

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

POEZIE MILADY SOUČKOVÉ

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Broučková, Ph.D.

Autorka práce: Bc. Barbora Poslušná

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: II.

2010

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 31. července 2010

.....
Barbora Poslušná

Na tomto místě chci poděkovat zejména vedoucí své diplomové práce Mgr. Veronice Broučkové, Ph.D., a to nejenom za konstruktivní rady a připomínky, ale také za projevenou trpělivost a ochotu, se kterou mě vždy vyslechla. Mé další díky patří prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. a také Mgr. Sandře Hadzagic, Ph. D., kteří mi dovolili Miladu Součkovou blíže poznat. I jejich myšlenky pro mě byly velmi inspirativní.

Anotace

Diplomová práce je zaměřena na poezii Milady Součkové z let 1942 – 1983. Úvodní kapitola je věnována tezí a metodologickému vymezení práce. Dále se práce věnuje terminologickému vymezení pojmu „avantgarda“. Nejdříve uvádí vybrané slovníkové definice, poté vychází z textu Vladimíra Papouška – *Gravitace avantgard*. Ve druhé kapitole se pak práce zabývá konfrontací avantgardních tendencí s uměleckými tendencemi v díle Milady Součkové. Klade si tedy otázku, zda je adekvátní v souvislosti s avantgardou o Součkové hovořit. Na tutéž problematiku pak naráží i v kapitole třetí, věnované manželovi Milady Součkové, Zdenku Rykrovi. Dále se tato kapitola zabývá stručným zachycením Rykrova života a postihnutím podobných obecných tendencí v díle manželů. Kapitola čtvrtá se soustředí na tři odborné práce Milady Součkové, psané v letech 1954 – 1964. Studie jsou zde stručně charakterizovány a opět částečně konfrontovány s dílem a životem Součkové. Závěrečná kapitola je věnována samotné poezii Milady Součkové. V podkapitolách jsou představeny jednotlivé sbírky, které autorka práce interpretuje, zachycuje obecné tendence díla Součkové a sbírky vzájemně konfrontuje. Odkazuje také ke dvěma básním vydaných v letech 1938 a 1939. Cílem je pak postihnout proměny či naopak opakující se témata, motivy v komplexním básnickém díle Milady Součkové.

Klíčová slova: Milada Součková, poezie, Zdenek Rykr, avantgarda, studie

Annotation

This diploma work is centred on the Milada Součková's poetry between years 1942 – 1983. The opening chapter is devoted to thesis and to methodological demarcation of the diploma work. Next the work attends to terminological demarcation of the notion „avant-garde“. Primarily features chosen vocabulary items then result from Vladimír Papoušek's book – *Gravitation of avant-garde*. The second chapter deal with confrontation tendency of avant-garde with artistic tendency in Milada Součková's piece. The work then ask question if is adequate to talk of Součková in context of avant-garde. Then the work hints at the same problems in the chapter three which is devoted to Milada Součková's husband, Zdenek Rykr. Then this chapter deals with contracted interception of Rykr's life and try to cut up the similar common tendencies in the husbands's pieces. The chapter fourth focuses on three Milada Součková's studies, written between 1954 – 1964. There are the studies characterized shortly in the work and confronted partly with the Součková's piece and life again. The closing chapter is devoted to Milada Součková's poetry itself. There are presented the individual garners in the subchapters, the garners are interpreted by authoress of this work, she captures common tendencies of Součková's piece and the garners are confronted each other. She references to two poems published between 1938 - 1939 also. The claim of this chapter is then to cut up the metamorphoses or recurrent themes, motives in the Milada Součková's complex piece on the contrary.

Key words: Milada Součková, poetry, Zdenek Rykr, avant-garde, studies

„I was naive but who was not.“

Milada Součková, Svědectví

OBSAH

| | |
|--|----|
| 1. ÚVOD..... | 8 |
| 2. AVANTGARDA..... | 11 |
| 2. 1 (Ne)Avantgardní Milada Součková?..... | 17 |
| 3. ZDENEK RYKR..... | 23 |
| 4. STUDIE..... | 34 |
| 4. 1 A Literature in Crisis: Czech Literature 1938-1950..... | 35 |
| 4. 2 The Czech Romantics..... | 38 |
| 4. 3 The Parnassian Jaroslav Vrchlický..... | 42 |
| 5. PROMĚNY POETIK..... | 46 |
| 5. 1 Žlutý soumrak..... | 47 |
| 5. 2 Gradus ad parnassum..... | 56 |
| 5. 3 Pastorální suita..... | 63 |
| 5. 4 Alla Romana..... | 65 |
| 5. 5 Případ poezie..... | 68 |
| 5. 6 Sešity Josefíny Rykové..... | 71 |
| 6. ZÁVĚR..... | 80 |
| 7. SEZNAM PŘÍLOH..... | 85 |
| 7. 1. PŘÍLOHY..... | 86 |
| 8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY..... | 99 |

1. ÚVOD

S tvorbou Milady Součkové se většinou tzv. „běžný čtenář“ nesečkává. Její dílo pochopitelně není určeno pouze odborníkům, ovšem mám ten dojem, že drtivá většina laické čtenářské obce nejenom, že nikdy nic od této, pro dvacáté století jistě velmi významné, autorky nečetla, ale ani nikdy neslyšela její jméno. Zanedbáváno bylo dílo Součkové bohužel i odborníky. Až v posledních, přibližně dvaceti letech, se jméno Milady Součkové pomalu probojovává mezi přední české autory, kam bezesporu patří. Zásahu na tom nese jistě také Kristián Suda, mimo jiné editor díla Milady Součkové – za kompletní vydání její tvorby v nakladatelství Prostor ostatně obdržel cenu Magnesia Litera za nakladatelský čin 2010. Můžeme o podobných literárních (dnes spíše komerčně vyznívajících) oceněních pochybovat, ale cítím v tom jistou naději na oživení a docenění díla Milady Součkové v českém kontextu širší čtenářské veřejnosti.

Ve své bakalářské práci¹ jsem se zabývala zejména prvními dvěma rozsáhlejšími básněmi Součkové – *Kaladý, aneb: útočiště řeči*² a *Mluvicím pásmem*³. Zvolila jsem tehdy pro seznámení se s jejími básnickými prvotinami detailnější interpretaci formálnějšího charakteru.

Ve své diplomové práci, která nese stejný název – tedy *Poezie Milady Součkové*, se potom nehodlám soustředit pouze na poezii, ale jednu z kapitol věnuji pokusu zodpovědět také některé otázky vyvstávající ze snah usouvztažnit tvorbu, respektive osobnost Milady Součkové s pojmem avantgarda. Co se vlastně skrývá pod termínem „avantgarda“? Je skutečně definován tak jednoznačně, jak jsou lidé navyklí ho užívat? Poté, co se pokusím na tyto otázky nalézt svou odpověď, tuto odpověď aplikuji na životní okamžiky spjaté s tvorbou a na samotné dílo Milady Součkové. V jaké historicko-umělecké atmosféře Součková začínala tvořit? Je dobový kontext jediným důvodem, proč se tehdejší i současní literární historikové snaží stále Součkovou s avantgardními kruhy konfrontovat? Nebo se mi podaří doložit také obecné tendence její poetiky – tedy snahu nalézt moderní jazyk umění? Nebude jistě nutné vřazovat Miladu Součkovou explicitně do kontextu avantgardních tendencí, ale zároveň se pokusím nalézt styčné plochy v tvorbě Součkové a v tvorbě modernistů.

V kapitole třetí se soustředím na manžela Milady Součkové, Zdenka Rykra. Vycházet pak budu z životopisného katalogu *Zdenek Rykr – Elegie avantgardy*⁴, uspořádaného k výstavě

¹ POSLUŠNÁ, B. *Poezie Milady Součkové*. 2008.

² SOUČKOVÁ, M. *Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo*. 1998.

³ SOUČKOVÁ, M. *Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo*. 1998.

připomínající 100. výročí narození a 60. výročí úmrtí manžela Součkové. I Zdenka Rykra se pokusím konfrontovat s avantgardními uměleckými kruhy. Soustředím se také na to, zda naleznu v jeho tvorbě tendence, které by bylo možno explicitně označit i v díle Součkové. Mou snahou zde nebude nalézt jednotlivé motivy a označit je jako vzájemný vliv manželů. Jen těžko by bylo možno tak nejistou problematiku dokázat, ostatně mi ani o žádný vliv nejde. Zajímat mě budou mě spíše potencionální obecné tendence, které by je mohly spojovat spíše z hlediska dobového kontextu. Dále se částečně obrátím i k jejich osobnímu životu. Položím si otázku, zda na případné proměny tvorby či na jejich postavení v soudobých uměleckých dominujících kruzích mohlo mít vliv i společenské postavení obou umělců, respektive aktivity spojené se soukromím či jinou cestou směřujícím profesním kontextem.

Čtvrtá kapitola bude pak věnována odborným studiím Milady Součkové. Jmenovitě to budou tyto práce: *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938 - 1950*⁵, *The Czech Romantics*⁶ a *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*⁷. Pokusím se zjistit, proč se Milada Součková rozhodla seznámit zahraniční studenty či odbornou veřejnost právě s těmito tématy a osobnostmi české literatury. Zásadnější pro mě ovšem bude (přiznávám, že prvoplánové) hledání souvislostí mezi autory zmíněnými ve studiích a životem a tvorbou Milady Součkové. Tyto souvislosti by mi snad mohly pomoci v závěrečné kapitole, která se bude věnovat jednotlivým sbírkám Součkové. Uvidím, zda bude možné označit (jak již bylo řečeno velmi subjektivně) společné osobní či umělecké prožitky, díky nimž se Milada Součková nejenom soustředila ve své odborné práci právě na tato údobí českých literárních dějin, ale také se na základě znalosti jejich tvorby navracela k určitým tématům a motivům v tvorbě vlastní.

Pátá kapitola pak bude věnována konkrétním sbírkám Milady Součkové, tedy jmenovitě: *Žlutému soumraku*, který vyšel roku 1942, poté *Gradus ad Parnassum* z roku 1957, následovat bude *Pastorální suita* vydaná v roce 1962, dále sbírka *Alla Romana* z roku 1966, *Případ poezie*⁸ z roku 1971 a na závěr se soustředím na *Sešity Josefíny Rykové*⁹, sbírce básní vznikajících v letech 1974 – 1983. Pokusím se postihnout, zda se poetika Milady Součkové proměnila oproti dvěma předcházejícím básním. Popřípadě jak se změnila formálně, tematicky. Nebudu se, jako ve zmiňované bakalářské práci, pokoušet o detailní formální rozbor básní. Spíše budu brát ohled na obecné tendence poetik jednotlivých sbírek. Budu zkoumat, zda se (oproti básním napsaným v době válečného ohrožení, tedy ještě v rodné

⁴ LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000.

⁵ SOUČKOVÁ, M. *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938 – 1950*. 1954.

⁶ SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*. 1958.

⁷ SOUČKOVÁ, M. *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*. 1964.

⁸ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*. 1999.

⁹ SOUČKOVÁ, M. *Sešity Josefíny Rykové*. 2009.

zemi) poetika jednotlivých sbírek napsaných v exilu promění nějak zásadně. Například zda bude patrná formální umírněnost, melancholické návraty do vlasti či potenciální ustrnutí v jedné poloze, vzhledem k ne zcela dlouhým časovým úsekům, které jednotlivé sbírky dělí.

Otázky, které si pokládám jsou skutečně subjektivně vybírány. V žádném případě si nekladu za cíl jednoznačně je zodpovědět. Tvorba Milady Součkové je natolik vnitřně komplikovaná, že tohoto cíle, podle mého mínění, ani není zcela možné dosáhnout. Jednou ze zásad Součkové, kterou ve své tvorbě uplatňovala, byla možná pluralita čtení, požadavek na co nejsvobodnější prostor pro interpretaci, která ovšem nebude za žádných okolností interpretací definitivní. Proto i otázky, které si kladu v souvislosti s jejím manželem, odbornou prací a básnickou tvorbou a odpovědi, které snad naleznou, budou pouze jedněmi z mnoha otázek a odpovědí, které je možno v souvislosti s dílem Milady Součkové vyslovit.

Nejdříve tedy zvolím analýzu pojmu avantgarda. Výsledek této analýzy pak budu konfrontovat se společensko-uměleckým postavením Součkové v období, kdy byla avantgarda dominujícím směrem. Analyticko-deskriptivní metodu využiji v kapitole, která bude konfrontovat s avantgardními tendencemi Zdenka Rykra. V kapitole čtvrté seznámím čtenáře se třemi studii Milady Součkové spíše pomocí deskriptivní metody, pomocí které nastíním obsah studií a pouze okrajově využiji analytického přístupu při usouvztažnění studií a díla či života Součkové. V závěrečné kapitole konečně budu interpretovat jednotlivé básnické sbírky, napsané v letech 1942 – 1983. Interpretovat chci pouze na obecné rovině, za účelem zachycení poetiky jednotlivých sbírek, k hlubší interpretaci se nechci uchýlovat z důvodu přílišné subjektivity možných interpretací. Sbírkou pak budu komparovat také se dvěma rozsáhlejšími básněmi, jejichž interpretací jsem se zabývala již ve své práci bakalářské.

Cílem této práce je postihnout problematiku postavení Milady Součkové v soudobých uměleckých kruzích, komparovat společné umělecké či osobní tendence Součkové a Zdenka Rykra, zachytit její odbornou tvorbu a především vysledovat případné proměny poetik jednotlivých sbírek.

2. AVANTGARDA

20. a 30. léta 20. století, jsou ovlivněna nástupem totalitních režimů, stále ještě je možno vnímat jednu celosvětovou válečnou zkušenost, druhá taková zkušenost se nezadržitelně blíží. Kulturní atmosféra je ovlivněna dynamickým střídáním směrů, které se snaží nalézt zcela nový jazyk, jímž by bylo možno zachytit metamorfující společnost. Tyto směry jsou pak zastřešeny pojmem „avantgarda“, který se ukazuje být naprosto dominantním a v československém prostředí poměrně nesmlouvavým vůči umělcům, byť jen lehce se vymykajícím stanoveným pravidlům pro přijetí do oficiálních kruhů moderny.

A právě ve 30. letech vstupuje do uměleckého světa Milada Součková. Její prvotina, *První písmena*¹⁰, získávala přívlastek p o e t i s t i c k ý pro evidentní hravost, propojování forem a sémantik či měnící se fokalizátory. Ale zároveň se někteří kritici nebránili ani usouvztažňování tohoto díla se surrealismem a jeho snovostí či návratů do naivity a bezprostřednosti dětského vidění světa. Ale všechny prvky experimentu a tzv. nového jazyka, skrze který by Součková mohla být dnes spojována s avantgardou bez větších pochybností se samozřejmě začínají problematizovat, a to již v první knize, ovšem v dalších dílech poněkud markantněji. Milada Součková totiž činí zásadní protipohyb vůči avantgardním směrům – zároveň s formálním experimentem se odkazuje a navrácí k tradici, ať umělecké či společenské. Což samozřejmě činilo a činí její postavení v uměleckém prostředí velmi problematickým.

Právě proto zařazuji do své práce i kapitolu pojednávající o avantgardě a jejím vztahu k Miladě Součkové, částečně i ke Zdenku Rykrovi. Mým cílem není prohlásit či neprohlásit je za avantgardní umělce, spíše se snažím zodpovědět otázku, proč si někteří kritici tento cíl vůbec kladli. Pochopitelně je zřejmé, že dobový kontext přirozeně vybízí ke srovnání všech (v tomto případě) publikujících umělců vzájemně – tedy i těch začínajících a těch dominujících soudobé literární tvorbě. Při koncipování literárních dějin je jistou (zřejmě přirozenou) tendencí autory nějakým způsobem systematizovat. I to je tedy zřejmě důvodem, proč se stále odborníci navrácí k (ne)vztahování se Součkové k období avantgardy. Dnes již spíše jako glosátoři než systematici. I já se pokouším být pouhým glosátorem nabízejícím jeden z vícera možných pohledů na problematiku.

Setkáme-li se s odbornou terminologií, získáváme často pocit, že se pohybujeme ve vodách jistých a neproblematických. Opak je ovšem pravdou. Nic není tak nebezpečného,

¹⁰ SOUČKOVÁ, M. *První písmena*. 1995.

jako spoléhat se na termíny a pasivně přijímat pojmy, které ve skutečnosti pouze zaštiťují naši potřebu organizace skutečností, jež nás obklopují. Proto bude mým prvním úkolem vymezit si užívání pojmu avantgarda¹¹ v této práci.

„Dost podstatně se liší obraz avantgardy, který bychom si vytvářeli z teoretických proklamací a manifestů na jedné straně a obraz vznikající pokusem identifikovat prvky avantgardního diskursu v konkrétních textech uměleckých. Z pohledu oné druhé metody neexistuje žádná čistá řeč avantgardy, žádný koncept, na jehož základě by bylo možné dění hierarchizovat.“¹²

Nebudu se ovšem pokoušet komparovat všechna jednotlivá pojetí těchto problematických období, domnívám se, že pro mnou vytyčený úkol by tento postup nebyl přínosný. Pouze, spíše pro zajímavost a doložení nejednoznačnosti, uvedu některé slovníkové definice. Jako základní text, z něhož budu vycházet, byla vybrána publikace *Gravitace avantgard*¹³ Vladimíra Papouška, která podle mého názoru v největší míře odpovídá pojetí avantgardy, které by snad mohlo být pro potencionálně jednodušší zařazení Součkové a Rykra do souvislosti s dobovými uměleckými tendencemi přínosné. Ačkoli ještě přesněji – nepokouším se je „zařadit“, spíše mi jde o možnost niternějšího přístupu k jejich dobovým postojům odrážejících se, podle předběžných úsudků, v díle jak Součkové, tak Rykra. Stejně tak mi snad dovolí náš přístup k avantgardě pochopit, proč se tehdejší okruh moderních umělců tolik bránil přijmout Součkovou a Rykra do svých oficiálních řad.

Jak jsem naznačila, definice období nazývaného/nazývaných avantgarda se různí. Doložím to na několika slovníkových definicích. Nejdříve využiji etymologického slovníku.

„**avantgarda** předvoj. Z fr. *avantgarde* přední stráž, slož z fr. *avant* vpředu [...] a *garde* stráž“¹⁴

Tato definice jako by přesně označovala postoje českých modernistů. Zavrhnout „staré“ umění, dívat se pouze dopředu a zároveň své postoje přísně a urputně strážít. Nepouštět nikoho, kdo by mohl jakýmkoli způsobem narušit řád, nerespektovat požadavky „vedení“ . Strážci české avantgardy se snažili bránit výkyvům a kombinacím možných uměleckých cest a směřování po nich – výsledkem z dnešního pohledu je, domnívám se, paradoxně velmi rozostřené vědomí tohoto údobí. Modernisté se totiž snažili před proměnami ubránit něco, co prezentovali jako proměnu samu.

¹¹ Srov. též VOJVODÍK, J. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. 2006. s. 321 – 323.

¹² PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard: Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 2007. s. 138.

¹³ PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard: Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 2007.

¹⁴ HOLUB, J., LYER, S. *Stručný etymologický slovník jazyka českého*. 1978. s. 89.

Pro zajímavost (ideologického charakteru) uvedu také definici ze *Slovníku literární teorie*¹⁵. Téměř totožná definice se objevila rovněž ve *Slovníku literárních směrů a skupin*¹⁶. Tyto definice budou důkazem, že pojmy a termíny, obecně v podstatě každé pojmenování, jsou záležitostí manipulace ze strany lidského faktoru, nejsou v žádném případě nositeli „pravd“ a jednoznačných vysvětlení. Obě publikace jsou z dílny Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, redigoval je Štěpán Vlašín. Ideologické zpracování je neoddiskutovatelné.

Slovník literárních směrů a skupin upravuje heslo na „levicová literární avantgarda“, „[...] kterou charakterizuje nejen revolučnost formová, ale i kolektivní, organizovaná odbojnost společenská, obracející se proti nespravedlivému měšťáckému řádu.“¹⁷

Silné ideologické zabarvení je z dnešního pohledu samozřejmě spíše úsměvné, ale pravdou je, že tato definice je do jisté míry velmi pravdivá. Avantgarda, ve svém „závěrečném“ stadiu, se sice spíše bránila jakémukoli přisluhování umění politickým záměrům, ale společenský odboj a kritika měšťáctví jsou nepopíratelné. Pochopitelně revolučnost modernistů nesměřovala primárně k třídnímu odboji, spíše poukazovala na konzumnost měšťáctví, neschopnost vymanit se ze stereotypů. Výše zmíněná definice se tedy ukazuje být dobrým příkladem zneužitelnosti jazyka, respektive jeho možných implikací.

*„De Micheli klade hranice vzniku avantgardy před první světovou válku, do prvních let našeho století, a objevuje v ní dva základní proudy: jedna linie vychází z kubismu a zahrnuje futurismus a abstraktivismus, druhá začíná expresionismem a jde přes dadaismus k surrealismu.“*¹⁸

Naproti tomu stojí definice Mikuláše Bakoše, ten „[...] ve vývoji avantgardy rozlišuje předválečné stadium, v kterém převládá ještě živelná protiburžoazní revolta, od stadia meziválečného, kdy živelná vzpoura se mění v uvědomělou sociální revolučnost.“¹⁹

Bakoš tedy nezmiňuje jednotlivé směry vzhledem k jejich vnitřním tendencím, umění vztahuje výhradně k politickému uvědomění. Pokud na toto pojetí přistoupíme, pak počátek avantgardy klademe do roku 1917 (heslo zmiňuje vliv VŘSR) a konec avantgardy pak zastupuje rok 1938, tedy mnichovský diktát, v oblasti umění je to pak tzv. rozpuštění Skupiny surrealistů v ČSR, tedy její opuštění Vítězslavem Nezvalem. Poválečný surrealismus již jako avantgardní směr označován není, avantgardu charakterizuje jako pojem historický.

¹⁵ VLAŠÍN, Š a kol. *Slovník literární teorie*. 1984.

¹⁶ VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. 1978.

¹⁷ Tamtéž, s. 17.

¹⁸ VLAŠÍN, Š a kol. *Slovník literární teorie*. s. 37.

¹⁹ Tamtéž, s. 37.

Heslo ovšem upozorňuje, že „Tyto předěly nejsou žádnou zdí, řada jevů předchází i přesahuje.“²⁰

„Pro předválečné průbojné umělecké směry lze užívat osvědčeného pojmu *u m ě l e c k á m o d e r n a*, který byl zahrnut proudy od devadesátých let do konce první světové války. Abychom odstranili část nejasností ve vymezení avantgardy, je třeba ke dvěma Michelim aplikovaným hlediskům (revolučnost tvárná a organizovaný protiburžoazní postoj) přibrat další rysy, které avantgardu charakterizují: *k o l e k t i v i s m u s a p r o g r a m o t v o r n é ú s i l í*. Tyto znaky oddělují jednotlivé průkopníky, umělecké novátory i společenské protiburžoazní odbojníky od vlastního avantgardního hnutí, které na jejich odkaz navazuje.“²¹

Jasně politické vymezení avantgardy, zde dokazuje tedy nejenom výše zmíněnou manipulaci „skutečnosti“ ve prospěch komunistického aparátu, ale máme tu i opětovný důkaz o nemožnosti systematizovat natolik komplikované pojmosloví. Stále si musíme uvědomovat, že používání termínu „avantgarda“ má svá omezení. Stále je naprosto nezbytné brát v úvahu i jemné nuance mezi jednotlivými směry, jakkoli je možné nalézt obecné shody, které umožňují tyto směry zastřešit jedním jediným termínem. Příkladem pro doložení rozdílnosti politického a apolitického vymezení uvnitř avantgardy může být poetismus a surrealismus. Poetismus jako jediný český směr, který opravdu vychází z třídního uvědomění a zpočátku je tedy vymezen politickými událostmi, poválečným klimatem. Oproti tomu surrealismus si přál vymanit se jakémukoli druhu „přisluhovačství“.

Poslední slovníkovou rozsáhlejší citací bude heslo „avantgarda“ zpracované v *Lexikonu teorie literatury a kultury*²², současná definice, nezátížená politickými idejemi. Jedná se tedy v podstatě o nejmodernější zpracování termínu.

Lexikon zmiňuje užívání pojmu raně socialistickými hnutími ve Francii, poté sociálními hnutími zejména v Rusku, z hlediska sociálního si nárokuje termín i futurismus.

„V literárně estetickém ohledu vyvozuje avantgarda důsledky z postupující autonomizace umění v průběhu 19. stol., jež dosáhla svého vrcholu a završení v hnutí *f i n d e s i è c l e*. Zatímco (klasická) moderna na tento stav reagovala estetickými koncepcemi, jež se však, omezovaly výhradně na sféru umění, avantgarda toto zpochybnila a pokusila se učinit z umění součást životní praxe: umění zde vstupuje do „stadia sebekritiky“. Na tomto základě usilují

²⁰ Tamtéž, s. 37.

²¹ Tamtéž, s. 37.

²² NÜNNING, A. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 2006.

rozličné avantgardní „-ismy“ [...] o radikální kritiku různého stupně, jež se týká funkce umění v buržoazní společnosti a jeho postupů.“²³

Umění by tedy mělo plnit společenskou funkci, vyjadřovat se k aktuálním problémům a snažit se měnit postoje jedince ke světu, ale nemělo by být politickým účelům podřízeno. Důležitost je také přisuzována zrušení hranice mezi uměleckou a neuměleckou sférou života. Nejdůraznější je v tomto ohledu surrealismus, který sám sebe odmítá označovat za umění. Surrealista se dokonce nemůže snažit zrušit hranici mezi uměním a životem, protože surrealistou musí člověk zkrátka být.

„Bürger avantgardu chápe jako dosud nejradikálnější pokus zpochybnit „instituci umění“ a její debakl. V této perspektivě se avantgarda jeví jako „projekt“ [...], jenž je pro svůj fragmentární charakter dosud málo reflektovanou výzvou postmodernímu diskursu.“²⁴

Zde vidím tedy explicitní vyjádření stran fragmentárnosti. Mám někdy ten dojem, že avantgarda bývá prezentována jako zcela jasný program, se zcela jasnými tendencemi, které jsou sice vzájemně prostupné, ale to nijak nenarušuje možnost systematicky přehledného zařazování děl pod tento pojem. Ona fragmentárnost je v citaci míněna v souvislosti s jazykem jednotlivých směrů, respektive děl, ovšem mohu ji snad vztáhnout obecně právě na nepostižitelnost definice. Jako kdybych chtěla zdůraznit individualitu každého jednotlivého směru, ale zároveň jejich vzájemné odrazy, proměny probíhající uvnitř a expandující různorodostí.

„V českém prostředí se avantgarda rozvíjí ve 20. letech 20. století a jejím pilířem je umělecké hnutí Devětsil a směr poetismus [...]. Čelným teoretikem avantgardy se stává K. Teige, který nachází předpoklady k rozvoji avantgardy v tom, že kapitalismus staví umělce do zcela nové situace, než v jaké se nacházel předtím, a to tím, že jeho tvorbu vnímá jako pouhé zboží; to umožňuje umělci, který nechce jen sloužit ustálenému vkusu, aby se stal na společnosti nezávislý, tj. aby pohrdal jejími estetickými a morálními konvencemi.“²⁵

P o h r d á n í by mohlo být pro avantgardu dalším klíčovým pojmem. Nejedná se pouze o despekt k nudné, konzervativní a moralizující pokrytecké společnosti, modernisté pohrdali vším, co nebylo jejich „produktem“, vším, co se jim absolutně nepodřídilo, a co si hledalo své vlastní cesty umělecko-společenské revolty, jak ukáží na příkladu Zdenka Rykra a Milady Součkové.

²³ Tamtéž, s. 54.

²⁴ Tamtéž, s. 54.

²⁵ Tamtéž, s. 54.

„[...] i česká avantgarda sebe samu vnímá jako revoluční, tj. protiburžoazní součást komunistické revoluce, tj. hnutí spjaté především s proletariátem [...], pokrokové, tj. zaměřené na překonávání starého a vytyčování budoucího, a materialistické, tj. schopné vyjevit 'všecky krásy světa'.“²⁶

Buržoazní původ byl ostatně také jedním z hlavních důvodů, proč modernisté odmítali přijmout Součkovou do svých řad a uznat její tvorbu za hodnou akceptace a ocenění.

U Rykra to pak nebyl původ, ale jeho podnikatelské aktivity, zajišťující mu pohodlný život v materiálním blahobytu. Překonávání starého umění bylo, pravda, u obou umělců problematické vzhledem k jistému inklinování k hodnotám a tradicím předválečného světa, ovšem zaměření se na propojení světa umění a světa mimo umění je jistě patrné v dílech obou autorů.

