeslala Ovečkovi do Říma, ani ne tak k otištění – pochybuji, že by to chtěl tisknout, ale protože mě bude zajímat, jak kněz bude na to reagovat. Je to dramatická poesie, jak

[322] Milada Součková, *Fainomena kai Diosemeiai*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 149.

[323] Milada Součková, *Dramata a monology*, Dílo Milady Součkové, svazek XII, Praha, PROSTOR, 2001.

[324] Milada Součková, *Dramata a monology*, Dílo Milady Součkové, svazek XII, Praha, PROSTOR, 2001, str. 163.

se říká, ale podle mě spíš myšlenková. ‚Českého' v tom není nic."[325] V edice Nový život[326] v Římě je tato hra přece v březnu 1964 zařazena. Kromě těchto her, publikovaných v soudobé edici díla,[327] v pozůstalosti Milady Součkové, jak píše Kristián Suda v ediční poznámce, „se nacházejí i dva zjevně ucelené rukopisy rozhlasových her *Hlasy* a *Bez drátu* i několik drobných fragmentů-synopsí k dokumentárnímu filmu, které nebylo zatím možné jednoznačně přepsat".[328]

Po válce byla Milada Součková roku 1946 spolu s Františkem Vrbou jmenována kulturním atašé Československa v New Yorku, v dubnu 1948 rezignovala. Vrba se včas vrátil do Prahy, ale protože se nesnášeli, jak psala Jiřina Hauková[329], chtěl jí znemožnit odeslaní rukopisů do USA. Ona si vybrala úlohu outsidera. „Katapultovala" se do neznáma, na začátku možná i přistála dobře, potom však po delší dobu byla zůstala bez jakékoli opory. Rozhodnutí rezignovat by za normálních okolností bylo možnou odpovědí. Mohla se rozvíjet polemika, pro všechny užitečná, ale vzali jí právo hovořit a podpořilo ji jen několik přátel. Možná si přála o svém odchodu napsat, ale to se, jak je známo, nestalo. Pochopila, že by to byla past, do které by spadla, kdyby zdůrazňovala svoji roli. Nikdy na sebe nevzala roli „profesionálního emigranta" a také si nemusela lámat hlavu o cestě do ČSSR, byla „příliš proskribovaný člověk".[330]

Její kariéra v americké společnosti byla převážně akademická, během níž psala anglicky literárně teoretické studie (nikdy nebyly jako celek přeloženy do češtiny), ale i česky psané básně. Ačkoliv Součková žila na dvou různých kontinentech, její zájem v literatuře a mimoliterární kultuře byl vždy zaměřen na evropský kulturní a historický kontext. Ve svých obsáhlých literárních studiích psala o proměnách v

[325] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 10. února 1962, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[326] Ročník XVI.

[327] Dílo Milady Součkové, Praha, PROSTOR.

[328] Kristián Suda, in: Ediční poznámka, *Dramata a monology*, Dílo Milady Součkové, svazek XII, Praha, PROSTOR, 2001, str. 255.

[329] Jiřina Hauková, *Záblesky života*, Jinočany, H&H, 1996, str. 112.

[330] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 1. dubna 1957, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

české kultuře, a tím překročila hranice Evropy, protože informovala o evropském kulturním dění na druhé straně oceánu. Součková nepovažovala hranice Evropy za bariéru pro literáty a smysl Evropy spatřovala v obecném kulturním dědictví. Vstup do akademické sféry a získávání nového sociálního statusu byl pro Součkovou momentem integrace a nové formy uznání. Nabízí se otázka, zda navzdory přijetí novou společností, nezůstává exil – v srdci a duši – trvale přechodný. V tom případě neexistuje snadné řešení takového života mezi identitami.

Ve svém dopise Jiřině Haukové rok po rezignaci psala: „Píšu knihu, literární studii. Myslela jsem, že to nikdy nedokážu, ale když člověk musí, tak to jde... Ale to nejhorší není, ta hrůza je ztratit uměleckou integritu, čistotou a tím i všechny umělecké možnosti. Když se člověk obelhává snadnými úspěchy, tak to chvíli jde, někdy dlouho, ale čím je větší lež, tím jsou ty konce horší. Proti tomu je sofoklovské fátum legrace. A když Vám bude zle, že už se Vám bude zdát, že už není možno hůř, uchováte-li si tu uměleckou čistotou, ponesete každou hrůzu nakonec se smírem v hloubi srdce. Snad se vám zdá, že říkám fráze, ale já si tenhle problém prakticky prožívám skoro denně."[331]

Součkové rozhodnutí pro exil pochopitelně přivodilo sentimentální náladu. Zároveň jiné jazykové prostředí a životní prostor se staly povrchem, pod kterým zůstal a poněkud se i upevnil řád v otázkách uměleckých, projevovaných v její dosavadní tvorbě. Životní změna se projevila dvojím: vnějším výrazem jakožto tvůrčím pokračováním své poetiky ve smyslu udržování souhrnu uměleckých prostředku a zásad, a o svém vnitřním projevu, jehož výrazným aspektem je sociální příznačnost, se zmínila v dopisech Odložilíkovi. Uvádím z nich zde nepatrný zlomek, který by vnitřní myšlenky a prožitky exilu mohl projasnit.

„Dnes jsem dostala dopis od Zorky Černé, nevím, zda znáte ji a její rodinu. Psala mi, že zemřela Olga Černá. Byla to v letech dvacátých moje nejlepší přítelkyně. Je to zvláštní, jak tím naším odříznutím od domova, i živí jsou od nás odděleni nepřekročitelnou hranicí – a my pro ně – my ani nevíme, kdy ti, kteří patřili do našeho života, opouštějí nás na dobro. Ve skutečnosti ten rozdíl ovšem je, ale vůbec ne v našem duševním životě. Pro ten živí i mrtví jsou stejně nedosažitelní."[332]

[331] Jiřina Hauková, *Záblesky života*, Jinočany, H&H, 1996, str. 113.

[332] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 12. března 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

„To jsem ani nevěděla, že jste Akademik. Byla to úctyhodná instituce své doby. To jsem si ve svém pošetilém mládí ani neuvědomovala. Teprve tady. Ale mě by tam nevzali, ani tady, ani tam, exil – ne-exil, komunismus, ne-komunismus. Na to bych se ani za normálních okolností neroštovala. Ale moje spisovatelské hnízdo by rozhodně bylo teplejší bez komunismu a bez exilu. Často zde ráda vzpomínám na to porozumění některých lidí doma a kolegialitu. Začátky ovšem byly těžké, ale pak mně hoši šli na ruku. Inu, fueramus Pergama quodam. Dokud je zdraví, zaplať Pánbůh. Péro ještě slouží a jen se modlím, abych ještě mohla napsat, co nosím v té ubohé hlavě."[333]

„Musím se ještě vrátit k tomu Karáskovi. To člověk teprve vidí, jak je starej, když čte v literární historii o něčem, co sám prožil. Karásek kritizuje Šaldovy *Loutky a...* A také mluví o tom slovu ‚výsostný'. Tenkrát, když mi bylo dvacet, už tehdy mi to bylo trochu divné, ale trochu jsem to obdivovala. Ne tak jako umění, ale taky bych si byla přála být trochu ‚výsostná' anebo potkat pana, který by to ve mně viděl. Já jsem se srdečně zasmála, jak ten starý ze Lvovic o tom píše. Na toho Šaldova ‚Výsostného' Aleše (Dítě) takhle exil, to by ho přešlo. To ale už Pánbůh tak řídí, že dá exil jen tomu, kdo ho snese."[334]

Ve svém důsledku zdůrazňuje exil nezbytně vztah k druhým. Pokud jedinec definuje, kdo je, a podaří se mu uchovat si uměleckou pravdivost, aktivuje se narativní imaginace v reflexi sebe sama. Stav v exilu je i proto svým způsobem materiálem pro vypravování o identitě jako svérázném vyprávění o sobě. Součková nikdy neopustila ideu o umění a trvala na její nové „nekonvenční" realizaci v centru své tvorby, v níž je umístěn vztah k životní a kulturní historii a v níž tvoří literární postup paralelu vlastním prožitkům. Rýsuje se zde také vzácný postoj ke klasickému umění jako k paměti, která dokládá tento stále ukrytý příběh a odkazuje na umění bez nostalgické pozice. V její tvorbě se tak vytvořila představa jedince a sebepředstavení jako uměleckého média. Vzhledem k tomu, že její próza vznikala v období velkých událostí, tragických na historické scéně a v lidském životě, dalo by se říci, že to byl logický výsledek proměn ve vztahu ke skutečnosti, která byla po symbolismu,

[333] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 23. listopadu 1958, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[334] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 15. září 1960, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

poetismu, socialistickém realismu už tolik naplněna, že zdůraznění subjektu autora v díle bylo pochopitelné a očekávané. Tento proces se ovšem děje v čase, kdy se rozvíjí a vstupuje do popředí existenciální postoj a myšlení. V důsledku absence pevného bodu, o který se může opírat, obrací se k sobě samé, autorský subjekt zdůrazňuje skutečnost skrz vnitřní pohled, prostřednictvím subjektivizace prózy, která je vyprávěna a konstruována, jejíž síla je v suverenitě tvůrčího gesta a ve schopnosti realitu nejenom zaznamenat, ale i utvářet. Zdůrazňováním skutečnosti se rýsuje i tematizace: co je svět, ve kterém se pohybuji? Potřeba otisknout se v druhém člověku? Hlavní prostředek je vypravěč, který introspekcí sestupuje do nitra, a jistota se objevuje i v paměti. Vypravěč není skrytý, má identitu a varuje. To se stává i příběhem. Více vypravěčů vytváří více hledisek. U Součkové se smysl existence ve světě, do kterého je vázána, odhaluje výstupem z něho, sebereflexí, a starostí o sebe nepřímo oživuje dějiny. Pravdivé historické události upadají do „neviditelného" příběhu a umožňují přístup do nového světa fikce, a tímto ho spojují se světem, ve kterém se opravdu žije. Vyprávění je organizováno kolem individua, které je totožné s vypravěčem nebo vyprávějícím já, či vypravěčem skrytým za vědomím hrdiny. Kombinuje různé perspektivy s důrazem na dětskou perspektivu, čímž usiluje o expresi právě vlastní existence. Vyprávěním se pokouší kódovat prožitky zkušenosti, která se tímto odcizuje od svého původního stavu a stává se vyprávěním, čímž se původní já mění v literární postavu. Nenabízí takto různé odpovědi na otázky, kde začínají dějiny lidské individuality a kde začíná příběh a jestli se realita uskutečňuje jenom v příběhu? Transponováním dokumentu o sobě do fikce a mícháním asociativního a imaginativního přístupu v pátrání po dějinách, zvlášť dějinách literatury, umožnila přístup do světa, do kterého není snadno proniknout. Prostřednictvím paměti si autorský subjekt, prohledávající prostor minulého, uvědomuje aktuální pohyb ve světě.

12. Literární studie

V exilu sestává publikační činnost Součkové převážně z literárních teoretických studií, ve kterých se zaměřuje zejména na události a osobnost literární a kulturní historie. Koncept životní, společenské a literární historie je podán z objektivního hlediska, i když jsou pojednány události, které přímo zažila. Není možné ignorovat

společenský rys vlastního svědectví, protože i individuální vztah subjektu je součástí kolektivní paměti. Ostatní emigranti v Součkové spatřovali především všechno ostatní, jen ne spisovatelku. Špatně organizovaná a kulturně zanedbaná česká enkláva v USA jí nebyla schopná vyjít vstříc a pomoct ji zabezpečit slušný život a práci, ale časem se pro ni našla důstojná práce na slavistických katedrách. Výsledkem její nové činnosti v exilu tak bylo vydání literárních studií: *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938–50* (New York, 1954), *The Czech Romantics*, (Harvard, Boston, 1958), *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*, (Stanford University, 1964), *A Literary Satelite: Czechoslovak-Russian Literary Relations* (University of Chicago, 1970), *Baroque in Bohemia* (University of Michigan, 1980).

V předmluvách, doslovech anebo v poděkování v literárních studiích (kromě *A Literary Satelite: Czechoslovak-Russian Literáty Relations*) se objevuje jméno Romana Jakobsona, který její práci podporoval a který její tvorbu znal ještě už z *Prvních písmen.* Knihy jsou psány anglicky, ale zdá se, že je mohli s pravým porozuměním pochopit jen znalci české literární a kulturní situace. Jen oni měli možnost doplnit a oživit si kontext, jenž byl inspirován zejména její první studií *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938–1950*, kterou uveřejnil Mid-European Studies Center of National Committee for Free Europe. Vedle předmluvy Jacobsona je tu i úvodní poznámka, kterou napsal J. B. Hoptner. Oba představují Součkovou jako odborníka a adekvátní osobu pro věrné přibližování příčin tehdy aktuální krize v českém kulturním prostředí.

Příběh o české literatuře pozoruje autorka od roku 1938, kdy začíná krize, jež byla způsobena politickými událostmi. Zahrnuje časový úsek okupace, sleduje ho v letech ovlivněných modernismem v umění i politice až do roku 1950, poté, co se většina autorů dala cestou ideologie, a nikoli literatury. Zpracován je tu aspekt odlišnosti mezi nacistickou a sovětskou kulturní okupací, ideologické ospravedlňování, způsob prezentace, metody včetně cenzury a reflexe české literární školy. Kromě konkrétních případů, témat a motivů literatury dané doby vyskytuje se i časté užívání motivu města Prahy, čímž zesiluje obraz národa. Je to motiv, který se vyskytuje i v její literární tvorbě, ale s jiným úkolem. Přibližuje v ní motiv baroka, o kterém diskutuje a který byl vždy orientován pochopitelně ke kultuře Západu. Autorka uvažuje o vlivu Západu i Východu na českou barokní tradici, která se považovala podle tehdejších aktuálních názorů v kultuře za impakt ze Západu, z čeho

vyplývá, že i v kultuře působila politika a pouze ona měla hlavní slovo. Svým způsobem tato studie odůvodňuje exil.

Studie *A Literature in Crisis* byla pravděpodobně vytvářena s omezenou dostupností materiálu, i když zmiňuje řadu autorů, včetně literárních teoretiků. I tentokrát se ukázala, jak bezmocný člověk bývá proti dějinným událostem a jejich vývoji. Součková zřejmě nemohla vědět a nedovedla předpokládat vývoj některých autorů, tj. jak se mohou rozvíjet či nerozvíjet.

O dvacet let později zmiňuje téma proměny národního charakteru české literatury: „Nejspíš talent hledejte u těch, kdo se narodil po roce 1945–48. Nejsou zatíženi dějinami své doby, jen literaturou těch, jichž básnická přítomnost se stala minulostí.“[335]

V době, kdy je literární kritika v tehdejším Československu bez ideologické kontroly, a z potřeby lépe přiblížit anglosaskému publiku českou kulturou a obzvlášť literaturu, vydala studii *Čeští romantikové (The Czech Romantics)*. Zde portrétuje a do detailů analyzuje tři hlavní osobnosti českého romantismu: K. H. Máchu, K. J. Erbena a B. Němcovou. Jak píše na prvních stránkách studie, romantismus uvedl českou literaturu do života. Uvažuje o historicky předcházejících událostech: intrikách, cenzuře, náboženských institucích, občasných sympatiích a vlivech zvenku a o zájmu o národní písně a mytologii. Zdůrazněn je tu problém českého verše a rozvoje jazyka v romantismu. Studie je věnována, jak píše, těm, kteří nejvíce změnili českou literární historii. Je k tomu použito více metod výkladu než pouhé detailní analýzy. Pohled Součkové na asimilaci evropských idejí nacionálních pohybů a literárních hodnot potvrzuje uplatnění entusiasmu a perspektivy trvalých hodnot české literatury. Práce vyšla v roce 1958, ale je zřejmé, že na ní pracovala delší dobu a byla dokončena pár let před vydáním, jak o tom píše v dopise Odložilíkovi.

„Ti moji čeští Romantikové se stále zpožďují, ne mou vinou. Teď začnu na poslední stylistické úpravě, s jednou mou kamarádkou, která právě teď udělala doktorské zkoušky. Wellek, jak jsem Vám snad psala, byl hlavním lektorem; jednak si vážím jeho úsudku, jednak alespoň neproklouzne nějaká faktická chyba. Kniha je míněna pro anglické-americké čtenáře. Avšak, těším se, že i české čtenáře, kteří

[335] Milada Součková, *Česká otázka*, in: *Proměny*, 18, 1981, č. 2, květen, str. 3–4.

předmět dobře znají, jako Vy, bude zajímat, o jaké podání se leze pokusit s látkou tolikrát zpracovanou v čes. lit., jako je Mácha – Erben – Němcová."[336]

I když jejich tvorbu Součková spíše vykresluje než aby k ní přistupovala ze zorného úhlu novodobého badatele, její studie je pozoruhodná tím, že se zabývá otázkami, které nacházíme u V. Černého o necelé desetiletí později v jeho *Knížce* o *Babičce* (1963).

Literární satelit o československo-ruských literárních vztazích (*A Literary Satelite: Czechoslovak-Russian Literary Relations)* srozumitelně představuje chronologický sled s odkazem na dějiny a současnou situaci ideologického vztahu mezi dvěma nacionálními literaturami, československou a ruskou. Studie je zaměřena na „proruský" pohled v literární tradici. Zabývá se charakteristickými rysy tvorby především těch autorů, kteří byli v přímém kontaktu s Ruskem.

Všemu podle této literární historické studii předchází Herderův vliv a koncept panslavistické ideje, což, jak píše Součková, byla spíš exprese menších slovanských národů, než rozvitá politika Ruska. Události na historické scéně ovlivňovaly literární vztah, ilustrují to příklady přes Švejka, Devětsil, metamorfózu vnímání Čapka po poetiku různých autorů ohledně doktríny socialistického realismu atd. Přehled vztahů končí v době, kdy se politická ideologie zapletla a propadla do prvotní panslavistické intence „malého" národa do té míry, že se už nejednalo o vztah, ale kompromitující vliv politiky na umění.

V *Literárním satelitu* je možné číst o intencích vztahů, ale také o tom, jak korespondovaly s autorčiným životem jako svědkem událostí. Text přímo osvětluje události, kde je evidentně nějaký biografický element z tehdejší autorčiny současnosti. Ale nikdy nepředepisuje čtenáři jen vlastní pohled. I když má literárně teoretickou dimenzi, shrnuje vyprávění jako autorský akt vypravěče identifikovaného s protagonisty s tím, že jde o historické, nikoliv biografické psaní. Toto ji zde charakterizuje zde jako literární historičku navzdory tomu, že ve většině jejího opusu je přítomná observace vlastního života.

Studie vyšla v nakladatelství chicagské univerzity v době, kdy tisk jakákoli zmínka o Součkové byla v tehdejším Československu zakázána. Ne proto, že by obsahovala kritiku státu, ale pro její rozhodnutí zůstat v USA, jí bylo oficiálně

[336] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 30. května 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

zakázáno publikovat díla doma. I toto byl důsledek československo-ruských literárních vztahů, ale o tom se nezmiňuje.

S ohledem na tematické zaměření Součkové v její publikované literárně teoretické práci můžeme říci, že je i literárním etnografem s účelem představit českou literaturu jako paralelu v rozvoji ostatních evropských literatur.

The Parnassian Jaroslav Vrchlický, monografie, i když psaná anglicky, je svým způsobem orientována k české společnosti a je pokusem o nové zhodnocení díla Vrchlického. Je to interpretace klasika české poezie. Součková důkladně prostudovala jeho dílo, více než šedesát svazků poezie a jeho početné překlady včetně *Divina Commedia* a *Faust.* Jeho dílo je spjato s událostmi na kulturní historické scéně, což Součková zpracovala včetně materiálů publikovaných jinde v Evropě.

O Vrchlickém už byly napsány jiné studie, poslední, o kterých se Součková zmiňuje, jsou studie Vítězslava Tichého, potom Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického, a zvlášť zdůraznila studii, kterou napsala jeho dcera Eva, *Dětství s Vrchlickým*. Za Vrchlickým se Součková vydala do Itálie. Pátrání po Vrchlickém se jí vydařilo, nebyla to cesta obsáhlá jen kilometry, ale i věcnou náplní. Seznámila se tam s příbuznou Montecuccoli, která ji pomohla najít dokonce i Vrchlického dům v Modeně, byla i v Livornu a Maranu v domě a zahradě, kterou kdysi chodíval Vrchlický. V Římě dokonce byla na audienci u papeže, „audienci ovšem hromadnou, ale přítele jesuiti opatřili místo v první řadě, jedno z nejlepších ‚křesel'."[337] Záměr psát studii o Vrchlickém existoval dlouho předtím, v jednom ze svých píše dopisů Odložilíkovi: *„Píšu knihu, literární studii. Myslela jsem, že to nikdy nedokážu, ale když člověk musí, tak to jde..."*[338] Nápad byl podporován ze strany Otakara Odložilíka, který ji píše:

„Vrchlický byl velký básník. Uvědomil jsem si to až za hranicemi. Mám teď vypůjčenou dvousvazkovou anthologi, kterou roku 1953, k stému výročí sestavil Jaroslav Seifert... Mám několik přání, která bych chtěl nějak proměnit ve skutečnost. Jedno z nich je drobná studie o Vrchlickému. Už jsem ji začal sestavovat roku 1953, ale pak jsem si řekl, kde ji vytisknout. Jsme chudí, hlavně proto, že musíme chodit

[337] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 19. června 1960, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[338] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 30. května 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

čtyřicet let po poušti jako trest za to, že jsem povrhli věcmi tak dokonalými, jako byl Vrchlický, Dyk a jiní."[339]

Dokud se „bořila" do díla Vrchlického a jeho životního příběhu, nacházela možné projevy zážitků ze života v jeho tvorbě, v níž se objevuje jeho předurčenost pro impresionistickou zkušenost. Všímá si obrazotvorné paralely mezi jeho verši a obrazy Moneta, Antonína Slavíčka. Zvlášť jeho motivy, barvy, krajiny, které upozorňovaly na Bechyni v jižních Čechách a malebná zákoutí veltruského parku v okolí Prahy, byly Součkové velmi blízké. A dál objevuje nové a nové věci, mystický postoj nalezený i u Prousta, o kterém chtěla napsat malou studii, jak bylo již zmíněno.[340] Právě těmto poznámkám o impresionistickém rázu odporuje kritika Vladimíra Štěpánka, který píše, že se „americká bohemistka nedostala na metodologickou úroveň americké a vůbec západní literární vědy"[341]. Ohledně neusilování Součkové o vytvoření nějaké literární vědecké metodologie píše Vladimír Papoušek.[342]

Líčila Vrchlického jako člověka, který měl formát světového básníka. Na „Olymp" se vypracoval z venkovského kluka, cítil hodnotu své práce, prožíval útoky na své dílo, jenž předtím bylo pokládáno za nedostižné, za vrchol a básnický Parnas.