„Avantgarda končí 1938 rozpadem Československa. I přes svou levicovost se po 1948 program avantgardy dostává do nemilosti režimu: je jí vytýkán formalismus a pomýlená politická orientace [...]. V 60. letech je snaha obnovit z avantgardy její tvořivost a imaginaci, to vše na bázi socialistické levicovosti [...]. Ale již v té době je několik autorů, kteří se programově staví proti tomuto pojetí [...]; v dalším období se avantgarda stává stále více hodnotou historickou [...].“²⁷

Tato zkušenost vypovídá o rozličném užívání pojmu avantgarda. Samozřejmě se jedná o pojem historický, který je někým užíván pro označení výše zmíněné, zhruba dvacetileté, časové etapy, a to s větším či menším rozlišováním jednotlivých tendencí. Určité skupiny lidí také užívají termín avantgarda jako živý pojem pro označení všeho pokrokového, respektive vymykajícího se tradičním pojetím tak, jak se nabízí z etymologické definice. Je tedy zřejmé, že ani Nünningův *Lexikon teorie literatury a kultury* vůbec nepracuje s termínem postavantgardy či tzv. druhé avantgardy, soustředujícím se zejména na proměnu surrealismu, která nastala v poválečném období. Považuji za nutné opět zdůraznit, že hranice stanovené jako počátek a konec avantgardy jsou velmi nestabilní a nejednoznačné, což opět odkazuje k rozpolcenosti období nazývaného avantgardou. Pokud budu dále pracovat s avantgardou jako hodnotou historickou, tedy víceméně časově ohraničenou, bude to v závislosti na poetice Milady Součkové a mým úkolem konfrontovat ji právě s tímto obdobím. V žádném případě se tedy nesnažím popírat existenci postavantgardních tendencí.

Nyní se tedy konečně dostávám ke konkrétní publikaci, která se zabývá diskursem avantgardy v souvislosti s konkrétními díly. Opakuji, že mým cílem není Miladu Součkovou a

²⁶ Tamtéž, s. 54.

²⁷ Tamtéž, s. 55.

Zdenka Rykra zařadit či nezařadit do nitra avantgardy. Jejich solitérní postavení je signifikantní a, domnívám se, do jisté míry naprosto přirozenou pozicí. Pokouším se zde tedy pouze zodpovědět otázku, proč je jméno Milada Součková v souvislosti s avantgardou vůbec skloňováno, které tendence v jejím díle, popřípadě kontext osobního směřování ve společnosti, korespondují s modernou, které naopak hovoří o neslučitelnosti jejího díla s pojmem avantgarda – odpověď na některé z těchto otázek pak budu hledat také právě v *Gravitaci avantgard*.

„Můj zájem je zájem historika, který se chce zeptat na to, jakou řeč vedli ti, kdo byli za tvůrce avantgard považováni, a jaká řeč se vedla o těchto nových anomáliích ve své době.“²⁸

Zkoumání řeči Součkové (popřípadě částečně i Rykra) bude mým prvořadým úkolem. V čem se přibližovala tzv. modernistům? Co konkrétně z její řeči bylo poznamenáno avantgardními tendencemi, respektive co bylo v jejím umění progresivní, nové, revoluční? Co naopak překáželo jejímu explicitnímu zařazení do avantgardního hnutí? Pokusím se soustředit zejména na řeč textů Milady Součkové, respektive díla Zdenka Rykra. Při konfrontaci s avantgardními tendencemi bych se chtěla zabývat právě těmito tendencemi a možnými osobními pohnutkami, které vedly modernisty k zavrnutí umělců, bych se pak zabývala až sekundárně.

2. 1 (Ne)Avantgardní Milada Součková?

„Avantgarda nenahrazuje prostým způsobem staré umění novým uměním, ale pokouší se být permanentní proměnou, signující jisté eschatologické zoufalství, kdy všechna činnost jako by směřovala k tomu, aby veškeré transmutace skutečnosti byly co nejrychleji vyzkoušeny a o to dříve se dospělo k ukončení dějinných nejistot člověka a dějin samotných. A když se ukáže, že možnost ukončení je v nedohlednu, promění se tato horečná činnost v permanentní transmutace, bez konce konané s vědomou rezignací na smysl tohoto počínání.“²⁹

Dílo Milady Součkové neprochází výše zmíněným typem transmutací, domnívám se, že se nesnaží postihnout všechny „nové“ možnosti uchopení skutečnosti. Spíše se snaží tato uchopování konfrontovat s „tradičním“ viděním světa. Do jaké míry je jazyk starého světa schopen postihnout svět nový. Její „průvodce literárními slohy“, tedy *Škola povídek*³⁰, se zdá

²⁸ PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard.: Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 2007. s. 18.

²⁹ Tamtéž, s. 20.

³⁰ SOUČKOVÁ, M. *Škola povídek*. 1943.

být na hranici vážné práce se slovem a s typem vyjádření, jazyka v určitých časových etapách a tzv. směrech a na hranici ironizace povědomí o žánrech a stylech. (Pro Součkovou je ostatně typické, že její čtenář může být často na pochybách, zda jsou její texty vážným apelem na čtenářovu osobu, či škodolibou hrou s důvěrou recipienta.)

„Namlouvá se nám, že čtenář je povrchní, že žádá jen zábavu, že je nevypočitatelný a tak dále. Nevěřím tomu a je-li čtenář opravdu takový, pak jen proto, že ho takovým chtějí míti: kritika i spisovatelé. Milý čtenáři, přiznávám se, že tě chci míti vážným a samostatně přemýšlejícím. Vždyť krásné písemnictví není vymyšleno pro pouhou kratochvíli!“³¹

Zde by Součková mohla narážet na požadavky, které si kritika, směry (zde konkrétně dominující avantgarda) stanovují a poté vyžadují jejich přísné dodržování. Jako by kritizovala jistou uzavřenost pojmů, která spěje k nekonfrontačnímu přijetí vysloveného, po němž neexistuje možnost změny, možnost sebereflexe. Protože tato sebereflexe bude nakonec „pouhou“ reflexí požadavků společnosti, kritiky, spolku, směru... Má být umění zábavou? Má být pouze zábavou? Má apelovat? Vyhrožovat? Usměřňovat? Součková nevidí žádný problém v možném smíšení možností, které literatura nabízí, a to nikoliv na úkor modernosti textu.

„Nový formující se model čtení, [...], zobrazuje člověka v jeho existenciální situaci, v jeho všední každodennosti, aniž se musí vzdávat jak prostředků avantgardy, například formálního experimentu, tak jejího základního patosu, definovaného potřebou reflexe dosud neviděného.“³²

Oproti tomu avantgardní hnutí vyžaduje od autora spíše naprosté podrobení se modernímu jazyku, jednotnou linii. Jasně vymezení sebe samého a svého postoje ke společnosti a umění a jejich stavu. Do jaké míry jsou výše zmíněné „permanentní transmutace reality“ schopny zachytit neustálou proměnu světa prostřednictvím nového jazyka, začnou-li inklinovat k dogmatickým postulátům? V kontextu tzv. české avantgardy se zdá být dogma a požadavky kladené na autora postupně převažující tendencí. Limitovaný umělec může onu dynamiku permanentních transmutací zachytit jen těžko. Pokud avantgardní umělci využívají pro zobrazení skutečností čtverce, lomené linie či pouze slovesa, aby podtrhli pokřivenost světa, Součková v tomto kontextu využívá spíše paradoxní identifikace. Zachytit onu pokřivenost tzv. jazykem ctnosti, jazykem tradic. Naláká čtenáře na umírněný jazyk, od něhož se nedá očekávat zrada. Útok na pasivitu čtenáře-společnosti, na trpně přijímaná klišé je často velmi

³¹ Tamtéž, s. 5.

³² PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard.: Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století.* 2007. s. 122.

nenápadný, ovšem rozhodně nikoli podcenitelný. V tomto ohledu jistě avantgarda vyčítala Součkové nedostatek přímé radikalizace jazyka právem.

„Milada Součková a její poetika, jak se poprvé vyjevila v roce 1934 v knize První písmena, neměla v podstatě nic společného s tehdejšími domácími interpretacemi jazyka avantgardy, které se ve zpětném historickém pohledu jeví jako nejviditelnější. [...] nedotkla se ani poetismu, ani právě aktuálního surrealismu. Její poetika není odezvou ani toho, ani onoho, ba není ani polemikou s tehdejšími dominantami avantgardy. Nicméně představuje specifickou variantu čtení moderního umění, ukazuje na určitý obecnější jev nebo model, v němž je projekt moderního umění nově předkládán a reflektován.“³³

Nepopírám, že se Součková žádným způsobem nesnažila vycházet dobovým uměleckým požadavkům vstříc, její jazyk se odlišoval od poetistických kouzelníků, cirkusů a akrobatů, odlišoval se i od surrealistických pokusů o sebevyjádření prostřednictvím automatického psaní či bezprostředních záznamů snů, ačkoli jistý druh navození snovosti skrze vzpomínání je pro Součkovou typický a zejména její prvotina *První písmena* (tedy text, který inklinuje k označování „avantgardní“ nejintenzivněji, zejména tzv. experimentálností), byla se surrealismem spojována. Vladimír Papoušek upozorňuje na to, že *„přesvědčení o vnitřní čistotě metody brání surrealistům, aby metoda byla konfrontována s dějinami. Dějiny jsou vnímány jako něco, co uskutečňování surrealistického gesta buď nevádí, nebo brání. [...] Dějiny nejsou v tomto období ani v nejmenším součástí surrealistické imaginace. Ta je cele orientována do nitra subjektu. U Součkové je ale už od její prvotiny zřejmé, že historická paměť subjektu a paměť nějakého kolektivu jsou podstatnými prvky její imaginace.“³⁴*

(Leitmotivu dějinnosti se budu částečně, skrze paměť a vzpomínky, věnovat později, v kapitole věnované jednotlivým sbírkám Milady Součkové.) Nyní se ještě na chvíli navrátím k otázce „nepolemizování“ Součkové s tendencemi či dominantami avantgardy. Domnívám se, že jistý druh nesympatie ústící v polemiku s vládnoucími uměleckými osobnostmi v jejím díle patrný je. Jak jsem dokládala již výše citací ze *Školy povídek*, očekávala od umění benevolenci, naprostou svobodu umožňující uvolňující sebereflexi. Jistá dogmaticčnost avantgardy, v čele s Karlem Teigem, neuznávající jiná směřování, než právě avantgardními osobnostmi-teoretiky vytyčená, jí rozhodně nebyla blízká. Ve svých uměleckých textech si Součková zachovává svou silnou individualitu, nemá zapotřebí podřizovat se „módním diktátům“. Pokud se uchýlím k pojmu „ženské psaní“, jistě jej mohu využít právě nyní – její polemiky s avantgardou, respektive jakýmikoli společenskými požadavky na umělce, jsou

³³ Tamtéž, s. 121.

³⁴ Tamtéž, s. 121.

velmi jemně skryté mezi řádky. Využívá ironických, leckdy těžko postřehnutelných, náznaků. Opravdu nelze jednoznačně říci, že se skutečně o polemiku s avantgardou jednalo. Jistou roli při formování mého subjektivního dojmu zde zajisté sehrál postoj modernistů k jejímu manželovi, Zdenku Rykrovi a Součkové reakce na tuto skutečnost (viz kapitola Zdenek Rykr).

Experimentování s jazykem, hledání nové řeči prostřednictvím odkazování se k jazyku samému, k procesu tvorby, jež by byla s to postihnout komplikovaný časoprostor, který jako by se v kontextu avantgardního pojetí zjevoval zcela nově, to je také, podle Vladimíra Papouška, jeden z momentů, které svádějí ke konfrontaci modernistů a Součkové.

„Tím, že odhaluje samotný materiál, z něhož tvoří, a klade ho čtenáři před oči, chová se právě docela jako avantgardní umělec, který často odhaluje povahu materiálu, aby zrušil tradiční mimetický přístup k zobrazovanému.“³⁵

„[...] nová distinkce subjektu a světa, který je zkoumán nikoliv synkreticky jako předem ustavený řád, ale jako ne zcela jasný prostor, v němž subjekt potkává neznámé objekty i sám sebe jako něco neznámého, aby teprve byly odhalovány utajené souvislosti a vazby mezi touto reflektující se existencí a její skutečností, právě tato distinkce asi principiálně sblíží imaginaci a jazyk Milady Součkové s moderním uměním a avantgardou.“³⁶

Jazyk avantgardy, respektive jazyk Součkové se navíc snaží zdůraznit pluralitu možností, které slovo, jazyk, řeč nabízí. Implicitně přítomné nikdy nekončící označování, které koresponduje s nejistým postavením jedince ve společnosti. Důraz na subjektivitu při pokusech definovat nedefinovatelné skrze svou vlastní vygradovanou emocionalitu, ale zároveň jakýsi odstup umělce, jenž si musí být vědom performativnosti aktu tvoření.

Solitéry, kteří nějakým způsobem pracovali s řečí avantgardy, ale zároveň zůstali z určitých důvodů vně jejích hranic označuje Vladimír Papoušek jako „*outlaws*“, tedy psance. Tito psanci byli podle něj tolik inspirativní zejména proto, že v podstatě zastupovali úzkosti, nejistoty a touhu zobrazovat permanentní proměnu skutečnosti, tak jako „oficiální“ avantgardní umělci, ovšem jejich vidění nabízelo vícero možných cest, po nichž se může umělec vydat. Důležité tedy je, že dobový diskurs nebyl omezen jedním typem řeči, naopak se často velmi inspirativně prolínal a ještě stále nabízí mnoho možností interpretace uměleckého směřování či textů samotných.³⁷

³⁵ Tamtéž, s. 124.

³⁶ Tamtéž, s. 125.

³⁷ Tamtéž, s. 135.

„[...] nové vidění skutečnosti je různým způsobem integrováno do poetik jednotlivých autorů buď jako ohlas, nebo jako principiální metoda vidění. Někdo podlehe jen svůdnosti nového a zopakuje několik slov nebo použije několik nových postupů naznačujících přijetí jiného jazyka, ale v další perspektivě se ukáže, že toto byla jen epizoda, která nijak nově nedefinovala v podstatě tradiční poetiku uživatele. A pro někoho se stane nově objevený jazyk a nová imaginace východiskem pro vlastní jiné vidění a jinou řeč přinášející zcela původní objevy. Ukazuje se, jak tento proces není až tak závislý na příslušnosti k některému programu nebo skupině, je to věc existenciální volby, individuální cesty, kterou umělec podstupuje v dějinách vždy jen sám za sebe.“³⁸

Jakási nostalgie pramenící z buržoazního původu Součkové, nostalgie po starých tradicích, v nichž vyrůstala a pokládala je za hodnoty, snad autorce bránila při hledání možných nových vyjádření. Ale také jí nemusela bránit vůbec. Pokusy o znovunastolení hodnot, které by mohly být východiskem při proměně světa, která se zdála být nevyhnutelnou, se někdy jeví podobně přínosné jako nová řeč vznikající odstřižením předchozích kultur. Nový řád rodící se z podloží tradice – i to je hledání Milady Součkové. Naprosto není nutné, důležité, a dokonce ani žádoucí, abych se definitivně rozhodla označovat Součkovou jako umělkyni avantgardní. Hovoří-li Vladimír Papoušek o „*existenciální volbě, individuální cestě, kterou umělec podstupuje v dějinách vždy jen sám za sebe*“, pak Součková byla v tomto ohledu personou nedostatečně oceňovanou a neprávem odsunovanou na okraj literárního dění.

Pokud domácí kruhy Součkovou přehlížely či spíše nesnažily se o jejím díle myslet v intencích avantgardy, pak se jí dostalo nečekaného uznání od zahraničních modernistů sdružených kolem časopisu *The Booster/Delta* vycházejícího v Paříži. Právě v Paříži slavil poměrně velký úspěch i Rykr, zejména pak výstavou v Salonu Nezávislých. I Rykr se podílel na vzniku časopisu *The Booster/Delta* svými reprodukcemi, dokonce zajistil firmě Orion, pro kterou pracoval v tomto časopisu reklamu. Milada Součková publikovala například krátké povídky (viz příloha č. 1)³⁹ či fragmenty svého románu *Amor a Psyché* (viz příloha č. 2)⁴⁰. Osudem některých umělců bývá skutečně uznání spíše na poli zahraničním než domácím. Signifikantní v tomto případě je, že Součkovou uznaly jako autorku moderní poetiky kruhy, z nichž tato poetika vycházela, nikoli domácí modernisté, kteří uzavřely sami sebe v kontextu pojmosloví a pravidel.

³⁸ Tamtéž, s. 138.

³⁹ *THE BOOSTER*. November 1937. N° 9. p. 37 - 38.

⁴⁰ *DELTA*. XMAS 1938. N° 3. p. 61 - 66.

Milada Součková byla velkou osobností, jak na poli uměleckém, tak na poli osobním. Domnívám se, že si velmi silně uvědomovala onu existenciální tíži tvorby, uvědomovala si, že svým hledáním nové řeči, možností sebevyjádření mění svět a byla připravena nést tíhu této zodpovědnosti bez potřeby podpory v oficiálních kruzích. Jsem přesvědčena, že její vidění světa bylo, je a bude nesmírně inspirativní jednak proto, že se žádným způsobem nesnažila být poplatná době či společnosti, jednak proto, že její hledání pro vyjádření existenciální úzkosti ze směřování člověka jako jedince, člověka jako součást kolektivu, hledání skrze řeč a její manipulativnost je i v současné době více než aktuální. V tomto ohledu byla a je jistě Milada Součková avant-garde.

3. ZDENEK RYKR

Na začátku této kapitoly je nutné předestřít, že se v žádném případě nebudu zabývat dílem Zdenka Rykra z hlediska odborníka na výtvarné umění. Mým úkolem je uvést Rykra do souvislostí s Miladou Součkovou, nikoli interpretovat či kritizovat jeho dílo v uzavřeném prostoru výtvarném. Také nebudu vybírat jednotlivé motivy, jimiž bych Součkovou a Rykra usouvztažnila. Jistě bych našla motivy, které se objevují v dílech obou umělců, ale vzhledem k tématu mé práce bude přínosnější zabývat se obecnými tendencemi, a to jak v oblasti uměleckého, tak v oblasti osobního života umělců. Je nemožné (a domnívám se, že také nepřínosné) vybírat motivy a dávat je do souvislostí s oběma umělci. V současné chvíli by bylo opravdu otázkou dohadů hovořit o vzájemném „vlivu“.

Publikací, z níž budu čerpat informace o Zdenku Rykrovi, je katalog výstavy k 100. výročí narození a 60. výročí úmrtí jmenovaného umělce. Katalog nese podnázev *Elegie avantgardy*⁴¹. Již zde se tedy přibližně dozvídám, jak byl Rykr chápán svou generací, jak je možná chápán i dnes. Pojmenování „možná“ není užito náhodně. Je-li totiž osobnost Rykrovy manželky Milady Součkové problematická, nepostižitelná a nedoceněná, nezbyvá než totéž konstatovat o Rykrovi samém.

Které z jeho životopisných údajů, uvedených v *Elegii avantgardy*, vybrat? Nechci se jistě uchylovat ke zbytečným citacím, přesto si některé z heslovitých záznamů dovolím ve stručné parafrázi předložit. Snad bych pak mohla lépe porozumět citlivé duši umělce, pochopit, proč vlastně nepatřil nikam, proč se stal osudovým mužem Součkové, a tím se dostat k úkolu vytyčenému pro tuto kapitolu – je možno konkrétně označit styčné plochy tvorby Součkové a Rykra? Jak by bylo možné nahlížet na díla, v nichž je spolupráce manželů explicitní? Popřípadě jak je toto vzájemné působení vnímáno? Může být pro mou práci přínosné, nebo naopak interpretaci překáží? Snad se mi na některou z těchto otázek podaří nalézt odpověď. Snad vyvstanou postupně i otázky další.

Od třinácti let Rykr vytváří své první skici, první reklamní návrhy. Na gymnáziu je členem dvou tajných spolků, které vydávají časopisy, pořádají kulturní večery, na nichž Rykr hraje na klavír. Prezentuje se pobuřujícími karikaturami spoluobčanů, satirickými kresbami. V roce 1919 dělá zkoušky na pražskou Akademii výtvarných umění, ale přijat není. O rok později začíná studovat na filosofické fakultě dějiny umění a klasickou archeologii. Po výstavě uspořádané Klubem mladých ho kritika označuje jako mladého a schopného malíře, který se snaží o „[...] *dobývání nových, neznámých pevnin, neodhalených otázek*

⁴¹ LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000.

a uměleckých odpovědí.“⁴² Ilustrace knih a časopisů, návrhy plakátů a tvorba reklamních materiálů vyústí v doživotní spolupráci s firmou Orion, pro kterou se Rykr stane výhradním designérem. Čokoláda Kofila získává dokonce Grand prix na světové výstavě v Barceloně (není to ostatně jediná Velká cena, kterou Rykr za svou reklamní tvorbu obdrží). Později se stává i redaktorem firemního časopisu *Čokoládový svět*. Čokoládová hvězda Orion a propleteným psacím písmem vytvořený název firmy jsou symbolem čokoládovny dodnes. V roce 1924 mu je udělen titul doktora v oblasti klasické archeologie. Rykr působí také jako scénograf například Stavovského nebo Národního divadla. Důležité je pro něj cestování, zápisky prozrazují velké sepjetí s Paříží, ale za velmi inspirativní považuje také staré španělské mistry. Ze svých cest píše do *Národního osvobození* reportáže, které samozřejmě doplňuje kresbami. V roce 1930 si bere za ženu Miladou Součkovou. V roce 1935 začíná spolupracovat s firmou Baťa, iniciuje vypsání baťových uměleckých cen. V roce 1938 ilustruje sbírku Milady Součkové *Kalady, aneb útočiště řeči*, o rok později i *Mluvicí pásmo*. Vedle firem Orion a Baťa spolupracuje také s reklamní a inzertní agenturou Piras, kterou později vlastní. Protože se jednalo o firmu židovskou, byla ke konci roku 1940 zlikvidována. 15. ledna téhož roku spáchal Rykr sebevraždu .

Rykr prochází ve svém uměleckém životě mnoha vlivy. Zůstanu-li ještě na chvíli u popisného výčtu, který jsem užila pro zachycení důležitých okamžiků Rykrova života, mohu využít Urbanova pokusu o rozčlenění jeho tvorby⁴³.

- 1) Předkubistické období
- 2) Puristické a kubistické období
- 3) Realistické a novoklasicistické období
- 4) Období plošné stylizace
- 5) Druhé realistické období
- 6) Imaginární realismus „španělského“ období
- 7) Syrový realismus – segonzacovský
- 8) Purismus
- 9) Období lyricko-expresivních znaků reality
- 10) Období lyricko-abstraktních znaků reality
- 11) Období afinity se surrealismem
- 12) Období lyricko-emotivních symbolů pocitových představ

⁴² Srov. Tamtéž. s. 322.

⁴³ LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 23.

- 13) Období expresivní transformace skutečnosti
- 14) Období dekorativně-abstraktních znaků
- 15) Narativní symbolismus
- 16) Druhé období dekorativně-abstraktních znaků reality

Je samozřejmě velmi problematické snažit se roztřídit něco tak komplikovaného jako je vyjádření uměleckých emocí. Neexistují totiž přihrádky, do nichž bychom jednoduše dali vybraná díla. Urbanovo rozlišení jednotlivých údobí zmiňují nejenom kvůli zjevnému množství inspirací, které na sebe nechal Rykr působit, ale především proto, aby bylo zřejmé, jak absurdně může takový „seznam období“ vyznít. Protože ať je umělcova tvorba sebevíc různorodá, osobnost umělce je utvářena jako celek. To, že se Rykr nepřiklonil pouze k jednomu proudu je složitým příběhem hledání a možného nenacházení, či spíše neustálou potřebou rozvíjet sám sebe, potřebou sebereflexe v době politických i kulturních nejistot. A toto hledání je jistě typické také pro Miladu Součkovou. Zdánlivě nahodilá roztříštěnost vědomí propojená s nerespektováním uzurpátorského ducha doby vytváří jak v případě Rykrův, tak v případě Součkové obraz umělců nesmířených s jakýmkoli vnějším diktátem. Vlastně nevytváří obraz, vytváří umělce samé s jejich vnitřními ambivalentními spory. A toto vše mi poskytuje možnost pohlížet na tvorbu Součkové a Rykra jako na komplexní niterné prožitky sebe samých a svého okolí.

Jejich hledání nepředstavuje pouze možnosti a nerozhodnosti související s modernou, může být chápáno také jako tápání lidského jedince obecně. Snad tedy analogie člověka, který se ve světě plném konzumu, lhostejnosti vůči všemu, co se nás nedotýká osobně, ve světě sobeckosti a netolerance snaží seberefektovat a revidovat své vlastní postoje a hodnoty. Zároveň se sebereflexí těmito, mnohdy souběžně vystavovanými, protikladnými díly snad vyjadřuje i nutnost koexistence ambivalentností.

„Chcete z umění vytlouci styl a zatím Vám jej život dávno nepodává, ale sype, a Vy nevidíte. Život se rozjel parou, benzinem i elektřinou – miliony HP. Stal se kolosální. Také přísný k slabým, ironický k romantickým a neúprosný ke koktavým.“⁴⁴

Rykr vnímá svět jako prostředí plné zla, nepochopení, ubližování. Zdá se, že Rykr kritizoval moderní umělce za přílišné soustředění se pouze na jazyk umění. Jakoby se umění obracelo k sobě samému a zaměstnáno takto samo sebou již nebylo příliš schopno reflektovat svět a pozici jedince v něm.

⁴⁴ RYKR, Zdenek. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 55.

Česká avantgarda (možno snad říci v zastoupení svého teoretického „guru“ Karla Teigehe) sice požadovala progresivnost a modernost, pro níž je jistě hledání typické, ale zároveň požadovala striktní dodržování podmínek, jež si stanovila pro začlenění mezi modernisty. K těmto podmínkám patřilo i směřování k jednotné linii, zřetelná vyhraněnost vůči jakémukoli umění, které by používalo jazyk starého světa. A proto bylo postavení Rykra, respektive Součkové tak problematické. Jednak se oba odmítali podřizovat podobným diktátům, jak již bylo řečeno výše, jednak pro ně bylo nemyslitelné nepracovat s jazykem/jazyky, který jim umění nabízelo, ve vícero možných rovinách. Neznamená to tedy, že by měnil své postupy lineárně a tím se dopracovával k „vyšším“ formám. Pro Rykra bylo hledáním kombinování těchto forem, prolínání tendencí, a to i v časově krátkce vymezeném období. Právě pro neustálé hledání vícera možností vyjádření byl Rykr často ironizován a zesměšňován.

„*Bud' jak bud', já zůstanu Rykr, všeho chut'.*“⁴⁵

Tlak uměleckých kruhů, které si vytyčovaly podmínky přijetí či zavrnutí (často založené pouze na dogmatickém, chtělo by se mi říci trucovitém, lpění na uměle vytvořených pravidlech) byl jistě obrovský. Přesto, že se Rykr otevřeně proti avantgardním kruhům stavil, kritizoval je a zřejmě se snažil působit dojmem jakési lhostejnosti z nepřijetí, jistá determinace a snad i pocit křivdy z leckdy a priori negativní kritiky hrály v mnoha směrech důležitou roli. Zásah se týkal nejen směřování v tvorbě, ale je pravděpodobné, že nedocenenost ze strany modernistů a věčné spory s okruhem avantgardy přispěly i k jeho dobrovolnému ukončení života.

„*Zdá se [...], že jeho sebevražedné gesto není jen výpovědí o jeho osudu, trápení, ale také jakousi divadelní sebevraždou avantgardy, s níž sice institucionálně nikdy nesplynul, ale ve svém důsledku se ji neustálými experimenty snažil naplňovat.*“⁴⁶

Samozřejmě, jeho sebevražda byla obranou definitivní, předtím ovšem využíval vlastnosti, která je další společnou tendencí s Miladou Součkovou – schopnost trefné sebeironizace, karikování společenských nešvarů a schematicnosti. Jako krásný příklad obrany prostřednictvím trefného humoru uvádí Lahoda Rykrovu karikaturu z Topičova sborníku⁴⁷, na níž je zřejmě „[...] Rykr sám, parodující své přesahy do různých oborů, ale i jistou výlučnost. Redakce nalezne správného hochu, ten umí hrát na klavír (jako Rykr), v obří skleněné lahvi, odloučen od společnosti, přemýšlí, a prezentuje se jak obrazy, tak divadelním kusem, ale

⁴⁵ NOVOTNÝ, Vladimír. Výstava Zdeňka Rykra. *Volné směry*. 1930-1931. s. 226. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 45.

⁴⁶ LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 183.