„V té záplavě veršů jsou některé a ne málo básní docela ‚špatných'; mnoho průměrných, za to jsou tu básně ‚dokonalé', Formát básníka je světový. To se nedá hned tak říct o českém básníku a spisovateli! Nejlepší čeští básníci měli fušku, kdyby měli sestavit svazek básní, který by dosáhl úrovně antologie V. Ovšem každý z nás by ji asi sestavil jinak. A pak kolik známe opravdu z V.?"[343]

Zdůraznila Vrchlického a jeho orientaci k modernímu výrazu jako vzor pro řadu mladých autorů. Pro psaní studie o Vrchlickém zvládla obsáhlý materiál (přes šedesát svazků, dramata a srovnávací materiál, které byly dostupné v USA). Nevytvořila však vyčerpávající monografii, spíš představila Vrchlického jako

---

[339] Dopis Otakara Odložilíka Miladě Součkové datovaný 16. listopadu 1954, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[340] „Petite phrase", zmiňuje se o tom v dopise Odložilíkovi 11. února 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[341] Vladimír Štěpánek, *Poněkud jednostranný výklad Vrchlického*, in: *Impuls*, 1, 1966, č. 1, str. 45–47.

[342] Srov. Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 157–158.

[343] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 9. prosince 1957, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

básníka pozitivistické doby. Studie je publikována roku 1964, ale po podkladech a materiálech pátrala od padesátých let.

Nejobsáhlejší teoretická studie a možná i ta, která se Součkové nejvíc povedla ve smyslu přístupu k určitému úseku v dějinách, je *Baroque in Bohemia*. Je zaměřena nejen na problematiku velké epochy, ale ukazuje na prvky a ideje, z kterých baroko vychází, což bylo pro Součkovou hodně atraktivní. Studie o obnovení doby literárního baroka byla publikována tři roky před její smrtí. Znaky baroka se v její tvorbě ukazují hodně dlouho předtím. V její tvorbě se jeví prostor baroka jako bipolární svou konfrontací božského v každodenním životě. O baroku se, jako o ignorovaných kulturních hodnotách, v Čechách na začátku třicátých let 20. století vedla diskuse a struktura knihy neobsahuje žádnou novou koncepci českého literárního baroka, ale spíš poukazuje na to, „že českou literární tvorbu od konce 16. do konce 18. století můžeme považovat za důkaz životnosti české jazykové kultury i v obtížných historických podmínkách".[344]

Část studie, kapitolu *Krásný den doby barokní*[345], přeložil do českého jazyka Vladimír Papoušek, který rovněž zmiňuje monografii Součkové o českém baroku, orientovanou na rozličné projevy tohoto slohu[346]. Konstatuje se v ní tendence představit baroko se zájmem o harmonický prostor, „v němž se božský svět stává součástí běžného denního života, vznešené vstupuje do nejprostších projevů lidské kreativity".[347] Nedodržování metodologického postupu jí vyčítala kritika Jiřího Kovtuna s tím, „že struktura knihy zcela neuspokojí čtenáře s přísnými i formálními požadavky, který očekává logické rozvíjení analýzy a přehlednou dedukci v závěrečné kapitole".[348] Vladimír Papoušek zdůrazňuje ve studii spíš esejistickou koláž, „která je pouze jistou modifikací postupů užívaných v její poezii a próze – bez dodržování jakýchkoli přísných metodologických postupů".[349] Důvod znovu

344 Jiří Kovtun, *Milada Součková, Baroque in Bohemia*, in: *Svědectví*, 16, 1980/81, č. 63, leden, str. 596–598.

345 Kapitola z knihy *Baroque in Bohemia* Milady Součkové, Ann Argot, The University of Michigan. 1980, v orig. má název *A Beautiful Day in the Baroque Period.*

346 Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 192–9.

347 Tamtéž, str. 162.

348 Jiří Kovtun, *Milada Součková, Baroque in Bohemia*, in: *Svědectví*, 16, 1980/81, č. 63, leden, str. 596–598.

349 Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 164.

ukázat[350] české baroko jako zjev v českých poměrech se dá na první pohled vysvětlit (kromě zprostředkování české literatury světu) i jako obhajoba milovníka baroka, který chce dosvědčit hodnotu vlastní kultury z pozice exulovaného vlastence, jako touhu evokovat dobu a kulturu, kterou autorka už není fyzicky obklopena. V tom smyslu představuje pohybem v různě tematicky rozvíjených kapitolách prostřednictvím obrazotvornosti, podstatnou duchovní sféru v baroku, jeho členitost a dramatičnost. Podala výklad konceptu českého literárního baroka tak, jak se měnil v průběhu dějin s reflexí jazyk a poezie (*A Perspective on Czech Baroque Poetry*). V rovině ideálů vzdělání si váží Komenského, kterému věnuje celou kapitolu. Komenský jako představitel barokního literárního stylu (*Comenius as a Representative of Baroque Literary Style*) a jeho příklady, které nebyly z Cicera, Vergila..., ale z jeho okolí, nevytvářel překážky v komunikaci svého díla s širším světovým publikem. Navazuje na to kapitola *Cesty s průvodcem (Guided Tours)*, ve které pojednala „chuť baroka" na exotické téma cestování a ve které jsou založeny další části studie a rozvíjeny detaily. V dalších kapitolách, jako jsou *Barokní úpravy květin (Baroque Flower Arrangements), Krásný den doby barokní (A Beautiful Day in the Baroque Period), Malba na skle (Painting on Glass),* rozvíjí myšlenku, že baroko bylo v plastickém zobrazení teatrálnosti i způsobem života a že smysl barokního umění je přiblížit v detailu prostor přírody. V doslovu knihy Roman Jakobson zdůrazňuje autorčin postoj k hledání pravého slova, a to i v těchto třinácti kapitolách věnovaných identifikaci barokního kódu v české kultuře. Studie není klíčem, jakým způsobem o baroku uvažovat, ale představuje spolehlivý materiál k výkladu souvislostí, pokud je k nim nějaký důvod, který není jen částí stylizace textu, ale částí kulturní a společenskou. Barokní tradicí a perspektivou, kterou Součková líčí, je zaznamenáno vše, co bylo v baroku a co představovalo skutečnost, která dnes částečně patří do muzea a částečně se i dál „provozuje" ve formách a stylech. Toto nazírání svědčí o tom, že podrobná interpretace baroka Součkové je nahlížena z blízké perspektivy a odpovídá demonstraci a koncepci baroka v její literární tvorbě. Zlidovění této vysoké kultury a její kolektivní vyznavačství se projevuje i poznamenáváním toho, jak lidé žijí a co si představují.

[350] České baroko už interpretovali Kalista, Vlček, Jakubec, Flajšhans, Pekař, Novák, Šalda, Bitnar, Vašica.

13. Nové sbírky poezie

Skutečnost prvních deseti let v exilu byla hrubší a drsnější, o čemž svědčí korespondence mezi Součkovou a prof. Odložilíkem. Tam se mezi jiným zmiňuje: „Musím předeslat, že celou tu dobu, co jsem mlčela, jsem byla v pramizerné náladě. Měla jsem v pravém ramenu buralitis, po celý měsíc ani skript, vyhlídku na trafiku zmařenou účty od zubního lékaře a utrpení u něho – co Vám mám povídat, ani slovem nepřeháním. Žrala jsem se v sobě, nikomu nepsala, a jen jsem se modlila, abych se všemu nepoddávala."[351] S Odložilíkem se radila i ohledně málo dostupné literatury, kterou jí on jako zkušený historik často doporučoval.[352] Zároveň byl jedním z prvních čtenářů její poezie, vydané později ve sbírkách: *Gradus ad Parnassum* (1957), *Pastorální suita* (1962), *Alla Romana* (1966), *Případ poezie* (1971), *Sešity Josefíny Rykrové* (1981).

„Dal jsem se do čtení a mám několik otázek. Existuje ta sbírka *Gradus ad Parnassum* nebo je to titul, který jste vymyslela pro ty kusy, které jste pro mne laskavě opsala? A když existuje, proč není vydána v některé knižnici, kterých je za hranicemi jako hub po dešti?"[353] Sbírku vydal Lund v roce 1957 jako 16. svazek v edici *Sklizeň svobodné tvorby* poté, co psala R. Vlachovi, zda by se o sbírku nezajímal. Pozitivní odpověď jí přinesl pocit, že je zase česká spisovatelka.[354] Návrh obálky udělala Gertruda Gruberová-Goepfertová a později obálky i na další její dvě exilové knihy *Neznámý člověk* a *Pastorální suita*. Předtím to dělal její manžel, malíř Zdenek Rykr. Název očekávané sbírky symbolicky připomíná příručku určenou

[351] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 2. března 1957, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[352] Dopis Otakara Odložilíka Miladě Součkové datovaný 27. února 1955, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia: „Dovolují si upozornit na jeden titul: Josef Svátek, Culturhisttorische Binder aus Bonnem. Kniha vyšla ve Vídni 1879, a má dlouhou kapitolu Bauern-rebellionen in Noumen, pp. 153–205. Vrchlického Selské balady jsou, tuším z roku 1881. Souvislost je mně dosti jasná. Jenom jsem do toho nahlédl a viděl jsem tam jména, která jste vložila do své Wunschzettel. Máte to asi ve Widener."

[353] Dopis Otakara Odložilíka Miladě Součkové datovaný 8. ledna 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[354] Srov. dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 12. března 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

začínajícím básníkům, sepsanou v roce 1689 Paulem Alerem, ale také podstatně hovoří o cestě básnictví jako o způsobu reflexe v její další tvorbě.

V prvních třech částech sbírky (*Český Parnas*, *Z mého života* a *Ex Ponto*) jednotlivé básně spojují osobnosti české a evropské kultury s osobnostmi, na které lyrický subjekt vzpomíná, a ve fragmentárnosti oživuje „katastrální mapy slov"[355], a svazuje tak minulost a aktuální existenci.

Závěrečná a shrnující čtvrtá část sbírky nese název *Gradus ad Parnassum*. Tato sbírka Součkové vychází po jedenácti letech od vydaní její poslední knihy. Dlouhý časový odstup ovšem souvisí s proměnou prostoru existence Součkové. Nelze přehlédnout, že první oddíl *Český Parnas* sbírky *Gradus ad Parnassum* pravděpodobně vznikal ještě před rokem 1945 a ostatní části jsou komponovány z veršů napsaných později jak v Čechách, tak již ve Spojených státech, jak to vystihl Kristián Suda, jehož vysvětlení je zde vhodné uvést: „Ještě na podzim roku 1956 se Součková v korespondenci zmiňuje, že druhou polovinu sbírky přepracovává, a datace jedné z básní oddílu *Z mého života* dokládá, že práci na rukopise zakončila až na jaře 1957."[356]

První oddíl *Český Parnas*, který je v podstatě první uměleckou tvorbou Součkové zveřejněnou v exilu, funguje jako lyrická exprese a poukaz na autory, kteří ustálili české klasické básnictví. Do této roviny je uvedena hra s odkazy na vlastní tvorbu. Báseň *Smrt na verpánku* s věnováním *Panu Burdovi, truhláři a starostovi města Milevska* se propojuje názvem, motivy a postavami s kapitolami *Černé šaty a studená plotna*, *Pařížské dítě. Smrt na verpánku* z románu *Odkaz*. Zároveň se odvolává na pohádkový motiv, kterým se zachycuje lidská touha po přemožení smrti. Verš básně *Lyrický opus č. 5* se vztahuje k verši básně *Neopatrně* ze sbírky *Žlutý soumrak*.

„U rybníků tavolníků
Když do krve tě řeže rákosí"[357]

[355] *Velká letní óda*, *GRADUS AD PARNASSUM*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 122

[356] Kristián Suda, *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové*, in: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Obec spisovatelů, Praha, 2000, str. 68.

[357] *Lyrický opus č. 5*, *GRADUS AD PARNASSUM*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 106.

„Neopatrně
vzala jsem do ruky
pentli rákosí
řeže do krve“[358]

Do této hry odkazů patří narážka veršem „o bitvě v šestašedesátém roce“[359] v básni *Česká píseň z roku pětačtyřicátého* na iniciační text *Neznámého člověka – Rok šestašedesátý*. Právě výběr motivů vlastní tvorby, které jsou vztahovány k českému klasickému básnictví, má souvislost s pocity nejistoty z dobových změn. Toto dokládá řada motivů v druhém oddílu sbírky *Z mého života*, kde jsou sledovány a osvětleny prvky minulosti, které, ztvárněny básnickou řečí, odkazují k základním pocitům a tvůrčímu instinktu autorského subjektu. Je zde řada souvislostí s předchozí a budoucí tvorbou Součkové. Všechny je spojuje čas a prostor jistých šťastných prožitků. Neztrácejí na své síly, zůstávají pevně zabudovány v evokaci smyslových a pocitových vjemů, upevněny poutem jazyka jako šifrou vlastní existence, od které se nelze odpoutat.

„Rozpoznávám tu vůni v kuchyni
kapustu, skříně v níž to tlí
starými šaty, švonepaji
grádly, hedvábím, brokáty
skříň voní starou vůní mešní
voní v ní svatby, pohřby, křtiny
vůně těch dávno zašlých dní
kdy slunce, stíny, letní hodiny
skládaly svoje věno do skříní.“[360]

[358] *Neopatrně, Žlutý soumrak*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 19.

[359] *Česká píseň z roku pětačtyřicátého, GRADUS AD PARNASSUM*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 98.

[360] *Rodokmen, GRADUS AD PARNASSUM*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 111.

Toto jazykové pouto je zde vloženo do slova švonepaje, které v dopise Odložilíkovi vysvětluje: „Je to něco jako barchet, bavlněná látka. Moje maminka to slovo používala... moje matka bývala jako dítě, děvče a i jako mladá paní na prázdninách v Milevsku a odtamtud měla mnoho pěkných rčení. Byla výtečná vypravěčka, a když jsem byla dítě, často mi vyprávěla před spaním místo pohádek na mou žádost ‚něco ze života'. A v těch vyprávěních byly často výrazy, které se mi už jako dítěti zdály plné barev."[361] Stejným způsobem se takto objevuje i slovo „bazalka" v *Odkazu*, jako ohníček na poli, na němž se pečou brambory.[362]

A v další rovině je zvýrazněn projev distance lyrického subjektu:

„Já zůstaň nenáviděné!
a žádný jiný výklad nechci
než verše nejasné a nezřetelné
jak pro mne byla kdysi slova Aeneidy
jíž překlad čte věštkyně z předměstí
by nacvičila hlas tišivých kadencí
nejasná buďte, nezřetelná
jen zaklínejte slapy bolesti."[363]

Tato distance se shoduje se záměrem lyrického subjektu upoutávat pozornost výlevem citů k proměně v poslední básni druhé části sbírky, *Lingvistická óda.* Můžeme to číst jako napínání možností slova a sémantiky vlastního výrazu, a pochybnost, že význam a potenci slova lze osvětlit zevnitř.

„Básnit mou řečí, je mi věru málo
vždyť ani nechci, aby měla slova
[...]
chceš hlásky, slova, básně, gramatiky?
má souložnice, mluvíš všemi jazyky

[361] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 15. ledna 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[362] Tamtéž, „tenkrát mi telefonovali ze Slovníku".

[363] *Můj životopis, GRADUS AD PARNASSUM*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 124.

[...]
nač jste básně moje souložnice
ty prodavačko veršů, kterým všude rozumí
nač jste hlásky, slova, verše, rýmy
literatury?! Smlčím je, smlčím."[364]

O významu těchto veršů Kristián Suda píše: „Jsou bezpochyby výrazem oné touhy vymanit se ze stávající sítiny řeči a překlenout její hranice; podobně důsledky této skepse zaznamenal u nás jedině Jiří Kolář, v širším než českém kontextu se však potřeba proměny prostoru řeči vyjevovala nejen v literatuře, ale i v jiných druzích umění."[365] Třetí část sbírky *Gradus ad Parnassum*, *Ex Ponto*, může svým názvem poukazovat na inspiraci Ovidiem a jeho dopisy z vyhnanství u Černého moře a motivy vágní jistoty člověka po odejmutí všeho, co ho doposud obklopovalo, ale nikde se tyto motivy v tomto oddílu ani v celé sbírce neprojevují. Tři ze čtyř básní tohoto oddílu jsou věnované osobnostem a obrazům minulosti. V básni věnované Rykrovi je pozoruhodný smysl transponován do metafory „letního větru", který není místně omezen a spojuje minulost s přítomným okamžikem.

„Letní vítr čechrá platanové listí
Na náměstíčku vytvořeném Broadwayí
Letní vítr v červnu, v neděli
Obrací na rub listy lipoví
[...]
Hladí trávy v poříčí
Hudsonu, Labe, Seiny, Vltavy
Tím štětcem v plátno letních nedělí
[...]
V vlas pod kloboučkem, v listy lipoví
Tím štětcem vzrostlé trávy Marny, Polabí

[364] *Lingvistická óda, GRADUS AD PARNASSUM*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 126–7.

[365] Kristián Suda, *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové*, in: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Obec spisovatelů, Praha, 2000, str. 70.

V strom v New York City, Nancy, Bechyni“[366]

Celkově stavba první sbírky Milady Součkové publikované v exilu *Gradus ad Parnassum* se nijak drasticky neodpoutává od její dosavadní poetiky, ale je nezbytné zdůraznit projev linie, o niž rozšiřuje svůj umělecký výraz. Je to zřetelné v básni *Velký podzim,* která se může se chápat jako moment, kdy se autorský subjekt zbavil statičnosti ve prospěch pohybu za účelem propojení se zbytkem světa a zdůrazňuje to vysloveně přítomným časem.

„Jsem v zavanutí větru, měním zvíře v bajku
zažíhám hvězdy v prahu Východu
[...]
jsem hudba divu světa na pobřeží Rhodu
[...]
jsem v soli slz, slin, moří kontinentů
[...]
jsem v kroku, který práska větví v stopu
duch, který změnil barvy srsti, kontinentů
spočinu v hlince, prachu azuru
V cypřiši desky kdysi v quinquecentu.“[367]

Zároveň se v oživení hmoty přiklání k představě organické celistvosti jako projevu novověkého, renesančního myšlení. Tato linie se budou projevovat v následujících sbírkách Součkové.

O sbírce se rok po vydání ve Švédsku zmínil Jan Pražák jako o neosobní a bez inspirace, protože se „Milada Součková za své ženství stydí“[368]. Ale sbírka způsobila radost u těch, „kteří měli dosud nedůvěřivý poměr k volným veršům, cítí z Vašich vytříbenou kulturu, myšlenkovou hloubku a básnický hlas, zaznívající v různých

[366] Z. Rykrovi, *GRADUS AD PARNASSUM,* in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 134.

[367] *Velký podzim*, *GRADUS AD PARNASSUM,* in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 131.

[368] Jan Pražák, in: *Nový život*, 10, 1958, č. 7/8, str. 167, červenec–srpen.

polohách“[369], psal přátelsky Jaroslav Jíra z Paříže. Kritická reflexe pokračuje až o půl století později Vladimírem Papouškem, který analyzuje kompozice jednotlivých básní a nachází množství forem a poetik, které básnický subjekt zkouší, v čemž jsou přítomné elementy autobiografického charakteru zamaskovány anebo poeticky transformovány[370].

Koncem padesátých let prožívala Milada Součková velice nejisté období. Zdravotní a finanční situace nebyla příznivá a totéž platí i o publikování. Znovu jí přerušili licenci s rádiem Free Europe (kde byla přijata jako Božena Součková na doporučení Ferdinanda Peroutky, spolupracovala se Zdeňkem Němečkem). Neustále hledala vydavatele pro *The Czech Romantics*, *Neznámého člověka*, *Svědectví* a novou sbírku poezie.

„Pomýšlím na to vydat svou Pastorální suitu, ale jak? Už jsem myslila na to, že ji vydám třebas jen v rozmnožených padesátí výtiscích, ale i to tuším by bylo dost nákladné. Kdybych dostala toho Guggenheima – jako že nedostanu – tak bych si to zaplatila. Napadlo mi, že by se snad dalo vydat na přímé subskripce, které by byly vytištěny u knihy. Viděla jsem nedávno německou – pěknou publikaci, kde to tak bylo uděláno. (Vy dostanete výtisk zdarma!) Není to nezvyklá věc. Chci se v tom obrátit na Vlacha. Co tomu říkáte? Takový je život čsl. spisovatele v exilu. Jen když dá Bůh zdraví a čas ještě něco napsat,“ psala v té době Odložilíkovi.[371] Ale od nového desetiletí se jí daří lépe. Vydala se na cestu po Itálii, kde se ji dařilo pátrání po Vrchlickém. Kromě Modeny navštívila Řím, Ravenu, Milano, Como atd. Psala verše, „filozofickou“ hru S. Poetro in Vinculis[372] a ovšem svou „Italienische Reise – i s kresbami!!“[373] Nakonec také musela finančně podpořit publikování *Neznámého člověka* a sbírku básní *Pastorální suita*, která svojí tematikou zasahuje i do oblasti různých umění.

[369] Jaroslav Jíra, *Milady Součkové Gradus ad Parnassum*, in: *Sklizeň*, 6, 1958, č. 7 (67), str. 11–13, červenec.

[370] Srov. Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi,* Jinočany, H&H, 2001, str. 127–165.

[371] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 9. listopadu 1958, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[372] Hra je publikovaná pod názvem *S.Petrus ad vincula* (prim. aut.).