⁴⁷ Kulturní seriál Horečka periferie. Veselý koutek, *Topičův sborník XIII*, listopad 1925, svazek I.

i sochařským pomníkem, jehož je on sám námětem (sic!). Stane se předmětem oslavy na manifestaci různých „múz“: Literatura, Malířství, Drama, nakonec zůstává opět sám ve skleněné lahvi (zaškatulkován?), a v rakvi je vynášen z redakce. Jak zvláštní evokace vlastní umělecké mnohokolejnosti, vize své slávy, ale i osamocení a pádu (smrti).“⁴⁸

Připomeňme, že Rykrovi bylo v té době dvacet pět let, jeho senzitivnost a emocionální napětí jsou naprosto zřejmé. Tíhnutí k poněkud depresivně laděnému umění, osudové spění ke smrti propojené s tvorbou – to je naopak prvek, který Součkovou a Rykra odlišuje. Součková jako by vyhledávala spíše světlé momenty, přestože si čerň kolem sebe uvědomuje, nevidí ji jako neproniknutelnou. V psychicky samozřejmě velmi náročném předválečném a válečném období hledají oba úniky z deprivace, například prostřednictvím výše zmíněného humoru, sarkasmu, ironie. Rykrovy úniky se ovšem zdají být spíše zoufalými pokusy o nemožné, jeho smích je na hranici šílenství. Součková je tlumenější, i její sarkasmus je jemnější, leckdy ironie téměř nepostřehnutelná. Je ovšem patrné, že Součková vidí z problémů východisko, pro Rykra se zdá být jediným východiskem smrt. Pokud ne pouze smrt, pak je zřejmé, že hledání světlých momentů je pro něj těžší a těžší. Jako by již nebyl schopen rozlišovat dobro a zlo. Jeho dílo výtvarné, stejně jako Součkové dílo literární, se v politicky vypjatém období více než kdy jindy zaměřuje na problematičnost sebevyjádření skrze pojmy, slova. Kde je hranice mezi dobrem a zlem, kdo ji určuje? Skutečnosti tohoto světa najednou nemají žádné jasné vymezení, vše je relativní. Dobro je zastoupeno Hitlerem, masovým vražděním, zradou. Zlo představují nečisté rasy, neposlušnost... Rykr tento stav zobrazuje například prostřednictvím postavy rytíře. Rytíř, který má představovat takové hodnoty jako statečnost, loajalitu, štedrost a především je s ním neodmyslitelně spjata slovo „čest“, na Rykrových obrazech se „[...] z rytíře stává zvláštní netvor, bestie, příšera, nová figura, hybrid rytíře a koně nebo rytíře a draka [...]“⁴⁹ (viz příloha č. 3) Obraz „Rytíř“ (viz příloha č. 4) již svými dominantními barvami – černou, bílou a červenou – naznačuje vzájemné pohlcování. Čistota, ctnost které by mohl symbolizovat bílý obličej, je narušena expresivní grimasou nabízející interpretaci jakéhosi zlovolného smíchu. Navíc je tato bílá barva nevyhnutelně pohlcována jakýmsi černým nespoutaným hybridem. U Součkové pak explicitně vystupuje do popředí nejistota významu slova, nezachytitelnost skutečnosti, která se prolíná celým jejím dílem.

Z charakteristické Rykrovy různosměrnosti je, domnívám se, silně patrné, že jeho potřeby vyrůstají z odrazu doby, z problémů zakořeněných ve společnosti.

⁴⁸ LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 100.

⁴⁹ Tamtéž, s. 157.

„A je to tato různosměrnost, jež jest také sociologicky a psychologicky na jeho dosavadní práci nejzajímavější. Všechna nesourodost a mnohotvárnost doby se v ní odráží. Je-li doba takto od kořene na všechny strany rozeklána, nemá být umění jejím zrcadlem?“⁵⁰

Vojtěch Lahoda uvádí v *Elegii avantgardy* citaci z Rykrova proslovu k příležitosti výstavy malíře Rudolfa Mazucha. V tomto projevu se Rykr zaměřuje na důležitost připravenosti publika otevřít se možnostem, které moderní umění nabízí. Neočekávat, že umělec bude poplatný požadavkům recipienta.⁵¹ Nový jazyk umění se totiž může zrodit teprve tehdy, když ho publikum neočekává. Pokud se umělec snaží vyhovět požadavkům ze strany recipientů či ideologie, nemusí to samozřejmě nutně znamenat krok zpět, ale ve většině případů tomu tak bývá.⁵²

„Příznejme si, jak dnešní měšťák se dívá na umělce, obzvláště výtvarníka a z nich speciálně malíře? Jako na člověka, který dělá něco zbytečného, obzvláště tehdy, nehodí-li se jeho výtvoř jemu pod nos [...]. Kolik energie se musí vyplýtvati na věci zcela daleké jeho umění, aneb kolikrát musí se malíř zaprodávati, aby vyhověl. Hrozné jest slovo: vyhověti.“⁵³

Zvláště poslední věta se ovšem vůbec nemusí nutně vztahovat pouze na publikum. Domnívám se, že stejně lze vnímat postoje Rykra a Součkové k přísným pravidlům avantgardy. Opět se nyní dostávám k problematice nového jazyka a starých tradic. Inklinování k tradicím nemusí vždy nutně znamenat výše zmíněný „krok zpět“, ani poplatnost publiku. Někdy je zkrátka nutné vytvářet moderní umění zachycující soudobou společnost a vztahy v ní (v tomto případě zejména postoje Rykra a Součkové ke stávajícím problémům doby) prostřednictvím skloubení jazyka moderny a jazyka tradic.

Snad by bylo možno zde uvést paralelu Rykra se Součkovou v podobě anticipace, a to formálních prostředků tvorby v případě Součkové a postmoderního míšení žánrů a technik v případě Rykra. Milada Součková užívala prostředky, které se staly typickými zejména v období 60. let (např. metajazykovost, hra s rodovými principy, a ani žánrová různorodost jí není cizí).

„Zdá se, jako by si Rykr již tenkrát uvědomoval to, co se stane základem postmoderního myšlení: otázku modernosti a její smysl nelze uspokojivě řešit jedním, dominantním stylem,

⁵⁰ NEBESKÝ, Václav. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 53.

⁵¹ Srov. LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 63.

⁵² Viz umění poplatné např. komunistické totalitě. Tzv. nové umění socialistického realismu je pouze „nálepkou“ na zakonzervované prostředky přelomu 19. a 20. století. Svěžest, kterou se snaží evokovat je pochopitelně pouze iluzí.

⁵³ Citováno v nepodepsaném článku z neidentifikovatelných novin „Otevření Mazuchovy výstavy v Kolíně“, v pozůstalosti Z. Rykra, 1910 a/85, RMK. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 63.

ale strategií mnohostí, „radikální pluralitou“ ve smyslu nesouhlasu, roztržštěností, kde různorodé projevy mají stejnou platnost v téže chvíli.“⁵⁴

Tak dlouho se avantgardní umění bránilo zaštitěním jména Zdenek Rykr jménem svým, až se umělec vůči moderně zatvrdil.

„Rykr si plně uvědomoval, co bychom nazvali stadiem melancholie avantgardy, stadiem pesimismu a deprese ovládnout jediný univerzální jazyk moderního umění. Rykrovo přisedání na různé trati –ismů a tendencí je vlastně jedním příběhem elegie nad nedostačivostí moderního umění a avantgardy, a také moderního umělce, který nenachází svou roli ve světě na prahu válečné katastrofy.“⁵⁵

Dalším společným rysem tvorby Součkové a Rykra je vědomí důležitosti, rovnoprávnosti technik, respektive žánrů. Pro Rykra je zásadní svébytnost malých útvarů, jak doložím v citaci, ale snad i jakási komplexnost díla, tedy zahrnutí přípravné fáze vzniku díla. Možná proto, že z ní lze totiž odvodit případnou proměňující se umělcovu perspektivu, pro Rykra tolik důležité emocionální sepětí tvůrce a výtvoru. Emoce zaručující dílu dlouhověkost ve smyslu odkazování se k dobovým problematikám, protože dílo vznikající čistě technicky je ochuzeno o možnost přenášet složitosti vzniku díla a propojení s umělcem z jednoho historického kontextu do jiného.

„Nedorozumění mezi Rykrem a Teigem [...] spočívalo především v rozdílném chápání svébytnosti výtvarného produktu: pro Rykra jím byla i malá kresbička, která pro Teigeho zůstávala „jen“ skicou. Zde je třeba se zmínit o důležitém fenoménu Rykrovy tvorby, a tím je snaha o zrovnoprávnění všech různých technik kresby a malby ve smyslu výtvarné autonomie. To, co pro jiné bylo a dodnes je cosi okrajového, marginálního, z hlediska hierarchie médií v klasické malbě nízkého, bylo pro Rykra na stejné úrovni jako závěsný malovaný obraz.“⁵⁶

Také pro Součkovou je charakteristická ona komplexnost, detailnost procesu vzniku díla a důraz na často opomíjené či znevažované žánry a techniky psaní. Této problematice u Součkové se budu věnovat v samostatné kapitole, věnované konkrétním sbírkám Milady Součkové.

Faktem ovšem je, že přes jakékoli dobové vymezení avantgardy Rykr i Součková do jisté míry progresivními umělci byli. Podle vymezení pojmu avantgardy, s nímž pracuji já (viz kapitola úvodní) o tom skutečně mohu uvažovat. Ovšem jak jsem již zmiňovala, bylo by snad

⁵⁴ LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 44.

⁵⁵ Tamtéž, s. 22.

⁵⁶ Tamtéž, s. 68.

příliš jednoduché vzít ten který pojem a snažit se ho prostě aplikovat na nějakou skutečnost. Jednoznačnost je něco, co skutečně pro moderní umělce není typické, co by ostatně nemělo být přirozené pro nikoho. Pojem, který budu v souvislosti se Součkovu jistě hodně užívat, zní „tradiční“. A protože je to právě ten pojem, vůči němuž se avantgarda vymezuje, věnuji mu svou pozornost i nyní.

Součková se narodila do buržoazní rodiny (což jí bude také později vyčítáno) tradiční hodnoty uznávající a utvářející. V její tvorbě je pak velmi patrné, že se některé ze starých hodnot snaží nalézt i v novém, moderním světě. Nejinak je tomu i u Rykra. Typické podobě umělce-bohéma rozhodně neodpovídal. Namísto rozevlátého, psychicky i fyzicky strádajícího výtvarníka tu byl najednou elegantní muž, který si velmi potrpěl na hygienu (což je patrné i v jeho puristickém směřování) a luxus. Nenarodil se sice do bohaté rodiny s tradicí jako jeho manželka, ale vybuodoval si silnou podnikatelskou pozici, díky níž měl nadstandardní životní zajištění. Lahoda označuje jeho práci pro firmu Orion jako „revizi *avantgardních východisek, jako záměrné zvýraznění "tržního", služebního a esteticko-osvětového charakteru tvorby*“⁵⁷. Je pravděpodobné, že i pro své podnikatelské aktivity do Teigeho konceptu avantgardy nemohl být zahrnut. Jeho vlastní podnikání, grafická práce pro jiné firmy, přílišné kombinování technik, rychlé střídání „směrů“ – to všechno bylo Rykrovi neustále vyčítáno a předhazováno. Lahoda uvádí Součkové, ironií přetéající, citaci z *Hlavy umělce*, v níž nepochybně na postoj modernistů nejen k Rykrovi, ale i k ní samé, naráží.

„Proč by spisovatel vynikajících kázání nemohl být knězem a malíř účelovým grafikem?! Ale ve dne vedlejší zaměstnání a v noci 'šílení na lůžku'? Jedno nebo druhé, ale obojí, to se nám umělcům nechce líbit.“⁵⁸

Vrátím se ovšem k pojmu tradice. Rykrovo hledání nezavrhuje vše staré, naopak. Snaží se tradiční hodnoty, s nimiž se nechce nebo nemůže rozloučit, nalézat i v moderním jazyce umění. Rykr zobrazuje svá témata nejčastěji prostřednictvím jednoduchých linií, jako by jeho tvorba měla působit dojmem jakéhosi samozjevení, vystoupením z okolního prostoru naplněného šedí. Díla pak buď s touto šedí barevným stupňováním kontrastují, nebo s ní zdánlivě splývají. V obou případech pak díky těmto prostředkům silněji evokují touhu vymanit se z převážně konzervativního chápání skutečnosti. Ovšem nelze říci, že všechny druhy polemiky s konzervativně chápaným uměním a jeho prostředky zobrazení byly Rykrovi blízké. Jak již bylo několikrát řečeno (a jistě bude připomenuto i později), v jistých

⁵⁷ Tamtéž, s. 83.

⁵⁸ SOUČKOVÁ, M. *Hlava umělce. Studie k větší práci*. 1946, s. 46. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 87.

momentech poněkud násilná progresivnost moderny také nebyla ideálním konceptem. Tyto rozpory jsou rovněž patrné například u obrazu „*Kůň-drak*“ (viz příloha č. 5), který by mohl být interpretován jako potencionální ohrožení tradičních hodnot. Oblé tvary kopců, jemné plynutí řeky, džbánky s nápisem „Vltava“ – to jsou evokace českých přírodních krás, které jsou napadeny, ohroženy moderně ostrými tvary koně-draka (opět hybridní metamorfóza nebezpečí). Ani poetika Milady Součkové nebyla tzv. experimentální prostřednictvím do té doby neužívaných jazykových prostředků. Naopak – její jazyk byl do jisté míry velmi tradiční, stejně jako prostředí, které jím bylo utvářeno. Toto propojení hodnot „starého světa“ s potřebou změny prostřednictvím nuancí (jako jsou například slova evokující vzpomínky, hmatatelné předměty procházející skrze její dílo jako symboly nerozlučitelnosti a propojení minulosti, přítomnosti a budoucnosti...), to jsou velmi efektivní způsoby, jak upozornit na nerozštěpitelné propojení tradičních hodnot evokujících prostředí buržoazie nebo silnou evropskou kulturu. Bez tradičního nemohlo by být progresivní. Vždyť i potřeba vymezení jedné kultury, poetiky vůči druhé musí nutně znamenat nemožnost zcela zavrhnout umění předchozí. Abychom si mohli dostatečně uvědomit, proč se přikláníme k jedné poetice, musíme znát kontexty poetiky zavrhané. Z tohoto hlediska se domnívám pokládat existenci čistého nového jazyka umění za nemožnou. A právě na tuto skutečnost snad mohou Součková s Rykem svou tvorbou taktéž upozorňovat. Nežříkejme se toho, bez čeho bychom nemohli udávat „nové“ tempo doby.

Pokud Rykr vyhledává čistotu, přímé linie, nekomplikovanost – tedy to, co ve svém okolí zřejmě bytostně postrádá – pak musím konstatovat, že u Součkové tomu tak zcela není. Její vnímání okolní skutečnosti je jistě velmi podobné, ale reflexe tvorby je poněkud komplikovanější. Čistota linií je u ní pouze zdánlivá. Detaily vinoucí se skrze její dílo, ale i celé (dějinné) události v některé z textů načrtnuté, v dalším pak detailněji rozpracované, jsou komplikovanou mozaikou, komplikovaným obrazem doby, komplikovaným nitrem jedince ve světě předválečném, válečném a poválečném.

Pokud se na chvíli vrátím k puristickým tendencím u Rykra, které velmi pravděpodobně souvisí s Rykrovou osobní posedlostí hygienou, v níž se projektuje „nečistota“ světa, společnosti, v níž je nucen existovat, pak by bylo zajímavé skrze Lahodu také parafrázovat Josefa Čapka vyjadřujícího se právě k tomuto Rykrovu uměleckému období.

„Čapek upozorňuje, že snaha po „hygieně“ v umění, kterou Rykr proklamuje, není zdaleka ještě rozšířena v životě. Připomíná opačný extrém, extrém „přeplácávání prázdnotou“, extrém nefunkčnosti architektury. Podstatné ovšem je, že Čapek vtipným způsobem zpochybnil Rykrovu očistnou, „hygienickou“ povýšenost a sděloval, že pokud se

vůbec zajímá o situaci současného malířství, není sám dokonale „očistěn“ od minulosti, čili není zradikalizován hygienou, což považuje za pozitivní prvek. Dle Čapkova soudu je to proto, že Rykr je malíř. [...] Čapek tak byl jedním z mála dobových kritiků, ne-li jediný, který dokázal rozpoznat v Rykrově horečném přeskakování –ismů hlubší hodnoty a smysl.⁵⁹

Čapek poznamenal, že Rykr se neoprostil od srovnávání se soudobými díly, ovšem důležité je také to, že se nevzdal ani tradičních prostředků tvorby a nebál se ohlížet do minulosti. O nutném vyrovnávání se s touhou po progresi díla skrze tradice a usouvztažňování minulého, přítomného a budoucího jsem se zmiňovala již výše. Ona „hygienická povýšenost“, jak o ní hovoří Josef Čapek, je dobře patrná, spolu s obvyklou dávkou sarkasmu, v Rykrově studii *K situaci současné malby*:

„Má-li renesance symbolem lva, gotika draka, dekadence orchidej, poválečný kubismus herinka, mějmež ted' ve znaku vanu. Je to skoro veselé, jak se do té vody lidem nechce. Nejmiň umělcům. Každá kolínská vodička a 'jen tak' namazání je jim dobré, jen když se vyhnou pořádné sprše.“⁶⁰

I v této citaci je přítomná již několikrát zmiňovaná zahořklost vůči vakuu avantgardy, která se dokázala poměrně ostře vyhranit vůči tzv. „nevyhovujícím“ umělcům, ale jako by se zároveň bála konfrontace jak se zmíněnými umělci, tak sama se sebou, otevření se dalším progresivním možnostem, variantám.

Rykrovým dílům byl vyčítán přílišný sentiment, citovost, emocionalita.⁶¹ Ovšem na druhou stranu Josef Vojvodík ve své knize *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*⁶² cituje Karla Teigeho, když popisuje avantgardní umělecké dílo jako „stroj emocí a afektů, jako prudce tryskající zdroj závratných emocí“⁶³ Pokud má být tato citace kladným argumentem v hodnocení vztahu Součkové a avantgardy, pak ovšem musím konstatovat, že z většiny děl emocionalita netryská. Součková je spíše umírněnější a využívá metody kontrastu. Emoce jako by křičely spíše mezi řádky. Rykrova tvorba, jakožto umění výtvarné, nikoli literární, si může dovolit být v tomto ohledu explicitnější. Musím ještě dodat, že Karel Teige hovořil především o emocionalitě díla, nikoli o emocionalitě umělce. Rykrovi

⁵⁹ Srov. Čapek, J.: *Sem s tím celým a čistým mužem!* Přítomnost. 1929, 28. 2. s. 120. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 44.

⁶⁰ RYKR, Z.: *Současná situace malby*. Přítomnost VI. 1929, č. 7. 21. 2. s. 102. IN LAHODA, Vojtěch. *Zdenek Rykr 1900-1940. Elegie avantgardy*. 2000. s. 183.

⁶¹ „[...] [Teige], který po jistý čas bude za skutečnou modernu pokládat právě jen abstraktní umění, umění nefigurativní, nevyvolávající jakýkoliv mimetický sentiment.“ PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard*. 2007. s. 132.

⁶² VOJVODÍK, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. 2008.

⁶³ TEIGE, K.: *Grünwald*, in: Týž, Výbor z díla, díl 3: Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let, Praha 1944, s. 57. IN VOJVODÍK, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, s. 14.

byl vyčítán především sentiment hrající roli při návratu k žárům nemoderním, neužívajícím metamorfující jazyk nové doby.

Nyní tedy vidím, jak určité společenství (v tomto případě okruh modernistů) vnímá samo sebe. Snaha odříznout určitý typ emocí, přetavit lidské ego na techniku tvorby. Například surrealismus vyžadoval potlačení jakékoli sebekontroly, toužil po naprostém výbuchu emocí a myšlenek skrytých pod povrchem. Přesto zde cítím jistou tendenčnost. Ano, pochlub se svým podvědomím, ale bylo by dobré, aby se tvé podvědomí shodovalo se všeobecnou představou surrealistů. Samozřejmě tuto problematiku nyní dramaticky zlehčuji. Jsem si vědoma emocionality několikerého druhu, přesto musím konstatovat, že Rykrovi nebyly vyčítány emoce příliš vzdálené od pocitů, o jejichž vyjádření se snažili modernisté. Proto je mi blízké Vojvodíkovo pojetí avantgardy blížící se baroknímu uchopování skutečnosti, založené na emočním vypětí, silném prožitku světa a ambivalenci. Ambivalentnost pro mě ostatně bude, jak se později ukáže, jedním ze základních pojmů při pokusu charakterizovat tvorbu Součkové.

4. STUDIE

V této kapitole se dostávám do roku 1954, tedy do doby, v níž Milada Součková vydává svou první odbornou studii *A Literature in Crisis: Czech Literature 1938-1950*⁶⁴. V roce 1958 následuje studie *The Czech Romantics*⁶⁵, poté vydává roku 1964 publikaci *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*⁶⁶, dále pak *A Literary Satellite. Czechoslovak-Russian Literary Relations* z roku 1970 a konečně roku 1980 *Baroque in Bohemia*⁶⁷, odborníky označovanou jako nejpřínosnější z odborných prací autorky.

Já se, z důvodu dostupnosti studií budu soustředit pouze na první tři jmenované studie, ale těmito pracemi se nemohu zabývat příliš detailně. Spíše mi budou sloužit jako podklad pro interpretaci proměn jednotlivých básnických sbírek Milady Součkové. Vladimír Papoušek se k jejím teoretickým publikacím vyjadřuje následovně:

„Během pobytu v USA napsala několik historicko-teoretických prací, ale jejich motivace, zdá se mi, vycházela častěji z její aktuální pozice univerzitního pedagoga než z vnitřní potřeby vstupovat právě na toto pole.“⁶⁸

Milada Součková samozřejmě byla především spisovatelkou, nikoli literární teoretičkou. Proto nebudu jednotlivé studie hodnotit stran jejich kvality. Využiji výběr a způsob zpracovaných témat k pokusu proniknout blíže k názorovému směřování Součkové. Proč se její poetika zabývá určitými tématy, co mi říká o svých proměnách. Z hlediska neliterárního bych si pak mohla položit otázku, proč si vybrala právě tato témata, období k preferování o české literatuře v zahraničí.

Samozřejmě nevím, zda tyto otázky budou pro mou práci produktivní, zda mohu nalézt souvislosti mezi odbornými pracemi Součkové a její básnickou poetikou. Vím ovšem, že odpovědi na tyto otázky budou opět záležitostí mého vlastního subjektivního pohledu.

⁶⁴ SOUČKOVÁ, M. *A Literature in Crisis. Czech Literature in 1938-1950*. 1954.

⁶⁵ SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*. 1958.

⁶⁶ SOUČKOVÁ, M. *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*. 1964.

⁶⁷ SOUČKOVÁ, M. *Baroque in Bohemia*. 1980.

⁶⁸ PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. 2007. s. 122.

4. 1 A Literature in Crisis: Czech Literature 1938-1950

Jedná se o studii, v níž Součková mapuje podobu české literatury od předválečného roku až do počátku let padesátých. Studie je rozdělena do čtyř hlavních kapitol: *Symptoms of Crisis* – zde se věnuje podobě prózy a poezie v koncentračních táborech a druhům textů, které v hrůzných podmínkách vznikaly. Druhá kapitola nese název *Marxism in Czech Literature*. V tomto oddílu popisuje český socialistický realismus před rokem 1945, soupeření východu a západu, období po únorovém převzetí moci komunisty, přizpůsobování literární historie potřebám socialismu a definitivní ovládnutí kulturního života politikou. Třetí část *Czech Poetry after 1945* se zabývá revolucionářskou poezií, mladou básnickou generací, komunistickými tématy prosazovanými do literatury nebo odezníváním umění starší básnické generace. Poslední oddíl *Czech Prose after 1945* pak popisuje exilové zkušenosti autorů, dobové literární tradice, rozdělování umělců nebo snahy o literární úniky.

V první části Součková upozorňuje na ztracené ideály humanismu, odkazuje (např. prostřednictvím Josefa Čapka⁶⁹) k degradaci lidského jedince na vraždící stroje, na tělesné schránky snažící se jakýmkoli způsobem přežít hrůzy koncentračních táborů. Takový je ostatně pohled většiny obyvatelstva. Skepse se šíří nesmírnou rychlostí, mezi lidmi převládá zoufalství a beznaděj. U Josefa Čapka o vítězství Rusů a zářivé budoucnosti nenalezneme ani zmínku. Někteří českoslovenští spisovatelé zpočátku cítili k Rusku velké sympatie. Důvodů bylo hned několik; nepřátelství k západní kultuře a buržoazii, požadavky na dynamismus a revoluční řešení komplikací nebo tradice internacionálního socialismu. Politika začala velmi rychle využívat (a zneužívat) moderního umění ve svůj prospěch a postupem času se moderní umění stalo synonymem „moderní“ politiky – zcela podřízeno totalitní moci přestalo být specifické, progresivní a obohacující (viz tzv. marxistická literatura)⁷⁰. Součková nikdy nepřistoupila na sliby politické scény, sama přiznává, že v určitých chvílích svého života byla naivní, ale vždy o každé problematice intenzivně přemýšlela, nepřijímala pasivně dobou ordinované proklamace. Proto i v tomto dějinném okamžiku bylo jejím prvotním instinktem pochybování.

Součková dále upozorňuje na potřebu tvorby, která pramenila z pocitu nutnosti podat svědectví o prožitých zvěrstvech – lidé žijící „mimo“ skutečně nevěřili, že by se mohlo něco

⁶⁹ Srov. SOUČKOVÁ, M. *A Literature in Crisis, Czech Literature in 1938-1950*. 1954s. 3.

⁷⁰ Tamtéž, s. 25 – 53.

tak strašného za ostatními dráty dít.⁷¹ Sama autorka ovšem jako by se v tomto směru chtěla soustředit pouze na světlé okamžiky, které by mohly člověka čekat. Milada Součková prožila obě světové války, ani pobyt v exilu pro ni nebyl procházkou růžovým sadem, ovšem většinou si na svůj úděl nestěžuje. Dokonce ani v literárním deníku *Svědectví* se neuchyluje ke zbytečnému patosu pramenícího ze sebelítosti. Její subjekt se děsí nadcházející druhé světové války spíše vnitřně, explicitní a jednoznačná reflexe pocitů Milady Součkové ve *Svědectví* téměř chybí. Odkazy na prožitou první světovou válku nenalezneme vůbec.

Pokud jsem výše zmiňovala patos, nyní se k němu mohu na chvíli opět vrátit – Součková upozorňuje také na časté a účinné využívání/zneužívání patosu a klišé komunistickou propagandou⁷². Zmiňuji se o tom proto, že Součková sama, jak už jsem naznačila, se patosu i klišé spíše vyhýbala. Pokud se k takovým prostředkům uchýlila, činila tak vždy velmi jemně a nenásilně. A především nikoli samoúčelně.

Protože Rusko vyžadovalo naprosté podřízení jediné autoritě – tedy sobě, stal se jedním z hlavních politicko-kulturních úkolů boj se západními škůdci. Snahy o spolupráci západních a východních kultur byly marné, protože jediným akceptovatelným vzorem mohlo být Rusko. Československá vláda vnutila svým občanům představu své rodné země zcela závislé na Rusku a jakákoli spolupráce nebo připuštění vlivu ze Západu představovaly ohrožení svébytnosti.⁷³ Těmito požadavky naprosté podřízenosti byla samozřejmě postižena i Milada Součková, která se po únoru 1948 do Československa nevrátila a explicitně odmítla jakoukoli spolupráci s komunistickou stranou. Mělo to pro ni pochopitelně dalekosáhlé materiální důsledky. V Československu jí byl veškerý majetek odebrán, popřípadě zničen, v exilu neměla práci, tedy v podstatě žádné materiální zajištění. Díky pomoci přátel, žijících taktéž v exilu (například Romana Jakobsona), získává drobné pracovní příležitosti. Později se dostává do univerzitního prostředí, které vyžaduje publikování odborných prací, jimiž se zde nyní zabývám. Signifikantní je, že Součková snášela své útrapy zřejmě velmi statečně a ke stěžování si se neuchylovala.

Součková se zmiňuje i o jejím dalším „předexilovém“ příteli – Jindřichu Chalupěckém. Tomu se spolupráce Východu a Západu jeví jako naprosto neuskutečnitelná. Vidí nutnost přizpůsobit se, aby bylo možné stát se právoplatným členem společnosti. Chalupěcký si byl vědom krize evropské kultury a byl ochoten přijmout změnu. Ale naprostý diktát režimu odsuzoval. Zastával stanovisko, že žádný umělec nemůže být připraven o

⁷¹ Tamtéž, s. 16.

⁷² SOUČKOVÁ, M. *A Literature in Crisis: Czech Literature in 1938-1950*. 1954, s. 20.

⁷³ Tamtéž, s. 31.

literární svobodu.⁷⁴ Faktem ovšem je, že poté, co byla Součková režimem označena jako „persona non grata“, přerušil s ní veškeré styky. Kontaktoval ji údajně až v době, kdy psal svou studii o jejím manželovi, Zdenku Rykrovi, na což Milada Součková reagovala s noblesou pravé dámy a přislíbila mu pomoc, přestože ji v kritických chvílích zradil.

Dále Součková zmiňuje „Štollovsko-Nejedlovskou linii“ obratu k tradičním hodnotám a oslavě starší formy socialistické společnosti. Konkrétně Jiřího Wolкера na straně jedné, Aloise Jiráska na straně druhé. Prosazována byla tedy samozřejmě „klasika“ – nic, co by vyvolávalo fantazie, nebo snad vedlo k desinterpretacím. Součková také upozorňuje na paradox Jiráskovy nenávisti k bolševikům.⁷⁵ Je pravdou, že se Součková taktéž ke starým tradicím a hodnotám obrací, ovšem ve zcela jiném smyslu.

*„Few words in the communist vocabulary are as ambiguous as tradition. Attacking traditional literature as "bourgeois" decadence, while trumpeting a "healthy people's art", the communist theoreticians profess a kind of bureaucratic worship for traditional literary values of Russia and other nations. But the literary continuity that they really and sincerely acknowledge and practice is the use of the shop-worn techniques of nineteenth-century realism. Thus, literary tradition is conceived mainly in terms of technique, in the narrowest sense of the word – how to write dialogue or methods of description or comment for the production of a preconceived effect.“*⁷⁶

Poetika Milady Součkové je naopak založena na vyvolávání fantazijních představ a na pluralitě možností interpretací. Tradice pro ni představuje spíše inspirační zdroj při tvoření nového světa s novým jazykem. V žádném případě nehodlá podlehnout diktatuře režimu, přestože její poetika postupně přestává využívat potenciálu experimentu a zejména v exilové tvorbě se uchyluje k tradičnějším prostředkům – jak formálním, tak tematickým.