[373] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 27. června 1960, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

Sbírku *Pastorální suita* vydala v roce 1962, jako 20. svazek edice *Vigilie* v Římě a byla poctěná cenou Křesťanské akademie a České kulturní rady v zahraničí. *Pastorální suita* má barokní hudební strukturu, jak implikuje název. Je sestavena ze čtyř hudebních vět, tj. z částí *La petite suite, Pichlova suita, Hálkova suite a Baletní suita.* Vnitřní propojenost jednotlivých básní není pevná, spíš je uspořádaná kontrastně. První *La petite suite* je „otevřená", s romantickou náladou, zaměřuje se v prvním plánu na opuštěný exteriér a ponechané předměty v něm. Kompozice je tvořena samostatnými záběry s nevyhnutelným přítomným rostlinopisem, zabarvená tóny Debussyho (např. v básni *Zahradní židle*):

„Spálená sluncem, porosena
časy zhruba vyspravena
víc než židle-perena
vysila se z foxů, angreštu
při odpoledním koncertu
pro čtyři ruce:
Petite Suite".[374]

Odkaz na Claudea Debussyho, který v roce 1889 složil *Petite Suite* pro piano a čtyři ruce, je do značné míry spjat s chápáním jeho hudby jako „tónového malířství" přeneseného do formule impresionismu. Kompozice Debussyho obsahuje čtyři věty: 1. en bateau, 2. cortége, 3. manuet, 4. ballet. Přesně takto i Součková s živým smyslem pro hudbu rozvíjí svoji sbírku básní, do kompozice vět plynou vzpomínky z dětství, které přesně melodie evokuje, „hudba umění nejbližším přírodě"[375] přenesena do slov se snahou zaznamenat vnitřní pocit. Vzpomínaní na základě pocitů se děje podobným stylem jako u Prousta. Děj je svým způsobem obětován souvislému vyjádření vnitřních citů. Hudba se tu projevuje životněji, výrazové prostředky se při tom mohou více prohloubit a zjemnit. V druhé části básně je klavír „zabedněný", „vybavované paměťové struktury získávají v básní metafyzickou platnost".[376]

[374] Milada Součková, *Zahradní židle, Pastorální suita*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 151.

[375] Stefan Jarociński, *Debussy*, OPUS, Bratislava, 1989, překlad Vladimír Godá, str. 122.

[376] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 142.

„Něco se stalo, že by to
byla smrt?:
v kostnaté ruce
ranní jinovatky
uvázala přehršle růží“[377]

Přiblížení temnoty a jasu Božského, reflektovaného v tomto případě v jasné a čisté vzpomínce, se může považovat za projev smyslu barokního umění. Neustálé opakování (změna ročních období, dozrálé plody...) v *Rondeau* zdůrazňuje časové plynutí, které určilo tonalitu v následujících verších. Evokují se vzpomínky spjaté s krajinou dětství a rysy duchovního, jako například v básni *Preludio:*

„S klášterní věže
zvoní klekaní
v zvuky klavírní
v prázdné zpovědnice
v křížové chodbě.
V košíku ze vsi
Vejce donesli...“[378]

Anebo prostory italské a české:

„Tam olivy
tu kaštany a lípy
v obou růže
bratří laici“. [379]

„Druhá věta“ *Pastorální suity*, tj. *Pichlova suita*, je dvojnásobně propojena s hudbou. Sestavena je ze čtyř částí: Entrata, Preludio, Cantabile, Concertante. Svojí

[377] Milada Součková, *Zahradní židle,Pastorální suita*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 155.

[378] Milada Součková, *Preludio, Pastorální suita*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 161–2.

[379] Tamtéž, str. 161.

uspořádaností odkazuje na – ne náhodou vybraného – hudebníka z názvu, který také místem svého narození označuje prostor, na který je autorka vázána. Zvuk anebo zvuková evokace vzpomínek vybavuje městečko jako místo jistoty:

„Na rynku v Bechyni
pouť, táhle bučení,
partouny fěrtochy
s růžencem klokoči."[380]

Tato linie navazuje ještě jednou na prostor Itálie:

„V milánské ulici
Řekl bys – v Bechyni".[381]

A pokračuje s permanentní dynamičností v melodii kontrastními zážitky i v *Hálkově* a *Baletní suitě.* Navazuje na obrazy ze života stylizací folklórních motivů a zájmem o náboženskou tradici. Směřuje k odplynutí života a ke spoluúčasti na velkém utrpení:

„vrch zvali Kalvárií
[...]
na dveře domovní
přibili tabuli
pozor! diftérií
děti zemřely
z války se nevrací.."[382]

Lyrický subjekt je orientován k dynamičnosti, kontrastu, dramatičnosti, směřuje k návratu do minulosti, k zapomenutým hmotným předmětům (židlím, saním,

[380] Milada Součková, *Entrata, Pastorální suita*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 161.

[381] Milada Součková, *Cantabile, Pastorální suita*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 172.

[382] Milada Součková, *Viola da gamba, ,Pastorální suita*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 172.

šatům...) a trvá na sluchu jako orgánu abstraktního poznání. Splynutí náboženských motivů s předchozím zdůrazňuje smyslové poznání, což má za následek polaritu. „Dialogem" mezi těmito dvěma póly stylizuje vlastní existenci jako kruh „vybraných básní" v jemné náladě klidu i idyličnosti krajiny. *Pastorální suita* byla v dobové recenzi přijata jako ojedinělý zjev klasické pastorální poezie a moderního rázu.[383]

Následující sbírka *Alla Romana* vyšla jako 30. svazek edice *Vigilie*, literární edice Křesťanské akademie v Římě, a 49 svazek Sklizně svobodné tvorby v roce 1966. Navazuje na předchozí sbírku ve smyslu dialogičnosti, jak ukazuje analýza Vladimíra Papouška, s výrazným oslovením básnického subjektu římským barokem[384]. Kritika Petra Dena ocenila sbírku jako vykopávky kultur zpod nánosu času, „často pomocí vzpomínek básníků, kteří tak činili před ní, Goetheho či Stendhala nebo Vrchlického".[385]

Lyrický subjekt je orientován k dějinám kultur, jde o evokaci paměti kultury, která se pohybuje po italských kulturních stopách a připomíná souvislosti. *Alla Romana*, by mohla mít v podtitulu název *Po návratu z Itálie*, je plná italských motivu a obrazů, je důkazem cesty, která se jí povedla. Píše Odložilíkovi: „A řeknu Vám, že se mi ta cesta vydařila! a jak! Tak, že od teďka už myslím na to, kdy zas pojedu."[386] Ta cesta měla za výsledek, kromě zmíněně sbírky a dopsání práce o Vrchlickém (zejména kapitoly o vlivu renesance na jeho tvorbu), také hru *S. Petrus ad vinculi*. „Také jsem každý den psala: verše, ‚filozofickou' hru S. Pietro in Vinculius, a ovšem svou Italienische reise – i s kresbami!!"[387] „Teprve teď vidím, jak mi pomohla ta cesta porozumět trochu Renaissanci. Záplat Pánbůh, že se mi to tak vydařilo. Snad dá, že se tam ještě jednou podívám. Nadarmo tam ti všichni kluci nejezdili."[388] Hra je inspirována příběhem z křesťanské minulosti a zdůrazňuje vysokou moralitu apoštola Petra. „Kluci", o kterých píše v dopise Odložilíkovi, budou zřejmě osobnosti, o

[383] Srov. Marie Němcová-Banerjee, in: *Nový život*, 14, 1962, č. 7/8, červenec, srpen, str. 183.

[384] Srov. Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 144–5.

[385] Petr Den, *Nová sbírka básní Milady Součkové*, in: *Nový život*, 19, 1967, č. 2., únor, str. 47.

[386] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 19. června 1960, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[387] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 27. června 1960, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

[388] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 24. června 1960, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia.

kterých se zmiňuje ve verších *Alla Romana*, a jsou to ti autoři, s nimiž už vedla neustálý dialog o literárním dědictví a kultuře a kteří také poznamenali dějiny literatury svým zpracováním Říma. Sbírka je koncipována ve čtyřech oddílech: *Římské procházky*, *Italia 1960, Pro Musis Domo Corsini* a *Per Imagines et per Verba*. První část už svým názvem otevírá poetiku města a určitých míst v něm. Mapuje město a určité archeologické vrstvy v něm, které odpovídají už zmíněnému konceptu:

„Mramor letopočtu vykopali
Vchod vylomili ve zdi hradební."[389]

„Procházka" začíná městem jako sférou paměti končící za hradbami Říma.

„čeká příchod léta
v decumanus maximus."[390]

Podle plánu města a jeho osobitých tajemství, která mají všechna místa na světě, se podoba sbírky člení na jednotlivé části. Plán města Říma byl strategicky orientován podle decumanus maximus, což byla cesta v římském městě (táboře) orientovaná směrem západ-východ a dělila desátou římskou legii od deváté. Ve stejném počtu jsou i první a poslední části sbírky *Alla Romana*, což vyvolává myšlenku o jakémsi urbanistickém klíči, který otevírá historie různých míst a zachycuje atmosféru uplynulých příběhů.

Zde uvažuji o třech hlavních liniích sbírky *Alla Romana*, které se vzájemně prolínají. Za první považuji okouzlení antikou a systémy architektury Říma, z čehož se rýsuje dominantní bod, z kterého básnický subjekt postupuje:

„V mramor cihly
se mísí, v kamení
útulek hledá v podstřeší

[389] Milada Součková, *Urbi, Alla Romana*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 209.

[390] Milada Součková, *V Ostii, Alla Romana*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 222.

trans Tiberim Venuše“[391]

„V renesanční mříži zahrady
šedé dopoledne jarní
v parteru Palazzo Corsini“[392]

Další zahrnuje evokace obrazů[393] a konkrétní všední detaily se zdůrazňováním flóry jako projevu oživení hmoty a organického principu:

„Cypřiše jak u Poussina
i hodina pastorální
stádo ovcí štětcem Angeliky
šňůra barevného prádla
na dvorku mezi chlévy
kmen révy zakrsalý
u zdi v cypřišové aleji.“[394]

„Tam dál, dodnes v zahradnictví
v bujných řádkách zeleniny
s růžemi-stromy v nádrži
v kosatců moři utonuly
ty vznosné cypřiše tam nade zdí.“[395]

Do evokace obrazů zapadá i odkaz na představitele umění, kteří život strávili v Římě a vyjadřovali své umění formou, která korespondovala s duchem umění epochy, ve

[391] Milada Součková, *Trastevere*, *Alla Romana*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 213.

[392] Milada Součková, *Palmaeacea*, *Alla Romana*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 215.

[393] Vzpomínka jako průsečík ducha a hmoty, srov. H. Bergson, *Hmota a paměť*, Praha, OYKOYMENH, 2003.

[394] Milada Součková, *U Via Appia*, *Alla Romana*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 223.

[395] Milada Součková, *Villa Borromino*, *Alla Romana*, in: Milada Součková, *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 224.

které žili, a na základě této estetiky jejich tvorba zhodnocovala status uměleckého díla. To se prolíná s další linií – projevováním důrazu na umělce jako na individualitu, na lidskou bytost a sebeobraz, tj. vědomí o sobě. Evokace světa města, znovunabytí prostoru Itálie, je vyjádřena evokací paměti, krátkým veršem se sklonem k mluvené řeči a pouze náznakem rýmu. Řím jako genius loci vytváří pocit prostoru, který inspiruje své významné a tvořivé návštěvníky. Básnický subjekt je transformován do Byronova Childe Herolda[396] v „uličce, kde tonou hvězdy", autorka v narážkách koresponduje s tvorbou Stendhala[397] a zároveň se svojí předchozí tvorbou, povídkou ze *Školy povídek*. Relacím k vizuálnímu umění věnuje část *Pro Musis Domo Corsini*, kde se znovu objevuje příběh o Amoru a Psyché[398]. Toto odkazování je tentokrát provedeno prostřednictvím stejnojmenné malby Pandolfa Sacchia na stropě Vily Corsini a sousoší Antonia Canove ve vile Charlotta a je opět v interakci s Augustinou (postavu, na kterou už ve své dřívější próze upozornila) a básnickým subjektem. Tematická korespondence mezi textem a mytologickým příběhem ztělesněným v umění naznačuje možný systém, ve kterém se reprezentuje svět i poetika Součkové. Jde i o možnost fenoménu rozpoznávání, který je, podobně jako fenomén paměti, psychologicky nevysvětlený. Jedná se nejenom o samotný proces rozpoznávání toho, co jsme už viděli nebo věděli, ale o vzdělanost, které sleduje rozpoznávání toho, co nám do té doby bylo skryté a neznámé a co se nám jeví v tu chvíli jako osud.

„Ten malý pokoj rohový
kde nyní Canaletto visí
bývala ložnice Augustiny
její portrét, hlava Múzy
v bílé a modré kameji
z profilu hrdlo, v stružce kučery."[399]

[396] Fairy Italy! Thou art the Garden of the world..., *Alla Romana*, str. 217.

[397] Milada Součková, *Dopis panu Henri Beylovi, Alla Romana*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 235.

[398] Milada Součková, *Villa Charlotta I, Villa Charlotta II, Villa Charlotta III Villa Charlotta IV, Alla Romana,* in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 246–252.

[399] Milada Součková, *Pro Musis Domo Corsini, Alla Romana*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 241.

Opakování a tvarování vztahu různých médií v umění podporuje názor, že umělecké dílo je předmět interdisciplinárního procesu opakování s různými strukturami významu. Všechny tři zmíněné linie společně směřují k východisku básnického subjektu, ovlivňovaného přítomností, prostorem Itálie a pamětí. Obdivem k jednoduchému a zároveň vznešenému umění, které v architektuře a sochařství s sebou nese imanentní organickou zákonitost, se lyrický subjekt stává nejvěrohodnějším vykladačem smyslu světa. V poslední části *Alla Romana*, v podobě hmoty města, jež vydalo svá tajemství a otevřelo historii lidu se zvláštní atmosférou příběhů a vůní, starých a nových elementů reality, míří básnický subjekt do mystické roviny. V „hledání duchovní identity" sestupuje do katakomb sakrálního prostoru, do něhož uvádí názvem a náladou verše *Le Rebelle* Baudelaira. Lyrický subjekt usiluje o tradiční hodnoty, které mohou vést k projevům modernosti.

„jak rozpoznáš ji bez úmluvy
kde není světla ani tmy
za branou není cesty paměti
Slyšíš, nejsem anděl zvěstování
Neklečím, zlobně varuji"[400]

Sbírka končí liturgickou tematizací, naplněná uctěním zapomenutých tónů z jádra tvorby Vrchlického, nikoliv však jako jeho epigonství. Pomalým rytmem se prolíná uctívání zděděného světa s jeho kulturními a náboženskými imperativy, s místy a okamžiky. V průběhu kontinuity „sbírání sebe sama", během trvání navždy přítomné minulosti, zobrazoval se její vlastní poetický svět jako nalezený vlastní kurs.

„Jak listí rody, když je vítr shání
Ulehly v milevském opatství
V břečťany, v trávy, v staré hroby."[401]

[400] Milada Součková, *UN ANGE FURIEUX FOND DU CIEL COMME UN AIGLE..., Alla Romana*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 265.

[401] Milada Součková, *SED SIGNIFER SANCTUS..., Alla Romana*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 277.

Závěrečným veršem se uzavírá mapování duality Říma jako města a muzea, nového a starého, rekviem zdůrazňuje uvědomování smrti jako významového a mocného podkladu pro pojetí života, žitého a chráněného okamžikem, zapomínáním a trváním v paměti.

„mrazivý dech se z oblak snáší
oba nás nevinnosti vrací
Voca nos cum benedictis
Rex Gloriae!“[402]

Podněty sbírky *Alla Romana* inspirované cestou po stopách kultury Součková použila i ve své následující sbírce *Případ poezie*, kterou vydala v roce 1971 také Křesťanská akademie v Římě jako 42. svazek své edice Vigilie. Recenze sbírky, kterou napsal Pavel Javor[403], napovídá o „poučené a učenlivé“ poezie.[404]

Případ poezie zahrnuje mnohotvárné jevy, vzájemně propojené a odlišné. Řady odkazů směřují k renesančnímu pojetí ve smyslu znovuzrození kultury. Sbírka spojuje básně v organický celek, komponovaný do čtyř částí se záměrem ukázat hierarchicky seřazené příklady sestupem k celé galerii mistrů umění, kteří jí imponují svojí inovací, podněty moderního umění. Do takového rámce zasazuje osobní projev lyrického subjektu s didaktickou konturou přátelského předchůdce.

„Proč? Karle, pro Vás mám ty chvíle
v nichž verše mluví
ještě? jakou řečí?“[405]

„Podej mi ruku Karle,
Pojď se mnou verši v řeči
Neznáš ji, co škodí
Un lume si ventil
V tváří se zrcadlí

[402] Tamtéž.

[403] Pseudonym, který používal Jiří Škvor.

[404] Pavel Javor, *Případ Poezie,* in: *Proměny*, 9, duben, 1972, č. 2., str. 111.

[405] Milada Součková, *Předmluva, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 283.

I pojmy jak je mysl tvoří
[...]
Podej mi ruku k poezii
Radosti mých očí, dost už hry"[406]

V složitější kompozici sbírky *Případ poezie* nastupuje intonace s rytmem veršů jako ohlas minulosti a ozvěna Danteho *Božské komedii*. Zařazením perspektivy uměleckého překladu do básně *Předmluva* se syntetizuje umělecký výraz s vrstvami tradice a přítomností aktuálního básnického subjektu.

„v náručí tre donne vstoupily
Giustizia, Larghezza, Temperanza."[407]

„ten duál straší
v krypty klenutí
snad přece Vrchlický?
v překladu, Tre donne...
Tanto son belle
jak tehdy v dolce stagione
čekají Virgil (Vrchlický)"[408]

Vnější svět se neprojevuje jen ve výrazu jeho smyslového zážitku, ale i v komunikaci a propojenosti myšlenkových vzájemností jako dějinného významu.

„Povídáš
v Michiganu
veršů zvlnění
snad kdysi byly prérií
Sládkovi, povídáš

[406] Milada Součková, *Kanzona, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 377.

[407] Milada Součková, *Předmluva, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 285.

[408] Tamtéž, str. 283.

to kdysi,
figury Giacometti
dálnicí v prérií
z ocele
telegrafních tyčí
Michiganu“[409]

Jako správce kulturní pozůstalosti básnický subjekt podstupuje osvícení málo měnitelnými náměty, s technikou dlouhé expozice, aktuální impresí.

„kdys odpoledne zimní
v Praze, v Budapešti
Skrjabin, Pasternak okouzleni
možností umění mlčí
upjatý v modrém límci
daguerrotyp stříbřitý
v maďarský kroj revoluční
Skrjabin, Pasternak okouzleni
tou nebeskou modří
virtuos z Jižní Ameriky
dnes v Chicagu, odpoledne?“[410]

Objevují se záznamy časových úryvků.

„V neděli ráno.
Časně.
Čas na dráhu, na autobusy
Nezmeškat ranní spojení“[411]

[409] Milada Součková, *Slovesnost, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 286.

[410] Milada Součková, *Daguerrotyp v pokoji s vyhlídkou na jezero Michigan, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 291.

[411] Milada Součková, *Choefory, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 296.

Něžným a měkkým charakterem se zachycuje všednost a její plynulost.

„loďky v parku dosud přivázány
labutě zdřevěněly v leknutí
lekníny kvetou (cestou do Kittery)
Monetem malovány v Guberny
vstup do muzea volny, později."[412]

Námět prchavosti zazní s expresionistickou náladou:

„z vysoké trávy suché v slunci
žehlička v staré ruce zavoní"

Domněnku, že verš „vůně žehličky" naráží na expresionistický verš Blatného: „To holt by žehličku vyliž mně zeleň žluť..."[413] odůvodňuje následující složka sbírky, v níž jako básnířka s poselstvím kronikáře provádí deformaci dějin zvýrazňováním vlastních prožitků. Prostor vlasteneckého okruhu, naplněný historickými událostmi, je jako stvořený k proplétání neměnícího se námětu, dialogu s dějinami v průběhu rozpomínání. Jako podstatu používá topos domů, šlechtického hnízda

„labutě k jihu odlétly
švamberské v levo čtyřverší
milost hudbu provází"[414]

a jeho obrazu v relativní statičnost, kterou spojuje s dynamičností dějin a plynulostí času. Přítomná oscilace může být odrazem proměňujícího se vztahu člověka ke všemu, co ten dům, v tomto případě hrad Bechyně, symbolizuje a představuje, včetně jeho vztahu k dějinám národa:

„Lužnice k Horusicům proudí

[412] Tamtéž, str. 297.

[413] Ivan Blatný, *Dvory,Tento večer* (1945), in: Ivan Blatný, *Brněnské elegie*, Praha, BB-Art, 2003.

[414] Milada Součková, *Horusice I, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 312.

Tok s hladinou se mísí
Horusický potok v rybníku
Mužský prvek s ženským snoubí
Panské rody s plebejci
Časomíru s přízvuky
Řeč archivářů s písní"[415]

Co zmizelo a co má být znovu zpřítomněno, určuje orientace básnického subjektu a také mimovolné vzpomínání na základě čichové paměti:

„obraz v rámu paměti
nevybírá si předky
lesní rohy v dáli
za domy, za parkány
tu náměstí v pokoji
kam paměť nevkročí
jen smysly větří, pes paměti
uzené u Pichlů na náměstí."[416]

Opakování toposu domu se objevuje ještě ve sbírce za dalším účelem. Jako střed italské idylické krajiny, v které se oživují příběhy dějin:

„Kdo myslil by na ruské tažení
Ač císař, císařovna byli hosté
Beauharnais, List, villy Melzi"[417]

Nevědomě vstupují i příběhy literárních děl, např. *Le Chartreuse de Parma*, Stendhala.

[415] Milada Součková, *Horusice II, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 314.

[416] Milada Součková, *Horticini II, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 318.

[417] Milada Součková, *Villa Melzi, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 331.

„Fabrice chodbami bloudí
Sledován tajnou policií
Za zavřenými dveřmi
Árii němou slyší“[418]

Materializovaným prostorem propojených evropských kulturních dějin je architektonicky uspořádaná zahrada. Prochází biologickým procesem, kvete a rozvíjí se, ale na svém pozadí má jedovaté prvky metaforicky líčené lýkovcem jedovatým. (lat. daphne mezereum).

„Daphne mezereum
Na jaře, tak časně
Že křoví klín jí nekryje
S dívčími údy, mezi stromy
V březnovém slunci, rychleji
Proudí mízy“[419]

Narušováním „kulturní zahrady“ válkou jako plevelem – abstraktní perspektiva na pozadí kulturních dějin – symbolizuje napětí doby českých a evropských dějin ve 20. století. Zobrazuje to monumentálností výtvarného Picasova obrazu.[420]

„neviděli obraz, nečetli?
na památku těch neštěstí
cizince po muzeu vodí
mrtví krvácejí v tichu zdí “[421]

[418] Milada Součková, *Palazzo Ducale, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 314.

[419] Milada Součková, *Metamorphosis, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 349.

[420] Inspirována mohla být i originálem, který do roku 1981 byl součásti sbírky muzea MOMA v New Yorku.

[421] Milada Součková, *Guernica, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 362.

Znovu zpřítomňuje slovní obrazy, které maluje strohou barevností, smutným námětem, vazbou sentimentu a modernismu.

„Ruskin, Butor? Lloyd Trieste
na laguně slupka od ovoce
žluť, modra, zelenavá, sieny
kostky slov pevné, bez hnutí."[422]

Verše *Případu poezie* zachycením okamžiku, ve kterých byly obsaženy ohlasy hvězd umění, nevybočily z celé dosavadní poetiky Součkové. Načasováním publikování sbírky *Případ poezie* se jako supernova spouštěla z dálky a proudila mezi českým dobovým básnictvím ovlivněným ideologií a moderním básnictvím.

Poslední dosud publikovaná poezie Součkové je sbírka *Sešity Josefíny Rykrové*. První vydání je z roku 1981 v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu. V roce 1982 byly básně ze sbírky *Sešity Josefíny Rykrové* publikovány v *Revue K*, kterou řídil Jiří Kolář. Východiskem pro mé úvahy bude druhé vydání, které vyšlo v roce 1993 v nakladatelství PROSTOR v Praze, doplněné dochovanými básněmi z pozůstalosti a textem *Vlastní životopis Josefíny Rykrové*. Sbírkou se, kromě podrobné studie Vladimíra Papouška[423], zabývá řada příspěvků[424].

V *Sešitech Josefíny Rykrové* se jednoduše rozvijí linie postavená v předchozí tvorbě Součkové. Její poetika byla zformována i z impulsů evropské literární avantgardy a je doplněná komplementární složkou s nejpřesnějším zachycením způsobu, jakým probíhá fungování paměti a věčnost detailů. Inovací v architektuře sbírky jsou prozaické komentáře a citace. Toto komentování a sdělování textem „pod čárou", aby čtenář o „nic nepřišel", se i zde projevuje ironicko-sentimentálním tónem. „Racionalizovaným popisem v jiném jazyce doplňuje subjekt sobě i svému novému okolí chybějící kontext. Text má být spojnicí mezi vzdáleným a aktuálním. Zároveň může naznačovat nový racionalizovaný způsob komunikace, který jediný je

[422] Milada Součková, *Žluť, modrá, zelenavá, sieny, Případ poezie*, in: *Případ poezie*, Dílo Milady Součkové, svazek X, Praha, PROSTOR, str. 358.

[423] *Amerika jako prostor k vytěsnění Milady Součkové*, in:Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi,* Jinočany, H&H, 2001, str. 127–165.

[424] *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 34–43.

v básní srozumitelný současnému okolí subjektu. Může naznačovat jisté personální rozdvojení a odstup od nového kontextu, jemuž jako komunikační kód přísluší angličtina."[425] Široká funkcionálnost prozaického doprovodu veršů funguje jako dohra formálního básnického textu, který zase koresponduje s řadou jednotlivých motivů z její předchozí tvorby. I v *Sešitech* vykonává svoji funkci nevázanost subjektivní paměti jako úžasného vnitřního bohatství, které může znovu a znovu svůj obsah vzpomínek použít pro reflektování míst, tradice, kultury a toho, co vzpomínku zapříčinilo: „Vzpomínka zakotvená v paměti *není nikdy jednoznačná, je vytvořená z moha vyběravých zážitku.*"[426]

Vytvoří se tak korelační vztah mezi předměty a událostmi banálních okamžiků a řadou odkazů ke kultuře. Toto se může verifikovat i jako symbióza dvou vrstev a druhů skutečnosti. Subjektivní skutečnost zakotvená v paměti a vnější, situovaná v kolektivní paměti, existují v těsné blízkosti a vzájemně na sebe působí ve verších. Prostor *Sešitů* otevírá postupem zkušeným a použitým v předchozích sbírkách, představou jako mozaikou konkrétního místa, z kterého začíná příběh, zformovaného z reminiscence a propojeného se symbolizací duchovního života:

„V sakristii po mši
v premonstrátské misii
(píše Norbert)
z krajiny kde rostou palmy
vypráví Burdové v kuchyni.
[...]
Burdová krájí v zamyšlení
před dveřmi svátku, hrozinky
slupky mandlí mezi prsty
kloužou růžencové perly
ryzí zlato u misie v údolí.
Burdová mandle zamyšleně krájí
u misie prý sady mandlí

[425] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 147.

[426] Milada Součková, *Otázka paměti,Vlastní životopis Josefiny Rykrové*, in: Milada Součková, *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 203.

Burdová hněte těsto v zamyšlení“[427]

Burdová, babička, příbuzná po přeslici i postava mnohokrát předtím zapletená do příběhů u Součkové, včetně románů *Odkaz* a *Zakladatelé* a *První písmena*, figuruje i jako neustalý pocit shody. Je to také proto, že ještě důležitější než obsah zkoumání detailů u Součkové jsou prostředky a způsob, jakým je použila. Narativní potenciál prvních veršů sbírky hodnotí Maria Němcová Banerjee.[428] Neustálé rozvíjení obrazů-vzpomínek se podobá struktuře vlákna tkaniny spojené sericinem. Součková sama vyčítá svému hledání nepřetržité rozvíjení rozvitého veršem, který se rozbaluje jako z kukly hedvábí:

„Obraz tkaniny
trocheji tkaný daktyly
v karmínu zlatém
protkaný
hedvábím bourců
(Burdová řekne: hedbábí)
V Eurasii vyšitý.“[429]

Vytváří se takto postupné upřesnění, obrazy a odkazy jsou těsně vedle sebe, zapadají jeden do druhého a neustále jsou přerušovány jinými obrazy, které budu přerušeny opět dalšími. Rovnováha linie obrazů vyjadřuje zmíněný pocit shody mezi obrazem evokované minulosti z rodinného alba paměti a podobného okamžiku v její prozaický tvorbě, jako např.:

„... malé knoflíčky,
háčkem se zapínaly,

[427] Milada Součková, *Po přeslici v nebekléči*, in: *Sešity Josefíny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 9.

[428] Srov. Maria Němcová Banerjee, *The Poet as Reader*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 34–43.

[429] Milada Součková, *Cejgy, šamlaty,mucheiry*, in: *Sešity Josefíny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 9.

Márinky, Fininky
nažehlené kalhotky
v ofinku zastřižené vlásky“[430]

a také:

„ramena v dekoltáži
s pýchou péra paví
salonu z rohu křičí
tlumeny těžkou drapérií“[431]

Kinematograficko-montážní zážitek skutečnosti drobných událostí a předmětů se prolíná s předchozí básnickou tvorbu, motiv se ale opakuje zapojováním do sítí dalších odkazů. Od veršů *Zahradní židle* ze sbírky *Pastorální suita*, kde jde v prvním plánu o opuštěný exteriér a předmět v něm je sladěn s melodií, se motiv předmětu a umístění nemění. Zůstává v exteriéru, kde se „prolíná několik kulturních odkazů, symbolizující napětí doby, střet sentimentu a modernismu na pozadí měšťanské rodinné idyly.“[432]

„V století J. K. Tyla
na Štvanici (později)
šatičky z doby Renoira
v neděli na Štvanici
nad ostrovem visí
v rámci údolí
v oblaku od Chagalla
pražské vycházky
odpoledne na Štvanici
Marianka vystoupí
na zahradní židli“[433]

[430] Milada Součková, *U fotografa*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 12.

[431] Milada Součková, *Interiér*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 15.

[432] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 146.

[433] Milada Součková, *Marianka v exteriéru*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 14.

Klasifikací různých kategorií interiéru a exteriéru, času a prostoru se veršem jako experimentem zkouší chování paměti jako živoucí hmoty. Do těchto kategorií zapadá všechno, co se děje a komplementárně spojuje. Fenomén tohoto vnitřního života paměti se osvětluje tak, až se zdá, že zmizelý fragment spatřuje nový obraz a subjekt ho obdivuje, jako by jej neznal.

„Navštívení.
Tak časně? Před snídaní?
Sotva se rozední?
Nechodí návštěvy.
Bábovka, ubrus kávový
Cukřenka, koflík sváteční“[434]

Ale také ten nový obraz, díky zpětnému pohledu prozaického komentáře, otevírá zmizelému nové významové fragmenty.

„Letnice. Pamatuji časy
Václava, Karla, Jana
z Čech se stěhovali
(dědili jména vnuci).
Letnice, ráno v Polabí
Hradecko, po mezi, rybníky
Před senosečí pod mraky.
Doved dřít své děti!“[435]

Prozaickým komentářem otevírá a rozšiřuje prostor veršů:

„Čeští emigranti: Václav Souček v Berlíně, roku 1741
Karel, Josef a Václav Součkovi v Nowawes, roku 1797
Jan Souček v roce 1781
E. Winter, Česká a slovenská emigrace v Německu

[434] Milada Součková, *Jmeniny*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 14.

[435] Milada Součková, *Po meči*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 20.

v 17. a 18. století, Berlín 1955

Husí nožička, *Potentilla anserina,* je trvalka rostoucí v nížinách nebo podhorských oblastech, její koruna je zlatavě žlutá, květe na návsích, při březích vod a na vlhkých loukách."[436]

Obraz rodinné genealogie, naznačený v podtitulu básně *Po přeslici v nebeklíči*, ukazuje simultánnost dějů a paralelnost v rozptýleném čase a proměnách přírody, kde není pouhou analogií, ale i vyjádřením vytrvalého prožívání vzpomínky na místě jejího nového pobytu. Probouzení paměti za „účelem rodinné genealogie" je spoutáno reminiscencí dětství a dospělosti. Přirozené zachování dětství je spojeno s perspektivou a zkušeností dítěte a má tendence k připoutání pocitu bezpečnosti. Je to jemný pokyn pro přednes kulturního odkazu baroka.

„zamává na mě putoo
oblétá zlacenou září
víme oba, s prarodiči
v milevském kraji
oba jsme byli
také na Hradecku
asi heretici
ti Součci roudničtí."[437]

Stejně tak přináší použitá dětská perspektiva drobnosti poznamenané jako v dětském deníku, naplněného tajemstvím a opatřeného motivem Orientu (Mason Thé Staněk, majoliky Ming, paraván, kimona) v „sebeironickém pojetí"[438]:

„1. Paraván
Za inkrustací zástěny
(prázdno)
přece v šestnácti

[436] Tamtéž, str. 21.

[437] Milada Součková, *Putto*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 28.

[438] Srov. Kristián Suda, *Krátká „povídka" 39 básní*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 44–52.

skrývá vyprávění.
Kdysi minulosti
(možno)
děje v budoucnosti
jsou přítomny
v inkrustacích básnictví
se beze sporu udály."[439]

ale také v pocitu lásky spojené se sarkasmem:

„lásky v tom salonku
Perre Lotiho
u viaduktu?
někde na Žižkově, v Karlíně
tam byl ten zavěs z korálků
chřestí jak tanečnice
z Connaissance de l'Est" [440]

Odkaz na Pierra Lotiho figuruje v představě o cestovatelském úkolu, ale i misionářském básníku, čímž se ideově proplétají verše z prvních *Sešitů Josefiny Rykrové*. Obsáhlá řada literárních aluzí se prolíná kulturním prostorem evropské tradice a odkazově sahá do antiky. Zaměření na Proustovu či Claudelovu „presence" v *Sešitech Josefiny Rykrové* rozebrala Maria Němcová Banerjee.[441] Vytváření nekonečné kompozice proplétáním motivů, do kterých vstupují částice různých jazyků, předmětů vystupujících z paměti, zachycených okamžiků, pocitů, signálů a částic paměti, nachází svoji souvislost s výtvarnými, literárními, historickými strukturami. Použito k tomu je i umění transpozice a spojení s katolickou tradicí:

[439] Milada Součková, *Žaponerie*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 38.

[440] Milada Součková, *Les Amours jaunes*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 194.

[441] Srov. Maria Němcová Banerjee, *The Poet as Reader*, in: *Neznámý člověk Milada Součková*, Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích, vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2001, str. 34–43.

„Charles Péguy a Anna
S výpravou zlatého rouna
Patrola pomstí lká
Ifigenie,
Zuří válka
[...]
Zapomenut v míru, hrozny
K podzimu zrají
Zapomenout Charles Péguy
Večeř v stínu katedrály
Chartres, zapomenut? nikdy“ [442]

Zmíněná kompozice, tvořená proplétáním a detailním zkoumáním pozorovatelných vztahů a souvislostí mezi složitými nadřazenými hodnotami a znovuobjevováním obrazů subjektivní paměti způsobem uspořádání celku jako paměťových perliček růžence, reflektuje svůj smysl vyzdvihováním funkce částí. Celkový paměťový prostor je vázán jako v předchozích lyrických dílech na prostor Evropy, jen výjimečně je posunut dál do amerického prostoru, ale jenom útržkem do krajiny Ossabaw [443] anebo v reflexi konkrétního místa, ve kterém má obraz z paměti prchavou povahu:

„V Bostonu, v Praze obrazy
Ze salonu do muzeí
Z intimity se stěhují.

[442] Milada Součková, *Druhý epitaf pro Annu*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 63.

[443] Od roku 1961 do 1978 na ostrově Ossabaw, v Atlantiku poblíž Floridy, fondace Eleanor Torrey West a Clifford B. West z Detroitu, Michigan, zahájila the Ossabaw Island Project jako umělecký a vědecký útulek. Léta ostrov svojí osamělostí a krásou sloužil vzdělancům. Není vyloučeno, že tam i Součková mohla pobývat. Zdá se podle prozaických textů ve sbírce *Krátká povídka*, Praha, PROSTOR, 2003, str. 147, jako by ho znala.

Někdy se obraz ztratí.“[444]

Toposy míst zůstávají neměnné na území Čech, Bechyně, Milevska a konkrétních částí Prahy, jiná jsou spjata s prostorem Itálie, střední Evropy, severní Francie. Ponechává se tu imprese o putování lyrického subjektu podnebím římského impéria, jako Odyssea na cestě v podání paměti. A dál po Evropě do Petrohradu v neustálém hledáním pokladu „z rámu podobizny“[445] s cílem najít svoji reflektovanou podobiznu v trvajících silách a hodnotách jako zárukách existence v nejistotě moderní doby a plynulosti času:

„dnes
plyn, elektřina, neony
sněžilo i minulosti
světla aut, drožky, tramvají
tmou projíždí
v Praze
na nábřeží Vltavy
v Petrohradě podle Něvy
dvěma proudy v Cambridgi
[...]
Il neigeait dans má mémoire“[446]

Jestliže slova z doslovu[447] Romana Jakobsona v kanadském vydání představují „bránu k pochopení básnické práce Milady Součkové“[448], tak text *Vlastní životopis Josefiny Rykrové*, doprovázející druhé vydání sbírky, nám dovoluje zařadit

[444] Milada Součková, *Dámská podobizna* (interiér v domě Praha II, čp.331), in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 32.

[445] Srov. Nikolaj V.Gogol, *Podobizna*, in: *Petrohradské povídky*, Primus, Praha, 2002, překl. z orig. do češ. Anna Nováková.

[446] Milada Součková, *Pohled z okna*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 143.

[447] Doslov v kanadského vydání, které zahrnuje první dva ze šesti *Sešitů Josefiny Rykrové* je převzatý i do druhého vydání.

[448] Jaroslav Šimůnek, *Návrat i objev*, Nové knihy, č. 5, 9. 2. 1994, in: *Literární noviny*, roč. 5, 1994, č. 17, str. 15.

časoprostor a intimní zkušenost autorky do základního tkaniva uměleckého textu, v němž labyrint dospívání zůstává otevřeným procesem ve složité evokaci minulosti i díky setrvačníku skutečnosti, který zdánlivě zcela nedůležitými a náhodnými podněty odhaluje tajemství vztahu minulosti a přítomnosti.

„Na Vinohradech, z Divadelní ulice jsem chodila do francouzské školy k Mme Regamé. Bylo to nedaleko, směrem nahoru, za kostelem sv. Ludmily. Nevím, zda jsem se naučila francouzsky, ale ještě dnes umím: Mon Dieu, que puis je faire, je suis si petir, si petit – správně vysloveno: mon dijé, ke pyže fér, nezvi si pety, si pety. Zlomila jsem si tam palec levé ruky (ještě dnes mě bolí při špatném počasí).“[449] Nakolik jsou svět fikce a osobní prožitek autorky propojeny, drobně ilustruje úryvek z dopisu Součkové Odložilíkovi: „Mám revma v palci u levé ruky, který jsem si zlomila, když jsem byla nevinné dítě ve francouzské školce. Z toho vidíte, že nic člověku neprojde.“[450] Užití sjednocujícího principu jako přirozené manifestace skutečnosti se zdá být iniciační ideou tvorby Součkové. V takovéto koncepci zaujímá autorka dvojí úlohu, ve stejný čas je postavou i tvůrcem díla. Znamená vytvoření umělce jako autonomní figury, která sděluje prožitek a ztvárňuje svět vlastními dějinami s výchozím bodem ve svém životě.

Atypickým postupem, tj. vstupem na uměleckou scénu jako hotová umělkyně, dospěla ke svému vrcholu zároveň s iniciací prozaickou tvorbou. Proměna v osobním životě poznamenala proměnu v literární činnosti, která byla po léta v emigraci převážně lyricky orientována. Změnou uměleckého výrazu nenastala podstatná změna v záměru celkové tvorby. Pocity odstupu od reality a složitého existenciálního stavu regulovala formou výrazu, a nikoliv zásadní změnou tvorby. Změnu můžeme vidět jenom v prvních sbírkách poezie psaných po odchodu, kde vazbou prostřednictvím paměti zpevňuje pocity jistoty v aktuální nejisté exilové existenci. Některé podněty sbírky *Gradus ad Parnassum* (1957), např. básně *Rodokmen*, bude používat v pozdější tvorbě, v níž se vrací k rozebírání vlastního tvůrčího vědomí. Lze předpokládat a spekulovat o dalších souvislostech, inspiračních zdrojích anebo prostorových proměnách jako začátku nové, nezkušené části života,

[449] Milada Součková, *Vlastní životopis Josefiny Rykrové*, in: *Sešity Josefiny Rykrové*, Praha, PROSTOR, 1993, str. 210.

[450] Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi datovaný 11. února 1956, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia, USA.

ve kterém se ocitla. O tom by mohla promluvit nejlépe slova Součkové v její poslední prozaické tvorbě, ke které se vrátila v posledních letech svého života.

„V první polovině devatenáctého století každý mladý člověk začínal verši. Nedivíme se, podívejte se na bibliografické údaje současných českých spisovatelů, začínali básnickými sbírkami. I takové agresivní typy jako Kundera nebo Gruša. Tenkrát ovšem verše mladých lidí nebyly agresivní."[451]

14. Návrat k próze – Krátká povídka

Na základě postupně objevovaných rukopisů, vznikajících převážně v sedmdesátých a osmdesátých letech, vyšla v roce 2003 její dosud poslední próza[452] v nakladatelství PROSTOR v Praze. Z dochovaného materiálu literární pozůstalosti vznikla *Krátká povídka* jako soubor krátkých povídek, který je na vývojové ose její tvorby příbuzný s celkem jejího dosavadního díla. Možné rozhodnutí pro návrat k próze je také obsaženo ve vyprávěním ve zmíněné sbírce:

„Před mnoha lety jsem rozhodl/a, tady není třeba dělat rozdíl rodu, že už prózu nebudu, ještě lépe, nepsala jsem prózu mnoho let. Dnes v autobuse námět (takzvaný námět) náhle vyvstal. Zkusím to. To je okamžik pro umělce."[453]

Žánrově krátká povídka pro Součkovu není novinkou, je již obsažená v její předchozí tvorbě, vložené poznámky a motivy se nacházejí jak v prozaických, tak i básnických dílech. Věnováním se této formě psaní uskutečňuje povídku v teorii i praxi a nahlíží ji z mnoha různých aspektů. Poskytuje tím bohatý materiál ke zkoumání. Autentičnost krátkých povídek bychom mohli charakterizovat jako autorčinu variantu historie a její reflexe, do které umně vkládá příběhy, citace, detailní odkazy, metafory, různé informace a pojmy. Není snadné zde postihnout všechno, čemu se soubor *Krátká povídka* věnuje. Některé povídky lze chápat jako

[451] Milada Součková, *Umění překladu*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 165.

[452] Kristián Suda: „Další útlá složka s označením *Dealer matters* pak zahrnovala pět fragmentů rukou psaných českých povídek a čtyř povídek v angličtině, jejichž případný přepis a emendace zůstávají otevřené." In: Ediční poznámka, Milada Součková, *Krátká povídka*, Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 231.

[453] Milada Součková, *Sapfo*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 111.

metodologické, teoretické a ukázkové práce, některé jako reflexi dřívějších textů Součkové. V některých se retrospektivně zabývá tradicí a pohrává si s různými literárními jevy v úsilí o systematičtější zachycení dějinných proměn. V rozpracování detailů se odvolává na autentické osobnosti jako určité představy: „Byly jsme v bílém, měla jsem bílé krepdešínové šaty s jakýmsi podkasáním, připomínalo anděla od Botticelliho. Právě jako Červinkové. Snad ji najdete i na andělech jiných malířů: tmavá kučeravá hlava, červené tváře, malá ústa, drobné zuby."[454]

Ve svém „literárním výzkumu" autorský subjekt hledá pravdivost příběhu v podání společenského prostoru včetně rozmanitých detailů.

„A tam byly v lázních U Vepřeků prostřené stoly a v talíři (někdy polévkovém) ubrousky svinuté do kornoutů. Na jejich pozadí, na promenádě, jde Růžena Svobodová, její manžel a F. X. Šalda. Můžete se přesvědčit na fotografii. Pro čtenáře je dole titul: V Luhačovicích, na promenádě (přibližně). Nemusila bych to číst a věděla bych přesně, kde to je."[455]

I když příběhy staví jako přehlídku stylů, prolamuje hranice děje, který měl být zachycen a převažuje to, co vrstvy odkrývají, např. v povídce *Mladá dívka s knihou*, v které se proces čtení stává mapou literární krajiny a mutací příběhu, který se odtrhl: „Mladá dívka by si dnes nemohla říci, jaký je obsah knihy, kterou tehdy četla, ví jen, že to byl Vějíř lady Windermerové. A že tam asi vystoupil duchaplný muž jako později ve Wodehousových románech, také v Tauchnitzově vydání, s velkým písmeny na obálce, takže je neleze zapomenout, i když zapomenete všechno, co je v knize. Vlak je málo topený, je už noc, světlo je žlutavé. Kniha mluví anglicky, ne o lady Windermerové, ale o amerických dubech v Obůrce. To je obsahem Wildovy hry, řešení je někde jinde."[456]

Jistá rozpolcenost se váže k meziválečné době. Na jedné straně smělost v životě: „Poprvé se objeví americká literatura, foxtrot, jazz, poprvé vniká do

[454] Milada Součková, *První povídka*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 9–10.