Milada Součková, autorka, která stála na rozhraní „starého a nového světa“, která sama tápala mezi uctíváním starých tradičních hodnot a progresivním, imaginativním uměním ve své studii tedy komentuje zčásti podobnou situaci. Ovšem lidé, o nichž píše, ve velké míře neměli na vybranou. Umělecká svoboda přestávala existovat a veškerá forma kultury byla podřízena komunistické totalitě. Součková měla možná „výhodu“ exulantky – české prostředí a podmínky k tvorbě znala důvěrně z dob dřívějších a exil jí nabídl objektivní pohled člověka, na nějž komunistické praktiky neplatí.

⁷⁴ Tamtéž, s. 36.

⁷⁵ Tamtéž, s. 40 – 45.

⁷⁶ Tamtéž, s. 141.

Na rozdíl od pseudomělců (a politiků), jejichž vzdělání byla Gottwaldova „škola života“, Součková patřila k vysokoškolsky vzdělané elitě národa. I proto je její pohled na situaci citlivý a vezmeme-li v úvahu, že v některých částech psaný pouze s čtyřletým odstupem (ostatně v období celých padesátých let se situace nemění), poměrně objektivně zpracovaný.

4. 2 The Czech Romantics

I na této studii je ocenitelné, že se Součková vymyká ostatním publikacím, které se věnovaly literárněhistorickému zpracování určitého období českých dějin tím, že nespadá do kategorie propagandistických textů. Epochu českého romantismu se snaží kritizovat „objektivně“. Jak ovšem sama v předmluvě říká, tato studie vznikala samozřejmě primárně pro svět západní, to znamená, že vybraní autoři byli vybíráni s ohledem na zahraniční čtenáře a jejich povědomí o českých autorech. Milada Součková proto volila spíše metodu deskriptivní, než detailně analytickou.⁷⁷

Součková se zde zabývá zrozením „nové“ české literatury skrze romantismus: *„Among Czech literary historians is general agreement that the rise of modern Czech literature dates from the last quarter of the eighteenth century, the age of the Czech literary renaissance.“*⁷⁸; dále se soustředí na jednotlivé autory - konkrétně na „vyvržence“ Karla Hynka Máchu, sběratele lidové slovesnosti Karla Jaromíra Erbena a vytváří také portrét Boženy Němcové.

*„[...] literature was dependent on the state of the language and developed with it.“*⁷⁹ Problematika jazyka se pak netýkala pouze české tvorby, ale také překladů. Český jazyk byl konečně schopen poměrně kvalitně překládat významná zahraniční díla. Součkové je samozřejmě tento jazykový důraz velmi blízký. Tradice českého jazyka je pro ni nesmírně důležitá, stejně jako uchování svébytnosti češtiny v době německých útlaků. V období soustředění se na obrodu našeho národního jazyka se naši přední literární teoretikové zabývali zrovnoprávněním českého jazyka s jazykem německým, snažili se poukázat na jeho dostatečnost, kvalitní slovní zásobu (ačkoliv jejich puristické zásahy se nejevily jako nejšťastnější řešení), dostatečný literární česky psaný fond. Součková pak jako by, s nadsázkou řečeno, pokračovala ve zkoumání možností, které jazyk nabízí. Zdá se, že i ona

⁷⁷ SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, s. 5.

⁷⁸ Tamtéž, s. 11.

⁷⁹ Tamtéž, s. 33.

se snažila upozornit na nepopiratelnou kvalitu a sílu češtiny, na její schopnost obsáhnout dostatečně široce a svobodně skutečnosti tohoto světa.

Součková dále zmiňuje, že česká literatura měla daleko do provinciálnosti – vyvíjela se přece v evropském kontextu, ovšem pravdou je, že na některá témata naše literatura připravená nebyla, zamítnutím takových autorů, jako byl například Byron dojem uzavřenosti v sobě samé v podstatě vytvořila:

„[...] earnestly as the Czech literary movement tried to assimilate European literary values, it failed to acquire what was later called the "Faustian character" of modern literature. [...] The psychological self-examination which forms the essence of modern European literature was at least temporarily regarded as an "unprofitable" activity by the Czechs.“⁸⁰

Přítom pro Součkovou byl právě obrat ke zkoumání sebe samého důležitý, protože právě ze sebereflexe její texty vycházejí.

I zde, stejně jako ve své první studii, poukazuje na přílišný vliv mocenských požadavků. Přesto, že se česká literatura snažila soustředit se pouze na formu literatury samé, příliš se jí v tomto směru nedařilo. Nejdříve byla omezována již výše zmíněným útlakem německého jazyka, později přišlo fatální období komunismu... Zde vidíme, že literaturu nelze zakonzervovat v sobě samé, musíme ji vždy konfrontovat s historickým kontextem. Součková dokazuje tuto propojenost literárního a mimoliterárního světa zejména svým deníkem *Svědectví*, ovšem právě pronikání prvků „reálného světa“ do prostoru textu je jednou z jejích oblíbených her, které svádí se čtenářem. To znamená, že toto téma nalezneme ve větší či menší míře téměř ve všech textech Milady Součkové.

V další kapitole se Součková zabývá autorem, který byl – stejně jako ona – jakýmsi undergroundem soudobé tvorby, tedy Karlem Hynkem Máchou. Součková se zde věnuje interpretaci jednotlivých textů, ty pro mě ovšem nejsou v tento okamžik důležité, ve stručném shrnutí kapitoly si tedy vybereme proto opět pouze tendence odkazující určitým způsobem k jejímu vlastnímu dílu.

Součková se pokouší zabývat Máchovou tvorbou komplexně, tu pak zasazuje do kontextu autorova života. Seznamuje své čtenáře tedy i s drobnější tvorbou, která v českém prostředí nebyla příliš významně akcentována a není pro Máchovu poetiku charakteristická – například baladické a folklorní texty. Hovoří především o jeho nihilismu, melancholichnosti ukryté v dílech. V tomto ohledu mohl Mácha evokovat spíše melancholicky založeného Zdenka Rykra. Součková rozhodně nihilismem zasažena nebyla, jak jsem zmiňovala již

⁸⁰ Tamtéž, s. 34.

v předchozí kapitole, ona naopak inklinovala k přijetí svého údělu, ke smíření se s ním a k optimističtějším vizím budoucnosti.

Součková samozřejmě nijak nezpochybňuje Máchovo básnické umění, ale zdá se, že mu vyčítá malou úctu ke svým předchůdcům, kolegům.

„Mácha was deeply indebted to his Czech predecessors and even to his opponents. The language of his poetry derives to a great extent from the translation of Paradise Lost by his old profesor, Josef Jungmann; and he had similar obligations to Čelakovský, of whom he spoke with little reverence.“⁸¹

Zdá se, že zde její inklinace k tradicím převážila nad pochopením revolty mladého člověka, bouřícího se proti zkostnatělému společenskému systému. Z některých pasáží je opravdu cítit sentiment nad ztrátou hodnot, které snad zastupovalo 19. století. Tento sentiment mohl být také reakcí na pobyt v exilu, na vědomí, že touha po novém světě, tak, jak o něm píše například v *Mluvícím pásmu*, je pasé.

V části věnované Karlu Jaromíru Erbenovi oceňuje Součková právě to, co vytýkala Máchovi – udržování odkazu Jungmanna, Kolára, kterými Mácha v podstatě pohrdal. I tato část je zpracována chronologicky a usouvztažňuje Erbenův život a dílo.

„In 1853, sending to a friend the first edition of his Kytice, he wrote of his poems: "They all come from that period of my life when I was in the mood to grind out verses". Even if one recognizes the formal charakter of this selfdepreciation in a dedication, one feels that Erben must have had a real tendency to belittle himself.“⁸²

Je, domnívám se, patrné, že Součková upřednostňovala kromě kladného vztahu k tradici také osobní skromnost. Oceňuje rovněž Erbenovu pracovitost, detailní zkoumání problematiky, kterou se zabývá – tedy vlastnosti, kterými se vyznačovala ona sama. Pozornost upírá i na jeho sběr lidové slovesnosti – pokud jsem v kapitole o Zdenku Rykrovi hovořila o jeho touze zrovnoprávnit všechny žánry, kterými výtvarné umění oplývá, pak i Součková kladla důraz na důležitost komparace a propojování různých literárních žánrů. Ve *Škole povídek* si hraje s různými jazyky žánrů, období. V *Mluvícím pásmu* pak například zmiňuje i reklamní slogany, rozhlasové upoutávky a podobné „pokleslé“ větné útvary, upozorňuje na ně jako na součást kultury, nositele jazykových možností vyjádření apod. Lidová slovesnost pro ni tedy představuje onen tradiční základ historie, na němž je možno budovat novou kulturu.

⁸¹ Tamtéž, s. 86.

⁸² BRANDL, V. *Život Karla Jaromíra Erbena*. Brno, 1887. IN SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, 1958. s. 90.

„We must not be content with imagining Erben as a moderate man surrounded by a modest family, displaying with discretion of his office and work. Erben was not merely a man of bureaucratic habits, walking daily from his home to his office, whose main concern seemed to be the welfare of his country. He was also an inhabitant of the Romantic world.“⁸³

Vlastně i zde by bylo možno vidět jistou spojitost s životem Milady Součkové. Ona byla na jedné straně dámou z vážené buržoazní rodiny, na straně druhé inklinovala ve své tvorbě k tendencím, které se vlastně snažily tento tzv. ideální svět vyšších tříd zničit.

Poslední část studie je věnována Boženě Němcové. Milada Součková ji představuje jako ženu, která byla nejvýraznější autorkou/autorem prózy devatenáctého století.

„Her contemporaries recognized her talent, and by the second half of the century she had become a national classic. For a short time around World War I, when the Czech avant-garde was engrossed in modernistic trends in literature and art, Němcová's work seemed to belong to a remote past. Even at that time, however, her collected works were published in new editions, and the Czech scholarly and literary world continued to pay tribute to her.“⁸⁴

Bylo by snadné říci, že si Součková vybrala jako jednoho ze tří nejzásadnějších autorů romantismu, respektive neoromantismu Boženu Němcovou kvůli jejímu ženství, a tím jakémusi předem určenému outsiderství, kvůli síle její osobnosti, která Němcové dovolovala překonat velmi těžké osobní chvílky. Ale neuvádím to jako důvod, protože Božena Němcová, bez ohledu na feministické přístupy skutečně zásadní autorkou byla. Hodnotit kvalitu jejího díla v souvislosti se „členstvím“ v českém literárním kánonu ovšem není můj úkol, proto se vrátím k předpokládanému a zcela logickému důvodu výběru (kromě v úvodu zmíněného povědomí v zámoří) – Součková ve studii představuje jakési tři typy romantismu – Máchův nihilistický, Erbenův mytologický a Němcové novoromantický.

Ani u Boženy Němcové nečiní Součková výjimku a seznamuje čtenáře s dílem a životem Němcové v chronologickém duchu. Opět, stejně jako u Erbena, zdůrazňuje důležitost folklóru a především sběr pohádek, u nichž ani ona nezapírá inspiraci osobními zkušenostmi.

„Němcová herself, in a letter, confirmed the fictitious character of her first fairy tales: "This fairy tale is not a true folk tale; a part of the subject comes from my childhood memories; I took a fancy to it and made up the rest.“⁸⁵ ⁸⁶

⁸³ SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, 1958. s. 126.

⁸⁴ Tamtéž, s. 131.

⁸⁵ *Sebrané spisy Boženy Němcové*, XII. Prague : 1912, Korrespondence, I. P. 32. IN SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, 1958. s. 133.

⁸⁶ SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, 1958 s. 133.

I u Milady Součkové tvoří její dílo prolínání fiktivní skutečnosti a jejích osobních zážitků, zkušeností. Pominu-li Němcové amatérský zájem o botaniku, který byl jistě Součkové sympatický, pro Miladu Součkovu byla určitě důležitá i angažovanost Němcové na politickém poli. Inklinace ke klidnému venkovskému životu, venkov jako symbol bezpečí, místo, kam se člověk může uchýlit se svými problémy, schovat se, ale zároveň patriotismus, osobní hrdost, která nedovolí před problémy utíkat. Součková i Němcová se problémům (jak osobním, tak společenským) rozhodně postavit uměly.

Součková v díle Němcové zdůrazňuje neustálý střet vesnického a městského prostředí, který by opět mohl evokovat Součkové kolísání mezi buržoazií (představující industrii, blahobyt, ale také předsudky či pokrytectví) a revoltou-avantgardou (ta pak symbolizuje zničení přetvářky, obnažení společnosti). Ovšem Součková si velmi dobře uvědomuje idealizace které jedinec do toho či onoho vkládá, možná proto se nikdy jednoznačně nepřikloní na jednu ze stran.

Na závěr Součková zdůrazňuje, že hodnoty, hledané v díle Boženy Němcové se neomezují pouze na zidealizované prostředí venkova, Němcová představuje šlechtnost, morální čistotu a hluboké lidské cítění vycházející z krásného českého jazyka, čehož si byli vědomi nejen čeští čtenáři.

„Looking outside the limited circle of Czech readers for an authority to endorse this appreciation we might call on Franz Kafka as a witness. In his Letters to Milena he wrote: "I know in Czech (with my limited knowledge) only one music of language, that of Božena Němcová."⁸⁷ „⁸⁸

4. 3 The Parnassian Jaroslav Vrchlický

V této studii Milada Součková na počátku uvádí, že se jedná o pokus interpretovat Vrchlického poezii bez jazykových, historických a metodologických limitů, opět s ohledem na své anglicky mluvící čtenáře. Hned na počátku zdůrazňuje Vrchlického obtížný básnický jazyk, který pro ni byl jistě přitažlivý svou vybroušeností. Práce s možnostmi, které jazyk nabízí byla zřejmě také jedním z důvodů, proč věnovala Milada Součková pozornost právě Vrchlickému.

⁸⁷ KAFKA, F. *Letters to Milena*. London, 1953, p. 35. IN SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, 1958. s. 163.

⁸⁸ SOUČKOVÁ, M. *The Czech Romantics*, 1958. s. 163.

Čtenář se nejdříve dozvídá fakta o prostředí, které dalo českému parnasu vzniknout. Hovoří v této souvislosti nejen o potřebě podpory českého patriotismu, ale současně také o Vrchlického kosmopolitismu, zejména lásce k frankofonní kultuře, která je se Součkovu jistě spojovala. I Součková vnímala potřebu propojit českou literární tradici a možnosti českého jazyka s inspiracemi přicházejícími zejména z Evropy.

Součková také oceňovala Vrchlického nekonformnost⁸⁹, chování, kterému byl cizí snobismus. Stejně jako ona se nenechával ovlivnit politickými machinacemi.

„[...] Vrchlický had the opportunity to acquire a social polish apparent in his later appearances as a peer of the Austrian diet [...]. Vrchlický, however, never showed a trace of snobbishness; the only society which ever impressed him and which he sought constantly was the society of great poets.“⁹⁰

Věnuje se i problematice mýtů, které se nejenom nekonečně opakují a rodí se z nich nové kultury, ale právě svým opakováním a prolínáním do různých kultur jsou schopny vytvářet národní tradice. Přesto by neměly být hybnou silou člověka a jeho vůle žít. Neměly by být, stejně jako náboženství, alibismem.

„For Vrchlický, the march of cultures and civilizations and the idea of participation in the destiny of mankind are responsible for the over-all optimistic conclusions of his poetry. [...] Man's place in the universe is heroic because of his courage to face his world without the intermediary of mythology and without the panacea of religion.“⁹¹

Součková píše také o parnasistním/Vrchlického modelu zpracovávat tradiční témata novým, imaginativním jazykem, tato tendence nám opět připomíná tvorbu Součkové, která se sice obrací spíše k dějinným událostem než k mýtům, ale její koncepce ozvláštnění je vystavěna na podobném principu.

Ocenění hodné jsou pak také zvláště Vrchlického překlady zahraničních děl. I díky nim se stal známým, a to pochopitelně zvláště v zemích, jejichž díla překládal (především tedy v Itálii). Vrchlický tímto způsobem zprostředkoval nesmírně důležitý mezinárodní kontext, bez něhož by mohla česká literatura jen těžko rozvíjet svůj vlastní potenciál. Přesto byl Vrchlický v jistém směru velmi konzervativní, což mu bylo vyčítáno.

⁸⁹ „Vrchlický byl tenkrát přijat u Františka Josefa. Byl se představit jakožto pair, volený do sněmu. Vyprávěl svým sršivým a vzácným humorem, jak se oblékl do té parády. Předepsaný dvojhrotý klobouk si však nenasadil. Koupil si černou důstojnickou čepici a tak, v tom černém, zlatem vyšívaném fraku šel pěšky na hrad a budil značnou pozornost. Taková čepice u vysokého hodnostáře nebyla zvykem a Vrchlického tato výstřednost náramně bavila. Jeho kolega, sochař Myslbek, který byl též jmenován, do Vídně nepříjel. Jak mi později řekl, nebyl zvědav na ten tyátř.“⁸⁹ http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2003/01/aurednickova

⁹⁰ SOUČKOVÁ, M. *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*, 1964. s. 16.

⁹¹ Tamtéž, s. 38.

„On the one hand, wrote Masaryk, Vrchlický translated Baudelaire and brought him to the Czech poets and their public; on the other hand, he took an averse attitude toward those who aligned themselves with the French decadents and symbolists and who, together with the realists [...], opposed Vrchlický's outdated Parnassian rhetoric.“⁹²

Někteří avantgardní umělci Vrchlickému vyčítali nekvalitní překlad Whitmana, kterému se prý „nedá věřit“, ovšem vzhledem k tomu, že velmi málo lidí bylo schopno číst tento text v originále, musíme jeho překlad v tomto ohledu velmi ocenit. Jiří Karásek ze Lvovic naopak složil za toto dílo Vrchlickému kompliment za vypořádání se s takto gigantickým dílem světové literatury.⁹³ Vrchlický byl navíc, co se překladů týká, schopen velké sebekritiky a uměl se se svými špatnými překlady zpětně vyrovnat.

Dále se Součková věnuje problematice náboženské. Jaký byl přístup Vrchlického k Bohu, jak náboženství utváří společnost.

„For Vrchlický God exists as an idea of charity, compassion and love for man. Christ and Buddha are merely historical manifestations of this humane ideal [...].“⁹⁴

Je tedy důležité, aby víra vycházela bytostně z člověka samého, nikoli z institucí jež jsou pouze jinou alternativou k moci politické. Vrchlický (jak jsem uváděla již výše) upozorňoval na problematiku alibismu a přesouvání odpovědnosti z jedince na Boha. Bůh nesmí být všelékem, zodpovědnost stále leží na člověku.

Na závěr shrnuje Součková kvality Vrchlického takto: *„[...]only with the renaissance of the objective and formal element in art had Vrchlický's poetry a prospect of a new appraisal; it has a fair likelihood to withstand the effects of time perhaps better than that of any other modern Czech poet, and this because of the classic qualities of his work.“⁹⁵*

Opět tedy zdůraznění důležitosti uchovávání tradic, klasických děl, která mohou být stejně inspirativní a přínosná jako nový umělecký jazyk.

Součková se tedy obrací k autorům/autorce, se kterými ji, z mého současného pohledu, spojuje ona tradičnost spojená s progresí. Malou výjimku činí s Máchou, kterého vyzdvihuje jako formálně velkého autora, jehož umělecké kvality jsou naprosto nepopíratelné, ovšem s lehkou výčitkou upozorňuje právě na jakousi neúctu k „velkým“ umělcům daného období, tedy k tradici tvorby. U ostatních autorů pak vyzdvihuje především jejich schopnost přiklánět

⁹² Tamtéž, s. 84.

⁹³ Tamtéž, s. 90.

⁹⁴ Tamtéž, s. 98.

⁹⁵ Tamtéž, s. 139.

se k české tradici, využívat pohádek, pořekadel či lidových příběhů, ale zároveň prosazovat umělecký pohyb vpřed. U Boženy Němcové by se zajisté mohlo jednat i o osobní sympatie s ohledem na těžký život ženy-umělkyně, která snáší svůj osud velmi statečně. Jaroslav Vrchlický je pak jednoznačně pro Součkovou mistrem formální inovace na tradičním podkladu. Jsem si jistá, že o tomto velkém „boji“ tradice a progresu se přesvědčíme i v kapitole následující, tedy při zkoumání jednotlivých sbírek poezie Milady Součkové.

Zbývající studie *Baroque in Bohemia* či *Literary Satellite. Czechoslovak-Russian Literary Relations* bohužel do této kapitoly z důvodu špatné dostupnosti textů zahrnout nelze. Domnívám se ovšem, že zejména studie *Baroque in Bohemia* by mohla být velmi přínosnou, zejména pokud by se usouvztažnila s knihou Josefa Vojvodíka *Povrch, skrytost, ambivalence*, která se, mimo jiného, explicitně zabývá také vztahem baroka a avantgardy, tedy potažmo avantgardně-barokními motivy v díle Milady Součkové.

V této kapitole jsem nezmiňovala jednotlivé zahraniční autory, kterými se inspirovali čeští literáti, o nich Součková pojednává. Nevěnovala jsem se ani jednotlivým motivům, které by spojovaly dílo Součkové a díla výše zmíněných autorů. Soustředila jsem se opravdu pouze na obecné společné tendence. Jsem si vědoma subjektivního výběru těchto informací, také se to nijak nesnažím zastírat. Jak jsem naznačila již výše, pokoušet se ozřejmit, proč si Součková vybrala jako náměty svých studií právě Erbena, Máchu, Němcovou či Vrchlického by se rovnalo pouhému spekulování. Netvrdím v žádném případě, že Součková psala své studie z důvodů podobného vidění určitých problematik či přístupu k životu. Zvolila jsem tento postup čistě prvoplánově – Součkové studie by mi snad mohly být nápomocny v kapitole příští, v níž se konečně dostanu k samotnému tématu naší práce – konkrétní poezii Milady Součkové.

5. PROMĚNY POETIK

Ve čtvrté, závěrečné, kapitole se dostávám k tématu, které stojí v názvu mé práce – k poezii Milady Součkové, respektive ke konkrétním sbírkám, které napsala. V podkapitolách se budu věnovat každé sbírce zvlášť, ale zároveň je budu vzájemně komparovat, pokud postřehnu zásadnější změnu a pokusím se tedy sledovat proměnu jejich poetik.

Přístup ke sbírkám bude muset být velmi selektivní. Milada Součková je totiž autorkou, u níž nelze tak docela oddělit prozaistickou a básnickou činnost. Její styl psaní by bylo totiž možno nazvat „tkaní gobelínu“⁹⁶. Součková je zde tkalcem soustředícím se na jemné barevné odlišnosti, na motivy prolínající se skrze smysly jednotlivými kulturami, epochami, směry. Jako je při tkaní gobelínu důležitý každý detail, který musí naprosto přesně „zapadnout“ do svého okolí, nesmí se v něm chybovat, protože následně vytváří harmonizující celek, stejně tak jsou důležité různé motivy z děl Součkové. Na první pohled se může zdát motiv zanedbatelný, ale když se dostane do komparace s tímž motivem v jiném díle, nabývá na síle a potencionálním významu. Na gobelín opět odkazuje v básnické sbírce, kterou se budu zabývat v následující podkapitole – tedy ve *Žlutém soumraku*:

„[...] koberec tkaný po celé dlouhé

hodiny trpělivě čekají

jako by hladily zlaté nitky

i v noci přibývají, laskají.“⁹⁷

Motivy objevující se v próze tedy zcela jistě nalezneme i v poezii. Já se přesto, z praktických důvodů, musím soustředit pouze na poezii, na motivickou propojenost s prózou budu odkazovat méně často, než bych si sama přála. Celé dílo Milady Součkové je ovšem tak komplikovaně propojeno, že prostor této práce nedovoluje věnovat se propojení prózy a poezie hlouběji. Ovšem jsem si plně vědoma toho, že Milada Součková v podstatě nevytvářela jednotlivé romány, povídky, sbírky – Milada Součková komponovala jeden velký opus opěvující tradici a progresi zároveň.

Tvorbu Milady Součkové, co se poezie týká, bych mohla velice „vulgárně“ rozdělit na dvě etapy – domácí a exilovou⁹⁸. První etapa zahrnuje dvě rozsáhlejší básně – *Kaladý, aneb: útočiště řeči* a *Mluvicí pásmo*. Obě básně vznikají v těsně předválečném období, jsou tedy

⁹⁶ Strojový gobelín je například odkazem ke *Škole povídek*, kde jej Součková využívá jako konstrukt jedné z variací *Psychologické povídky*. SOUČKOVÁ, M. *Škola povídek*, 1943. s. 35.

⁹⁷ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 74.

⁹⁸ Pojem „exilový“ zde užíváme ve smyslu literatury psané v prostředí exilu; Součková sama své postavení jako vyhnanství nechápala, označení „exilová poezie“ by jí tedy bylo cizí.

ovlivněny atmosférou strachu, obavami o osud národa, o osud národního jazyka. Je v nich ovšem patrná i touha vyjádřit se adekvátně formálně. Autorce nejde pouze o to, informovat své čtenáře o stavu své mysli, popřípadě morálně apelovat na jejich svědomí stran vlastní nacionality a aktivity v odboji proti uzurpujícím silám. Zejména v *Mluvícím pásmu* je akcent kladený na proměnu umění a experiment s formou poměrně silný. O interpretaci těchto básní jsem se pokusila již v bakalářské práci.⁹⁹

Proto se v této kapitole budu věnovat spíše poezii snad formálně konzervativnější, tedy exilové. Pochopitelně se při mém pokusu prozkoumat případné proměny poetiky Milady Součkové budu snažit komparovat celou její básnickou tvorbu. Jako první se budu zabývat sbírkou vzniklou sice v roce 1942 – tedy v době, kdy Součková ještě byla v Československu, ovšem rozhodla jsem se ji zařadit do tohoto období z důvodu proměny poetiky, kterou se, oproti dvěma předchozím básním, podle mého názoru zřejmě vyznačuje.

5.1 Žlutý soumrak

*Žlutý soumrak*¹⁰⁰ je sbírkou, která vyšla v roce 1942, tedy časově patří do stejného období jako *Kalady* a *Mluvící pásmo*. Zařazuji ji ovšem až k poetikám tzv. exilovým, a to z důvodu formální podoby básní. Součková se nesnaží experimentovat a propojovat různé básnické (či nebásnické) útvary tak, jak to činila například v *Mluvícím pásmu*.

Jak napovídá název, patrná je inspirace orientální poezií, například typickými japonskými básněmi – haiku¹⁰¹. Nikoli ve slabičném schématu či rozložení pauz, ale v kladení důrazu na zvukomalebnost, rytmus veršů podporovaný například aliteracemi a důležitým pojícím prvkem je zde především tzv. zařazovací slovo. Tedy slovo, které haiku zařazuje do kontextu určité roční doby a v japonské tradici je konvenční.

⁹⁹ POSLUŠNÁ, B. *Poezie Milady Součkové*. 2008.

¹⁰⁰ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*. s. 8 – 87.

¹⁰¹ „Psaní haiku je tvorba, je to umění, je to i řemeslo. Není to žádná volná činnost, kdy si adept-amatér jednoho dne sedne a řekne si: "Teď napíšu haiku". [...] Jako základní pravidlo [...] pro tvorbu dílka, které má právo nazývat se haiku platí to, co formuloval ve svých 4 bodech teoretik, znalec a odborník na haiku W. Bodmershof. [...] a/ obraz; b/ protiklad; c/ pohyb; d/ To ("duch haiku", podstata haiku). [...] Haiku žije z toho, že je Nehotové, NEdopovězené, NEvysvětlené). [...] Ověřte si, zda jste nepoužili zdvojení, tj. jestli jste jednu věc (událost, situaci) nepopsali dvakrát, popř. i vícekrát jinými slovy, výrazy. Např. podzim/ spadané listí; velikonoce/ první květy atd. [...] Ačkoliv se mohou stejná slova v haiku opakovat, tak si jednotlivé (totožné) pojmy v dobrém (velmi dobrém) haiku při opakování neponechávají stejný význam, tj. pokaždé se vztahují k jiné věci, situaci.“ IN <http://haiku.bloguje.cz/558439-tvorba-haiku.php>

Součková se pochopitelně nadržuje tradici haiku, nechává se spíše touto kulturní hodnotou volně inspirovat. Ostatně – jak poukazuje Kristián Suda ve sborníku *Neznámý člověk Milada Součková*¹⁰², i tyto inspirace mohou být subjektivním pocitem čtenáře a není zcela jednoznačné, že by byly orientální inspirace zásadně patrné: „[...] *shledáme, že počet přímých odkazů a narážek k čínské kultuře či reáliím, resp. Východu, nepřesahuje nijak odkazy a zmínky, které provázejí řadu jiných děl autorky.*“¹⁰³

Typický pak bude zejména protiklad (ambivalentnost je ostatně jedním z charakteristických rysů v textech Milady Součkové a jistě se o ní zmíním ještě mnohokrát), který bude symbolizovat nejen nerozhodnost jedince v dějinných okamžicích, ale i nejednoznačnou interpretaci skutečnosti, která nás obklopuje. I básně Součkové se snaží naznačit pluralitu možných interpretací, nejasnou zprávu, kterou nám umění o životě podává. Tedy důraz na subjektivní a jedinečné vidění světa. Součková se ovšem odlišuje opakováním slov, a to ve stejném významu. Anafora, epifora, epanastrofa, někdy opakování celých veršů nejen v jedné básni, ale i v několika po sobě jdoucích básních. I to je pro poetiku Milady Součkové typické. Důležité je také opakování stejných slov ovšem v rozličném sledu. To pak potvrzuje nejednoznačnost a mnohost čtení, která jsou čtenáři nabídnuta. Součková reflektuje v podstatě dva druhy nejistoty – jeden odkazuje ke zmiňované nejednoznačnosti, s níž je nutno přistupovat ke světu, druhý typ nejistoty pak přináší politické události, životní směřování. Nejistota, která se motivicky objevuje ve *Žlutém soumraku* je v prostoru mezi nejistotami výše zmiňovanými. Nic, co by bylo jednoznačné nebylo by pro Součkovou důvěryhodné, ale zároveň jedna nejistota budí nejistoty další a další. Součková pochybuje zejména o básníkově subjektu. Jaký je smysl jeho činnosti? Nevyložil si špatně svůj úkol který má plnit? Toto pochybování je ovšem nesmírně důležité, protože posunuje každého jedince dál. Básníka pak vnímá jako hmotu, skrze níž dochází k transmutaci světa, a která je pro život jedince nezbytná. (Modifikace reality se zde objevují i v expresivnější podobě – například důlky očí jako vyhaslé krátery).