[455] Milada Součková, *Prostřeno*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 11.

[456] Milada Součková, *Mladá dívka s knihou*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 15–16.

literatury moderní malířství a zastírá zcela renesanci."[457] A na druhé straně společenské a třídní změny a reflexe sociální krize: „Tady jsou také lidé, jaké Diana předtím nikdy neznala: poválečný ‚polosvět' (jsem si jistá, že to slovo používám písmeny poprvé). Většina, myslím, chodila tam za dobrodružstvím tance. Profesionální tanečník, vysoký, blond, tančil nejvíc s paní, jejíž ruka byly od zápěstí až po loket pokrytá diamantovými náramky. Sociální realista by asi pravdivě řekl, že to byla žena nějakého válečného zbohatlík, ale spíš někoho ze strany národních socialistů a na základě těch politických známostí se dostal ke státním dodávkám."[458] Srovnávací metodou se nazírá proces uvolňování, zkoumané literární prameny jsou konfrontovány s dobovými změnami: „Víte, že móda prádla se změnila po světové válce tak radikálně jako literatura? Dříve, před válkou byla bílá, batist, jemné plátno. Slovo krepdešín už znali někteří členové Devětsilu."[459]

Na základě hry s paralelností historických epoch jsou rozebírány případy, kdy se metafora předmětu skutečnosti stává symbolem, který se mění podle subjektivní představivosti.

V této souvislosti se objevuje odkaz ke *Plášti* Gogola. Plášť se jako literární obraz mění v další literární obraz, v příběh za kulisou skutečného příběhu o údělu tvůrce. „Dnes neromantický plášť. Chodec prochází vánicí, jako vy nebo já. To je právě kus velkého umění. Obejde se, téměř se obejde bez obrazu skutečnosti. Slovo má schopnost promítnout se z představivosti v paměť skutečnosti, v technické předivo slov a mysl. Takměř se obejde bez podrobností reality."[460] Zároveň se odkazem na Gogola směřuje k způsobu zobrazení světa, který on vystihl. Do stejné povídky je zapracován vztah Gogola a Havlíčka, ale na rozdíl od líčení v teoretické studii *A Literary Satelite Czechoslovak-Russian Literary Relations*, je zde jejich spojení vytvořeno na základě dojmů vypravěče z četby jejich textů.

Některé povídky zachycují proměny literatury na přelomu století, kde bohatství obrazů představuje prostor pro techniky multiplikace, což vyžaduje připomenutí záměrů autorského subjektu: „Co píšu! Črta, skica, náčrtek? Ne, je to

[457] Milada Součková, *Mladá dívka z roku 1919 a 1929*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 19.

[458] Tamtéž.

[459] Tamtéž, str. 20.

[460] Milada Součková, *Povídka v teorii i praxi*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 23.

příběh, i když experimentální. Ne tak, jak se tím slovem hází v literatuře, ale v jeho pravém smyslu. Experiment: pokus o rozřešení ať fyzikální nebo literární. Něco se mně toho napředhazovali, ale experiment to nebyl, bylo to, že jsem psala jinak, než jak to bylo ve zvyku. I v Arne Novákovi to stojí, ale již ve vydání, které on neredigoval. Mám-li opravdu napsat experimentální prózu, tedy to slovo by užil Šalda, ale ten ode mě ani řádku nečetl, ačkoli jsem mu dala *První písmena* po přednášce o Dantovi [...] Opakuji, pro jasnost: prózu exaktní, tedy (Šalda) exaktní; exaktní věda, proč ne exaktní literatura; literatura faktu je detektivka. Exaktní není otevřít si váhu másla. Kolik je opravdu přesných váh? Pro běžnou literární praxi však váhy stačí. Těšilo mě, že vůbec někdo o mně píše, totiž Pavel Eisner. A do třetice ještě nadávky v *Činu* – že je to experimentální literatura, a bylo to řečeno ještě mnohem hruběji. To bylo všechno. Ale dnes je to opravdu experiment. [...] zůstala jen literatura a v ní ožívá (někdy, ne vždy) kus skutečnosti; je ovšem pozměněna, snad ji autor, ne snad určitě, snad ji kdysi poznal vlastními smysly, je živá čímsi, co je zároveň jeho, vaše a ještě něčeho mimo vás (nás), oba, to, co chtěl povědět autor."[461]

V některých dalších povídkách se objevují příběhové koincidence a paralely, které se vztahují k epizodám *Neznámého člověka.* Také spadají do sféry básní v *Sešitech Josefiny Rykrové*, označovaných jako interiér nebo exteriér, čímž se zdůrazňuje význam prostoru a vizuální percepce. Některé z komentářů ze *Sešitů Josefiny Rykrové,* jako v případě básně *Po meči,* o které už bylo slovo, jsou rozpracovány jako příběh v povídce *Genealogická tabulka.* Opět se projevuje odkazování k obrazovým obsahům a motivům z dřívějších příběhů a jejich zakotvení v subjektivní paměti. Pokaždé je to ztvárněno účinkem fotografie jedinečné chvíle, která přetrvává a po každé působí autenticky. „Fotografie ve školním vydání jsou z Wincklemannova století (jen tak, že to není Canova; ale kdo by zapomněl na Amora a Psyché!)"[462]

Intertextuální vztahy a rozmanitost žánrů se týkají děl, která se podílela na inspiraci a z kterých jsou čerpány obrysy postav časově vzdáleného i „nového" příběhu. Ovšemže se na tom mohl podílet i charakter všední práce Součkové,

[461] Milada Součková, *Experimentální povídka*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 30.

[462] Milada Součková, *Ztracený aorist*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 27.

setkávání se s různými exempláři knihovny Widener, lektorská práce, psaní literárně teoretických studií jako setkávání života a literatury.

Literární postup a teoretický názor na percepci se stávají klíčovými pro takové texty, v kterých se s rozmanitou fantazií a poněkud ironickým přístupem narušuje lineárnost příběhu vtahováním čtenáře do textu stejně jako pak autorů z jiných uměleckých medií. Takto se utváří pro čtenáře hádanka jako mapa s roztrženými kousky pro řešení s percepcí a mnemotechnickými logickými pomůckami k časovosti obrazu. Upravováním souvislosti mezi obrazem a motivem některých povídek se sledování textu mění v procházení architektonickou budovou. Někde se text dá sledovat lineárně, a někde nechává na čtenáři si domýšlet a zavádí jej jak prostorově, tak časově. Všechny tyto různé záměry jsou spojovány postupem, kterým je několik známých poetik anebo jejich tezí dovedeno do závislosti, a jsou tak potom rozpracovávány v novém kontextu.

Rozvíjení umění a zobrazování skutečnosti je spojeno s místem, z kterého vychází, a to je u Součkové prostor vlastní paměti a zkušenosti. Na originalitu svého výrazu ironicky naráží parodií Wildeho *The Chanterville Host* a zahrává si přitom s pojmem času a nadpřirozenou činností jako s elementem fantastiky, tj. fantazie nachází své místo v paradoxu času: „Tam někde V Lesíčku stojí činžák, tmavý, neopravený, kde v přízemním bytě bydlela paní Otisová. ‚Mrs. Otis regres that she is unable…' Není to vymyšlené jméno, jak byste byli nakloněni myslit. Bylo na tabulce, černé, skleněné, zlatem. Vykladačka karet, podívejte se na Zrzavého. Jeho kartářka je myslím mladší než Otisova, ale obě jsou stejně bledé a unylé. Na stole leží karty. Přítelkyně neodložila, k paní Otisové chodily jiné ženy, chudě oblečené, aby se ptaly na muže, ve válce. Mrs. Otis nebyla šarlatánka, nikdy neřekla nic, co se nesplnilo. Byla jsem u ní poprvé s Olgou – také měla milého v poli – nepamatuji se, co mi řekla, jen vím, že jsem se ptala, vdám se? A ona odpověděla: Budete vdova. Potom, když se splnilo, co řekla, zašla jsem k ní znovu, ani tenkrát mi neřekla nic, co bych chtěla slyšet."[463]

Dalším výrazným rysem povídek je příznaková topografie, která je zaměřena na průzkum prostoru s východiskem ve vlastní a kulturní paměti. Nejvíce se objevují odkazy na místa v Praze, jižních Čechách a Evropě. Prostor Ameriky je reflektován

[463] Milada Součková, *Místopisná novela*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 54.

jen určitými místy jako součást prolínání literárních světů. Vrstva architektonických symbolů funguje i jako síť propojená s její předchozí tvorbou, kde se především označují velkolepá místa odkazující k poetickým a mytologickým motivům. Například pražská Vila Tereza, kde za první republiky bylo sovětské velvyslanectví a centrum Kominterny, do příběhu zavádí rys, kterým uplatňuje estetický a kulturní symbol pro střet paměti jedince s dějinami: „Kdy čtu *Vilu Terezu*, dívám se směrem k Žižkovu, ale kdybyste mě před ní postavili, nepoznala bych ji. Přiznám, že jsem jednu chvíli myslela, že ta frontální budova je vila Tereza, z těch dob, kdy byly v Praze vily a pak tam vyrostly činžáky. Na domě je ruská hvězda, budova má impozantní bránu se sloupy. Bude to někde mezi Vinohradskou třídou a náměstím Jiřího, možná, že i za ním. Nikdy jsem se neodvážila projít tím náměstím, nikdy překročit ten práh neznámého. Mohlo to být sovětské velvyslanectví, to je logické místopisně. Budova se dvěma korintsko-empirovými sloupy, vjezd, brána, v níž se nikdy skoro neobjeví člověk. Domy okolo jsou typické činžáky, v jakých bydlívala buržoazie, vyšší v prvním patře, nižší výš nebo zas v přízemí, a proletariát v suterénu."[464]

Střídavě rovněž pracuje se subjektivní a kolektivní pamětí. Paroduje začleňování kulturních světů do symbolů ideologie. „V zakresleném místopise na Újezdě jsem naposled viděla Vančuru, jak skočil do jedné z jedoucích tramvají. Jel k Mukařovskému. Měl pocit (to mi řekl), že za ním chodí ‚tajný', a chtěl ho tím vskočením do tramvaje zmást. Ještě dnes nemá pomník a kolik jiných hrdinů ho nebude mít. Proto je snad lepší pomník kolektivní jako ten tank."[465]

Orientaci v prostoru města a jeho mapování koordinuje subjektivní paměť autorky a váže ji s konkrétní ulicí, obvodem, kde kdysi bydlela. „Od Karlova náměstí sbíhá ulice, napravo pekařství, snad tam býval v letě krám, kde prodávali zmrzlinu, italskou, vodovou jako jinovatka na Karlově náměstí, snad obchod s psacími potřebami."[466] Na dalších místech města se pod vrstvami času, jako v geokulturním prostoru, ukazuje potenciál právě tohoto místa, v němž se zatavuje v okamžiku vyprávění. Jako průvodce obrací autorka pozornost na tato místa hmatatelného teritoria, aby odhalila jevy moderního umění. „Stojíme na chodníku, na svahu od

[464] Tamtéž, str. 49–50.

[465] Tamtéž, str. 55.

[466] Milada Součková, *Ne obyčejná povídka*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 122.

Karlova náměstí s pohledem na křižovatku Lazarské, Vodičkovy, Jungmannovy. Před námi je areál (to je slovo současné literatury) nejstarší (neviděné), staré a nové Prahy. Příběh, bude-li jaký, se soustředí v secesním domě nároží, šedivém, se secesní fasádou – pro to není české slovo – uvnitř s klecí zdviže (liftu) a vyjedeme až do ateliéru Drtikol. Moderní fotografie, art nouveau."[467]

Tato tendence stálého vracení se k vizuálním předmětům koresponduje s prolínáním českého a evropského prostoru a s klíčovými momenty kulturní minulosti. Zastavením se u nich autorský subjekt rozšiřuje svoji paletu zkoumání a vybírá slova, která by vyjádřila vstup českých výtvarníků do vývoje kulturní Evropy. Tato místa mají prostřednictvím hry s jazyky, nástrojem vyprávění, vždy oporu ve vnějším světě. Toto zdánlivě nesourodé nakupení nabízí možnost vlastní orientace a kontrolu autorského subjektu nad každou důležitou konstelací mezi skutečnými a fikčním postavami.

To vede k zamyšlení nad vlastním „malířským dílem" a k otázce, jak je možno rozpoznat původ toho, co se jeví jako známé. Jeden ze zřetelných příkladů je výraz Hippocampus, na který Součková naráží v *Ne obyčejné povídce.* Jeho zakřivený tvar se totiž podobá mořskému koníku, a ten ve svém původním latinském pojmenování nese název Hippocampus guttulatus. Jeho obrys, viděn z ptačí perspektivy, má ostrůvek v severním moři Hiddensee. Svým názvem a dějinami je tento ostrůvek zakomponován do příběhu, kde svojí sémantikou rozšiřuje obsažnost děje. Ve stejné povídce se vyjevuje souvztažnost mnohých uměleckých výtvorů, ale na ně autorský subjekt neupoutává pozornost, pokud jde o jejich podobnost, nýbrž umožňuje jejich pochopení. Dotýká se též citlivých námětů z vlasteneckých dějin a znázorňuje to, co se odehrávalo na pozadí „velkých dějin". Promlouvá o možnostech vyprávění na poněkud bolestivé téma z českých dějin, a to s pochopením potřeby časové distance, ale zároveň poukazuje i na nedostatek kulturní distance.

„Melpomene

Pracovala jsem na tragédiích s dramatičtějšími zauzleními, s většími oběťmi. Drama vyžaduje myšlenky a vznosný verš, hexametr, pentametr, alexandrin. S látkou 28. května 1942 se o to nikdo ani nepokusil."[468]

[467] Tamtéž, str. 123.

[468] Milada Součková, *Atentát*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 153.

Jde jí o pozadí známého atentátu v někdejším protektorátu. „Mimo tu mříž chodívala, kolem té silné podezdívky, na Karlovo náměstí, myslela (ta ženská v tramvají, co jela na Bulovku) na schůzku s ním u vojenské nemocnice, kde je pomník Roezla, kandík na Medníku už odkvetl, ale kvetou bezy. Lidé zradí kamaráda, známého, jen když je jim to na prospěch. Nájemník, domovník, udělá udání ze zlosti, z nenávisti, ze strachu. Ženský nad těmi tvarohovými nebo bramborovými knedlíky se zamyslí nad tou lumpárnou. Co může člověk dělat, když je dům zavřený a kolik rodin přijde do neštěstí."[469]

Řada příběhů *Krátké povídky* napovídá o zkušenosti emigrace a emigrantských pocitech. To se projevuje buď v postavách s emigrantským osudem, umístěných většinou do luxusních interiérů, anebo řadou odkazů na díla literatury a umění, která vznikla rukou umělce v emigraci. I když její tvorba nereflektuje přímo pocit exulantství ve všeobecném slova smyslu, je zřejmé, že ho v sobě hluboce pociťovala, což bylo už zmíněno a doloženo úryvky z její soukromé korespondence.

V prvních letech pobytu ve Spojených státech a v přímém kontaktu s americkou společností a jejími mechanismy vytěžila několik povídek zařazených v druhém vydání[470] pod názvem *Americká povídka* ve zmíněném souboru. Tyto povídky míří do novému prostředí, avšak vztahují se také k paměti a prostoru Čech. Orientaci americké společnosti na materialismus a náhled na něj podává v povídce *Mrs.Gobsec*. Jde o parafrázi Balzakova příběhu *Gobsec* z roku 1850 o „pomocné ruce" před pádem zadlužených aristokratů. Literární aluze je podána nejen v názvu, ale i v prolínání postav z minulosti a skutečnosti, technikou zrcadlení se znásobňuje příběh skutečnosti a pravdy: „Alexandrova žena vysvětluje lakomost podobně jako Balzac, totiž tím, že lidská vášeň si musí najít nějaké východisko."[471]

V povídce *Domov smrti* je děj sledován z exteriéru, nerušen denním shonem, pohledem do výlohy pohřebního ústavu.

„Můj přítel se usmál a řekl: Všechno, co zůstane, je jen účet.

Měl pravdu, na tom psacím stole se psaly jen objednávky pohřbů, účty, žádné věty, zaklínající moc smrti a její podobu. Také však na něm lze napsat veselý příběh, odehrávající se v podobném právě popsaném domově smrti.

---

[469] Tamtéž.

[470] První bylo v *Listech* roku 1948.

[471] Milada Součková, *Mrs.Gobsec*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 201.

Do Ameriky přijela z Československa matka dcery, která se svým mužem do Ameriky emigrovala."[472]

Důraz kladený na důležitost tematických shod mezi literárním a výtvarným výrazem má svůj původ v předchozích dílech a tvorbě Rykra. Zřejmý je odkaz na jeho obrazy v souvislosti s vlastním kreativním objevování jejich smyslu (např. obraz z roku 1937, Prague-La Rome du Nord, nebo Poster Electa, Kursy rytmické gymnastiky pražské školy Jaques Delacroze atd.).

Pozoruhodný je v těchto krátkých povídkách také způsob, jak jsou do nich zakomponovány tradiční konstanty a trvalé znaky. Zapojené příběhy a odkazy jsou nevyčerpatelné, stejně jako jsou „příběhy toho místa na svahu nad Lazarskou, Jungmannovou, Vodičkovou"[473].

[472] Milada Součková, *Domov smrti*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 204–5.

[473] Milada Součková, *Ne obyčejná povídka*, in: *Krátká povídka,* Dílo Milady Součkové, svazek IX, Praha, PROSTOR, 2003, str. 123.

ZÁVĚR

Dílo Milady Součkové představuje velké a neukončené dílo, v němž objevila v plné síle své vlastní výrazové prostředky. Obohatila českou literaturu mistrovským transponováním detailů života do uměleckého díla. To dokazuje už víceznačnost její prvotiny jako náčrtu literárního díla. Záhada skutečnosti je reprezentována rozmanitými obrazy, které se jednoduše stávají znaky v cyklu života a umožňují zobrazení zkušenosti a zážitek jedince. Skrýváním svého soukromí Součková naplňovala svoji estetiku i v životě, neboť zastávala názor o aktu tvoření, který má hovořit za umělce a je jeho autentickým životním výrazem.

Tato studie je koncipována jako přehled nedostatečně osvětlené tvůrčí stránky Milady Součkové, založený na sledování paměti jako stylistického a kompozičního prostředku. Základním úmyslem bylo představit konkrétní struktury její tvorby, což umožnil mj. i nově dostupný materiál její korespondence.

Avšak je nutno podotknout, že proces ukládání materiálů v pozůstalosti Milady Součkové není uzavřen a ne všechen archivní materiál je nyní dostupný, a tudíž nelze vyloučit objev nějakých dosud neznámých autorčiných textů.

Jak svým způsobem i tato práce ukazuje, paměť vrací minulost, abychom ji mohli rozluštit a pochopit. Záměrem této práce však nebylo odhalit vše, co skrývá umělecké dílo Součkové, ale přiblížit život a tvorbu autorky, která zůstala na okraji zájmu literárních historiků a kritiků.

Motiv pamětí se objevuje i ve vztahu postav, se kterými pracuje, jako jsou lidé z její rodiny nebo blízkého okolí, k událostem, k dějinám, a vytváří se tak

struktura sítí a dojem o životě jako o proudění částic. Značnou měrou je s motivem paměti svázán princip hledání identity.

V její poezii ztvárněné vyvoláním pocitů nenalezneme smutek nad ztrátou něčeho, co zmizelo, nýbrž jsou oživením ve smyslu prodloužení trvání. Ironie v tvorbě Součkové funguje jako kontrast ke skutečnosti i k danému rámci uměleckých projevů, které společnost utváří. Dílo Součkové naléhavě upozorňuje na cosi velice podstatného svým jedinečným způsobem. Není to ani školní filozofie, náboženství nebo přírodověda, i když pracuje s jejich obrazy. Je to svědectví o provázanosti běhu světa, o vždy jedinečném vnímání skutečnosti a přirozenosti proměn stejně jako o zvláštní spojitosti mezi minulostí a přítomností.

Milada Součková představuje jedinečnou a osamělou postavu na scéně české literatury. V jejím životě a tvorbě je primární systém hodnot příliš vzdálen od imperativu času, ve kterém působila. Ve své tvůrčí individualitě Součková stále směřovala k přírodním, osobním a esenciálním situacím bytí. Její umělecký systém funguje ve své jedinečnosti, posvěcené sisyfovsky houževnatým úsilím. Stejně tak se může autorčina uzavřenost a osamělost chápat jako zahledění do sebe a hledání vlastní vertikály, jako pečování o estetickou a mravní senzibilitu, jako úkryt a ochrana před konvencionálním, triviálním, povrchovým a efemérním. Za zdroje její inspirace lze považovat její věrnost přirozenosti, včetně věrnosti vůči specifickému uměleckému vnímání bez vytváření formálních konstrukcí.

Domnívám se, že umělecký systém Součkové je založen na ustavičném otevírání možností v cykličnosti proměn. Je to spisovatelka velkého tvůrčího elánu a vizionářské schopnosti ve smyslu souvztažnosti proměn a trvání v umění. Svými výrazy a literárním jazykem neuzavírala smysl života a umění do hermetických pojmových konstrukcí, ale spoléhala na provázanost přímočarého konceptu dějin jako vývoje, včetně lineárního času a jedince, subjektu dějin, který ji dává novou aktualitu. V tomto rámci se ukazuje široké a neočekávané bohatství významů.

Jestli jsou slova, která měla nejvíce ráda, ta, která se nejvíce opakovala, tak je to slovní zásoba z botaniky. Jistě se na tom podílelo nejen vysokoškolský studium na přírodovědecké fakultě, ale i umělecké vyjádření života v jeho základních projevech, vztah k přírodě, kde smysl tvorby a života patří do přírodního koloběhu a snahy žít v přirozeném souladu se vším. Také slova ráda vymýšlela nebo používala výrazy zaslechnuté v rodině, ve kterých se zachoval kus šifrovaného dětství. Inspirována literárním a výtvarným uměním, stejně starým, tak i moderním své doby, přistupuje k

literatuře z pozice „mezi obrozenci, s kořeny do země, do vesnice, do studny, do vlasti".