„[...] *snad jsem neměl být básníkem,*

snad jsem byl zrozen

k pohledu za obzor

v zamžení metafor

¹⁰² BAUER, M. [ed.], *Neznámý člověk Milada Součková. Materiály z konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 9. 10. 2. 2000.* 2001.

¹⁰³ Tamtéž, s. 45.

snad. ¹⁰⁴

Tvorbu jakoby básnický subjekt označoval za snahu uchopit neuchopitelné. Ale jedině tak je to správné. Pokud dojdeme k jednoznačnému závěru, neexistuje možnost posunout se dál. Tvorba či čtení jsou samozřejmě sebereflexivní záležitostmi, ovšem Milada Součková prezentuje svůj autorský subjekt jako konstruktéra, který v okamžiku dokončení tvorby ponechává dílu naprostou volnost. Čímž samozřejmě umožňuje onu možnost plurality čtení. I ve své prozaické tvorbě explicitně upozorňuje na to, že autor postavy neovládá, dělají si co chtějí a jemu se je daří více či méně usměřňovat. V tomto konceptu tedy pokračuje i ve *Žlutém soumraku*. Zároveň zde mohu chápat poezii, báseň jako metaforu životního směřování, stejně jako byl osud člověka propojen s uměním v *Mluvícím pásmu*.

„[...] *ach, takhle nás opouští*

což víme kam zamíří

závěry našich básní? ¹⁰⁵

Směřování jedince v dějinách je zkomplikováno pak nejenom tvorbou. Pokud jsem v předchozí kapitole hovořila o Vrchlického obavě stran alibismu člověka, který zaštití svou vlastní odpovědnost přesunutím například na Boha, Součková vnímá situaci možná podobně. V básni *Buddha ve skále*¹⁰⁶ se jedinec obrací na duchovní pomoc, ale nakonec dochází k poznání, že je vždy člověk zodpovědný pouze sám za sebe. To, co subjekt vede životem je záležitostí vnitřní, záležitostí vlastního sebeuvědomění – vždyť Buddha je zde připoután ke skále, nemůže tedy doprovázet.

Formálně mají básně ve *Žlutém soumraku* podobu rámcovou. Tedy symbol koloběhu, odraz konce v začátku a začátku v konci tak, jak Součková prezentuje nerozlučitelnost těchto opozit například již v *Kaladý*. I touto, řekněme umírněnější, podobou básní Součková oznamuje změnu své poetiky. Žádné rozsáhlé básnické celky, v nichž je formální řád (pokud ho vůbec budeme ochotni vidět) pouze cíleným dojmem vizuálním, jinak naopak deklaruje svou uvolněnost.¹⁰⁷ Na rozdíl od *Mluvícího pásma* mají básně sice rozdílné dělení strof, ale vyznačují se poměrně pravidelnou rytmikou. Jako by se Součková snažila dokázat potřebu jakéhosi řádu, byť by nebyl naprosto důsledný. Z jednotlivých básní je cítit touha po ozvláštňení, strach ze šedivých klišé, ale zároveň stálá nezbytnost propojení ozvláštňení a tradice. Jak samozřejmě naznačuje již zmiňovaná inspirace poezií orientální, v níž je tradice naprosto zásadní, ovšem vždy musí být zpracována inovativně. Tato touha po řádu, která

¹⁰⁴ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 48.

¹⁰⁵ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, s. 51.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 62.

¹⁰⁷ Srov. SOUČKOVÁ, M. *Kaladý, Svědectví, Mluvící pásmo*. 1998. s. 185 - 216.

(alespoň formálně) nebyla tolik patrná v *Mluvicím pásmu* může být také důsledkem válečného klimatu. Válka symbolizující smrt, rozvrat, zradu... Součková si možná přeje uniknout z tohoto chaosu, a proto se obrací k orientální kultuře představující obecně klid a vyrovnanost. V *Mluvicím pásmu*, stejně jako ve *Žlutém soumraku* je přesto stále velmi patrná rozkolísanost mezi tradicí a modernou. V *Mluvicím pásmu* Součková neskrývá touhu oboje propojit, přičemž věří v uskutečnitelnost tohoto záměru. *Žlutý soumrak* je v tomto ohledu viditelně skeptičtější. Součková se sice obrací k tradičnějšímu formálnímu pojetí básně, ale je patrné, že je velmi otřesena vývojem politických událostí, které do jisté míry tradici deformují. V následujících verších můžeme vidět explicitní smutek – „drahé slzy“ prolité pro tradiční hodnoty.

„Mám oči jen pro mladé verše, ač jsem ohyzdný
skrývaje v hadrech svůj váček s drahými slzami.“¹⁰⁸

Jistý vliv na tuto proměnu poetiky mohla mít také ztráta manžela. Zdenek Rykr spáchal sebevraždu dva roky před vydáním sbírky. Vzhledem k tomu, že Rykr snad mohl, alespoň symbolicky, představovat jakéhosi „sparingpartnera“ v umělecké revoltě, po jeho smrti se Součková mohla cítit unavena modernou a hledala klid právě v tomto druhu poezie. Orientální kultura Miladě Součkové navíc evokovala i jistý druh tajemství, připomínající dětské vidění světa, tedy přítomnost tajemství ve skutečnostech pro dospělé naprosto nezajímavých. Takto si můžeme interpretovat například báseň *Kimono se vzorem slunce a větvoví*:

„Poznávám ji
ač barvy trochu vybledly
tu malou chybu šablony
slunce, paprsky, větvoví
opakují se, šelestí
bez přerušení skrývají
tajné dětské hry
před velkými
oni nepochopí [...]“¹⁰⁹

Vidění dítěte, neomezené svázaností dospělého, se ostatně také v díle Milady Součkové neobjevuje výjimečně. Například v její prvotině *První písmena* využívá kontrastu fokalizace dospělého a dětského fokalizátora v souvislosti s prostorovou perspektivou. Ve *Žlutém*

¹⁰⁸ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 59.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 39.

soumraku je patrný důraz na časovou distanci. Ovšem musím říci, že Součková se k dětství neobrací nijak lítostivě, jako k časovému období, do něhož by se toužila navrátit. Předkládá ho čtenáři jako variantu jednoho z vidění světa. Vidění, které se přirozeným koloběhem života musí nutně změnit. Pokud lítost cítíme, je spíše jemně melancholická, nikoli depresivní.

Vrátím se nyní k názvu sbírky – *Žlutý soumrak* - dostává závazku protikladnosti – ostatně žlutá barva, symbolizující podle některých psychologů šílenství, schizofrenii¹¹⁰, se neobjevuje pouze v této sbírce (viz podkapitola *Sešity Josefíny Rykové*). Mohla by odkazovat k hraničnímu postavení Součkové, jejímu věčnému životnímu kolísání ale pokud přijmu žlutou barvu jako barvu energickou, pak vidím jistou prosvětlenost děje. Světlo procházející i soumrakem. Naděje. Na jedné straně žahavé kopřivy, na druhé měkký len. Vonnou ambru následují vyvrhnutá střeva vorvaňů... Součková proti sobě staví protiklady jako nevyhnutelnou skutečnost světa. Stav, který nelze zrušit, protože jedno je zároveň vymezováno druhým (stejně, jako je budování nové moderny omezeno tradicemi, ať již zahrnutím tradic v případě avantgardy, nebo jejich vyvoláváním v případě Součkové).

Součková také poukazuje na subjektivitu pohledu při vnímání dějinných událostí. Nalézám tedy podobný protiklad subjektivních dějin jedince a tzv. velkých dějinných událostí, jak tuto problematiku Milada Součková zpracovala například v *Neznámém člověku*¹¹¹. Zde mám na mysli představení událostí, které na první pohled budí dojem obyčejnosti, ale mohou mít konotace k důležitým okamžikům dějin. V této sbírce tedy Součková upozorňuje na to, že i zdánlivě bezvýznamný okamžik v životě subjektu může mít dopad na budoucnost lidstva.

„[...] dej mi básnické téma:

pád jablka do trávy [...]“¹¹²

Dalším častým motivem je měsíc – nezávislý pozorovatel lidského koloběhu života, ale zároveň jakási jeho oběť, civilizační pokrok zastíňující přirozené přírodní krásy. Měsíc symbolizující odvěkou součást vesmíru-Země po miliardy let, představující stabilitu a neměnnost. Přesto je každou civilizací vnímán jinak, proměňován v myslích lidských subjektů. Opět protikladná stálost a proměna v jednom.

Jiným z řady opakujících se motivů se zdá být sen, snovost. Sen jako jakási aranžovanost reality. Sen je zde vždy nějakým způsobem narušen, ale nemizí docela,

¹¹⁰ Také v souvislosti s van Goghovými Slunečnicemi

¹¹¹ SOUČKOVÁ, M. *Neznámý člověk*. 2005.

¹¹² SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 22.

rozpouští se v realitě a nikdy není zcela jasné, ve které fázi se subjekt nachází. Sen neubližuje, spíše samovolně konstruuje prostor svobody, naivity. Tento prostor většinou někdo/něco naruší násilně a pak se sen dostává do pozice zraňujícího modifikátora skutečnosti.

„[...] *uhodil's veslem*
v hladinu snění
porušil's ovál
zkreslil jsi ústa
zašilhal's okem
rty, jež jsem líbal
proměnil's v ústa
starého kapra [...]“¹¹³

Jako ve všech dílech Milady Součkové, včetně prozaických, i zde nalézám odkazy k jejímu původnímu vědeckému zaměření – tedy k botanice. Odkazy k různým druhům květin, bylin apod. symbolizují nejen dětství či studia Milady Součkové ve smyslových vzpomínkách, tedy její minulost, ale také po tisíciletí přítomné rostliny dodávající zemi kyslík, léčivou sílu nebo prostou vizuální krásu. Rostlina, respektive semínko, z něhož vychází, představuje detaily, nuance, malichernosti, z nichž se rodí velké věci. Tedy odkaz k nezanedbatelnosti skutečností na první pohled nedůležitých. Důraz na tuto zdánlivou „zanedbatelnost“ můžeme nalézt například i v *Kaladě*, v němž nabádá Součková slova k ukrytí do skutečností, které na první pohled nejsou nijak nápadné. Tyto drobné detaily pak využívá i v *Mluvicím pásmu*. Zdá se, že je zde využívá k podobenství:

„*Ó podobenství nasnadě, ó lidské včely!*
Včelí úly, mraveniště, dokonalé státy!“¹¹⁴

Ovšem v *Mluvicím pásmu* spěje skrze subtilnosti ke gigantickým celkům, ve *Žlutém soumraku* zůstává spíše věrná detailu.

Na nejednoznačnost slov, jejich subjektivní recepci, kontextovou interpretaci upozorňuje například těmito verši:

„[...] *slabik, slov, zrnek starých tisíc let [...]*“¹¹⁵
„[...] *slabik slov nových tisíc let [...]*“¹¹⁶

U této citace si můžeme povšimnou rozdílné distribuce čárek. I v *Mluvicím pásmu* využívá interpunkce ve významotvorném smyslu, což jde proti tendencím avantgardy. Popřípadě

¹¹³ Tamtéž, s. 27.

¹¹⁴ SOUČKOVÁ, M. *Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo*, 1998. s. 210.

¹¹⁵ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 34.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 35.

využívá Součková chybějící interpunkci ke čtenářově znejistění či k potvrzení svobody růzností čtení – je jen a pouze na recipientovi, jak se rozhodne významově k sobě verše přiřadit.

„[...] vítá milence

v rouchu

slova

v mém kelímku [...]“¹¹⁷

V této citaci si také můžeme povšimnout aliterace, kterou přeruší „slova“ - stále totiž Součková zůstává, stejně jako v *Kaladý a Mluvícím pásmu* u slova jako všekonstrukt světa. Svět rodící se pouze skrze slova. Součková nepochybuje o trvanlivosti slov, pochybuje ovšem o trvanlivosti materiálu, na nějž jsou literární díla zaznamenána. Pokud v *Kaladý* radila slovům, aby se neukrývala v kameni, který zvětrá, v dřevo, které může být podpáleno, pak ve *Žlutém soumraku* řeší, kam zaznamenat báseň, aby zůstala trvalou hodnotou tohoto světa (a je-li vůbec možné, aby se takovouto hodnotou umění stalo).

„[...] verše se rozpadnou,

ochraptí hedvábi

kdo si pak oblíbí

náš verš na vějíři?“¹¹⁸

V této souvislosti by pak bylo možné chápat propojování zkušenosti tělesné a verbální. Tedy umění přežívající v těle-subjektu. Propojování různých druhů umění opět odkazuje na *Mluvící pásmo* a využívání tzv. pokleslých žánrů. Zde Součková propojuje literaturu a výtvarná díla v souvislosti s tělesností – kresba, psaní na tělo. Zobrazování jakési erotizace, slasti umění připodobněné k přivírajícím se očím – evokující ostatně oči Asiatů.

Vrátím-li se ještě na chvíli k nejistotě slova, respektive ke zdánlivé jistotě slovního tvaru a pomíjivosti sémantické, musím uvést ještě jednu báseň evokující nejen lásku k básnické tvorbě a sílu veršů, ale také ono vlastní směřování, k němuž je vybízen čtenář. Nehledat skrytá poselství, ale to, co se zdá být inspirativním pro recipienta samého:

„*Můj Příteli,*

je cosi prchavého

v každém verši

co činí sladší

pouhá slova.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 46.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 44.

*Vy Příteli
v mých verších
máte poznat svůj hlas
rozmluvy, otázky
den, chvíli –
cosi prchavého
v každém verši
co činí sladší
pouhá slova.*¹¹⁹

Nejistota sémantiky slov je konfrontována s definitivitu implikujícím vyslovením. Tedy jednou vyslovené nelze vzít zpět. Jistá návratnost ovšem spočívá v modifikacích, vyslovené zde není platnou jistotou a toto vyslovené se pak člověku navrácí jako možnost sebereflexe. Pluralita možných významů je nesena samozřejmě časovým kontextem, co bylo dříve zřejmé, dostává nyní naprosto jiné konotace. Opět tedy činím stejný závěr – vše podléhá proměnám a různocněním.

*„ [...] neviděl jsem ji na svých rtech
teprve teď
vidím jak se vrací
jak vlastně vyhlíží [...]“*¹²⁰

Velkým tématem Milady Součkové je pak paměť. Jednak paměť subjektu konfrontovaná s pamětí dějin/historiků. Jednak v podobě různých druhů paměti. Využití mohou rozdělení druhů paměti, které provedla Alena Zachová: první typ označila jako emblematický – paměť je zde mapou, do níž jsou zaznamenávány různé prožitky a zkušenosti. Tato paměť je pamětí schematizující. Dále uvádí paměť migrující. Tedy v podobě onoho již zmiňovaného motivu/motivů, které prochází celým autorčiným dílem. Vzbuzuje ve čtenáři pocit sounáležitosti a propojenosti skrze objevování známých motivů. Dalším typem je pak paměť reflexivní, která umožňuje „proplouvat“ časovými rovinami, navracet se (nebo se potencionálně ocítat v budoucnu) do určitých okamžiků, ale fyzicky zůstat v aktuálním čase.¹²¹

¹¹⁹ Tamtéž, s. 71.

¹²⁰ Tamtéž, s. 77.

¹²¹ BAUER, M. [ed.], *Neznámý člověk Milada Součková. Materiály z konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 9. 10. 2. 2000*. 2001. s. 15 – 21. srov. SOUČKOVÁ, M. *Vlastní životopis Josefíny Rykové*. In *Sešity Josefíny Rykové*. 2009. s. 293 – 305.

Milada Součková si klade otázku, co vlastně paměť je. V *Kaladě* může být prostředkem uchování slova, národní svébytnosti. Paměť jako něco uchovatelného, co nelze nikomu násilím odebrat. V *Mluvicím pásmu* pak můžeme paměť chápat jako vědomí kultur proplouvajících časem a utvářejících tradiční hodnoty, na jejichž svébytnosti by bylo možno tvořit kulturu nové společnosti. Ve *Žlutém soumraku* jsou pak zvažovány abstraktní možnosti paměti, jak je paměť propojena s člověkem, jak určuje jeho další směřování. Důraz na, již tolikrát zmiňovanou, subjektivitu paměti. Na ne/schopnost jedince vyvolat historický kontext. Jak člověka určuje paměť vlastní, jak ho určuje paměť jiných lidí? Lze vždy jednoznačně určit, o čí vzpomínku se jedná? I takto lze interpretovat báseň *V zimním soumraku nad šálkem čaje*:

„[...] mohu vzpomínat

na neznámé / jdoucí po ulici

nejsou mé / jejich vzpomínky

lednového dne / kdy šli po ulici

mohu snad vzpomínat / jejich vzpomínky

svými smysly / tehdy narozenými

mladšími než ony / mohu vzpomínat cizí vzpomínky?

mohu snad vzpomínat / vlastní vzpomínky [...]

nejsou mé / jejich vzpomínky

zoufalých blažeností / či možno vzpomínat

*svými čivy / staršími než ony/ vlastní vzpomínky? [...]*¹²²

Milada Součková tvoří v intencích nemožnosti uniknout z jazyka, žijeme jazykem, jsme jazyk. I paměť je tedy „pouhým“ vyvoláváním různých slov. Proto je paměť nezachytitelná a tolik problematická. Je vlastně odrazem řečových proměn dopadajících na jedince během života.

„Vzpomínka není "dům" není "mládí"

naše myšlení nejsou slova, naše řeč se různí

*hlásky se v mysli rozpadnou, složí [...]*¹²³

¹²² SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*. 1999. s. 54.

¹²³ Tamtéž, s. 82.

5. 2 Gradus ad parnassum

Sbírka *Gradus ad parnassum* je rozdělena do čtyřech částí – *Český parnas*, *Z mého života*, *Ex ponto* a *Gradus ad Parnassum*. Tato sbírka byla vydána v roce 1957 a od orientální inspirace *Žlutého soumraku* se navrácí opět do prostředí českého. Po formální stránce se zdají být básně opět uvolněnější než ve sbírce předchozí, ovšem na druhou stranu zde hraje důležitou roli rytmus, který dává básni řád. K otázce rytmu se vrátím ještě později.

První oddíl odkazuje k českým inspiracím francouzským parnasismem. Většina básní je opatřena dedikací osobnostem české literatury – například Svatopluku Čechovi, Karlu Jaromíru Erbenovi, Antonínu Sovovi či Juliu Zeyerovi, ale jedna z básní je věnována například „*Panu Burdovi, truhláři a starostovi města Milevska*“, tedy příbuzným, přátelům, sousedům – lidem symbolizujícím většinou jakousi idylu poklidného prostředí. U Milady Součkové bývá někdy obtížně poznatelné, zda velebí určitou skutečnost či je jí pozornost věnována s trochou ironie a sarkasmu. První oddíl této sbírky ve mně vyvolává v tomto ohledu rozpaky. O neustálém sváru, který mezi sebou u Součkové vedou tradice a progresivní umělecké postupy, jsem se již několikrát zmiňovala. V tomto případě se jedná dokonce o domácí tradici a světovou progresi.

Součková se obrací na francouzský parnasismus, který se vyznačuje, mimo jiného, zejména inklinací po dokonalém básnickém tvaru. Ovšem nemám ten pocit, že by se této tvarové dokonalosti snažila dosáhnout sama Součková. Jako by spíše v této sbírce inklinovala opět k rozvolněnému verši typickému pro avantgardní básníky. Tematicky se navíc věnuje převážně českému prostředí. Básně jsou dokonce věnovány autorům, kteří jsou více než silně spjati s českým, domácím kontextem. Ve „školní“ praxi bývá například Svatopluk Čech řazen do okruhu Ruchovců, tedy autorů, kteří se svou tvorbou snažili oprostít od jakýchkoli cizích vlivů. I Vítězslava Hálek si čtenář vybaví nejspíše jako autora tendujícího ke zobrazování českého vesnického prostředí. Ivan Blatný je zase známý svými depresivními pocity, s nimiž prožíval svůj nucený odchod z rodné země a izolovanost od mateřského jazyka.

Opět tedy nelze jednoznačně říci, že by se Součková dostala do melancholického vzpomínání na vlast a upřednostnila tradici – i když se to tak na první pohled může ze sémantického hlediska jevit. Stále se tedy drží svého hraničního kolísání. Jako by se na jednu stranu přílišně inklinaci a uzavření se v malém, českém kontextu lehce vysmívala, ale zároveň cítím jistý sentimentální podtón, který jí nedovoluje zřici se tradice, kterou česká kultura nabízí.

Rozpor mezi kosmopolitismem a patriotismem se tedy objevuje hned v první básni, dedikované výše zmíněnému Svatopluku Čechovi. Velebení „*panoramat Řípu*“ je v básni následováno „*vozy: Villach, CCR a France*“¹²⁴. Toto, řekněme heslované, zmiňování různých názvů, obchodních značek či cizích zkratk se často objevuje také v *Mluvicím pásmu*, jako symbol chaoticky dynamické proměny světa¹²⁵. A nejen v *Mluvicím pásmu*, ale jak vidím i zde – s častými odkazy na Francii, kterou si Součková někdy téměř idealizovala. Dokladem je, domnívám se, právě odkaz k francouzskému literárnímu směru objevujícímu se v názvu sbírky.

Další báseň je věnována Karlu Jaromíru Erbenovi, kterému se teoreticky pokusila přiblížit o rok později ve své studii *The Czech Romantics* (viz předchozí kapitola). Báseň odkazující k *Vodníkovi* nese název s *Vodníkem* taktéž korespondující – *Rusalky*. Inspirace je také patrná hned v úvodních verších:

„*Hluboko, hluboko jsou ty divné kraje*
však někdy vyplouvají ku povrchu
když zlatý úplněk si s vlnkou hraje
hraje? hluboko jsou ty divné kraje [...]“¹²⁶

Hluboko, respektive daleko mohou být například kraje české, pod ironizovanou či zpochybňovanou hrou si lze představit českou kulturu v podobě loutky, kterou pevně drží na svých provázcích totalitní komunistický režim. Diktaturou svázaná kultura je připoutána ke dnu – tradici venkova, či rodinných hodnot komunismus degraduje na klišé a inspirace zahraniční kulturou připadá v úvahu v podstatě pouze v rámci Sovětského svazu. Nabídla jsem zde pochopitelně interpretaci velmi subjektivní, jednu z mnoha, ovšem opět mi poslouží jako příklad nejednoznačnosti, příklad pokusu zasadit poetiku sbírky do historického kontextu, a i tento pokus se zdá korespondovat s mým tradičně-progresivním definováním poetiky Milady Součkové.

V této sbírce Součková často odkazuje také k žánru pohádky, mýtu. Přičemž jako by se navracela k původnímu smyslu pohádek jako nositelek ponaučení skrze poměrně temné příběhy, které nekončily většinou příliš šťastně. Tedy například k pohádkám bratří Grimmů, ale především ke sběratelskému počínu Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena, o jehož „pohádkovém“ přínosu píše ve své studii *The Czech Romantics*, zmiňované v předchozí kapitole. Tyto pohádky nejenom, že skrze smrt jako trest pro neposlušné pachole udílely

¹²⁴ Tamtéž, s. 93.

¹²⁵ SOUČKOVÁ, M. *Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo*, 1998. s. 195.

¹²⁶ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 95.

dětem lekce dobrého chování, ale také je udržovaly ve vědomém koloběhu života – tedy s nevyhnutelnou smrtí. Dříve byla smrt vnímána jako naprosto přirozená součást životů. Zdá se, že Součková odkazuje i k této problematice. Smrt, která se během války stala velmi absurdní součástí života, protože nebyla smrtí přirozenou. Součková zde ovšem jako by spíše upozorňovala na přijímání životního údělu tak, jak přichází, protože žádné vyhnutí neexistuje. K tomuto pojetí smrti odkazuje báseň evokující pohádku, v níž bývá smrt často symbolizována i čertem – *Smrt na verpánku*:

„Jen praděd přinutil ji k smlouvání

tu divnou selku, divnou paní.

U koho byla ve vesnici?

prabába, praděd dávno nežijí

po druhé už ji nikdo neošidí!

tu divnou selku, divnou paní

často ji potkávám na rozcestí. “¹²⁷

V úvodu k této sbírce jsem hovořila o využívání určitého rytmu veršů, který báseň ukazuje. Rytmičnost sémantické mnohoznačnosti opravdu jako by činila báseň „srozumitelnější“, respektive přibližuje čtenáři atmosféru českých vesnic, lidových tradic. Rytmus, o němž nyní hovořím, evokuje totiž lidové popěvky, říkadla.

Právě v této sbírce se Součková obrací ze sémantického hlediska k čistotě, o níž jsem již hovořila ve druhé kapitole, věnované Zdenku Rykrovi. Rykr vyjadřoval touhu po očistě světa skrze formu, Součková spíše vnímá očištný proces prostřednictvím myšlení, ukládání do paměti, vzpomínání. Očista je představena spíše jako snaha zbavit se všeho, co by mělo být přirozenou součástí života, předstírání neposkvrněnosti – v tomto ohledu by byla možná jistá aplikace na avantgardní tendence a jejich snahu odříznout minulost zcela definitivně a bez lítosti. Ovšem, že proces násilného zapomení, násilného odtržení kultur, směrů či tendencí je neuskutečnitelný. Na druhou stranu může být naopak jako přirozený proces chápána očista od vzpomínek. Tedy nutnost vzdát se části své minulosti, abychom byli schopni postoupit kupředu.

„[...] ta máma Pradlena vypírá bez lítosti

bez vzpomínek, ač pamatuje nebožtíky. “¹²⁸

Již zmiňované „velké téma“ Milady Součkové – tedy subjekt a jeho postavení v dějinách, respektive dějiny subjektu a dějiny kolektivu – se ve sbírce *Gradus ad Parnassum*

¹²⁷ Tamtéž, s. 96.

¹²⁸ Tamtéž, s. 100.

objevuje spíše v jakési melancholické podobě. Tedy jako návraty domů, často do prostředí českých vesnic (s čímž souvisí i výše zmiňované lidové popěvky), návraty do dětství. Lyrický subjekt se s lítostí obrací ke svému „*otcovskému kraji*“¹²⁹, kterým nebyly idylicky působící vesnice, poklidná atmosféra žádný shon a láska a úcta k bližnímu, ale jako otcův odkaz označuje ruch města, křik a davy lidí bezmyšlenkovitě se valících po přeplněných ulicích. Vesnice, v zastoupení prabáb, jsou nositelkami starých tajemství, moudrosti, kterou je hodno objevovat, ale která zřejmě zároveň zůstane (stejně jako tajemství) hodnotou minulosti.

Součková píše také o smyslové paměti, tedy o vzpomínkách, které k nám přicházejí skrze vůně, doteky, chuti. Tyto smyslové prožitky pak nejčastěji evokují události z dětství, ale také burcují například prostorovou paměť.

Návratu do dětství či mládí se pak věnuje zejména oddíl *Z mého života*. Oproti *Žlutému soumraku* se tedy autorka obrací silněji k české národní tradici, k českému prostředí. V tomto oddílu se nijak silně neprojevuje tendence hledání zahraničních inspirací či zdůrazňování jejich vlivu na naši literaturu. Ovšem stálá propojenost různých typů kultur, důraz rozšiřování vlastních obzorů díky možnosti poznávat jiné kraje a zejména tzv. „evropanství“ ani zde Součková nezastírá. Například v básni *Ukolébavka* jako by se dokonce obracela k některým z avantgardních směrů. Téměř futuristicky zní opěvování kolejnic, pražců, techniky obecně. Koleje jako by zde dokonce přibližovala i v grafické podobě – inklinace k tzv. modernímu jazyku jsou tedy u Součkové i v 50. letech živé.

„[...] s ozvěnou podzemních drah a tunelů

*tu píseň v dehtu nasolených pražců
nárazů mořských vln na železničním výspu*

s tou modulací v měkkou tóninu.“¹³⁰

Dětství je v tomto oddílu spojeno s matkou, lze snad říci tradičním symbolem zrodu. Matka, která fyzicky „zprostředkuje život“ je zároveň nositelkou jedné z nejbolestnějších ztrát tohoto života – smrt matky označovaná jako definitivní uvědomění si vlastní smrtelnosti. Smrt, s níž se musíme vyrovnat symbolizuje pak také obecně všechny možné překážky, s nimiž se musí vyrovnávat autorský subjekt při procesu tvorby.

„[...] jde chvíli ještě a již půjde sama

nemocí, k prahu od bytí k nebytí

¹²⁹ Tamtéž, s. 105.

¹³⁰ Tamtéž, s. 116.

*pouští mou ruku, Bože, jak pospíchá,
k tomu prahu, dojde tam dřív než já
dřív o to, než jsme si kdys ruce podali
před prahem od nebytí k bytí, Bože,
z těch velkých témat života a smrti
žádné nám neušetří, neúprosna
kázeň umění. “¹³¹*

A pokud nese tento oddíl název *Z mého života*, nemohu se samozřejmě vyhnout ani dalšímu tématu, motivům, které procházejí dílem Součkové takřka bez výjimky – život v buržoazní společnosti, život v prostředí salónů, ale také maloměstský kolorit a vzájemné předsudky. Milada Součková samozřejmě, vlivem prostředí, v němž vyrůstala, cítí jistou nostalgii k buržoazii a jejímu způsobu života, zároveň si ovšem uvědomuje přetvářku a pozérství, pod jehož rouškou buržoazie žije. V básni „*Maloměstský motiv*“ odkazuje k „*Madame Bovary*“ a utíkání jedince k iluzím odvádějícím pozornost od pokrytecké a rádoby morální společnosti. Součková má pro maloměšťáctví jisté pochopení, neuchyluje se často ke kritice společnosti, je spíše v pozici pozorovatele, který zaznamenává časové a prostorové změny ve svém okolí a zaznamenává je tak nejednoznačným způsobem, aby si čtenář mohl dosadit „svůj“ kontext. Myslím ale, že je možno vycítit obavy z ustrnutí v šedi společenských zvyklostí. Tedy i smrt z nudy může být vítaným vymaněním se z očekávaných klišé. Smrt paní Bovary může být ovšem také ironizována v souvislosti s vyrovnáváním se Součkové s existencí sebevraždy, s událostmi, s pocity, které člověka k dobrovolné smrti vedou. A to pochopitelně v souvislosti se sebevraždou jejího manžela. Rozhodnutí „vystoupit ze života“, zapříčiněné vlastním nudným, neuspokojujícím životem, jako by zde bylo ironizováno v kontrastu se sebevraždou způsobenou hlubokými depresemi nebo trýznivými historickými událostmi.

*„[...] kdybyste je byla uposlechla
seděla byste jako ony
obtloustlá, stářím vychrtlá
netečně byste nás přešla,
usadila se, řekly staré ženy
jak dobře vdala dceru,
netečně byste dnes vdechla*

¹³¹ Tamtéž, s. 114.

mýdlovou vůni hořkých mandlí. ¹³²

V této části sbírky se pak také, zřejmě vůbec poprvé, dočkávám explicitního zmínění dětství, respektive dospívání ve válečném běsnění. Zmiňovala jsem již charakterovou vlastnost Milady Součkové nestěžovat si na úděl člověka v životě, snahy neobracet se k nepříliš šťastné minulosti, ale naopak tendence soustředit se na to pozitivní v čase aktuálním i budoucím. Ve sbírce *Gradus ad Parnassum* se ovšem zmiňuje o neradostném dětství připadajícím do období válečného. „*Válka na turistické stezce v údolí*“, „*děti osvícení*“¹³³ – to je sarkasmus Milady Součkové. Báseň *Kaladý* vyjadřuje obavy o národní jazyk, podstatu národa v hrozbě nadcházející války, *Mluvící pásmo* již válečnou vřavu bezprostředně pociťuje, ovšem ta je zde pozadím pro umělecký rozlet. Další básnické sbírky se k válce opravdu vyjadřují spíše sporadicky a navíc velmi alegoricky. Oddíl „*Z mého života*“ tedy dostává závazkům, které slibuje název a v duchu ironických úsměšků seznamuje čtenáře i s postojem básnického subjektu k válce.

Závěr oddílu je pak se silnějším důrazem věnován opět slovu samému, vyjádření sebe samého, skrze umění básnické – tedy umění slova. Ovšem jako již „tradičně“ – slovo ve všech svých variantních nejistotách.

„*„Já“ zůstaň nenáviděné!*

a žádný jiný výklad nechci

než verše nejasné a nezřetelné [...] ¹³⁴

Stejně tak se Součková ale věnuje umělecké tvorbě jako nezbytnosti sebereflexe, ba co víc, nezbytnosti existence. Vše, co její básnický subjekt potřebuje, jsou propriety potřebné k psaní a vůbec možnost se této činnosti věnovat.

„*[...] když za mnou dveře naposledy zapadly*

za poručíkem se smrtelným potem na čele

s jedinou nadějí, že může dál psát romány. ¹³⁵

Umění, využívání slov se stává erotizujícím. Zároveň je ovšem velmi malý krůček k tomu, aby se umění či slova staly „prodejnou děvkou“. Součková si je tedy velmi dobře vědoma snadné manipulovatelnosti jazyka. Proto i neexistence či snad ještě lépe nevyřčené slovo, to jež si necháme v sobě, představuje (i ve své imanentní proměnlivosti) trvalou hodnotu.

„*[...] chceš ještě hlásky, slova, básně, gramatiky?*

má souložnice, mluvíš všemi jazyky [...]

¹³² Tamtéž, s. 118.

¹³³ Tamtéž, s. 120.

¹³⁴ Tamtéž, s. 124.

¹³⁵ Tamtéž, s. 125.

*nač ještě básně moje souložnice
ty prodavačko veršů, kterým všude rozumí
nač ještě hlásky, slova, verše, rýmy
literatury?! Smlčím je, smlčím.* ¹³⁶

Nadále tedy bude čtenáře provázet ambivalentnost Milady Součkové. Na počátku sbírky se obrací k Čechovi, Erbenovi, Vrchlickému... na konci sbírky pak apeluje na nezbytnost nechat verše nejasné, nekonkrétní, mnohohlasé. Tato tendence se pak bude jevit postupem času stále silněji.

Za zlomovou může být někdy považována báseň z následujícího oddílu *Ex ponto*. Milada Součková jako by explicitně oznamovala čtenáři změnu své poetiky. Báseň nese název „*Velký podzim*“ a proměna, kterou lze vypožorovat je zde asi nejcitlivější. Ovšem změna jako by nespočívala ve vyhranění jednoho směru či snad v budování zcela nové poetiky. Součková naopak zdůrazňuje ještě důslednější propojování všech dosavadních inspiračních zdrojů. Ovšem na druhou stranu se domnívám, že báseň není zcela nutné za zlomovou pokládat. Poetika Milady Součkové není nijak stálá, a i v rámci jedné sbírky se proměňuje a prolíná se sbírkami předchozími.

*„Jsem v zavanutí větru, měním zvíře v bajku,
zažhám hvězdy v prachu Východu
[...] rád měním barvy listí, srsti, kontinentů [...]“* ¹³⁷

Básně tohoto krátkého oddílu jsou opět dedikovány – tentokrát Jindřichu Chalupeckému, Ivanu Blatnému a Zdenku Rykrovi. Ve všech těchto básních je cítit prolínání pocitů subjektu žijícího v rodné zemi a následně pocitů stejného člověka, který byl ze své rodné země různými okolnostmi nucen odejít. Zde možná Součková také zdůrazňuje problematiku označování pojmem „exilový“, o níž jsem se již zmiňovala výše. Jako by spíše odkazovala k jakémusi vnitřnímu exilu, k němuž se člověk odsuzuje sám. Součková ústy lyrického subjektu zdůrazňuje schopnost člověka přizpůsobit se, schopnost vzpomínat – možnost pracovat s pamětí a vzpomínkami ve svém zájmu, nepodléhat pocitům vydědění. Člověk je skrze svou paměť schopen vyvolat vzpomínku domova kdekoli na světě. Pokud bude ochoten přijmout svůj osud, nalezne to, co mu bylo doma blízké na místě, kde se právě nachází. Tento prvek mi připodobňuje právě onu „migrující paměť“ – stejně jako předměty, postavy či události jsou schopny migrovat z jednoho díla do druhého, jsou stejným způsobem díky

¹³⁶ Tamtéž, s. 127.

¹³⁷ Tamtéž, s. 131.

paměti subjektu schopna migrovat i místa, která básnickému subjektu byla ve vlasti blízká. A to například na základě smyslových vjemů.

Závěrečná část sbírky, stejnojmenný oddíl, opět odkazuje ke starým tradicím, nyní v podobě antického mýtu, který může být inspirativní, protože přežívá staletí a stále je zdrojem silných emocí a reflexí, ovšem také se může stát překážkou vlastního rozvoje ve snaze vyrovnat se velikosti antického umění, protože „*antický mýtus odpoledne údy tíží*“¹³⁸.

I zde se Součková obrací na morfologii – architekturu básnictví. Obecně odkazuje k filologii, doslova překládané jako „přátelství se slovem“, tedy již několikrát zmiňované architektuře básnictví, v níž je propojen jazyk, literatura i historický a kulturní kontext – o básnický (či prozaistický) explicitní propojení těchto náležitostí se ostatně Součková snaží v celém svém díle.

5. 3 Pastorální suita

Sbírka *Pastorální suita*, která byla vydána v roce 1962, je rozdělena opět do čtyřech částí, stejně jako sbírka předchozí. Tyto části nesou názvy: *La Petite Suite*, *Pichlova suita*, *Hálkova suita* a *Baletní suita*.

Právě v této sbírce se nejmarkantněji projevuje rytmus evokující lidové popěvky či říkadla, ale vnímám zde i odkaz k lidovým nářečím vyvolávajícím atmosféru zapadlých vesnic a specifického koloritu.

„*Stávala v rondelu*

pod lipami, v sadu

když slívu česali

tam na ni zapomněli.“¹³⁹

Tato lidovost se motivicky propojuje zejména s přírodními obrazy korespondujícími fyzicky či duševně s životem člověka. Součková ale v tomto oddílu zmiňuje také religiózní rozměr života, který byl v té době opravdu spojen spíše s vesnickými obřady. A protože Součkovou v každém jejím díle provází ambivalentní obrazy, i zde naproti vesnické „idyle“ staví autorka prostředí noblesních salónů vyžadujících vytříbené chování či přiměřené vzdělání. Opět tedy nalézám již dříve zmiňovanou problematiku propojování jistých typů protikladů. Přesto je v této sbírce častá jakási přírodní lyrika – opěvování přírodních krás, zvyků tmelících

¹³⁸ Tamtéž, s. 139.

¹³⁹ Tamtéž, s. 151.

společnost po staletí. Zvyků, jejichž prostřednictvím se básnický subjekt navrácí do okamžiků, které kdysi prožil a nyní se mu skrze smyslové prožitky navrácí.

„*Za mlada, můj Bože*

na houby, maliny

než jste se nadáli

byly jich tašky

žencům jsme na pole

nosily svačiny.“¹⁴⁰

Již název sbírky naznačuje, že bude zastřešovat básně určitým způsobem evokující hudbu. Hudebnost poezie se také pochopitelně prolíná mnoha díly Součkové a odkazuje tak ke všem smyslům, jimiž lze umění vnímat. Necítíme takový důraz na proměnlivou sémantiku slova, ale spíše na emocionální prožitek skrze smysly, který nám mohou nabídnout předestřené obrazy. Součková využívá synestézii jako poměrně efektivní prvek. Toto prolínání smyslových prožitků není ovšem na první pohled markantní. I zde cítí čtenář subtilnost vyjádření. Hudebnost verše tedy neevokuje pouze rytmická pravidelnost (u básní inspirovaných například pořekadly), ale také předměty hudbu symbolizující. Opět se také může čtenář setkat se zachycením prostoru s hudebními nástroji. Tento prostor často odkazuje k salónní společnosti a náležitému hudebnímu vzdělání. Vnímám pak básnický subjekt jako prvek soustředící smyslové prožitky do emocionálních dojmů z básně a upozorňující tak na rozsah básnického pole působnosti.

Pastorální suita se zdá být tedy blízká spíše sbírce *Gradus ad Parnassum*. A to zejména svými odkazy k idylizování vesnického prostředí a kladením důrazu na uctívání tradičnějších hodnot. Zmiňování venkova či maloměsta v této sbírce může také evokovat poklid, do něhož může básnický subjekt uniknout před hlukem a davy velkoměsta, před hutnou atmosférou, která se v době rozličných politických krizí soustředí právě do velkých měst. Je patrné, že zde se tedy Součková odklání od poetiky *Mluvícího pásma*, které naopak hluk a ruch vnímalo jako prvek propojující celou Evropu, v níž všechno tepe životem. *Mluvící pásmo* volalo po kosmopolitismu, *Pastorální suita* si spíše říká o poklidný návrat k tradicím.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 190.

5. 4 Alla Romana

I ve sbírce *Alla Romana* z roku 1966 Milada Součková zůstává u rozdělení do čtyř podkapitol. Tentokrát nesou názvy *Římské procházky*, *Italia 1960*, *Pro Musis Domo Corsini* a *Per Imagines et per Verba*.

Jak název sbírky i jednotlivých oddílů napovídá, inspirací k těmto básním byl pobyt v Itálii. Setkávám se tedy s obrazy opěvujícími italskou architekturu, osobnosti, umění, atmosféru měst či živelnost emocí. Tyto emoce a atmosféru místa je ovšem básnický subjekt schopen bez nesnází přenášet tam, kam právě potřebuje, a to díky vzpomínkám. Italská ulička může pak být oblíbeným zákoutím subjektu v Praze.

Itálie, jejíž národní jazyk se vyvinul z latiny, také může nepřímo odkazovat opět k antice a latinské vzdělanosti. V prvním oddílu Součková také často zapojuje do toku veršů latinská/italská slova, tento prvek (rozšířen na více cizích jazyků) se často objevuje zejména v *Mluvicím pásmu* a symbolizuje nejenom vzdělanost zastoupenou znalostí jazyků, ale také propojování evropských kultur, skrze něž bude vybudován moderní jazyk umění. Ve sbírce *Alla Romana* se však obrací ke vzdělanosti klasické, vycházející od renesančních umělců, nositelů kulturních hodnot po celá po staletí.

„V šumu vodotrysku acquatici

mostricciuoli dovádějí

[...] Torquato Tasso, Múz tiberských med

a mantovánských vlil mu do šalmaje

maňasci si šalmaj vypůjčili

*pro primavèra, pro děti [...]*¹⁴¹

K renesančnímu umění se Milada Součková vrací jistě také pro jeho důraz na individuální sílu, jedinečnost a zejména propojení s vědou, které muselo být pro autorku, jakožto přírodní vědkyni, nesmírně lákavé. Jako by se autorka snažila říci, že umění nelze tvořit lehce a bezproblémově právě proto, že výstavba básně, povídky či románu může být chápána také jako architektonický čin, místo každého slova musí být přesně vypočítáno a nic nesmí konstrukci ohrozit. O této problematice jsem hovořila v úvodu této kapitoly v souvislosti s „gobelínovou“ tvorbou Milady Součkové. Stejně tak se Součková samozřejmě obrací k výtvarnému umění Michelangelovu (technicky samozřejmě velmi náročnému) či k sochařství. Zejména pak musím zmínit materiál, z něhož se tvořilo – mramor. Mramor jako

¹⁴¹ Tamtéž, s. 211.

symbol čistoty a jisté kulturní nesmrtnosti, který je ovšem v mnoha básních pouhým pozůstatkem rozpadajících se staveb či sousoší. Pokud básnický subjekt v *Kaladý* nabádal slova, aby se neukrývala v kamení, zde je patrné, že i mramor, přes svou silnou strukturu, nedokáže unést tíhu uměleckých ambicí a dějinných okamžiků. V následující ukázce se seznamují nejenom s přírodními vědci, kteří, velmi zjednodušeně řečeno, zkoumali nové možnosti vytváření určitých systémů, ale také se spirálou a vertikálou. Tedy s tvary, které by mohly symbolizovat umění v jakési přenesené tvarové podobě – spirála či vertikála symbolizující pravidly daný pohyb, tvarovou dokonalost nesoucí určitý význam.

„[...] okouzlen antikou, systémy,
Dutrochet, Linnéovými druhy,
spirálou, vertikální tendencí [...]“¹⁴²

Dále Součková v oddílu *Římské procházky* odkazuje na anglické autory (Byron, Shelley), kteří zanechali silnou stopu v evropském básnictví a především – zemřeli mladí. Součková se zde obrací k smrti jako k určitému vysvobození od života. Zdá se, že by tento typ básni mohl odkazovat k předčasně dobrovolné smrti jejího manžela, Zdenka Rykra. Jako by se básnický subjekt snažil pochopit, proč je nutné se se smrtí smířit či snad ospravedlnit sám pro sebe odchod blízkých ze života. Smrt jako únik před zkosnatělostí, pasivitou, samotou. Myslím, že se jedná o přibližnou podobu smrti, s jakou jsem se setkala již ve sbírce *Gradus ad Parnassum*, tedy návrat k otázce způsobu a důvodu, které mohou být zvoleny (či snad určeny osudem) pro odchod ze života.

„[...] píchne u srdce hořkostí,
zneuznáním, tou malostí
před níž prchli Byron, Shelley,
umřeli mladí, nestárli,
uniknout! známě to bolí [...]“¹⁴³

Kratičký oddíl *Italia 1960* se opět nese v duchu odkazování se ke starým hodnotám antiky, respektive u nás k tradičnímu jazyku autorů 19. století. Atmosféra italských zákoutí splývající se zdobnými salony, v nichž dlela buržoazie zdůrazňuje oddanost umění, nutnou lásku k tvůrčímu aktu.

Třetí část *Pro Musis Domo Corsini* pak tzv. „salónní“ dětství či dospívání evokuje v největší míře. Nikoli pouze zachycením prostoru či noblesou a vzděláním na straně jedné a lehce povýšeneckým chováním na straně druhé, ale také díky již zmiňované „migrující

¹⁴² Tamtéž, s. 216.

¹⁴³ Tamtéž, s. 217.

paměti“, kterou Milada Součková tká gobelín své tvorby. Prolínání se pak neděje pouze v rámci děl, ale i uvnitř jednotlivých sbírek. Právě třetí oddíl jako by byl věnovaný postavě Augustiny, se kterou se čtenáři mohli nejintimněji setkat v románu *Amor a Psyché*¹⁴⁴. Právě tato postava seznamovala vizuálně recipineta s prostředím buržoazních vil a života v salónech, nevizuálně pak s emocemi dopívající dívky, která se snaží o sebereflexi uplatněnou v adekvátním formálním řádu – tedy naleznout cestu k napsání románu. Vidím zde tedy odkaz k propojení emocionality a procesu tvorby, jeho materializaci a zexplicitnění psaní samého.

„[...] *grünen Blüten, v ruce Augustiny*

prsty měkce čeří akordy

z šera salonu se noří

běl soch, Apolina, Hery [...]“¹⁴⁵

Stejně jako v ostatních sbírkách Součková zdůrazňuje důležitost vzdělání, které otevírá dveře do různých oborů vědy, do rozličných inspirativních kultur a uměleckých kruhů.

Oddíl poslední, *Per Imagines et per Verba*, opět mnohé naznačuje již svým názvem. Obrazy a slova vzájemně se neodlučitelně prostupující. Tento oddíl také, narozdíl od předchozích, více pracuje s motivem podzimu (ve smyslu životního cyklu), konce. Minulost, která se nezdá nabízet možnost znovuprožití. Dokonce ani skrze vzpomínku, tak jako ve sbírce *Žlutý soumrak*. Ale nelze říci, že by básně byly těžké a depresivní. Spíše volají po budoucnosti, která má sílu oživit šedivou přítomnost.

„*Jak listí rody, když je vítr shání*

stočené v suché kornoutky

v kloubky stáří ztuhlé

prsty stébel trav se chytají

houfem s vrabci trávník opouští [...]

chrastíce k hrobu léta dotančí.

[...] nenech je hnít v příkrovu u stoky

v rozklad, těžké vlhkosti.“¹⁴⁶

Alla Romana se tedy neodvrací od tradice, ale důrazněji než předchozí sbírky hledá tradiční inspirativní zdroje mimo české prostředí. Ovšem neobrací se nyní k orientálním kulturám, zůstává poměrně blízko československým hranicím. Zdá se, že Milada Součková

¹⁴⁴ SOUČKOVÁ, M. *Amor a Psyché*. 1937.

¹⁴⁵ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 244.

¹⁴⁶ Tamtéž, s 274.

komplexně upřednostňuje spíše celoevropské reflexe, mimo Evropu se čtenáři nedostávají nijak zásadně často.

5. 5 Případ poezie

Tato sbírka dala název soubornému vydání básní, které Milada Součková napsala v 50. a 60. letech 20. století. Oddíl je rozdělen – jak jinak – do čtyř částí, které ovšem nejsou pojmenovány nijak, jsou pouze označeny římskými číslicemi, tedy *I – IV*.

V *Případu poezie* se Součková intenzivně obrací k modernímu jazyku a problematice tvorby. Snad nejvíce připomíná poetiku *Mluvícího pásma*, nese prvky, které mají některé společné tendence s avantgardou 1. poloviny 20. století.

Zásadní je samozřejmě problém vyslovení se. Jakou zvolit řeč? Nikoli ovšem ve smyslu národního jazyka, ale ve smyslu poetiky. Navrátit se k tradičnímu jazyku parnasistů? Nebo ještě dále k romantickým tendencím? Vzávat staré renesanční mistry? Odpovědi na tyto otázky nebyly, nejsou a nikdy nebudou zodpovězeny. Dílo si musí o jazyk požádat. Pravidla, v jejichž intencích autorka tvoří, mají vést pouze k dokonalosti básně, kterou vyjadřuje její mnohoznačnost a nezachytitelnost, nikoli pravidla ve smyslu snadného zařazení do toho či onoho systému společenských či uměleckých měřítek.

„Proč nemám vzorem Baudelaira,
Apollinaira, Vrchlického, Nezvala,
proč verš můj (je-li jaký) kulhá
kdes středověký duál straší
recitativo, diškant, odráží
po echu výše volá melodie.“¹⁴⁷

Důraz je tedy kladen nikoli na sémantickou interpretaci poezie (o níž se přesto v mé práci v jedné z jejích možných podob pokouším), ale na emocionální prožitek četby, na smyslové prožití básní.

„[...] myšlenku poezii? ach ne!
[...] mluví jen smysly [...]“¹⁴⁸

Součková usiluje také o jakousi přirozenost verše bez dogmat a násilných snah ho neustále nevhodnými způsoby inovovat. Na jedné straně obdiv k Waltu Whitmanovi, prvotnosti jeho

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 283.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 322.

volného verše, na straně druhé degradace snah Whitmana následovat, se stejnou vizí, ale bez talentu přirozenosti. Odkazuje pak samozřejmě i k T. S. Eliotovi, s nímž ji pojí ona několikrát zmiňovaná touha vyrovnat se s tradicionalismem i s avantgardními tendencemi. Součková volá po verši, jenž bude zachovávat příběhy ukryté v emocích, v předmětech. Emoce spojená s formálním tvarem, po kterém sama volá, nikoli s tím, s nímž ji chce básník násilně propojit.

V této sbírce se Milada Součková trochu navrácí k problematizaci válečného období. Opět dětství prožité za války, která, vnímána naivní perspektivou, ničí životy, kulturu, naději na lepší (pokud vůbec na nějaké) zítřky. V souvislosti s válkou je možno chápat časté zmiňování Bechyně, která patřila k místům, v nichž v těsně předválečné době, i době válečné Součková s Rykrem hledali útočiště¹⁴⁹. Právě do vesnice Koloděje nad Lužnicí pak ukrývá Milada Součková slova mateřského jazyka v básni *Kaladý*. Tyto historické události musí být beze zbytku niterně prožity, protože ani víra v Boha jistotu neposkytne.

„[...] děti nedorostly,

pyšné že cestují jak dospělí

noviny (nedělní) o válce mlčí

dějiny před hodinou svítaly.“¹⁵⁰

V podobných intencích jako k válečným strastem pak odkazuje Součková pro Československo k tak zásadní události, jakou je například srpnová okupace armádami Varšavské smlouvy. V souvislosti s okupací se Součková obává umlknutí české kulturní tradice. Zdůrazňuje, že právě v těch nejzávažnějších chvílích je nezbytně nutné kulturní činnost jakýmikoli možnostmi rozvíjet.

Důraz je opět kladen na subjektivní vidění prožívaného kontextu, na nezřetelnost linií a hranic, které jsou schematicky tvořeny kolem historických událostí. Toto subjektivní vidění je pak kladeno na stejnou úroveň s interpretací literárních děl.

Ve třetím oddílu se Součková opět zčásti navrácí ke konfrontování klasické kompozice, tradičních básnických motivů a renesančního „všeumělství“ s kompozicí moderního jazyka či narušováním formální jednoty. I zde tedy odkazuje k Vrchlickému, Sovovi či Erbenovi, u nichž se také ve větší či menší míře projevuje snaha o modernizaci básnického jazyka. Nalezneme opět ale i odkazy známé čtenářům již ze *Žlutého soumraku* – tedy inspirace Orientem a explicitně vyjádřené snahy o metamorfózu poetiky.

Ani poslední oddíl se již zmiňovaným problematikám nevyhýbá. Znovu se vrací ožívování minulosti v podobě vzpomínek. Někdy jako by se měnily děje, ale nikoli kontext

¹⁴⁹ A právě v Bechyni byl nalezen Součkově literární deník *Svědectví*.

¹⁵⁰ SOUČKOVÁ, M. *Případ poezie*, 1999. s. 296.

jejich odehrávání. V poslední části také poetika Milady Součkové nejvíce graduje ve smyslu volně řazených veršů bez zjevné souvislosti. Její verše jsou více a více uvolněné, Součková jako by se obávala zničení umělce moderní technikou – například fotoaparátů, které jsou schopny detailně a neměně zachytit okamžik. Autorka ovšem klade důraz na nejistoty, možnosti, které se otevírají díky rozostřeným konturám veršů.

Součková přirovnává umění ke snu a jeho možným výkladům. Sen prostředkující minulost, která nemusí být tak vzdálená, jak by se mohlo zprvu zdát.

„Sen má rozměr dvojí

a žádné vzdálenosti

v polobdění

zdvihne prach poezie.

[...] vzpomínky na Španělsko zaprášeny

[...] muškáty s rodovou pamětí

v prachu blízko synagogy

sen má dva rozměry.“¹⁵¹

Závěr sbírky je emocionálně velmi vypjatý. Období zejména 50. a 60. let českou tvorbu víceméně dusilo a zdá se, jako by Součková do závěrečných básní této sbírky vměstnala všechny své úzkosti z obtížnosti reflexe světa skrze poezii. I synestézie je v těchto básních poměrně často využívaná či explicitně zmiňovaná, zejména míšení vizuálních a zvukových vjemů. Vidím zde jedince, jehož smysly jsou narušovány, tlumeny. Ale také vidím báseň, která se snaží tyto smysly znovu probudit a stává se zároveň hudebním opusem. A opět se setkávám s důrazem kladeným na možnost volnosti tvorby, nesešněrovanost pravidly či dogmaty společnosti, uměleckými směry apod. Ovšem Součková zároveň vyžaduje řád této volnosti. Řád, který činí umění formálně dokonalým.

„[...] podej mi ruku k poezii

radosti mých očí, dost už hry

kde smysly barvy rozvíří

pojd' se mnou v poezii myšlenky

v úzkosti, zmatku myslí

tvar nevidíš, slovo beze zvuku

verš úsměv bez doteku

jen obraz tvůj v mé mysli

¹⁵¹ Tamtéž, s. 371.

*srdcem hne aniž tě vidí[...]*¹⁵²

5. 6 Sešity Josefíny Rykové

Poslední sbírka, kterou s pokusím zapojit do kontextu tvorby Milady Součkové nese název *Sešity Josefíny Rykové*¹⁵³. Sbíрка obsahuje sedm sešitů a také je do ní vřazen *Vlastní životopis Josefíny Rykové*¹⁵⁴. Nalezneme zde básně, které vznikaly v období od roku 1974 do roku 1983 tedy již vydané oddíly *Sešitů*¹⁵⁵, ale také básně z pozůstalosti, buď připravené k vydání, nebo stále rozpracované. Jméno Josefína Rykové odkazuje samozřejmě k samotné Miladě Součkové, ovšem tyto explicitní autobiografické odkazy by také bylo možno chápat jako jakousi past na čtenáře. Součková si velmi ráda hraje se jmény, s rodovými koncovkami a poukazuje na jejich proměnlivost, nestálost subjektů. Zdá se tedy, že nezáleží na subjektu samém, ale na dějích, které se jeho prostřednictvím uvádí v pohyb.

Sešit I svou poetikou připomíná *První písmena*, básně evokující asociativní řazení veršů, dokládající oproti předchozím sbírkám větší a větší uvolněnost. V těchto básních se snoubí perspektivně se proměňující vidění okolí, vidění osudů blízkých. I v *Sešitech I* se Milada Součková navrácí k vidění okolí skrze životní příběhy rodiny, sousedů, přátel. A opět Součková sama explicitně odkazuje k tkaní tvorby, k jemným detailům poskládaným v celek uměleckého díla, opět nalézám množství motivů procházejících jak jejím dílem prozaickým, tak dílem básnickým¹⁵⁶. Velmi zajímavá je v tomto ohledu poznámka v *Sešitech 2*: „*I understood early, though only vaguely, that literature means essentially the integrity of one's life.*“¹⁵⁷ Tedy odkazování se nejen ke koncipování jednotlivých děl do jednoho velkého celku (ilustrujícího životní příběhy), ale také odkazování k potencionální autobiografičnosti díla, dílo jako schránka emocí svého tvůrce, na níž ovšem čtenář může i nemusí brát při recepci díla zřetel.