Umělecký výraz Součkové, do kterého pronikaly a různě ho tvarovaly rituály a gesta literární tradice, paradigmata vztahů a představ, se tímto absorbováním stal životaschopným a také působivým pro čtenářské publikum. Promítají se v něm linie novověkého evropského myšlení a tvoření: klasická v zachovávání řádu a systému, naturalistická zastoupená mnohými detaily a plynulostí a sentimentální spojena s ironií. Prolínání minulosti s přítomností a působení jedné paměti na druhou je přítomné jak v její poezii a próze, tak i v literárně-historických textech.

Cílem práce byl také pokus nalézt proměnu ideových a estetických konceptů v textech a tuto metamorfózu interpretovat v širším historickém a kulturním kontextu jako symptom obecnějších procesů. Její umělecká koncepce v širším kulturním kontextu nebyla možná invenční, ale byl to způsob, kterým dokázala zachytit pohyby hodnot z minulosti bez uplatnění určitých metodologických postupů. „Sama Součková metodu koláže otevřeně přiznává v příspěvku pro Matějkův sborník *Sound, Sign And Meaning* (Ann Arbor 1978). Její text, nazvaný *The Prague Lingustic Circle: A Collage*, se zde svou imaginativností příjemně odlišuje od ‚tvrdé' strukturalistické vědy, v jejímž diskursu komunikuje zbytek obsáhlé publikace."[474] Zpětným pohybem vědomí, ve kterém se subjekt stává perceptivním bodem vnímání času vedle toho objektivního času, se utváří jednota časového proudu v díle, které má v případě Součkové více časových linií. V její tvorbě jako celku, v jehož jádře je obsaženo vědomí o proměnlivosti světa, je kategorie času zařazená do tématického plánu, ale má i roli v organizaci historického dění a individuálních postav. V jejím díle se ukazuje, jakým způsobem dochází k vzpomínání na určité historické události a určité historické procesy, jak jsou tyto vzpomínky zapojeny v životních situacích vzpomínajících osob a jak se interpretace aktérů proměňují v čase a navzájem ovlivňují. Proto i prolínání času má více vrstev, ve filozofickém smyslu může vést od konkrétního k abstraktnímu i k fikčnímu času a proudí v obou směrech: z minulosti přes současnost do budoucnosti i obráceně.

Čas se jeví jako průběh viditelný na věcech, předmětech, jako aktivní spolujednatel v každodenním životě a přírodě a jako obsah paměti subjektivního a kolektivního vědomí. I když zakomponovává minulost do příběhu nebo poezie,

[474] Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001, str. 164.

nikdy to není pouhá minulost, nýbrž také dějiny, které prolamují všednost života jedinců. Ovlivňují je, aniž by si toho byli vědomi. Historické a kulturní události, kterými se v globální struktuře díla Součkové zachovává chronologie, představují určitý druh materializace času. Na této linii jsou propojeny navzájem vzdálené události a syžetové linie. Ty jsou upevněné korelací času a prostoru, vyjádřeny v metaforickém významu předmětů, budov, památek.

Motiv paměti je důležitý stejně v psychologické rovině, tak i v procesu rozvíjení postav. Pozice autorského subjektu má společného jmenovatele – člověk má v pomíjejícím čase jediný trvalý prostředek: paměť, vzpomínání a vzpomínky. V paměti a vzpomínaní jedinců mohou žít dále i „obyčejní" lidé jako babička Burdová, kamarádka Augustina atd. V uměleckém výrazu se čas a paměť u Součkové ozřejmují nejčastěji metaforickou organizací jazykových prostředků. Metafory jsou spojeny v obrazech, kde je hlubší sémantická struktura porovnána s vitalitou a pomíjivostí času jako aktivní síla, která organizuje celek. Tímto impulsem se obecný děj a historický obsah vyjadřují každodenními událostmi a jedinečnými a zvláštními obrazy, což utváří svérázný postup Součkové.

Sledováním sjednocujícího motivu paměti se ukázalo, že se tento motiv podílí na konstituování více významových prvků. Se zásadní změnou prostoru existence autorky došlo k modifikaci diskursu ve dvou směrech: básnickém a vědecko-literárním, ale svým způsobem (výběrem témat, motivů atd.) se nenarušila předchozí poetika Součkové. Pojem Ameriky jako nového světa plného naděje hraje významnou roli jen ve zdůraznění pocitů vzpomínání a jistoty, o kterou se opírá.

Podstatný rys této práce, která prezentuje umělecký pohyb Součkové, je v tom, že nahlíží důležitou pozici literatury v exilu. V tom smyslu se rozšiřuje možnost určení určitých děl napsaných v exilu, která nesplňují obecná „kritéria exilové tvorby". Její tvorba do značné míry ztvárněná uměleckým postupem na základě oživené minulosti, prokazuje stupeň své autentičnosti natolik, že může stát jako nezávislá jednota. Pro úplnější pochopení tvorby Součkové je nezbytný podrobnější přehled jednotlivých okamžiků minulosti, které se podle společných znaků rozpoznávají a rozšiřují. Zkoumání díla jako celku představuje rituál průchodu od jedné do druhé skutečnosti. Všechny atributy přiřazené osobnostem, městům, objektům a idejím jsou znamením v průběhu jedné odysey.

Sledováním sjednocujícího motivu paměti se ukazuje potřeba zkoumat podrobněji také další motivy a postupy v jednotlivých dílech, aby se přesněji mohla

vymezit její poetika. Jde například o dětský úhel pohledu, který se v její tvorbě samostatně nabízí, v souvislosti s konkrétními a specifickými tradicemi. Další zkoumání by se mohlo ubírat k pozici české literatury, převážně poezie, vzniklé v období separace od českého kulturního prostředí v polovině 20. století, a k prohloubení již zmíněného názoru o specifičnosti některých rysů v poezii Součkové a Blatného.Vzhledem k tomu, že se řada projevů v tvorbě Součkové vztahuje k výtvarnému umění Zdeňka Rykra, se nabízí i výklad, který by jejich tvorbu a vzájemné prolínání co nejobsáhleji zhodnotil.

Abstrakt

Předkládaná práce představuje monografickou studii o díle Milady Součkové. Zahrnuje jednak metodologické otázky, jednak podrobnou interpretaci její tvorby. Ta se jeví jako specifický literární celek procházející řadou proměn, ale neustále si uchovávající strukturní identitu, kdy v jednotlivosti, v jednotlivých textech, je již jakoby obsažen celek. Integrujícím principem výkladu je motiv paměti, který prolíná veškerým zkoumaným materiálem. Výklad není veden žádnou předem danou interpretační metodou, utvářel se postupně a v závislosti na prostudovaném materiálu. Studie sleduje umělecký postup a projev autorky, přičemž se snaží vyjasnit vnitřní souvislosti v její tvorbě a zdůraznit významové osy, na jejichž základě se jednotlivá díla sdružují, a to zejména v souvislosti se změnou kulturního a existenciálního statusu autorky, tj. jejím exilem v USA. Pokouší se ozřejmit konkrétní poetické struktury v díle Milady Součkové, a na základě toho vyvodit závěr ohledně samotné poetiky i faktorů mimo text. Už od její prvotiny má její poetika výraz autobiografického diskursu, kdy se prostřednictvím vyprávění stává subjektem vlastního porozumění, přičemž v určitém smyslu odhaluje, a zároveň skrývá vlastní intimní bytí. Podstatný moment pro nalezení pevného bodu v proměnlivosti reality a bytí je vztah k minulosti prostřednictvím paměti. S významnou pomocí jazyka přestává být paměť jen věrohodně reprezentovanou minulostí. Dostává smysl, který je závislý na čase, místě a podmínkách, které ji vyvolávají. Ale význam, který zaujímá určité místo či událost v realitě, se může vracet donekonečna. Proto je problematika paměti těsně propojena s problematikou času. Umělecký postup Součkové je vždy bytostně spojen s prostorem vlastní paměti a zkušenosti. Její umělecký systém je založen na ustavičném otevírání možností v cykličnosti proměn. Milada Součková byla spisovatelka velkého tvůrčího elánu a vizionářské schopnosti ve smyslu souvztažnosti proměn a trvání v umění. Svými výrazy a literárním jazykem neuzavírala smysl života a umění do hermetických pojmových konstrukcí, ale spoléhala na provázanost konceptu dějin jako vývoje, včetně lineárního času, a jedince jako subjektu dění, který jim vtiskuje vždy jedinečnou tvářnost. V tomto rámci se také ukazuje široké bohatství významů.

Abstract (in English)

This thesis is the monographic study about the literary works of Milada Součková. It addresses methodological issues and includes a detailed interpretation of her literary works. These works are perceived as a literary unity which undergoes various transformations yet it always retains its structural identity. The individual works retain their independence and can be see as complete works in themselves. The integral principle in this exposition is the motive of memory which interlaces the studied material. The exposition was not led by any predefined or previously established methodology, but instead, it was built gradually and with respect to the studied material. The study follows the artistic methods and expressions used by the author while attempting to explain their internal dependencies. Further, it attempts to emphasize the significant axes which unify the author's individual works, especially with regards to the changes in her cultural and existential status, i.e. her exile to the United States. It gives insight into the poetic structures in Součková's literary opus, which makes possible to draw conclusions about the poetics as well as about other factors external to her literature. Ever since her very first publication, her poetics contain an autobiographical discourse. This is observed, when by the means of narration, her poetics are being transformed into the subject of her own understanding. This way, she simultaneously reveals and conceals her own intimate being. In the transformations of reality and being, the fundamental moment for locating a fixed point is the past evoked by the means of memory. Through the power of language, memory ceases to simply represent the past. It obtains a meaning which is hinged on time, place and circumstances that evoked the memory. The meaning of a certain place or an event in reality may be recurrent. That is why issues of memory are closely related to the issues of time. Součková's artistic act is intimately rooted into the space of her own memories and experiences while her artistic system is propelled by the revolving possibilities in cyclical changes. Milada Součková was a writer of extraordinary ebullience and was a visionary in regards to the correlation between transformations and persistence in arts. With her expressions and literary language she did not impose limits on the sense of art and life by using hermetic conceptual constructions. Instead, Součková relied on a gentle intertwining

conception of history as a process in linear time, and of the individual as a subject in events who gives the unique and substantial character to history.

Bibliographie

PRIMÁRNÍ LITERATURA

Bibliografie Milady Součkové

Vydaná díla:

Romány, povídky

První písmena, 1. vyd. Praha, 1934, vlastním nákladem. Frontispice Zdeněk Rykr. 2. vyd. jako I. svazek Díla Milady Součkové, Praha, ERM, 1995. Obálku navrhl Martin Balcar, (fotografie M. S.).

Amor a Psyché, 1. vyd. v roce 1937 jako XI.svazek edice Dobré knihy, nakladatelství není uvedeno. Obálku a frontispic navrhl Zdenek Rykr. 2. vyd. jako II. svazek Díla Milady Součkové, Praha, ERM, 1995, (fotografie M. S.).

Odkaz, 1. vyd. v tiskovém a nakladatelském družstvu Čin, Praha, 1940, jako druhý svazek románové knihovny Zvonice domova. Grafická úprava Zdenek Rykr. 2. vyd. jako IV. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1997, (fotografie M. S.).

Zakladatelé, 1. vyd. v tiskovém a nakladatelském družstvu Čin, Praha, 1940, jako čtvrtý svazek románové knihovny Zvonice domova. Grafická úprava Zdenek Rykr. 2. vyd. jako IV. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1997, (fotografie M. S.).

Neznámý člověk, 1. vyd. jako 42. svazek Sklizně svobodné tvorby, University of Oklahoma, Norman, Okla., USA, v dubnu 1962. S doslovem autorky. Obálku navrhla Gertruda Gruber-Goepfertová. 2. vyd. Praha, Český spisovatel, a.s., 1995, (fotografie M.S.). 3. vyd. jako VII. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 2005, (fotografie M. S.). *Neznámý člověk* byl napsán v Čechách v roce 1943.

Škola povídek, 1. vyd. Melantrich, Praha, 1943. 2. vyd. jako V. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1998, (fotografie M. S.).

Bel canto, 1. vyd. Melantrich, Praha, 1944. 2. vyd. jako VI. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 2000, (fotografie M. S.). (Rukopis byl vyznamenán v prozaické soutěži nakladatelství Melantrich cenou roku 1943.)

Próza v angličtině

Amor a Psyché, ukázky z románu *Amor a Psyché* vyšly v roce 1938 a 1939 v Millerově a Durrellově časopise *The BOOSTER/ Delta*, Paříž.

The ship is for twelwe, 1. vyd. ARENA, roč. 12, č. 3/6, str. 46–64, 1963. Pen Center for Writers in Exile, London, UK.

Anglická povídka Milady Součkové: Musée du Louvre, Pohádka, kterou vyprávěl mé matce její dědeček: Úvod z roku 1954 In: *Revolver Revue*, 58, str. 79–86 březen, 2005, (fotografie Milada Součková, srpen 1955). Překlad z angličtiny Kristián Suda.

Sbírky poezie

Žlutý soumrak. (39 básní) 1. vyd. Melantrich, Praha, 1942. Předmluva Jaroslav Průšek. 2. vyd. in: *Případ poezie*, básnické sbírky (1942–1971) jako X. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1999, str. 89–145. Koláž *Trojoké jaro* pro frontispis tohoto svazku vytvořil Jiří Kolář v roce 1996.

Gradus ad Parnassum, 1. vyd. jako 16. svazek edice Sklizeň svobodné tvorby, Lund, listopad 1957. Obálku navrhla Gertruda Gruber-Goepfertová. 2. vyd. in: *Případ poezie*, básnické sbírky (1942–1971) jako X. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1999, str. 89–145. Koláž *Trojoké jaro* pro frontispis tohoto svazku vytvořil Jiří Kolář v roce 1996.

Pastorální suita, 1. vyd. Křesťanská akademie v Římě jako 20. svazek své edice Vigilie a 44. svazek Sklizně svobodné tvorby, 1962. Obálku navrhla Gertruda Gruber-Goepfertová. 2. vyd. in: *Případ poezie*, básnické sbírky (1942–1971) jako X. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1999, str. 147–202. Koláž *Trojoké jaro* pro frontispis tohoto svazku vytvořil Jiří Kolář v roce 1996.

Alla Romana, 1. vyd. Křesťanská akademie v Římě jako 30. svazek své edice Vigilie a 49. svazek Sklizně svobodné tvorby, 1966. 2. vyd. in: *Případ poezie*, básnické

sbírky (1942–1971) jako X.svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1999, str. 205–277. Koláž *Trojoké jaro* pro frontispis tohoto svazku vytvořil Jiří Kolář v roce 1996.

Případ poezie, 1. vyd. Křesťanská akademie v Římě jako 42. svazek své edice Vigilie, 1971. Rukopis první verze sbírky *Případ poezie* je věnován Jindřichu Chaloupeckému. 2. vyd. in: *Případ poezie*, básnické sbírky (1942–1971) jako X. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 1999, str. 279–389. Koláž *Trojoké jaro* pro frontispis tohoto svazku vytvořil Jiří Kolář v roce 1996.

Sešity Josefíny Rykrové, 1. vyd. *Sešity* 1 a 2, Sixty-Eight Publisher, Toronto, prosinec 1981. Doslov Roman Jakobson. *Sešity* 3, 4, 5, University Microfilms International, Michigan. 2. vyd. PROSTOR, edice Střed, Praha, 1993, (fotografie M. S.).

Další tvorba

Hlava umělce, podtitul *Studie k větší práci*, 1. vyd. jako I. svazek knihovny Blíženci, nakladatelství Pamír,v červnu 1946. 2. vyd. jako VIII. svazek Díla Milady Součkové, Praha, PROSTOR, 2002, (fotografie M. S.).

Kaladý, aneb: útočiště řeči, báseň v próze, 1. vyd. soukromý tisk, Praha, 1938. S kresbami a v grafické úpravě Zdenka Rykra. 2. vyd. in: *Kaladý – Svědectví – Mluvící pásmo* jako III. svazek Díla Milady Součkové, PROSTOR, Praha, 1998. S použitím původní předlohy, (fotografie M. S.).

Mluvící pásmo, 1. vyd. soukromý tisk, Praha, 1939. S grafickou úpravou a linoryty Zdenka Rykra. 2. vyd. in: *Kaladý – Svědectví – Mluvící pásmo* jako III. svazek Díla Milady Součkové, PROSTOR, Praha, 1998. S použitím původní předlohy (fotografie M. S.).

Svědectví. Deník z roku 1939, 1. vyd. in: *Kaladý – Svědectví – Mluvící pásmo* jako III. svazek Díla Milady Součkové, PROSTOR, Praha, 1998, (fotografie M. S.).

Divadelní hry, literární dramata a text scénáře, 1. vyd. na základě rukopisů a různých korespondenčních a vzpomínkových odkazů vydal PROSTOR jako XII. svazek Díla Milady Součkové, Praha, 2001, (fotografie M. S.).

Krátká povídka, soubor povídek nalezený v pozůstalosti. Vznikal převážně v sedmdesátých a osmdesátých letech (20. století). 1. vyd. PROSTOR jako IX. svazek Díla Milady Součkové, Praha, 2003, (fotografie M. S.).

Vědecké monografie a literární studie

A Literature in Crisis: Czech Literature 1938–1950, 1. vyd. jako 14. publikace Mid-European Studies Center, National Comittee for a Free Europe, INC, New York, 1954. Předmluva Roman Jakobson. Úvod J. B. Hoptner.

The Czech Romantics, 1. vyd. jako XVII. svazek Slavistic Printings and Reprintings, Mouton&Co., Publisher, The Hague, The Netherlands, 1958.

The Parnassian Jaroslav Vrchlický, 1. vyd. jako XL. svazek Slavistic Printings and Reprintings, Mouton&Co., Publisher, The Hague, The Netherlands, 1964.

A Literary Satelite: Czechoslovak-Russian Literaty Relations, 1. vyd. The University of Chicago Press, Chicago, 1970.

Baroque in Bohemia, 1. vyd. The University of Michigan, Michigan Slavic Publication, Ann Arbor, Michigan, 1980. Ilustrace. Doslov Roman Jakobson.

Zastoupení v antologiích

Neviditelný domov. Verše exulantů 1948–1953, sestavil Petr Demetz, Paris, Editions Sokolova, 1953.

Články a účast ve sbornících

In Memoriam Vladislava Vančury, in: *Sklizeň*, str. 3–5, červen 1957.

The Czechoslovak Contribution to World Culture, Haag-Londýn-Paříž-Mouton & Co., 1964, uspořádal Miloslav Rechcígl.

Setkání s P. Teilhardem, in: *Studie*, č.13, str. 44–48, 1967.

Locus Amoenus: An Aspekt of National Tradition, In: The Czech Renascence of the Nineteenth Century. Essays Presented to Otakar Odložilík in Honour of His Seventieth Birthday, ed. By P. Brock and H. Gordon, University of Toronto Press,

Toronto and Bufalo, 1970. Sympozium o české hymně 27.10.1993, KLP, Praha, Ústav pro klasická studia AV ČR, str. 7–12,1994, přeložil Jiří Šubrt.

„Říkám že každý verš je hoden básně!", in: *Proměny*, roč.16, č. 2, str. 53–57, duben 1979.

Dotazník: *Jiří Gruša,* recenze, in: *Proměny*, roč.16, č.2 , str. 91–92, duben 1979.

The Prague Linguistic Circle: A Collage, SOUND, SIGN AND MEANING, Quinquagenary of the Pratur Linguistic Circle edited by Ladislav Matejka, The University of Michigan, Ann Arbor, 1978.

Výbor z české a slovenské literatury 1968–1978, in: *Proměny*, roč. 16, č. 2, str. 84, duben 1979.

Česká poezie v překladech, in: *Proměny*, roč. 17, č.1, str. 91–92, leden 1980.

Ještě jednou o Jiřím Kolářovi, in: *Proměny*, roč.17, č. 3, str. 92–94, leden 1980.

Hodina protestu, in: *Proměny*, roč. 17, č. 3, str. 87–88, 1980.

Zásadně o české poezii, in: *Proměny*, roč. 17, č. 2, str. 3–6, duben 1980

Česká otázka, in: *Proměny*, roč. 18, č. 2, str. 2–3, květen 1981.

O svobodě a moci, in: Proměny, roč. 18, č. 4, str. 39–40, říjen 1981.

O Alici Garrigue Masarykové, recenze monografie Ruth Crawford Mitchell, *Alice Garrigue Masaryk*, Pittsburgh, 1980 (předmluvy V. Beneš a R. Wellek), in: *Proměny*, roč. 18, č.1, str. 80–82, únor 1981.

Otištěné básně: *Po přeslici v nebeklíči, U fotografa, Strýc v kaiseroku, Panorama, Kinderszenen, Zásuvka v ložnici, Art Nouveau, Les Modes*, in: *Revue K*, Paris, 2 trisemestre, 1982.

Dopis Ivana Blatného Miladě Součkové, in: *Proměny*, roč. 26, č. 4, str. 121–126, říjen 1989.

Spisovatel na procházce, in: *Proměny*, roč. 20, č. 2, str. 44–46, květen 1983. a také in: *Literární noviny*, roč. 1, č. 22, str. 5, 1990.

Osobní fond Milady Součkové v Literárním archivu Památníku národního písemnictví

Korespondence

2 dopisy Milady Součkové Václavu Černému z let 1941–1942

1 dopis Artuši Černíkovi z roku 1940.

3 dopisy Albíně Honzákové z let 1921–1923.

5 dopisů z fondu Träger Josef z let 1943–1946,

31 dopisů Jindřicha Chalupeckého Miladě Součkové

36 dopisů Milady Součkové Jindřichu Chalupeckému

Rukopisy s poznámkami

Svědectví, psáno v deníkové formě s rukopisnými úpravami strojopisu.

Mluvící pásmo a další materiály ohledně české a slovenské literatury, které Součková sledovala a komentovala ke svým přednáškám.

Další dosud nepublikované prameny:

Korespondence

Milada Součková a Otakar Odložilík od roku 1951 do roku 1970, in: Otakar Odložilík's papers, Archiv University of Pennsylvania, Philadelphia, USA

Kritiky, recenze, včetně časopiseckých publikaci a sborníků:

B. Benešová, *První písmena*, in: *Eva*, roč. 7, 1934 [52]

Paul Eisner, *Amor a Psyche*, in: *Prager Presse*, roč. 17, č .92, str. 8, příl. odpoledního vydání, podepsáno P.E., 1937.