Na výše zmíněnou autobiografičnost v tomto oddílu pak odkazují také recitativy, jimiž jsou jednotlivé básně proloženy či komentáře, citace autorky samé. Protože jsou ovšem tyto poznámky pod básněmi součástí konstruktů básně, zdá se, že opravdu Součková odkazuje na

¹⁵² Tamtéž, s. 377.

¹⁵³ SOUČKOVÁ, M. *Sešity Josefíny Rykové*. 2009.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 293 – 305.

¹⁵⁵ SOUČKOVÁ, M. *Sešity Josefíny Rykové*. 1993.

¹⁵⁶ Na tyto motivy nyní pouze okrajově poukazuji, mým úkolem je spíše se soustředit na obecné tendence, ovšem nepochybuji o tom, že tato motivická provázanost, symbol „migrující paměti“ skrze kompletní dílo Milady Součkové by si zasloužilo práci samostatnou.

¹⁵⁷ SOUČKOVÁ, M. *Sešity Josefíny Rykové*. 2009. s. 75.

tenkou hranici mezi realitou a fikčním světem literatury. Jako by si autorka hrála se čtenářovou naivitou či ochotou přistoupit na životopisnou hru. Pokud zde totiž Součková odkazuje k dětství Josefíny Rykové, odkazuje ke jménu, které neexistovalo. Existovala pouze osoba, která bude jednou jeho nositelkou. Minulost je se současností propojena také skrze táž jména, ačkoli za jmény již stojí jiné osoby. Jak je patrné v citaci básně, kterou uvedu za okamžik, jména nejsou ale důležitá, důležité jsou děje, které jméno evokuje. Součková tedy zřejmě neodkazuje k osobě jako takové, ale ke vzpomínám, které tato osoba vyvolává a utváří. Jako hra s recipientem se jeví také citace či vysvětlivky, které Součková vkládá za některé básně. Jako kdyby nabízela klíč k pochopení, ale toto pochopení je ve skutečnosti jedno z mnoha, nikoli závazná interpretace, k níž má čtenář dospět. Záleží tedy jen a pouze na čtenářově subjektu, zda se odhodlá „vysvětlivky“ přijmout nebo půjde při čtení svou vlastní cestou.

V předchozí kapitole jsem hovořila o odkazu k fotografickému fotoaparátu, který jako by Milada Součková vnímala spíše negativně, jako prostředek, jímž se zachycuje neměnně, ustrnule. Umělecký relikv, který podává skutečnost poměrně zřetelně a nenabízí recipientovi tolik žádané svobody. Ovšem také jsem poukazovala na to, že Součkově vidění se může zdát viděním skrze hledáček, autorka skutečnost zaznamenaná v určité podobě, recipient nechť si s ní dělá, co se mu zachce. A právě v *Sešitech 1* opět odkazuje k fotografii, k jedné z mnoha možností, jak zaznamenat skutečnost či později vyvolat minulost.

„[...] *Marie Rozárky*

na jménu nezáleží

na obrázku mlčí

Purkyňovy? Horovy?

víc mluví střih, botičky

v jednom století zrozeny

*v tom tichu času mlčí [...]*¹⁵⁸

Minulost vyvolává Součková opět i prostorově – odkazuje k salónním interiéřům, které evokují dětství Josefíny, tedy jakéhosi alter ega Milady Součkové. Básně mají v různých podobách se opakující podtituly, které upozorňují na to, zda je báseň tzv. i n t e r i é r o v á či e x t e r i é r o v á. Přičemž ani zde není hranice mezi uvnitř a vně zcela zřetelná. Stejně jako emocionalita básněmi vyvolaná je na pomezí vnitřních prožitků a jejich vnějších projevů.

Sešit 2 zahajuje Součková poměrně signifikantně:

¹⁵⁸ SOUČKOVÁ, M. *Sešity Josefíny Rykové*. 2009. s. 13.

„Počátek beze změny

lhostejno (skoro)

zda čas zimní, letní

jedno světlo denní

lhostejno skoro

místo narození.“¹⁵⁹

Milada Součková se tedy opět navrácí k antickému mýtu, který symbolizuje opakovatelnost nebo snad jistou typičnost lidského chování a reakcí na skutečnost. Tento mýtus se pak propojuje s celou Evropou. Odkazy k antice zdůrazňované opět užíváním různých cizích jazyků pochopitelně také oznamují vzdělanost básnického subjektu, vzdělanost, která se vyjímá v prostorech honosných salónů nebo se odráží v přírodních krásách. Vzdělání se zde zdá být také odrazem četby nejen antických děl, Součková často odkazuje i na Vrchlického (viz předchozí kapitola), Mallarmého či Prousta. Tyto autory si pak nevybírám pochopitelně pouze pro demonstraci jakési chronologie vzdělání, ale i pro formální postupy či motivy, které ji s těmito autory spojují. Například tedy snaha o formální dokonalost básně, důraz na emoci a dojem, který báseň vyvolá nebo potlačení epičnosti a vyvolávání kontextu minulosti.

A i v této části opět nalézám očekávané – důraz na konstrukci světa i sebe samých skrze znaky. Vlastní neuvědomění si znakové existence, existence v řeči. Lidé neuvědomující si implicitně daný řád žití, který je vždy dostihne (což je také doloženo právě výše zmíněnými antickými mýty).

„[...] lidé chodí po ulici

vždy všude odděleni

od pouhých znaků gramatiky

i když smysly v znaky hledí.“¹⁶⁰

Sešit 3 je rozdělen do pěti částí: *Římské veduty*, *Siciliána*, *Marco Polo*, *Ossabaw a Cesty*. Veduty v názvu se opět zdají ukazovat, podobně jako fotografie, na obrazové zachycení okamžiku, vzpomínky. Čtenáři se navrácí k atmosféře sbírky *Alla Romana*, ve které taktéž Součková zachycuje ovzduší kultury, v níž je cítit římská antická vzdělanost, architektura a dokonalost uměleckého projevu.

I v tomto *Sešitu* Součková zachycuje interiér měšťanské vily, který zde není spojen s nikým jiným než s Augustinou. Augustina, která je v *Amoru a Psyché* (zde především, dalšími díly ovšem také prostupuje) dalším potencionálním alter egem Milady Součkové,

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 49.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 55.

symbolizuje život buržoazie, ale zároveň skryté touhy umělce toužícího s vymanit ze společenských předsudků. Augustina, stejně jako Josefina, tvoří jednu ze zásadních nitek „gobelínu“ Milady Součkové. Ostatně tkaní se explicitně objevuje i v těchto *Sešitech*. Umělec je přirovnáván postupně ke tkalci, bourci morušovému či pavoukovi. Je tedy symbolizován nejen půvab výsledného produktu, který emocionálně působí na smysly svého recipienta, ale silně zde vnímám také důraz na kvalitu díla. Toto dílo (jako onen výsledný produkt tkaní) je specifickou konstrukcí s jedinečným vzorem a stabilitou. Umění, které se na první pohled nemusí zdát pevné a zásadně pozměňující skutečnost, ale při detailním zkoumání vnímatel může objevit důmyslnost ozdobenou efektním dojmem. Umění je nakonec předestřeno jako (snad) trvalá hodnota, leckdy cennější než sám život. Umění zde také pociťuji jako poměrně silně erotizované, umělecký prožitek způsobující tělesnou rozkoš jako by měl být cílem každého umělce.

„[...] v ložnici křehkých zárodků
v kabinetu Venuše se rodí
z lastury mořem páchnoucí
pevnou kresbou pohlaví
vlhce otvírá se moři.“¹⁶¹

Stejně jako ve sbírce *Gradus ad parnassum* Součková využívá rytmu pořekadel či lidových písní. Věrna propojování tradičních motivů s moderním jazykem Součková vypráví lidové příběhy, do nichž komponuje římskou mytologii, politické směřování či latinské citáty.

Podtitul *Sešitu 4 – Pragensia* – napovídá, že se Součková navrácí k milované Praze. Zčásti samozřejmě ano. Ale Praha se mi zde zdá spíše zástupkyní domova jako takového. Již v předchozích kapitolách jsem zmiňovala, že autorka svůj odchod do exilu nevnímala tak tragicky, jako jiní autoři. Nevnímala ve velké míře jazykovou bariéru, a přesto, že domov jí jistě chyběl, neobrací se k němu ve své tvorbě nijak zásadně sentimentálně. Návratnost je pro ni zásadní skrze vzpomínky. Jakákoli minulost je zde vyvolatelná prostřednictvím paměti jednotlivých subjektů. Například ve sbírce *Alla Romana* jí Československo evokuje i italská architektura. V *Sešitu 4* odkazuje k různým českým městům, zachycuje jejich kolorit skrze vůně, zvuky, které Součková snad vnímala jako typické a díky nimž si může atmosféru domova zpřítomnit i za oceánem.

„[...] sekundy, tercie sněží
kvintakordy, dominanty

¹⁶¹ SOUČKOVÁ, M. *Sešity Josefíny Rykové*. 2009. s. 117.

*rombické vločky
zvolna se sypou
na Dražické náměstí.
Po mostě v rukou noty
po ránu, k Mostecké věži
z domu na náměstí,
vlhce se dotýká tváří
sníh na mostě Judity [...]“¹⁶²*

Vzpomínky pak Součková předestírá v poměrně rychlé sekvenci. Nevypráví příběhy, spíše pouze úsečně jmenuje předměty, události, názvy a soukromé příběhy si nechává většinou pro sebe. Zároveň tak nabízí čtenáři možnost komponovat své vlastní příběhy, bez závislosti na básnickém subjektu.

Sešit 5 nese podtitul *Interiéry a exteriéry*, o nichž jsem hovořila již výše. Exteriéry zde evokují vzdušnou uvolněnost. Ačkoli jednotlivá exteriérová místa jsou nositeli známých jmen (například „Mont Blank“), zároveň se může jednat o jakákoli místa s podobnou atmosférou. Vzdušnost, skrze kterou bychom mohli přenášet domov na jakékoli místo na zemi. Tímto volným prostorem proplouvají také různí světoví autoři násobící pocit vzájemnosti. Svět bez hranic, kultury bez hranic navzájem se prolínající a obohacující. Interiér je pak naopak prezentován s důrazem na detail, na jednotlivé předměty – nositele vzpomínek. Ovšem prostředí externí a interní nemusí být jednoznačně odděleno. Pouze úhel pohledu vnímatele rozhoduje, jak jednotlivé prostory pojmenuje a „rozřadí“. Prostory totiž splývají a my je přizpůsobujeme vlastním vzpomínkách a vlastní paměti podle vlastností, které označíme jako dominující my sami.

*„Lhostejno, kdekoli
podmínka – nábřeží
město v pozadí
(na tom už nezáleží)
d n e s [...]
k d y s i [...]
kolik vám bylo let?
na tom přece nezáleží
podmínka – musíte být sám [...]“¹⁶³*

¹⁶² Tamtéž, s. 149.

¹⁶³ Tamtéž, s. 160.

I zde tedy Součková jako by nabízela čtenáři jasné vidění systematizovaného světa, ale zároveň mu snad takto naznačuje, že přistoupil-li na její hru, přijal stejnou (ne-li) větší zodpovědnost za výsledný emocionální vjem.

Sešit 6 a jeho podnázev *Imaginární setkání* vnímám opět jako touhu po, přinejmenším, celoevropském propojení rozličných náležitostí světa. Imaginárně se setkáváme s rozličnými autory, kteří Součkovou různými způsoby ovlivnily. Při prvním čtení tohoto oddílu to byl právě tento druh setkávání, který mě napadl jako první. Ovšem to by pochopitelně bylo pro Miladu Součkovou příliš prvoplánové a omezující vidění. Proto se domnívám, že čtenář se setkává ve své fantazii nejen s jednotlivými českými a zahraničními autory, ale (i jejich prostřednictvím) s různými epochami, kulturami, které vládly světu po celá staletí či tisíciletí. Setkáváme se s nimi také skrze, Součkovou oblíbené, detaily, které paradoxně zachycují velké události zasahující do životů, velké ideje a jejich opětovné přenášení z údobí do údobí.

Součková v tomto *Sešitu* také možná naráží na svou pozici „vyhnance“ (ačkoli jak jsem již připomínala, Součková nevnímala exil jako vyhnanství). Pokud zde cítím jistou depresivní nostalgii po domově, pak ji spojuji s událostmi vyvolanými totalitním režimem, do nichž Součková nemohla zasáhnout. V tuto chvíli se mi zdá, že jí chybí bezprostřední možnost ovlivnit politické i kulturní tlaky vyvíjené především na československou intelektuální komunitu.

„[...] *zas jeden kongres ve Vídni*

ÚV KSČ. [...]

k svatému Bartoloměji, korále

červené, červené, bílí

k posvícení.“¹⁶⁴

Jinak musím konstatovat, že Součková spíše poukazuje na jakousi nutnost uměleckého trpělivosti, tedy že umělec musí někdy strádat, aby dokázal zprostředkovat emocionální prožitek:

„[...] *ve vyhnanství, Múzy*

v zimním plášti, kvetou vavříny.“¹⁶⁵

Jako nejzásadnější se mi v tomto oddílu jeví „setkání“ s literárními teoretiky, respektive s Jindřichem Chalupeckým v básni *Literární studie*. Zde se Součková zřejmě opět konfrontuje problematikou tvorby samé, jak se vyrovnat s velkými autory, kteří ji inspirovali. Ale také jak se vyrovnat s jakousi touhou po uznání, ačkoli autorka spíše patří mezi umělce,

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 166.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 169.

kteří tvoří pro sebe samé pro nutnost sebereflexe a nemají zapotřebí brát ohledy na oficiální umělecké kruhy. Tato problematika se samozřejmě týká také vztahu-nevztahu Součková – avantgarda, o němž jsem hovořila v kapitole *Avantgarda*. Zde si dovolím citovat nejenom část básně, ale také celý komentář, kterým *Literární studii* Součková doprovodila.

„Prý rozložená forma, říká Chalupecký
kde je pak rým? Blatný se ho nevzdává
v parnasistním harampátí
zvuk nástrojů (prý) polámaný
Mallarmé ještě znal zvuk struny, kovu
T. S. Eliot se od něj učí
jak "listy v dešti padají", [...]“¹⁶⁶

„You said that I am a poet. Am I? Since I was a teenager I wanted to be a writer. I preferred prose and I never thought that I could write poetry. I preferred prose because it spoke of people other than myself. It was a dangerous school. Not because of its knowledge but because of the indiscriminate experience of others.

You thought that *První písmena* was trash. Jakobson did not. This was also an encouragement, the first. It seems a long road since then; Jakobson would say: play with language, yes, but seriously?“¹⁶⁷

Zde je, domnívám se, patrné, že Milada Součková nejenom, že detailně promýšlela koncipování své tvorby v jakýsi celek, ale hluboce přemýšlela a své vlastní kompetenci tvořit. Potřebovala jistě povzbuzení, které nepřicházelo, ba naopak. Podporu zpočátku projevoval pouze Jakobson, později spíše umělci zahraniční než domácí. Skutečně velkého (a jistě zaslouženého) úspěchu se Součková ostatně nedočkala nikdy.

Poslední oddíl – *Sešit 7* s podtitulem *Rhythmi Bohemici* kumuluje básně s jemně odlišnou poetikou. Tento oddíl jako by zahrnoval všechna témata, s nimiž mě Milada Součková seznámila ve většině své básnické tvorby.

V první části se Součková navrácí, podobně jako v *Gradus ad Parnassum*, do českých luhů a hájů, a to doslova. Poezie, kterou čtu zde, je poezií tematicky lyrickou. Ocitám se v prostředí českých vsí, lesů, hospodářství. I zde je v každém přírodním motivu ukryt příběh, ale velmi implicitně, je to opět soukromý příběh básnického subjektu, k němuž si může čtenář doplnit svůj vlastní. Prostředí domova evokují i dialektová slova, za nimiž je cítit konkrétní člověk pronášející je v jedinečné atmosféře, opakovatelné pouze skrze vzpomínku, nikoli

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 175.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 176.

opakovatelné skrze tatáž slova. Pokud se Součková uchyluje k epičtějším básní, jedná se o zprostředkování událostí velmi dávno minulých a často se vracejících znovu skrze přírodní motivy. Druhá část oddílu opět více kombinuje různá prostředí a jejich vzájemné prolínání. Sbližování celosvětových kultur, „cestování“ vzpomínek. Poslední část je nejvýrazněji kompilativní, co se tematických i formálních inspirací v poezii Součkové týká. Propojuje výše zmíněné prolínání kultur a především se navrácí opět k umění, k tvorbě samé. Umění se zde dostává do středu pozornosti, spolu s typickým důrazem na možnosti, které implikuje slovo a jeho užití.

„Váhám,

psát veršem, prózou

vzory

klasické i moderní.

Především

nevěřím

učeným

výklady o verši,

Fausta přednesou

filozofii

a zatím

Gestalten, postavy

mizí. “¹⁶⁸

Představila jsem zde poezii Milady Součkové ve velmi stručném, obecném shrnutí. Její básnická tvorba je pochopitelně mnohem komplikovanější než jak se může snad jevit z této kapitoly. Nikoli pouze proto, že tvoří jakýsi komplexní celek v kontextu celého díla, ale také proto, že každý jednotlivý verš básně je mnohdy nositelem nezměrného množství sémantik; může odkazovat ke kulturám, historickým událostem či osobním zážitkům zároveň. Její poezie poskytuje natolik svobodné pole pro interpretaci, že každá jednotlivá sbírka by jistě vydala ne nejednu samostatnou interpretační práci.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 262.

Pokud mám ovšem shrnout poetiky jednotlivých sbírek, musím konstatovat, že se promě nemění zásadně. Jistě k tomu přispívají i motivy vinoucí se skrze dílo Součkové. Formálně ovšem neshledávám proměnu nijak drastickou.

Žlutý soumrak ukazuje tematickou propojenost s předchozími básněmi *Kaladý* a *Mluvící pásmo* zejména v rovinách, které, jak jsem naznačila v první podkapitole *Proměn poetik*, procházejí celým dílem Milady Součkové. Především se jedná o paměť subjektu, problematiku vyslovení se, možnosti sebereflexe. V této sbírce ustupuje do pozadí explicitní akcent na politické události, ačkoli je pravděpodobné, že zvolená forma básní, včetně názvu sbírky, je jakýmsi protestem proti násilné přeměně světa. Tohoto „modelu“ se Milada Součková v podstatě drží i v ostatních sbírkách. Nejzásadnější (a v každé sbírce se objevující) je prolínání tradic a progresu, ať již v podobě formální, či tematické. Tedy i v návratech k rodné vlasti, které se skrze paměť subjektu odráží i v cizině a domov takto prostředkuje. A samozřejmě velmi silně akcentuje Součková problematiku umění samého, možnosti vyjádření, postavení umělce ve společnosti. V každé ze sbírek, včetně prvních jmenovaných dvou rozsáhlejších básní, cítím důraz kladený na slovo a jeho všekonstruktivnost.

6. ZÁVĚR

Opět jsem se přesvědčila, že snaha proniknout blíže k dílu Milady Součkové není nijak snadným cílem. Její tvorba je nesmírně inspirativní a obohacující, ale nechat na sebe tyto inspirace volně působit není tak jednoduché, jak by se na první pohled mohlo zdát. Je pravdou, že charakterem svého díla jako celku, tedy oním „gobelínovým psaním“, které umožňuje čtenáři stávat se postupnou četbou součástí díla, nijak Součková recepci neusnadňuje. Některý čtenář má možná pocit, že spolu se znovu a znovu se objevujícími motivy se zjevuje cosi důvěrně známého a uklidňujícího, mně se ovšem zdá, jako by mi díky této „migrující paměti“ stále cosi unikalo. Jako by se mi ony předměty, motivy spíše vzdalovaly, upozorňující na tak na svou vlastní nezachytitelnost a proměnlivost. Není samozřejmě nijak nutné odhalit všechny tyto detaily a představa, že pokud by se mi to podařilo, našla bych klíč k tvorbě Milady Součkové je přímo absurdní. Nehledám žádný klíč. Domnívám se totiž, že právě to věčné vzdalování a unikání zdánlivě opakovatelného je pro mě mnohem inspirativnější.

Nyní se tedy konečně obrátím k jednotlivým kapitolám a otázkám, které jsem si kladla na počátku své práce. Avantgarda a její definice se samozřejmě ukázaly být velmi problematické. Slovníkové definice mohou pomoci při prvotním ujasňování těch kterých pojmů, ovšem pokud s nimi máme pracovat v konkrétních souvislostech ukazují se jako nedostačující. Zajímavé v tomto ohledu ovšem bylo sledovat časovou proměnu definic, která se v podstatě vázala na politický kontext. Nakonec ale i objektivní definice moderního slovníku ukázala, že jde pouze o schematická vymezení, která nelze chápat doslovně a pracovat s nimi musí být také záležitostí čtenářské intuice.

Zásadněji jsem tedy vycházela z textu Vladimíra Papouška *Gravitace avantgard*. Blízké mi bylo zejména jeho pojetí avantgardy jako období radikální proměny jazyka a v tomto smyslu jsem také pak s avantgardou pracovala.

Podoba avantgardy, která dominovala období, v němž začala publikovat Milada Součková, byla poměrně rigidní, nesmlouvavá vůči všem umělcům, kteří by se snad vymykali jejím požadavkům. I to byl zřejmě důvod, proč Součková nikdy oficiálně nebyla přijata do řad modernistů, přestože zejména v jejích prvotnách avantgardní tendence jistě nechybí. Milada Součková totiž nedokázala splnit zásadní požadavek avantgardy – radikálně svůj jazyk proměnit a zřici se tak jakéhokoli umění či inspiračních zdrojů předchozího období. Součková nikdy ve své tvorbě nepopřela inklinaci k tradicím, úctu k autorům devatenáctého století či

užití formálně umírněné básně, vyžadoval-li si to její obsah. Kritici období minulého i současného tedy konfrontují Součkovou s avantgardou z obou v úvodu jmenovaných důvodů – vybízí k tomu historický kontext i určité tendence v díle samém. Avizovala jsem, že se v žádném případě nechci a nebudu rozhodovat, zda Miladu Součkovou jako avantgardní umělkyni označím či nikoli. Toto také splňuji a pouze konstatuji, že Součková dokázala velmi působivě propojit mírný tradicionalismus s nepochybně moderním jazykem.

Se Zdenkem Rykrem ji, kromě manželského pouta, spojoval také velmi podobný osud, který si pro oba vybral v podstatě stejné avantgardní vymezení tak, jak jsem ho popsala výše v souvislosti se Součkovou samotnou. Ani Rykr se nedokázal oprostít od tradic, technik a žánrů, které okruh oficiální avantgardy považoval za pokleslé a zavrženíhodné. Zdá se mi ovšem, že Rykr tento svůj úděl snášel mnohem hůře než jeho manželka. Ostatně povahově byl Rykr spíše melancholik (jak svým podtitulem napovídá již zmiňovaný katalog), depresivně laděná osobnost citlivá vůči všem druhům příkoří, což ho nakonec dovedlo k dobrovolnému ukončení života. Součková byla v tomto smyslu pravý opak, i ona byla samozřejmě velmi citlivá, zejména vůči politické atmosféře, ale vše snášela jaksi více s nadhledem. Brala svůj osud jako danou věc a naučila se proti nepřízni osudu bojovat.

Z osobního hlediska měli společnou jednu skutečnost, kterou jim taktéž avantgardní kruhy zazlívaly – majetek, peníze. Součková pocházela z buržoazní rodiny, Rykr byl úspěšný podnikatel (navíc měl vedle „skutečného umění“ ještě svou práci grafika). Obojí tedy pro umělce-bohéma nepřijatelné. Do jaké míry byl ovšem toto důvod, proč se modernisté obou těchto umělců zříkali, je ovšem spíše předmětem spekulací. Postavení v souvislostech s avantgardou je tedy nejmarkantnější v mém záměru konfrontovat oba umělce. Tendence v tvorbě či jednotlivé motivy jsou spíše okrajovou záležitostí a rozhodně není nutné ani nijak zvlášť přínosné vnímat Součkovu a Rykra jako uměleckou dvojici, přestože Rykr svými kresbami některé básně Součkové doprovodil (viz příloha č. 6).

Seznámení se studii Milady Součkové jsem pak pojala spíše deskriptivně, nebylo mým cílem seznámit čtenáře dopodrobna s obsahem studií, ale spíše poukázat na styčné body v tvorbě autorů, které si Součková pro svou práci vybrala. S českými romantiky či parnasisty ji snad pojilo například dobově výlučné postavení, snaha o formální dokonalost básně či nekompromisní inklinace k tradici. Osobní pohnutky při výběru témat či autorů jsou opět velmi spekulativní. Pokud jsem se snažila pojmout studie tak, aby mi byly nápomocny při postihnutí poetiky Milady Součkové, pak musím konstatovat, že jsem pak v jednotlivých básních spíše citlivěji vnímala odkazy na jednotlivé básníky – například na Erbena, zejména ovšem na Vrchlického. U něho Milada Součková oceňovala zejména snahu postihnout

rozmanité formální možnosti vzniku básně. Bohužel jsem nemohla pracovat také se studií *Baroque in Bohemia*, která by mohla být přínosná v souvislosti s tendencemi, které označuje v jejím díle jako barokní Josef Vojvodík ve zmiňovaném díle *Povrch, skrytost, ambivalence*. Ovšem odborné práce Milady Součkové by si snad zasloužily rozpracovat i v samostatné práci.

Nyní se dostávám k otázce, jak (a zda vůbec) se proměňovala poetika Milady Součkové v jednotlivých sbírkách. V této kapitole jsem se nesnažila o formalistický rozbor a interpretaci jednotlivých básní, ale šlo mi o postihnoutí obecných tendencí, které by snad bylo možno v jednotlivých sbírkách nalézt.

Obecně je poetika Milady Součkové formálně poměrně subtilní. Autorka dokáže pracovat s „velkými“ tématy – ať už jsou jimi historické události či determinující osobní zážitky – velmi jemně. Nevstává do pompézních, okázalých tvarů, ale naopak je formálně zužuje do úsečných konstatování nebo výkřiků. Této metody jakéhosi kontrastu využívá Součková i v souvislosti se zachycováním atmosféry strachu, nejistoty a natolik závažných dějinných událostí, jako byly například světové války. V kapitole o Zdenku Rykrovi jsem hovořila o využívání humoru jako kontrastního prvku – tato tendence se pak projevuje nejen v prozaistickém díle Milady Součkové, ale také v její tvorbě básnické. Právě výše zmíněným závažným okamžikům (včetně smrti) dává autorka často podobu popěvku, říkanky či lidového vyprávění. Zachytit tak můžeme lehkou ironii i nenápadnou snahu odvést čtenářovu pozornost od depresivních pocitů. Ovšem tato snaha básnického subjektu se mi opět jeví spíše jako hra s recipientem. Nápadným odváděním pozornosti od určité skutečnosti jako by na ni naopak bylo upozorňováno. Toto využívání kontrastů je jistě pro Součkovou typickým prvkem.

Nejvýrazněji odlišná je poetika prvních dvou básní – tedy *Kaladý* a *Mluvicího pásma*. Zde si dovoluji citovat závěr své bakalářské práce, v němž je tedy shrnuta poetika básní, kterými jsem se zde již výrazně nezabývala.

„Tematicky mají obě skladby podobný charakter – ohrožení hodnot lidského života - v případě našeho autorského subjektu národních tradic a národního jazyka. Národní jazyk je ohroženou hodnotou zejména v Kaladý. Součková pracuje se slovy jako se znaky konstruuujícími svět, a proto je do jisté míry personifikuje a klade tak důraz na jejich všekonstruktivní hodnotu a schopnost. Mluvicí pásmo je více kosmopolitní. Ukazuje tak jistou rozpolcenost básnického (potažmo autorského) subjektu. Ten se stále mezi něčím rozhoduje. Ať je to dichotomie starého a nového umění, stáří a mládí nebo pozice Československa mezi ostatními státy Evropy. Básnický subjekt chce zachovat některé z hodnot "tradiční minulosti", ale zároveň si jasně uvědomuje potřebu nástupu progresivity a potřebu narušení těchto

tradic. Takto vyjádřená ambivalence vnímání hodnot prochází oběma skladbami a odkazuje k vnímání kulturních, ale i politických tradic Československa autorským subjektem. Řešení prozatím nalezeno není, ale je jisté, že svět směřuje k revoluci, bohužel nikoli pouze v oblasti kultury. Paralelním motivem je totiž i hrozící a následně vypuknuvší válka a jí předcházející pocit zrady Československa způsobený podepsáním Mnichovské dohody. V Kaladý, ani v Mluvícím pásmu tedy nechybí náznak politických postojů a nutnost lidu, národů bojovat za svá práva.