L. Kratochvil, *Amor a Psyche*, in: *Rozhledy*, roč. 6, 1937.

Edice dobré knihy, *O románu Amor a Psyche Milady Součkové*, podepsáno Pra, in: *Lidové noviny*, 45, č. 134, str. 5, 1937.

Paul Eisner, *Die zuflucht einer Sprache*, in: *Prager Presse*, roč. 18, č. 245, str. 6, příl. odpolední vydání, 1938.

Věra Lišková, *Časová bibliofilie*, in: *Lidové noviny*, 21.10.1938.

A. M. Píša, *Společenský román v nové podobě*, in: *Národní práce*, 28. 7. 1940.

A. M. Píša, *Román z pražské měšťanské společnosti*, in: *Národní práce*, 2. 3. 1941.

F. Gotz, *Cesty českého románu*, in: *Čteme*, 3, 1941.

Václav Černý, *Zakladatelé*, in: *Kritický měsíčník*, 4, 1941 (a také in: *Tvorba a osobnost*, sv. 1, Praha,Odeon, 1992).

Věra Lišková, *O některých problémech nového románu „Odkaz" a „Zakladatelé" Milady Součkové*, in: *List pražského lingvistického kroužku*, roč. 7, str. 73–87, 1941.

AMP, *Román z pražské měšťanské společnosti*, in: *Národní práce*, 2. března 1941.
Výsledek velké románové soutěže Melantricha, nepodepsáno, in: *Národní práce*, č. 316, str. 3, 1943.

Věra Lišková, *Posmrtní odlitek z prací Věry Liškové*, Praha, Melantrich, 1945.

R. Havel, *Hlava umělce*, in: *List*, 2, 1947–1948.

Jan Pražák, *Milada Součkova, Gradus ad Parnassum*, in: *Nový život*, roč. 10, č. 7/8, str. 167, červenec–srpen 1958.

Jaroslav Jíra, *Milady Součkové „Gradus ad Parnassum"*, in: *Sklizeň*, roč. 6, č. 7 (67), str.11–13, červenec. Recenze formou dopisu, v druhé části recenzována její studie *A Literature in Cisis*, 1958.

Bedřich Svatoš, *Říjnové uznání 1960*, in: *Nový život*, roč. 12, č.12, prosinec, str. 258, 1960.

Petr Den, *Neznámý člověk*, in: *Perspektivy*, sv. 2, str. 60–61, listopad, 1961.

Petr Den, *Setkání s dvěma básníky*, in: *Perspektivy*, sv. 4, str. 55–56, říjen, 1962.

Marie Němcová-Banerjee, *Pastorální suita*, in: *Nový život*, roč. 14, č. 7/8, str. 183, červenec–srpen 1962.

Vladimír Štěpánek, *Poněkud jednostranný výklad Vrchlického*, in: *Impuls*, roč. 1, č. 1, str. 45–47, 1966.

Petr Den, *Nová sbírka básní Milady Součkové*, in: *Nový život*, roč. 19, č. 2, str. 47, únor 1967.

Miloslav Topinka, *Milada Součková,* in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, roč. 4, č. 32, str. 22–3, červen 1969, s otištěním básní *Linguistická oda, Flétny, Amarylis, Slovesnost, Historická krajina.*

Pavel Javor, *Případ poezie,* in: *Proměny*, roč. 9, č. 2, str. 11, duben 1972.

Milan Fryščák, *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Pratur Linguistic Circle, O příspěvcích M. Součkové, R. Jakobsona, R. Wellka a J. Veltruského*, in: *Proměny*, roč. 16, č. 1. str. 94–95, leden 1979.

Tomáš František, *Knihy sedmdesátých let*, in: *České slovo*, roč. 26, č. 1, leden 1980.

Jiří Kovtun, *Milada Součkova: Baroque in Bohemia*, in: *Svědectví*, roč. 16, č. 6, str. 569–598, leden 1981.

Alois Heinz, *Prozaické dílo Milady Součkové*, in: *Proměny*, roč. 18, č. 2., str. 42–44, květen 1981, s otištěním básní *Přívoz v Trojí, Český kinematograf, Na Petříně, Evropa bude bojovat.*

Pavel Řehoř, *Sloupek Pavla Řehoře, recenze Milada Součková Sešity Josefiny Rykrové*, in: *Zpravodaj*, roč. 15, č. 3, str. 30–31, 1982.

Jindřich Chalupecký, *Poslední verše Milady Součkové*, in: *Proměny*, roč. 23, č. 1, str. 130–131, leden 1986. Nekrolog k úmrtí 1. 2. 1983, s otištěním úryvků z dopisů z let 1981–82 a básněmi *České jaro, 132 A.D., Cestou ke Kristlím, Dušičky-DLL Soule* (1982).

Karel Milota, *Prózy Milady Součkové, Návrat ke staré dámě*, in: *Literární noviny*, roč. 1, č. 25, str. 5, 1990 (fotografie Milady Součkové – foto archiv *Literárních novin*).

Josef Vojvodík, *„Ó krásná noci má, ó krásné snění...“*, in: *Národní politika*, roč. 22, č. 7/8, str. 251–252, červenec, srpen, příloha Zvon, 1990.

Jiří Brabec a kolektiv, *Slovník zakázaných autorů 1948–1980*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1991.

Karel Milota, *Příběhy Milady Součkové*, in: *Kritický sborník*, roč. 12, č. 3, str. 32–42, 1992.

Jiří Holý, *Proměny autorského vypravěče*, in: *Svět literatury*, č. 3, str. 39–52, 1992.

Vladimír Papoušek, *Nebezpečná role vypravěče v románech Milady Součkové (Odkaz, Zakladatelé)*, in: *Tvar*, roč. 4, č. 33–34, str. 9, 1993.

Vladimír Novotný, *Literarium, glosa k literární generaci nynějších čtyřicátníků, též k textu Milady Součkové: Kaladý, aneb: útočiště řeči*, in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 4, č. 7, 1993.

Antonín Kratochvil, *Nemám rád proroky: Rozhovor s docentem dr. Antonínem Kratochvílem, generálním sekretářem exilového Pen klubu německé jazykové oblasti. Rozmlouvala Jaroslava Hájková,* in: *Telegraf*, roč. 2, č. 123, příloha, str. 8, 1993.

Z. K. Slabý, *Proustovská ohlédnutí*, in: *Knihy'93*, č. 48, 29. 11. 1993.

Zdeněk Heřman, *Nejkrásnější české knihy roku 1993*, in: *Svobodné slovo*, roč. 50, č. 71, str. 10, 1994.

Jaroslav Šimůnek, *Návrat a objev*, in: *Nové knihy*, č. 5, 5. 9. 1994.

Vladimír Novotný, *Kaleidoskopický svět Milady Součkové,* in: *Mladá fronta Dnes*, 4. 12. 1994.

Vladimír Novotný, *Neznámý člověk Součková*, in: *Tvar*, roč. 12, str. 20, 1995.

Karel Milota, *Odkaz zakladatelky: (Nad prózami Milady Součkové),* in: *První písmena*, Praha, ERM, str. 89–118, 1995.

Kristián Suda, Richard Štencl, ediční poznámka, in: *První písmena*, Praha, ERM, str. 87–88, 1995.

Karel Milota, *Pojď dál a nezůstávej pořad pozadu!: (Na okraj nového vydání Neznámého člověka Milady Součkové)*, in: *Literární noviny*, roč. 6, č. 29, str. 6, 1995.

Jiří Holý, *Problémy nové české epiky*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR

(Ursus, sv.11), 1995.

Ivo Pospíšil, *Český osud*, in: *Brněnský večerník*, roč. 5, č. 110, str. 3, 1995.

Vladimír Novotný, *Neznámý člověk Součková,* in: *TVAR* , 12, 1995.

Karel Milota, ediční poznámka, in: *Amor a Psyche*, Praha, ERM, str. 233–234, 1996.

Jiřina Hauková, *Jak dostala Milada Součková rukopisy do New Yorku*, in: *Záblesky života*, Jinočany, H&H, str.111–113, 1996, (fotografie Milady Součkové).

Mojmír Trávníček, *Dopisy z antikvariátu*, in: *Zprávy Spolku českých bibliografů v Praze*, č. 1/4, str. 22–26, 1996.

Nevidlová, Š., *Amor a Psyche a jeho metarománovost*, in: *Tvar*, roč. 2, č. 16, str. 21, 1996.

Ambros Veronika, *Zborcená idyla, Amor a Psyche*, in: *Žena-jazyk-literatura: Sborník z mezinárodní konference*, Ústí nad Labem, Univerzita J. E. Purkyně, Pedagogická fakulta, katedra bohemistiky, str. 118–121, 1996.

Sedláková, L., *Když Amor navštěvuje Psyché (a naopak...)*, in: *Nové knihy*, roč. 34, č. 16, str. 1,1996.

Pavel Janáček, *Od 39 básní k Žlutému soumraku: Zpráva o složce Milady Součkové v melantrišském archivu*, in: *Tvar*, roč. 8, č. 6, str. 5–6, 1997.

Marta Marková, *Milada Součková spisovatelka,* in: *Portréty českých žen*, Brno, Barrister&Principál, s. neopatřené číslem, 1998, (fotografie Milady Součkové).

Vladimír Papoušek, *Pravda paměti a hry skutečnosti*, in: *TVAR*, 8, 1999, str. 21.

Kristián Suda, *Exil a svět v poválečné tvorbě Milady Součkové*, in: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Obec spisovatelů, Praha, 2000.

Zdenek Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy, Praha, Galerie hlavního města Prahy, 2000.

Neznámý člověk Milada Součková. Materiály z konference uskutečněné 9. a 10. února 2000 v Českých Budějovicích v rámci výzkumného záměru MSM 1241000003 Nadnárodní kontexty národní kultury, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001.

Vladimír Papoušek, *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968*, Jinočany, H&H Vyšehradská, 2001, (fotografie Milady Součkové).

Petra Havelková, *O etickém rozměru her Milady Součkové*, in: *Host*, roč. 18, č. 4, Brno, 2002.

František Všetička, *Odkaz Milady Součkové*, in: Kroky Kalliopé, Olomouc, Votobia, str. 74–80, 2003, (fotografie Milady Součkové).

Miroslav Kotásek, *Časování románu (Amor a Psyché Milady Součkové),* in: *Tvar*, 14, 8/9, 2003.

Alena Wagnerová a kolektiv, *Milada Součková*, in: *České ženy*, Fragment, Havlíčkův Brod, 2003.

Vladimír Papoušek, *Hudební motivy v díle Milady Součkové*, in: Havránková, M. (ed.), *Nadnárodní kontexty národní kultury*, PF JČU, České Budějovice, 2004.

Magdalena Plazová, *Po krk v poesii. Milada Součková,* vybrala a napsala ediční poznámku a medailony pisatelky a adresátky (Výbor z dopisů Milady Součkové Gertrudě Gruber-Goepfertové 4. 10.1960–23. 4. 1965), in: *Literární noviny*, roč. 15, č. 10, str. 1, 10–11, 2004.

Kristián Suda, *Text jako představa. Anglická povídka Milady Součkové*, in: *Revolver Revue*, 58, str. 87–89, březen, 2005, (fotografie Milady Součkové, srpen 1955).

Kristián Suda, *Nemusela škrtat, neohlížela se, neselhala. Rozhovor s Kristiánem Sudo,* rozmlouval Ondřej Horák, in: *Lidové noviny*, 10. 11. 2005, příloha, str. 3, 2005.

SEKUNDÁRNÍ A DALŠÍ LITERATURA

Aristoteles, *Etika Nikomachova*, Praha, nakladatelství Petr Rezek, 1996.

Aristotelés, *Politika*, Praha, nakladatelství Petr Rezek, 1996. (Kniha III Výklad pojmu ústavy obce a občana.,Ústavy správné a jejich zhoršené odrůdy.)

Assmann Alaida, *Rad na nacionálním pamćenju*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2002.

Assmann, Jan, *Kultura a paměť*, Praha, PROSTOR, 2001.

Bachofen, Johann Jakob, *O mateřskom práve*, Trnava, Urbánek, 1942.

Bachtin, Mihail Michajlovič, *Román jako dialog*, Praha, Odeon, 1980.

Baltrusaitis, Jurgis Aberrations, On *the Legend of Forms*, MTI, Cambridge, MA, USA, 1989, překlad Richard Miller.

Baudrillard, Jean, *Amerika*, Praha, Dauphin, 2000.

Baudrillard ,Jean, *Cool Memories*, London, New York, Verso Books, 1997.

Bauer, Michael, *Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*, Jinočany, H&H, 2003.

Bílek, Petr A., *Hledání jazyka interpretace*, Brno, Host, 2003.

Belting, Hans, *The Invisible Masterpiece*, The University of Chicago Press, 2001.

Blatný, Ivan, *Brněnské elegie*, Praha, BB-Art, 2003.

Blatný, Ivan, *Pomocná škola Bixley*, Praha, Torst, 1994.

Blažíčková-Horová, Naděžda (ed.), *Krajina v českém umění 17.–20. století*, Národní galerie v Praze, 2005.

Bergson, Henri, *Vzpomínka na přítomnost a klamné rozpoznání*, Praha, Vyšehrad, 2002.

Bergson, Henri, *Smích*, Praha, Naše vojsko, 1994, překl. Eva Majorová, Ladislav Major.

Brouček, Stanislav, *Etapy českého vystěhovalectví*, Praha, Etnologický ústav Akademie věd České Republiky, 2003.

Čapek, Jakub (ed.), *Filosofie Henri Bergsona*, Praha, OIKOYMENH, 2003.

Červenka, Miroslav, *Fikční svět lyriky*, Praha-Litomyšl, Paseka, 2003.

Deleuze, Gilles, *Bergsonismus*, České Budějovice, Garamond, 2006.

Draaisma, Douwe, *Metafory paměti*, Praha, Mladá Fronta, 2003.

Encyklopedie bible, 1992 by Gemini, Ltd. Bratislava.

Eco, Umberto, *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*, Praha, Mlada Fronta, 2002.

Elijade, Mirča, *Slike i simboli*, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.

Finkelstein, Haim N., *Surrealism and the Crisis of the Object*, Michigan, Ann Arbor, 1979.

Ferber, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, 1999.

Fleming, Donald and Baiylin Bernard (ed.), *The Intellectual Migration Europe and America, 1930–1960*, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge. Massachusetts, 1969.

Flusser, Vilém, *Jazyk a skutečnost*, Praha, Triáda, 2005.

Flusser, Vilém, *Za filozofii fotografie*, Praha, Hynek, 1994.

Foucault, Michel, *Archeologie vědění*, Praha, Hermann&synové, 2002.

Foucault, Michel, *Diskurs, autor, genealogie*, Praha, Svoboda, 1994.

Frejka, Jiří, *Divadlo je vesmír*, Praha, Divadelní ústav, 2004.

Freud, Sigmund, *Uvod u psihoanalizu*, Beograd, Kosmos,1964.

Freud, Sigmund, *Vybrané spisy III*, Praha, Avicenium, 1971.

Gadamer, H.-G., *Pohvala teorii*, OKTOIH, Podgorica, 1996.

Guardini, Romano, *Těžkomyslnost a její smysl*, Olomouc, Votobia, 1995, překl. z něm. František Pastor.

Goethe, Johann Wolfgang, *Smyslově-morální účinek barev*, Olomouc, Fabula, 2004.

Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory,* Chicago,The University of Chicago, 1992.

Haman, Aleš - Holý, Jiří - Papoušek, Vladimír, *Kritické úvahy o západní literární teorii*, Praha, ARSCI, 2006.

Hamsun, Knut, *Po zarostlých stezkách*, Praha, Mladá fronta, 2002.

Havránek, Bohuslav, *Slovník spisovného jazyka českého*, Praha, Akademia, 1989.

Hodrová, Daniela, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994.

Holub, J., Kopečný F., *Etymologický slovník Čj*, SNU, Praha, 1952.

Holub J., Lyer S., *Stručný etymologický slovník Čj,* SPN, Praha, 1978.

Homéros, *Odysseia*, Praha, Rezek, 2007

Husserl, Edmund, *Phantasy, image, consciousness, and memory (1898–1925)*, The Netherlands, Springer, 2005.

Husserl, Edmund, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Univerzita Karlova v Praze, Státní pedagogické nakladatelství, 1970.

Chalupecký, Jindřich, *Cestou necestou*, Jinočany, H&H, 1999.

Jakobson, Roman, *Poetická funkce*, Jinočany, H&H, 1999.

Jankovič, Milan, *Dílo jako dění smyslu*, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV a PRAŽSKÁ IMAGINACE, 1992.

Jarociński, Stefan, *Debussy*, OPUS, Bratislava, 1989, překlad Vladimír Godá.

Jauss, Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

Jauss, Hans Robet, *Toward an Aestetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

Kliems, Alfrun - Raßloff, Ute - Zajac, Peter (Edd.), *Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*, Frank&Timme, Berlin, 2006.

Knapp, Bettina L., *Exile and the Wrtiter*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1990.

Knapp, P. H., *Image, Symbol and Person*, Archives of General Psychiatry 21: 392–407, 1969.

Knopp, František, *Česká literatura v exilu 1948–1989, Bibliografie*, Makropulos, Praha, 1996.

Kratochvil, Jan a kolektiv, *Český a slovenský exil 20. století*, Brno, Společnost pro kulturu a dialog, 2001.

Kuhn, Tomas Samuel, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha, Oikúmené, 1997.

Lacan, J., *The Language of the Self, The Function of Language in Psychoanalysis*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1968.

Lachmann, Renate, *Memoria fantastica*, Praha, Hermann & synové, 2002.

Langerová, Marie, *Wiener*, Brno, Host, 2000.

Langham, Smith Richard, *Debussy studies*, Cambridge, University press, 1997.

London, Jack, *Tulák po hvězdách*, Praha, LABYRINT, 1998.

Lotman, J. M., *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976.

McConkey, James, *The Anatomy of Memory*, New York, Oxford University Press, 1996.

Machek, V., *Etymologický slovník Čj*, Nakladatelství Lid. Noviny, Praha, 1997.

Mandeljštam, Nadežda, *Sećanja i razmišljanja I*, Beograd, Rad, 1979.

Mukaržovski, Jan, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd, Nolit, 1986.

Neubauer, Zdeněk, *Smysl a svět*, Praha, Moraviapress, 2001.

Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, Methuen, London and New York, 1982.

Nünning, Ansgar (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host, 2006.

Oliver, Kelly (ed.), *The Portable Kristeva*, New York, Columbia Press University, 2002.

Papoušek, Vladimír, *Egon Hostovský*, Jinočany, H&H, 1996.

Papoušek, Vladimír, *Trojí samota ve velké zemi*, Jinočany, H&H, 2001.

Papoušek, Vladimír, *Česká literatura v Chicagu*, Olomouc, Votobia, 2001.

Papoušek, Vladimír, *Gravitace avantgard*, Praha, Akropolis, 2007.

Papoušek, Vladimír, *Existencialisté,* Praha, Torst, 2004.

Papoušek, Vladimír, Tureček, Dalibor, *Hledání literárních dějin*, Praha, Paseka, 2005.

Patočka, Jan, *Tělo, společnost, jazyk, svět*, Praha, Oikúmené, 1995.

Příbáň, Michal, *Prvních dvacet let. Kulturní rada a další kapitoly z dějin literárního exilu 1948–1968*, Brno, Host, 2008.

Renak, Salomon, *APOLO opšta istorija likovnih umetnosti*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1967.

Rádl, Emanuel, *Útěcha z filosofie*, Praha, Svoboda, 1994.

Ricoeur, Paul, *Čas a vyprávění II*, Oikoymenh, Praha, 2002.

Ricoeur, Paul, *Vreme i priča I*, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 1993.

Ricoeur, Paul, *Sopstvo kao drugi*, Beograd, Jasen, 2004.

Rusina, Robert, Hort, Jakub a kolektiv, *Paměť a její poruchy*, Praha, Maxdorf, 2007.

Sadie, Stanley (ed.), *The New GROVE Dictionary of Opera*, Volume One A-D, New York, Oxford University Press, 1992

Sontag, Susan, *Against interpretation*, A Delta Book, New York, 1979.

Šmahelová, Hana, *Proklamování struktur*, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2002.

Thompson, Oscar, *Debussy man and artist*, New York, Dover Rublications, INC.,1967.

Vančura,Vladislav, *Obrazy z dějin národa českého*, Praha, Knižní klub, 1995.

Vodička, Felix, *Struktura vývoje*, Praha, Dauphin, 1998.

Vojvodík, Josef, *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo, 2008.

Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Pimlico,2005.

Wagnerová, Alena, *Milena Jesenská*, PROSTOR, Praha, 1996, překl. Alena Bláhová.

Wagnerová, Alena a kolektiv, *České ženy*, Fragment, Havlíčkův Brod, 2003.

Wiendl, Jan (ed.), *Hledání literárních dějin v diskusi*, Praha-Litomyšl, Paseka, 2006.

Zand, G. a Holý, J.(ed), *Transfer/Vyhnání/Odsun kontextu české literatury*, Brno, HOST, 2002.

Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století, Praha, UČL AV ČR, 2002.

Časopisy

The BOOSTER, September 1937–Easter 1939, First reprinting, 1968 Johnson Reprint Corporation, New York, USA.

České slovo, ročník 26, 1980, č.1., Leden.

Estetika, Praha, Academia, roč. XXXVI, č. 1–3, 1999.

Host, květen, 2000.

Host, říjen, 2000.

Impuls, ročník 1, 1966, č. 1.

Nový život, ročník 12, 1960, č. 13.

Proměny, ročník 16,1979, č. 1, leden.

Proměny, ročník 16,1979, č. 2, duben.

Proměny, ročník 17, 1980, č.1, leden.

Proměny, ročník 18, 1981, č .4, říjen.

Proměny, ročník 20,1983, č. 2, květen.

Revolver Revue, 58, březen, 2005.

Revolver Revue, 37, květen, 1998.

Revue K, Mai, 1982.

Sešity pro literaturu a diskusi, č. 32, roč. 4, červen 1969, Praha, Čs.spisovatel, str. 22–3.

Sklizeň, ročník 6, 1958, č. 7. (67), červenec.

Sklizeň, ročník 5, 1957, č. 6 (57) červen.

Studie, 1967, č. 13.

Příloha

Foto 1 z rodinného alba, Milada Součková.

Foto 2 z rodinného alba Milady Součkové.