V jednotlivých částech Mluvícího pásma jsem se vždy soustředila na určité hledisko, z něhož jsem pak báseň interpretovala – opozice mládeží a stáří, staré a nové kultury, popřípadě vliv politické situace a postoje autorského subjektu. Jistě bychom ale našly více úhlů, z nichž by bylo možno na dílo nahlížet.“

Je tedy zřejmé, že tyto dvě básně byly spíše apelativní, což bylo pochopitelně jistě způsobeno kulturně-politickým kontextem, v němž Součková básně psala. Další sbírky jsou v tomto ohledu umírněnější. A to i *Žlutý soumrak*, který vznikl v období válečném. Ostatně možná proto je jeho poetika odlišnější, Součková jako by spíše hledala klid a relaxaci, únik od bojů a lidského utrpení. Neshledala jsem ovšem, že by se poetika Milady Součkové proměnila zásadně. Všechny sbírky, *Žlutým soumrakem* počínajíc, se odlišují formálně i tematicky velmi mírně. Faktem je, že vidíme radikální úbytek sloves, dynamiky, která by čtenáře nutila posouvat se vpřed. Součková spíše staticky zachycuje a nechává recipienta, aby si cesty svého spění hledal sám, přičemž tyto cesty nemusí nutně vést pouze kupředu. Důležitá je také retrospekce, díky níž docházíme k jednomu z účelů existence umění – k sebereflexi. Formálně je pro Součkovu v celé básnické tvorbě typický rým jako příznakový, jinak spíše spěje k rozvolněné podobě veršů, ačkoli ne vždy přímo k verši volnému. Nelze říci, že by se formální podoba básní neproměňovala, ovšem děje se tak i několikrát v jedné sbírce. Součková tedy formu střídá nikoli podle dobových či kontextových tendencí, ale v souvislosti s obsahem básně. Proměna formy není ovšem nijak radikální, jedná se spíše o jemné nuance v podobě čistě grafické či různé distribuce interpunkce apod.

Tematicky jsou si sbírky také velmi blízké. Jako zásadní uvádím v souvislosti s Miladou Součkovou pojem „ambivalentnost“. Ta proniká do celého jejího díla a realizuje se v již několikrát zmiňované distinkci tradice/progrese. Součková se snaží hledat moderní jazyk, nové a nové způsoby vyjádření, ale zároveň se uchyluje buď k tradičním žánrům jako jsou pohádky či říkadla, nebo k mýtům, které tradici apriori vytváří. Součková tedy ve všech sbírkách odkazuje k nutnosti prolnutí rozličných kultur, epoch a autorských inspirací, které by

pomohly tento moderní jazyk utvářet. Toto utváření se pak děje i za pomoci paměti, vzpomínek, zásadních faktorů při cestě k minulosti.

A na závěr nesmím opomenout ani kladení důrazu na „gramatiku tvorby“, na slovo jako konstrukt světa. A na, v tomto případě literární, umění, které je v životě jedince naprosto a nekompromisně zásadní, protože umožňující výše zmiňovanou sebereflexi. Umění je podle Milady Součkové schopno vyvolat kontext našeho dětství, mládí, je schopno vyvolat minulost a zprostředkovat již prožité životní okamžiky. Přičemž ovšem Součková nehovoří o návratu, který by nás učinil šťastnějšími, ale o návratu, který by dovolil jedinci konfrontovat se se sebou samým.

7. SEZNAM PŘÍLOH

- Příloha č. 1: Povídka, kterou Milada Součková publikovala v časopisu *The Booster: La Fille de Mme Flechner*. s. 37-38.

- Příloha č. 2: Část románu *Amor & Psyché*, publikovaného v časopisu *Delta* s. 61-66.

- Příloha č. 3: Reprodukce obrazu Zdenka Rykra převzatá z *Elegie avantgard - Rytíř (I)* s. 159.

- Příloha č. 4: Reprodukce obrazu Zdenka Rykra převzatá z *Elegie avantgard - Rytíř (II)* s. 160.

- Příloha č. 5: Reprodukce obrazu Zdenka Rykra převzatá z *Elegie avantgard - Kuň-drak* s. 175.

- Příloha č. 6: Kresby Zdenka Rykra, jimiž doprovodil báseň Milady Součkové *Kaladý, aneb: útočiště řeči* s. 9-15.

7. 1. PŘÍLOHY

Příloha č. 1

La Fille de Mme Flechner*

Milada SOUCKOVA

Accordez à la littérature la même liberté qu'aux mathématiques et à la chimie physique! Ne la contraignez pas constamment à de nouvelles éditions populaires de la géométrie d'Euclide et à la solution des problèmes d'ordre pratique. Donnez lui la possibilité d'être dévorée par une curiosité plus sublime que le dénouement du cas de la fille de M^{me} Flechner. Et si vous lui refusez le droit à une connaissance supérieure, donnez-lui la possibilité de la foi qu'elle a perdue par une accommodation constante à la science positive.

Précisément au moment où j'écris (Knocke, 1935), entre dans le salon de l'hôtel la fille de M^{me} Flechner. Je l'avais déjà aperçue hier soir.

J'essaie mes plumes. Il y en a trois : l'une est trop émoussée, usée, la deuxième écrit trop fin, ce n'est pas agréable de voir ses phrases écrites en lettres aussi fines. Et le troisième porte-plume est noir comme celui que j'ai à la maison, seulement il y a des nervures rouges.

La fille de M^{me} Flechner est entrée dans le salon de lecture avec la propriétaire de l'hôtel; elle lui parle de ses nerfs, de sa fatigue, à la manière dont tout le monde parle aujourd'hui de sa santé. Pour la propriétaire de l'hôtel sa situation est claire : elle craint d'être retrouvée, elle attend de l'argent. Quand donc le courrier arrivera-t-il?

Sur la surface resplendissant de la mer les croiseurs apparaissent. Les crabes avancent leur carapace blindée et sortent avec d'insondables desseins leurs articulations munies de plaques solides. De place en place ils sont transparents et on peut les apercevoir si l'on regarde attentivement les profondeurs. La matière colloïdale se contracte et se dilate, portée par le courant tout en laissant balancer ses franges.

Les enfants poussent des cris de joie : le pavillon vient d'apparaître.

La meilleure description de la guerre est, dit-on, celle de Tolstoï et de Stendhal. Nullement les films documentaires ou la littérature de guerre.

La mère A... ne pouvait pas ne pas faire attention au cri de l'enfant. Sa fille peint, comme on disait autrefois, en « plein air ».

*) An excerpt from the great unpublished Czechoslovak novel, « Amour et Psyché », by Milada Souckova. Translated from the Czechoslovak.

carriers, policemen and *huissiers* all have intransigent posterior arches. The tight-rope walker has the most perfect foot of all, but then he may be said to slide rather than walk. The hippopotamus also has an interesting foot, but this has been gone into at great length in *general podiatry*, which is beyond the scope of this treatise.

You may have absolutely nothing the matter with your feet and yet find it worth your while to pay a visit to Mrs. Alexander's establishment. After eighteen years of practice in various parts of the world Mrs. Alexander knows a thing or two about the foot. If you have cracked skin between the toes, a condition brought about by over-acidity, let her apply a little tincture of myrrh with a dash of collodium. If you have pains or twinges in the big toe you have the gout, and the best thing in that case is to try to live simply. Mrs. Alexander can do nothing for the gout, except to relieve the pain now and then by a massage of the foot. Do not, we urge you, wait until you have the gout to try a foot massage. If you have been driving a Rolls Royce all day you will be glad to take your foot the hot clutch and put it in a tub of soothing ointments such as Mrs. Alexander alone knows how to prepare. If you do not drive your own car then send your chauffeur to see Mrs. Alexander. Even a chauffeur needs to have his feet taken care of. If you have a dachshund which is too heavy on its legs, and therefore suffering from general podiatric ailments, bring it along with you. If nothing can be done for the poor animal Mrs. Alexander will cut its legs off and throw it into the Seine. There is a cure for everything, especially in chiropody.

There is another thing... when your ulcerated feet have been properly treated you may feel like stepping out and looking the town over. Here is where Mrs. Alexander becomes doubly useful to you, for not only is she a trained surgical chiropodist but also a trained guide. Should you want to make a night of it with your new found feet let Mrs. Alexander be to you what Virgil was for Dante. With her intimate knowledge of Paris night life this eminent graduate of the Illinois College of Surgical Chiropody can make your evenings cheerful and painless. Your feet will never swell or blister under her skilful guidance. Nor will the skin crack between the toes, as happens to so many ignorant souls after a night of pleasure. Mrs. Alexander has studied the foot and leg in relation to the individual. Just as the skin specialist knows the tragedies that lie hidden behind warts and wens, so Mrs. Alexander knows the pain and misery which follow in the wake of corns and callouses. A broken leg is comparatively easy to mend, but a sour-balled bunion-ridden crank is a menace to society. His only salvation lies in short wave diathermy with air condenser electrodes. See that you do not come to this sad pass.

40

MILADA SOUCKOVA

Amor & Psyche

(Two Fragments)

At this time and even for a long time afterwards I was unable to understand how it is possible to write in the first person: I ordered the horses to be harnessed. I cannot imagine how to deal with the pronouns in the first, let alone in the third person. You, Augustine, you helped me! You, Elizabeth, what excitement, if for the first time I may use the second person pronoun, you I used to trust blindly!

I ordered the horses to be harnessed.

The evening before E.'s marriage, which her parents tried to prevent.

The evening before. It is a lyrical title for the development of the plot: I ordered the horses to be harnessed. The evening before.

"29/6 I am so weary, sad and as if bloodless", E. (Elizabeth) writes of herself in her diary. In reality it only applies to the heroine E. Elizabeth always looked healthy, as though unaffected by her emotional and spiritual life, although she was fond of complaining about her health. Thinking about her lover gives E. a pale complexion and she tells of her betrothal as of a pallid Cupid with a faded wreath of roses.

In spite of the disapproval of her parents she went to the rendez-vous, yes, then it was her fiancé. He bought some flowers, an engagement ring and a book of poems for the

61

occasion. No, I am really not exaggerating, but to-day you would not say, from his appearance, that he bought his fiancée a book of poems, but if you hit on the right moment he might even to-day recite something out of it for you. In the shops in National Street they still remember his purchases.

Freshly washed with pink carnation soap he preserves his emotion in verses, unpacks the rustling white tissue-paper. In the jeweller's he wrests the saleswoman from her dull book and the still duller occupation of cleaning engagement-rings. The owner comes out from the back of the shop. His family is afraid that after twenty years of widowhood he is going to marry again. How lucky the fiancé is that E.'s family makes no scenes, like the sons and daughters of the jeweller.

E. is sitting with her fiancé in a section of the room in her parents' flat. In the meantime events have progressed. E's father comes into the room to express his disapproval of the engagement for the last time, the evening before the wedding. He realises that the situation has an artificial and improbable echo, but he is thinking of his daughter's happiness and not about literature.

The room in which E. is sitting with her fiancé has artificial literary dimensions, which makes it possible to place in one spot the future position of the fiancé and at the same time the details of his emotional relations with E., several references to past events being made. This is also called the construction of a novel and its psychology.

The engaged pair takes up uniform positions, which are held for as long as the author needs to say, for example, what he wants to write about their past. Their gaze rests on each other until such time as the author has explained their emotions. At one time I was unhappy that I am unable to keep my characters in these positions. That I am not capable of the patience with which literary characters wait for the continuation of the action which the parents join

to express their disapproval of the engagement.

To-day E. admits that her parents were right.

Out of the dirty green decorations of the façade in which E., according to me, is dressed, emerge a table, a sofa, chairs, lit up by happiness, against which the dark shape of the fiancé stands out.

E. does not want to reproduce this scene of her engagement to me either literarily or actually. "Weary, sad and as if bloodless" she began to thaw towards me only when conversation turned to the condition of the sexual organs of women who procure abortions. What experience has E. had of such matters? I don't know. From the relish with which she spoke of women who have done this I believe that her sadness and bloodlessness can be ascribed solely to emotional and literary reasons. I am amazed that E. expresses even only momentary satisfaction with the bloodless, rose-decked Cupid whom thanks to the resourcefulness and experience of her husband and lover she so easily mis-carried.

*
**

Does Augustine's love for Elizabeth violate the moral code?

While I love Elizabeth I avoid this question and never ask myself it. But a book is not a private matter, and against my expectations I put this question to myself to-day; I want to go into it with the same unquestioning relish with which I previously contrived to avoid it. All of us can justify our own deeds to ourselves, but literature has its inexorable moral code, though many would like to deny this, for it can easily become inconvenient.

Only a moral work does not lose its value, the most scintillating verse perishes, if it was born of mere personal preference, a peculiarity. It is perhaps consciousness of this that makes me raise to-day the question of the harmlessness of my love and Augustine's for Elizabeth.

I might have found a literary analogy for my love for Elizabeth, but I avoided doing so, and shunned all comparisons. In the relations of lovers I was alternately attracted by the position of lover and beloved, that is by the attitude of the author.

I confess that I read the passages about physical details with mixed feelings, but these feelings had nothing at all to do with Elizabeth.

I ascribed the immorality in books to an unknown imaginativeness, and to an enviable literary technique. I was convinced that the authors did not commit such actions, just as they did not commit the other actions which form their literary ingredients, crime for example.

The Marquis de Sade describes immoral love with that assiduous monotony and penetration which family and educational libraries devote to the trials of virtue. In both cases an infernal indefatigableness and inventiveness is necessary. Young girls, led by the hand by Hypocrisy, are completely abandoned to sin. They pass from the chamber of the count to that of the priest, from the drawing-room of the countess to the chambermaid's room, and again and again, in a monotonous manner, virtue is preserved or sacrificed on the altar of depravity. Moral tales and the novels of the Marquis de Sade are the best proof, obverse and reverse, of the fact that literature cannot be bound by the claims of a morality which protects the interests of the civil code.

While I love Elizabeth I know the Marquis de Sade by name only, and look down on moral tales for the very reason of their artless technique.

I conceal my love for Elizabeth, for I cannot explain it. I admire the skill of authors, their power of expression, of action. I am confused by the fact that I am not a man, confused by the fact that men write about women and that I am a woman, who wants to write as they do, and longs to be their equal. I obscurely feel the categorical imperative of literature.

Nevertheless I must write about the same female characters as they! Only if I write as well as they do will I be an author, otherwise I shall degenerate into an authoress. Here! here! and none of you knew that, it is something which violates the accepted moral code. Not only my love and Augustine's for Elizabeth. That authors write about women, too, is something which profoundly violates it. Has nobody said so?

Describing women's love for men they cease to some extent to be men and experience the petty pedantries, tenderness and sentiments which are the attributes of the female sex. If these processes are natural from the point of view of nature and art, they are not always so from the angle of the social code.

Society only accepts poets' passions into its midst after the expiration of a certain period of time, when they are safely separated from it by a firm pedestal and metal trousers. Society fears words that brush the pollen from the stamens, and complicated sentences that swing up, shake up and fertilise twenty-year-old minds. And in spite of this it constantly maintains that it desires to bring forth a poet. How can it distinguish what pollen it healthy for it, in this sunny, breezy, warm day, of a lovesick poet?

The auxiliary sciences should entrust their claim to sound truth and poetry. In time, in any case, something finds its way into the readers which does not belong there.

Only after some time, and after the seizure of certain letters, did my parents find my love for Elizabeth excessive. From that time on I have started to conceal it. Without any feeling of guilt. I know that that is not the important thing. The most important thing, even to the wider public, is palpable physical innocence, which in my case remained untouched and in Augustine's case, it is clear, was corrupted by quite different persons than Elizabeth.

Augustine's parents, perhaps because they need have no fear of their daughter's becoming a poet, do not forbid any

of her friendships. They do not forbid her to go bathing with B., do not forbid her to send flowers to Carol at the theatre, do not forbid her love for the tutor, as in a novel, whom she sees in the theatre.

In the evening I went with Emil to the theatre. I am in I. with him probably the tutor. He is like they describe them in novels!

Friday, June 13th.

do not forbid her love for Elizabeth; I am amazed that Emil knows of it, astonished when he says in front of me that such love is one of the natural phenomena of emotional development.

They do not even forbid Augustine's friendship with me. They know that all these emotions will be normalised, will disappear without visible traces, that Augustine will marry, have children, and will not write books.

They could not have foreseen, of course, that our innocent friendship would develop into this book.

Chère Milada Souckova:

Cette traduction laisse également à désirer; mais la même raison qui nous empêche de toucher à la collaboration de Karel Capek nous oblige à respecter votre texte.

La Rédaction.



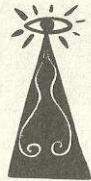
Příloha č. 3



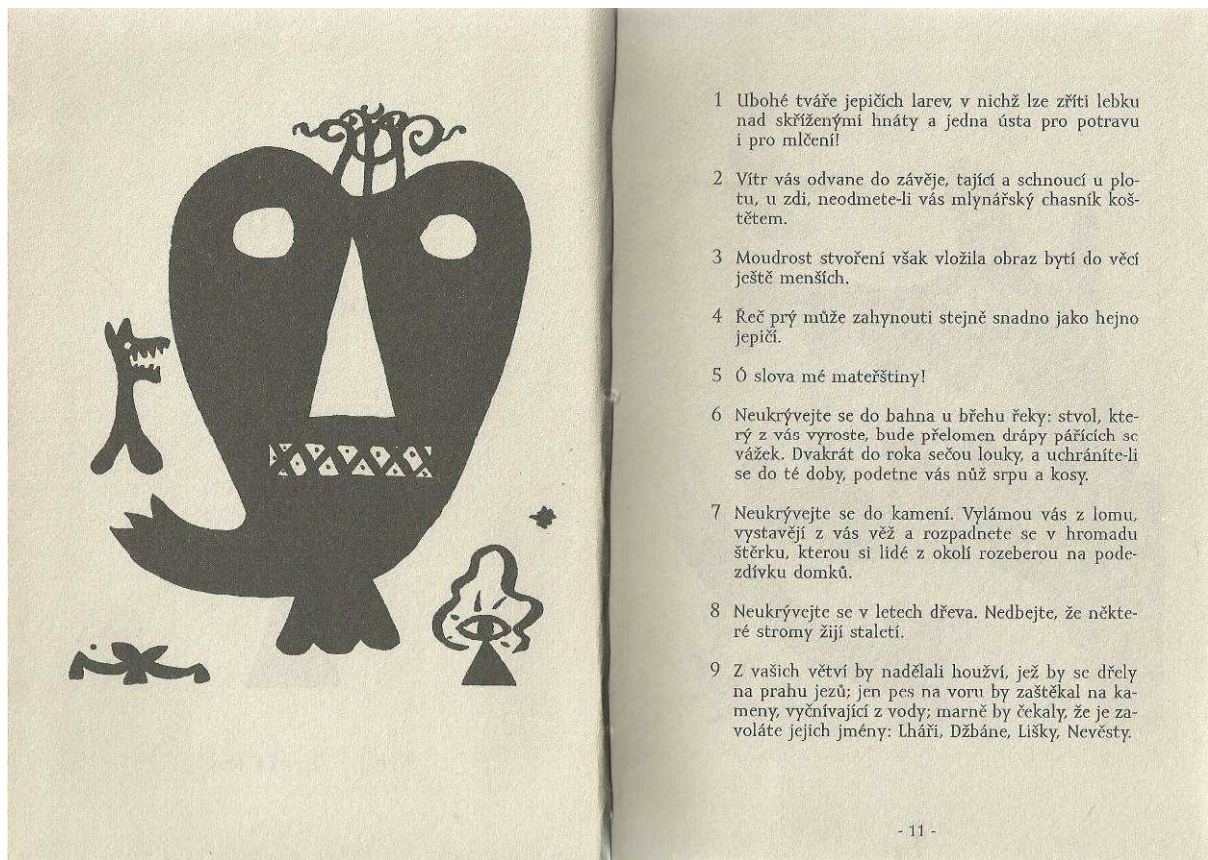
Příloha č. 4



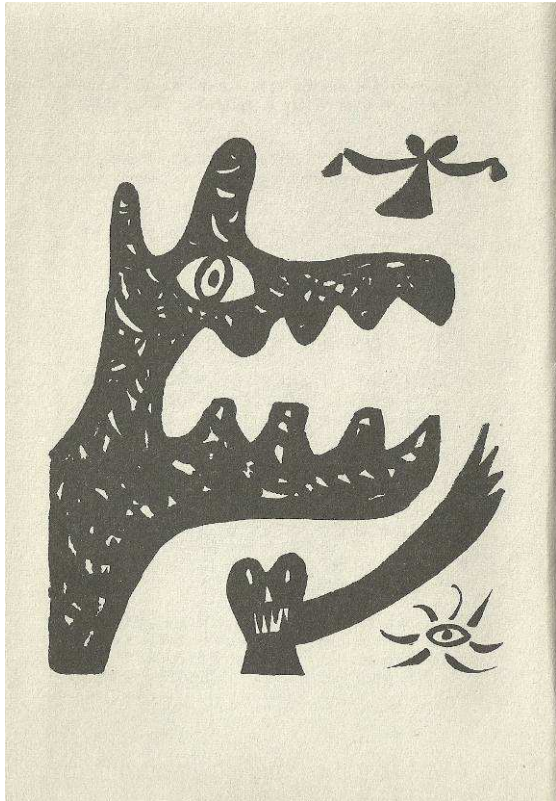
KALADÝ,
aneb:
útočiště řeči



Kresby Zdenka Rykra

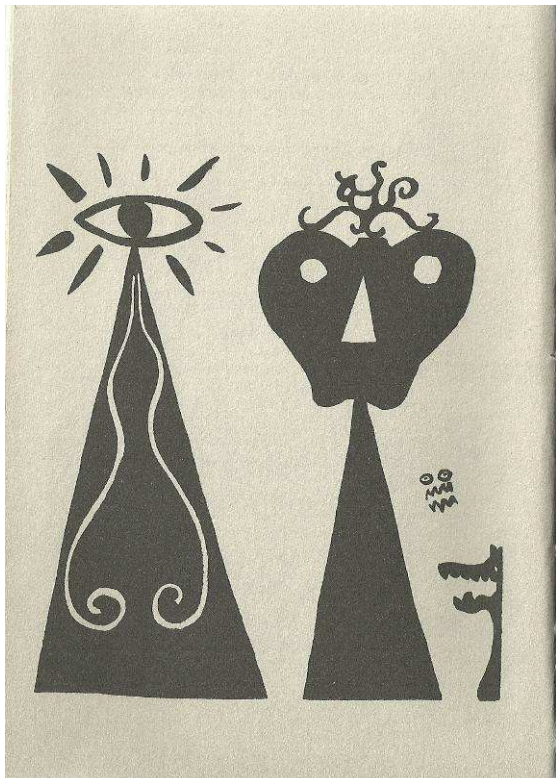


- 1 Ubohé tváře jepičích larev, v nichž lze zřítí lebku nad skříženými hnáty a jedna ústa pro potravu i pro mlčení!
- 2 Vítr vás odvane do závěje, tající a schnoucí u plotu, u zdi, neodmete-li vás mlynářský chasník koštětem.
- 3 Moudrost stvoření však vložila obraz bytí do věcí ještě menších.
- 4 Řeč prý může zahynouti stejně snadno jako hejno jepičí.
- 5 Ó slova mé mateřštiny!
- 6 Neukrývejte se do bahna u břehu řeky: stvol, který z vás vyrosté, bude přelomen drápy pářících se vážek. Dvakrát do roka sečou louky, a uchráníte-li se do té doby, podetne vás nůž srpů a kosy.
- 7 Neukrývejte se do kamení. Vylámou vás z lomu, vystavějí z vás věž a rozpadnete se v hromadu šterku, kterou si lidé z okolí rozeberou na podezdívku domků.
- 8 Neukrývejte se v letech dřeva. Nedbejte, že některé stromy žijí staletí.
- 9 Z vašich větví by nadělali houžví, jež by se dřely na prahu jezů; jen pes na voru by zaštěkal na kameny, vyčnívající z vody; marně by čekaly, že je zavoláte jejich jmény: Lháři, Džbáne, Lišky, Nevěsty.



- 10 Neskrývejte se ani do kořenů stromů. Lidé si je odkoupí na topivo a budou je těžce dobývat ze země, aby si na nich uvařili polívku nebo brambory.
- 11 Slova mé mateřštiny, ukryjte se do jména vesnice.
- 12 Nějak budou to místo nazývat, i když je zkomolí, budete v něm jakž takž žít, i když budete k nerozpoznání, budete dýchat, umírat, rodit.
- 13 Slova mé mateřštiny, až vám bude nejhůř, neukrývejte se do vodního břchu, neukrývejte se do kamene, ani do stromu, ukryjte se do jména malé vesnice.
- 14 Děti ani nebudou vědět, jak se vám naučily. I při největší bídě vás nikdo nevyhodí. Snad půjde nějaký pocestný, zastaví se, pozdraví a zeptá se na cestu.
- 15 Ukryjte se hluboko. Hluboko ukryjte hrdý zvuk svých kopyt, lesk svých přílbic a pyšné vlání svých praporů.
- 16 Moje zarmoucené srdce se utěšuje jen tou vírou, zapísaňám vás, slova mé mateřské řeči: v hodině nebezpečí ukryjte se do jména nepatrné vesnice!
- 17 Jedni lidé zemrou a druzí se narodí.
- 18 Vy, moje řeči mateřská, srdce mi usedá nad vašim mládím, vy že byste se neměla dožít mužných let?

- 13 -



- 19 Kdo dovede držet v ruce péro, umírá a knihy podléhají zkáze. Kde máte hledat svoje útočiště?
- 20 V úzkosti vám radím: ukryjte se do jména malé vesnice. Tam vás vaši nepřátelé nebudou hledat. Jak by vás poznali, zanesenou vrstvou let, času?
- 21 Ještě vám radím: nespolehejte na náhodu: že o vás jednoho dne zakopne kůň a že vás člověk najde jako poklad v hrnci. Člověk se často utěšoval podobnou pohádkou.
- 22 Věřím, že jste neústupná, jako je neústupné vše určené, aby žilo. Věřím, že se vyrovnáte svým sestřím šťastnějších osudů. Kolikrát jsme se spolu podívovali jejich nádheře a vznešenosti.
- 23 Lidé se všelijak nuzují, nikdy však nespotřebují všechnu sílu v jídle, v rozplozování a v práci. Sejdou se tak, jak se muži scházejí. Zapomenou na denní starosti. Nebude jim stačit obvyklá zábava a rozptýlení.
- 24 Pak vklouzněte na jejich jazyk. Ještě než vás vysloví, potečou jim z očí slzy. Sviráte zároveň srdce i ústa, tak jste sladká a trpká, slova mé mateřštiny.

- 15 -

8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

SOUČKOVÁ, Milada. *A Literature in Crisis : Czech Literature 1938 - 1950*. New York : National Committee for a free Europe, 1954. 158 s.

SOUČKOVÁ, Milada. *Případ poezie*. 1. Praha : Prostor, 1999. 403 s. ISBN 80-7260-021-4.

SOUČKOVÁ, M. Sešity Josefíny Rykové. 2009.

SOUČKOVÁ, Milada. *The Czech Romantics*. Gravenhage : Mouton, c1958. 168 s.

SOUČKOVÁ, Milada. *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*. London : Mouton & Co, 1964. 151 s.

Sekundární literatura

BAUER, Michal [ed.] . *Neznámý člověk Milada Součková : materiály z konference pořádané v Českých Budějovicích ve dnech 9. a 10. února 2000*. 1. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001. 142 s. ISBN 80-85778-32-7.

LYER, Stanislav; HOLUB, Josef. *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. 2. Praha : SPN, 1978. 527 s.

NUNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce - osobnosti - základní pojmy*. 1. Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard : Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. Praha : Akropolis, 2007. 144 s. ISBN 978-80-86903-52-1.

POSLUŠNÁ, Barbora. *Poezie Milady Součkové*. [s.l.], 2008. 86 s. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Veronika Broučková, PhD..

SOUČKOVÁ, Milada. *Amor & Psyché*. Praha : [s.n.], 1937. 251 s.

SOUČKOVÁ, Milada. *Kaladý, aneb, Útočiště řeči ; Svědectví : deník z roku 1939 ; Mluvící pásmo (1938-1940)*. 1. Praha : Prostor, 1998. 221 s. ISBN 80-85190-84-2.

SOUČKOVÁ, Milada. *Neznámý člověk*. 3. Praha : Prostor, 2005. 155 s. ISBN 80-7260-150-4.

SOUČKOVÁ, Milada. *První písmena*. 2. Praha : ERM, c1995. 119 s. ISBN 80-85913-15-1.

SOUČKOVÁ, Milada. *Sešity Josefíny Rykrové*. 1. Praha : Prostor, 2009. Vlastní životopis Josefíny Rykrové, s. 328. ISBN 978-80-7260-218-6.

SOUČKOVÁ, Milada. *Škola povídek*. 1. V Praze : Melantrich, 1943. 241 s.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 2.,rozš. V Praze : Československý spisovatel, 1984. 465 s.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin /*. 1. Praha : Orbis, 1977. 349 s.

VOJTĚCH, Lahoda. *Zdenek Rykr 1900 - 1940 : Elegie avantgardy*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 2000. 377 s. ISBN 80-7010-077-X.

VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis : tělo v české moderně a avantgardě*. 1. Brno : Host, 2006. 464 s. ISBN 80-7294-181-X.

VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence : manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. 1. Praha : Argo, 2008. 400 s. ISBN 978-80-257-0020-4.

Internetové zdroje

Co moji posluchači nejraději slychali moji posluchači : Z terezínských vzpomínek Anny Auředníčkové. In *Holocaust.cz* [online]. [s.l.] : [s.n.], 2003 [cit. 2010-07-27]. Dostupné z WWW: <http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2003/01/aurednickova>.

Tvorba haiku. In *Haiku.cz* [online]. [s.l.] : [s.n.], 2007 [cit. 2010-07-27]. Dostupné z WWW: <<http://haiku.bloguje.cz/558439-tvorba-haiku.php>>.

Příspěvky v časopisech

SOUČKOVÁ, Milada. Amor & Psyché. *Delta*. 1938, 3, s. 61-66.

SOUČKOVÁ, Milada. La Fille de Mme Flechner. *The Booster*. 1937, 9, s. 37-38.