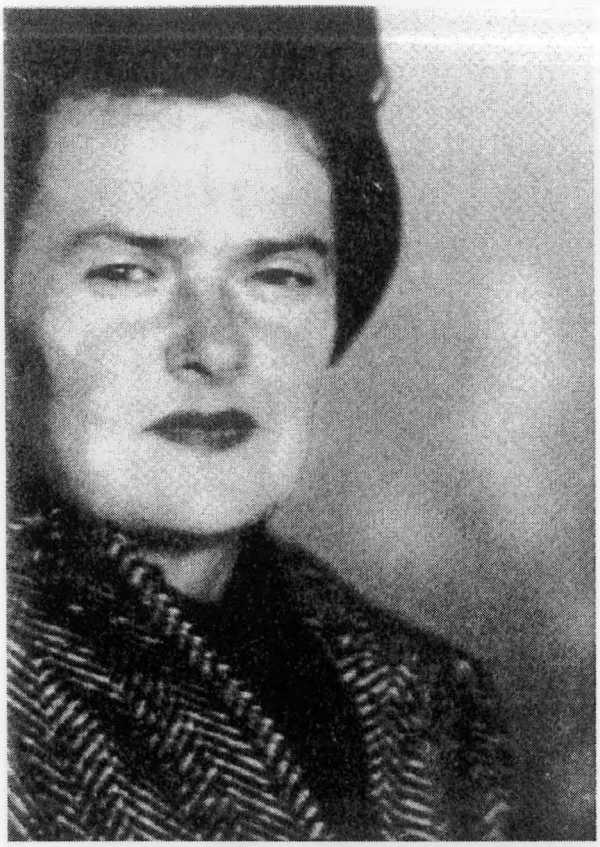


Foto 3 z diplomatického pasu, Milada Součková, 1945.

Foto 4 Milada Součková v New Yorku, srpen 1955.

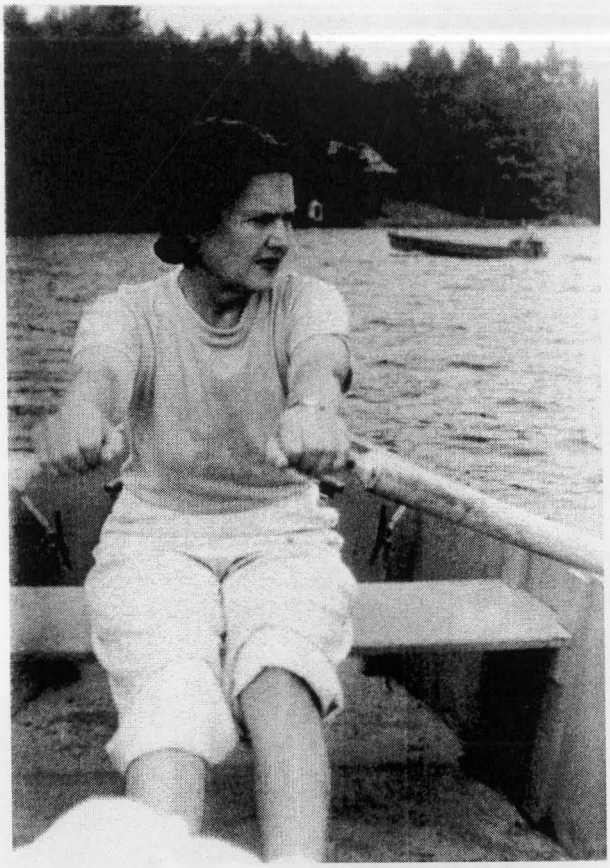


Foto 5 Milada Součková, New Hempshire, srpen 1955.

Foto 6 Milada Součková, Cambridge/Boston, 1982 (foto Deborah Smullyan).

Foto 7 Milada Součková, Cambridge/Boston, 1982 (foto Deborah Smullyan).

Foto 8 Milada Součková Cambridge/Boston, 1982 (foto Deborah Smullyan).

CZECH DIPLOMATS RESIGN
Special to THE NEW YORK TIMES.
New York Times (1857-Current file); Apr 7, 1948; ProQuest Historical Newspapers The New York Times (1851 - 2002)
pg. 13

CZECH DIPLOMATS RESIGN

Two in Mexico and Agent Here Protest Soviet Coup

Special to THE NEW YORK TIMES.

MEXICO CITY, April 6—The Mexican Foreign Ministry announced late today that it had been formally notified of resignations of Vaclav Laska, Czechoslovakian Minister in this country, and his commercial attaché, Jan Trabicky. At the same time it was revealed that Manuel I. de Negri, Mexican Minister to Prague, who recently was recalled for consultation, will return to his post within two months.

Mr. Laska and Mr. Trabicky both decided today not to elaborate on their brief explanation yesterday that they were quitting because of nonconformity with the recent political change in Czechoslovakia.

Mr. Laska advised the Foreign Office that Bruno Pitha, Communist secretary of legation, would act as Chargé d'Affairs assisted by Cultural Attaché Norbert Fryd, also a Communist party member.

Mme. Milada Souckova, novelist and poet, announced yesterday at the Embassy Hotel, where she lives, that she had resigned as cultural attaché of the Czechoslovak Republic in the United States. She was appointed to the post in February, 1946, and has been in this country since September of that year. She said she hoped to be able to remain in the United States. Madame Souckova's resignation was motivated by differences with the present regime in Czechoslovakia.

Foto 9 Milada Součková – článek převzat z *New York Times*.

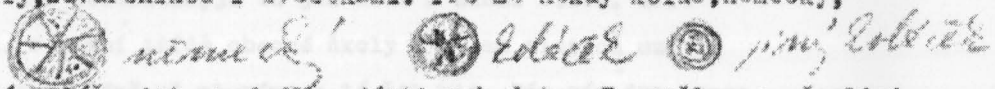
21.září,1960

Milý pane profesore:

To jste mě potěšil tím psaním s dobrými zprávami - jen to, že sem přijedete až za rok - deo volente - jak říká Odložilík, mě zarmoutilo. Ale co se dá dělat. Přeji Vám z plna srdce ten pobyt s všechny ty krásy. Přikládám přesný údaj o Karáskovi. Taky jsem se s ním jednou seznámila. Byla taková neděle dopoledne za války - intermezzo mezi hrůzami okupace. Chodilo se na místa, kam člověk celý život nezašel, jako třebas hřbitov na Novém světě anebo Tyršův dům a v něm Karáskovo Museum. Můj muž byl ještě živý a šli jsme tam spolu. Karásek tam byl a skoro nikdo jiný. Buď se Rykr zapsal do návštěvní knihy anebo prostě se dali s Karáskem do hovoru. Rykr byl od řeči. Už tenkrát mě překvapilo, že autor různých "gotických duší" - nikdy jsem to nečetla - je vlastně usedlý normální pán. Jsou lidi, kteří stářím sejdou a jiní zmoudří. Karásek na stará kolena zmoudřel a vyrostl z těch mladistvých hloupostí. Uzrál. No, uvidíte, až to budete číst, že nebyl hloupý, jen v mládí splašený, to je to pravé slovo.

Jsem velmi ráda, že nás Vlach nezklamal, ani nevíte jak jsem ráda. S Radimským to musíte zas dát dohromady. Já to taky dám- už jsem z části dala - jen budou-li trochu chtít. K čemu se máme roztrhovat, život už taky nemáme před sebou, je nás hrstka, co máme ještě něco společného. A křesťanská láska nás tomu učí. Pokud se týče té slavné organisace, ani mi o tom nemluvte. To nejhorší na tom je, že v tom není žádná špatnost jen hloupost. A pak, jak říkala paní lékárníková Valentová naší mamince: "Mařeno, on(anebo ona) je vošklivej!" to bylo u ní to nejhorší. A ta organisace je "vošklivá."

Vzhledem a přes vše shora řečené, račte mi zachovati své přátelství. Brzy bude svatého Václava, to Vám snad ani nemusím připomínat já svíčková bába historikovi. Ale musím Vám připomenout, že v ten dopoledne budou v Římě u svatého Petra sloužit mši svatou u oltáře našemu královskému patronu zasvěceného. U nás v ten den byly vždycky koláče(prokládané těsto) s mákem, tvarohem, povidly, zavařeninou i švestkami. Pro mě někdy koláč, německý,



takové koláče jste nejedl a jísti nebudete. Ty zašly po přeslici i po meči rodu Horova (matka roz. Horova). Tak si vzpomente!

Srdečně Vaše,

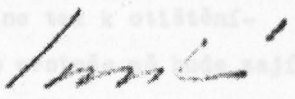


Foto 10 Milada Součková – dopis Otakaru Odložilíkovi.

10.února,1962

Milý pane profesore:

Bůh Vám žehnej! Jste tak hodný,že jste si vzpomněl na bl.Milada(Mladu). My dva jsme asi jediní na tomto surovém kontinentě,kdo na ni vzpomínáme. Vy jako historik a já jako na svou patronku. Mimo nás snad - a doufejme- že nějaký ten staromilec u sv. Jiří ,zapálí svíčku a postaví hyacintu. Jinak na ni církev nevzpomíná,nýbrž na Jana z M. A Vy jste tak dobrý,že do toho zahrnujete i mě hříšnici. Hřeje to u srdce. A ke všemu ještě řízením Božím přišel dopis na minutu, jak má přijít klasický gratulant - před polednem. To bl.Mlada to tak zařídila,aby mi nebylo líto,že není " ani bábovka, ani koflíček" (parádní),jak říkal jeden můj bláznivý pmstrýc,když zapomněli na jeho svátek. Kartička je krásná!

Ale život je tvrdý. Pokud se týče toho Welleka. Jsem mu zavázána za mnoho věcí. Ale ta slavná inštituce mi tu cestu nezaplatí,uvidíte a bez peněz ani ránu a vzpomenou-li si v posledním okamžiku,nemám nic připraveno. Bavilo by mě to jen,kdybychom se tam mohli všichni setkat.

Ale jsou jiné věci. Držte se: příští rok jdu učit do Chicaga - na rok. Vzala jsme to jen proto,abych přivydělala a mohla jet do Netalie,Říma a možná,že i do svaté země. Jinak jsme z toho nešťastná,je to jen zisk a žádná sláva. Učit čsl.lit. v první třídě obecné školy - a tam alespoň umí dítky česky. Když už mluvíme o té čsl.lit. Dám vám dva typy: Kubínovy Kladské povídky. To je řeč! to je zábava a humor. Dále Součková: nejnovější opus: Temporum Quadragesimae . Právě jsme to odeslala Večkovi do Říme,ani ne tak k otištění- pochybuji,že by to chtěli tisknout,ale protože mě bude zajímat jak kněz bude na to reagovat. Je to dramatická poesie,jak se říká,ale podle mě spíš myšlenková."Českého"v tom není nic. Nevím,nejsem si jista,že by Vás to zajímalo.

Tedy ještě jednou upřímné díky!

Vaše

Božena

Foto 11 Milada Součková – dopis Otakaru Odložilíkovi.

7.května,1962

Milý pane profesore:

Nuže! Přes prsty Vás nesklepnu ani ve smyslu přeneseném,neb bych si to netroufla,to sám dobře víte a proto o tom tak lehkomyslně píšete. Vůbec Váš dopis je rázu frivolního,o obrázku ani nemluvě. Ale vím,lépe,domnívám se,že máte mou poesii rád,a proto vše v nejlepším.
1/ Marie Magdalena měla ne jeden,ale více plášťů. Jak si to představujete,že by ta krásná žena měla ,jak Vy říkáte (anachronisticky), almaru prázdnou?! Měla jeden purpurový, barvený tyrským červcem,druhý modrý jako letní hvězdná noc, třetí zlatý protkávaný všemi květy judejského jara,ještě jiný bílý z kozí vlny,možná,že ještě jiné,ale tyto vím určitě. Že by si však oblékla jeden z těch jmenovaných v ten den,to nebylo možné. Že na sobě nic nemá na tom obraze,tím je vinen jen ten malíř-nemrava. Přes to je to zajímavý obraz a děkuji Vám,že jste ho poslal. Je to skoro surrealismus. Barokní manneristé a surrealisté mají něco společného. Mně se líbí ten andílek, co vykukuje ze zadu. Ten z toho všeho má velkou radost. Proto,že nejste lit. historik,ale čistý historik,svěřím Vám jedno z tajemství týkajících se mojí Magdaleny: její výtvarný kontrfekt ,ale jen výtvarný,je Bronzinův obraz: Noli me tangere. Poetický motiv je také trochu od Huga: Madeleine croira que c'est le jardinier - dala jsem to jako motto,ale Ovečka tam dal evangelium.

Co se Washingtonu týče: o tom by bylo lépe pomlčet. Hrůza, pane profesore,hrůza. Horší než jsem si to představovala. Asistovala jsem jen dvěma půldnům. Filosofickému a literárnímu. Třebas námět: typ českého vědce. Péro se vzpírá. Zapadlí vlastenci by mohl být podtitul. Wellek samozřejmě měl svou úroveň,ač o samém meritu věci by se mohla vést diskuse, dramatická - současný čsl,kom. lit,kriticismus. Harkinsova přednáška měla unlazený přednes. Ale tvrdil ,že Čapek napsal báječný román Hordubal a v takovém případě se stávám předpojatou. Bylo tam také mnoho hlubokých myšlenek o demokracii,ale to se dalo čekat,neb když se sejdou Češi musí se mluvit buď o demokracii anebo o husitství. To je nad můj duševní obzor. Demetz mluvil o Čepovi,myslím slušně,jak se mluvívá a píše. Wellek četl za nepřítomného Tumlíře,něco o spisovateli v exilu, což bylo - pro mě - trapné. Když se to tak píše po časopisech víc se to snese,ale slyšet to jako živé slovo - . Ale nejhorší ze všeho byl Javor,který měl thema český humanism. Vím určitě,že začal s Cyrilem a Metodějem,kde končil už nevím, naposled jsem vnímala něco o obrození. Élent,pane profesore, élent. Neměla jsem tam nikdy jezdit. Já myslím,že i starý Slávik,známý intelektuál si v duchu řekl,to my Slováci,jsme jiní chlapíci než Vy Čechuni. A ani to nemělo tu pravou čsl, náladu rvačky v hospodě.Všechno bylo konciliantní,snad protože to byla výstava čsl.vzdělanosti uspořádaná pro Američany.

Jediné ,co bylo nezké byly Dumbarton Oaks. To Vám nemusím popisovat. Vše bylo v květu. Dvorník jako vždy vzorný hostitel. (Chudák byl umučený od návštěv,které si podávaly dveře.) Na mou žádost jsme měli pramenitou vodu,kterou si vždy tak libujete. Také Vol-au-vent financière, Kuřže,Šunku,Lemon merringue pie, a ke všemu ten mok od pramene.

Jinak to byla všechno strapáce, která mě stála spoustu peněz, i když mi cestu zaplatili, nebo skoro zaplatili. Ani jste mi to neměl připomínat.

Já ještě visím ve vzduchu, ač mám dojem že z toho mraku bude déšť. Dodělávám Vrchlického a leccos píšu. Tento rok byl v tom ohledu požehnaný. Myslím, že jsem došla tam, kam asi nejdál mohu. Ale dodělat ty rozepsané věci, to bude ještě dlouhá práce, možná že to vyjde až jako posmrtné práce. Vše je v rukou Božích.

Ani nevím, zda jsem Vám psala, že jsem se nadobro rozešla s F.E. Dostala jsem takový dopis, že jsem se rozhodla skončit. Všechno má své meze, i trpělivost a pokora. To raději bych šla za pult, a to neříkám jen tak.

Abych nezapomněla ještě, Poznala jsem ve Washingtonu Dvorníkova Eckermanna. Do Dvorníka je přímo zamilován.

Pro mě ještě procul negotiis nezačínají, leda až v srpnu na tři neděle do Rawdonu. Vám přeji vše nejlepší na cestu. Doufám pevně, že mi budete posílat (ptvar trvací) čumkarty neb ty, co Vy posíláte jsou vždy krásné a zajímavé. Lidi obyčejně posílají takové "tady bydlíme", ale u Vás je v nich poesie a já je věřte ocenuju. Tak opravdu pište. Děkuji Vám předem. A až budete navštěvovat kostelíky, tak se někde, kde je to zvlášť účinné, pomodlete. Já na Vás také někdy v neděli při mši vzpomenu. Mějte se dobře. Jaro je krásné, chladné, skoro jako u nás.

Srdečně zdraví,

Vaše

Foto 12 Dopis Milady Součkové Otakaru Odložilíkovi po účasti na sjezdu SVU ve Washingtonu.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO 37 • ILLINOIS

DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES
AND LITERATURES
1050 EAST 59TH STREET

21.října,1962

Milý pane profesore:

Nemám slov! a to je co říc! To nejhorší očekávání bylo pouhým stínem skutečnosti. Ale - passons! - Co Vy víte v evropanské Phil. o americkém středozápadě! Rovněž slovanské,čili slavjanské oddělení na universitě je v pionýrském stavu. To není metafora. V chodbě pracují zedníci,elektrikáři,štafírníci; židle mají ještě na sobě cedulky,a ještě nejsou po řemeslnících umytá okna a podlahy; všechno smrdí novostavbou,až je budova stará gotická katedrála,ne, gotická fara,anebo hospic. Slované se objevují sporadicky a snad proto,že jsem Češka,mě z ideologických důvodů celkem ignorují. Ale není vyloučeno,že mě předcházela pověst nerudné ženské,to nevím. Učí tu také nová žena Jakobsona,slečna,totiž dnes už paní Pomorská-Jakobsonová. Je Polka. Račte to vědět,nebo neráčíte?

Já mám dva žáky na jazyk brzy nazývati. Jeden je výborný, druhý slabinger. Jednoho na lit. a k tomu je ještě zcela a-literární typ. Hrůza! Ale připravuji se poctivě,jakoby mě poslouchala řada studentů zanícených pro české písemnictví. A to dá dost práce. - Zatím bydlím v ohromném bytě s vyhlídkou na park,na samém okraji černošské čtvrti. Mám obyvací pokoj skoro tak veliký jako Hitlerova pracovna v kancléřství. Nic než psací stůl a telefon. Jenže nemám na štěstí ty jeho knoflíky na telefonu. Koberec je taky horší a hlavní, nic na zdech. Doufám,že mi co nejdříve pošlete tu slíbenou pohlednici, abych ji tam připíchla jako motejla. Jednu od Radimského-Dürer, tráva,jsme připíchla v dynetce, tam se víc hodila obsahem (petrželka). Doufám,že jste nezměnil svůj šlechetný úmyl a pohled co nejdříve pošlete na shora uvedenou adresu,je to jistější. - Radimský mi děkoval za "Neznámého člověka" a chtěl také nějaký příspěvek do jeho časopisu. Já něco mám - Temporum quadragesimae - co bych ráda uveřejnila,ale váhám. Já se nemohu vpravit do toho jeho tonu poslední doby,ani toho,kde se obrací ke mně,ani toho,jakým píše. (Měl velmi pěknou kritiku Harkinsovy knihy v Jostenově Čechoslováku.) Je v tom jakási euphorie,"filosofická" buršikóznost,žádná úcta. A ani osobně nemohu spolknout něco jako "hej,počkej!"

Vaše knížka dopadla z té trojky nejlépe. Vnější úprava je opravdu pěkná,nějak Ravennu mi to připomnělo. Důležitější je ovšem obsah. Velmi mě zaujal Váš postoj ke kultuře a jejím dějinám. Ve velkých obrysech jsem ho znala,ale Vaší poslední knihou dostává novou samostatnou průkaznost,myšlenkový relief a ožívá ušlechtilou vroucností.

Těším se,až sem zavítáte. Vy ale budete bydlet v nějakém super-duper-Sherry-Sheraton,kde bude Váš sjezd a snad ani nevykročíte z jeho ochranného přístřeší. A tak ani nepoznáte staroslověnské Chicago - Cicero se jmenuje.-Já pořád ještě nechápu,že tu jsem.

Srdečně,

Vaše

Foto 13 Milada Součková – první dopis Otakaru Odložilíkovi po stěhování do Chicaga.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO • ILLINOIS 60637

DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES
AND LITERATURES
1130 EAST 59TH STREET

Thanksgiving,1970

Milý pane profesore:

Díky za dopis. Jsme ráda,že jste s Festschriftem spokojen. Dvorníkovi jsme separát neposlala,aby mu to nebylo "líto." Opravdu jsme byla na rozpacích a použila jsme hesla: dans le doute abstiens-toi.

Dostala jsme dopis z Toronta;dobře jsme mu nerozuměla. Jen to mi bylo jasné,že budete v Bostonu v polovině prosince. Je-li to pravda,doufám,že mně dáte včas vědět a že se ukážete. Opravdu nezapomeňte dát mi včas zprávu.

Byl jste na sjezdu? Minulý týden jsme měla seminář v Bloomington,Indiana a tam jsem se při lunchu setkala s Benešovými,jsou tam oba zaměstnáni. Jak exil vyrovnává společenské rozdíly! Kdy bych si byla pomyslila,že budu mluvit se synovcem Beneše jako rovnáš rovným. Bylo pro mě zajímavé s nimi mluvit,neb přijeli se sjezdu a mluvili také s pí. Radimskou;jak asi víte je pí. Benešová s ní nepokrevně příbuzná. To bylo pro mě také zajímavé ,hlavně pokud se týká SVU politiky s Proměnami. Jan Masaryk vyjádřil můj postoj k Čechům(v exilu) ze všech Slovanů jsou mi nejmilejší ty Dánové. Jednotlivce vyjímám,to je samozřejmé,ale jako Češi, jako inteligence(t.zv.) - ne. Ať je v N.Y. nebo v Chicagu. Tady jsme viděla takové krásné příklady,že byste jen žasl- mě se osobně netýkají, ale měla jsme příležitost je zblízka pozorovat. Vážím si pouze takových lidí jako Wellek,Dvorník, Odložilík,Radimský,dej mu Pánbu lehké odpočinutí a ověm i jiných,které tu nevypočítávám. Ale ta aktivita je nohužel v rukou jiných. Také si vážím ß římských katolíků. To neznamená,že musím,že vším souhlasit,ale rozhodně nesouhlasím s těmi,kdo vidí jen na špičku svého nosu. Ale už radši přestanu, abych neřekla,co by mě mrzelo. Byla jsme včera u zpovědi!

Milý pane profesore,nezapomeňte na ten Boston a že já tam v prosinci budu - dá-li Bůh.

Srdečně zdraví,

Milada

Foto 14 Milada Součková – dopis Otakaru Odložilíkovi.