

**Archeologie modernistické epiky:
G. Apollinaire, T. S. Eliot, M. Součková**

Mgr. Zuzana Říhová, Ph.D.

Vysoká škola kreativní komunikace / Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Habilitační spis

Praha 2023

„*Láska k napsanému písmenu slovu příběhu*“
(Milada Součková: *První písmena*)

„*Archeologie, básnictví!*“
(Milada Součková: „*Gradus ad Parnassum III*“)

Obsah

| | |
|--|-----|
| I Archeologie moderny..... | 4 |
| 1 Vykopávání a vzpomínání..... | 5 |
| Zasypaná minulost: archeologická imaginace..... | 13 |
| Archeolog(ie) českého modernismu..... | 17 |
| „Atleti myšlení všech dob“: historie pojatá v prostoru..... | 23 |
| Epika: básně zahrnující historii..... | 27 |
| „Tady to není v muzeu hlupáku“: vlastní životopis Milady Součkové..... | 30 |
| 2 Zbytky zborcené minulosti: muzeum, archiv a encyklopedie..... | 40 |
| Nemumifikované umění: česká avantgarda dvacátých let..... | 42 |
| Muzeum a muzeální funkce..... | 46 |
| Spisovatel ve vitrině muzea..... | 52 |
| Spisovatelka ve vitrině muzea..... | 54 |
| Živá, snící socha moderna..... | 57 |
| 3 Ruiny bez paměti: město a jeho svědci..... | 65 |
| 4 „Boost it everywhere“: časopis <i>The Booster/Delta</i> a český modernismus třicátých let..... | 81 |
| II Příběh kmene: epika modernismu..... | 93 |
| 1 Podvratné dlouhé básně: pásmové skladby jako monumenty historie..... | 94 |
| 2 „Celý život obrací se ve vzpomínky“: Apollinairovo <i>Pásmo</i> | 99 |
| 3 „Velká eliotovská báseň“: k <i>Mluvícímu pásmu</i> Milady Součkové..... | 110 |
| 4 Eliotova <i>Pustá země</i> : k historii jednoho (opožděného) překladu..... | 126 |
| Autorská poznámka..... | 133 |
| Literatura..... | 134 |

I Archeologie moderny

1 Vykopávání a vzpomínání

„Začátek má být řádný odhodlaný“
(Milada Součková: *První písmena*)

Ó PRAZDNÝ SARKOFÁGU evropského pobřeží a hradeb!

Dosud žije v mladých lidech představa tvé schránky.

Dosud říkají: mé tělo, má duše.

Jako v středověkých sporech, jeden hájí smysly, druhý pojem.

Oba se zmítají starou vidinou pekla a nebe, v něž nevěří.

Ó prázdný sarkofágu evropských vnitrozemí a pobřeží!

Zapadni hluboko v nánosy řek a moří,

Zapadni v přílivu lidských pokolení!

Ó moře, ó živly,

přineste k břehům pevnin nové lidi,

nové zbraně, ozdoby, zvyky, nové víry!

(SOUČKOVÁ 1998: 185)

Mluvící pásmo Milady Součkové, báseň-archiv zmizelého světa z roku 1939, otevírá obraz Evropy v ruinách. Kultura, víra, historie a tradice evropského kontinentu jsou pohřbeny pod nánosy minulosti, ze kterých se tu a tam vynoří předměty bez historie: „Zuhelněte, zkameňte, zkapalněte! / pod vrstvami času“ (IBID.: 203–204), hřímá mluvčí básně dále. Postoj mluvčího k novému světu, pokud je v básni vyjádřen, je spojen s představou války, jež se v budoucnu stane nedílnou součástí lidské existence. Tato skepse doprovází rovněž obrazy pro vypravěče současného, zanikajícího světa, a tak sestavuje seznam všeho, co má pojmout požár, „dnešní móda, dnešní civilizace, dnešní umění“ (srov. IBID.). Zpěv vrcholí obrazem jednoho velkého, v jistém smyslu očištného evropského žároviště, na kterém teprve mohou vzniknout „nové státy, nové zákony, nová města, nové umění“ (srov. IBID.). Avšak kontinent Evropy je pro jeho obyvatele v roce 1939 minulostí, svět zanikl, lehl popelem – sarkofág Evropy je prázdný.¹

¹ Když v roce 1939, po šestnácti letech, ukončuje T. S. Eliot vydávání časopisu *The Criterion*, Ezra Pound mu v dopisu z 9. ledna 1939 napíše: „zánik časopisu znamená konec jedné éry“ (POUND 1971: 278). Rok 1939 představoval zlom (epochy), byl opakovaně spojovaný s představou konce světa, jaký jsme znali. Stephen Spender píše: „kvalita, která dávala tomuto dřívějšímu životu hodnotu, se ztratila již v roce 1938. Nic z minulosti nezůstalo“ (SPENDER 2012: 25). Turbulence roku 1939 významně určily možnosti psaní již několik let před válkou. V této souvislosti Hugh Kenner trefně poznamenal: „všechny okolnosti války existují, ale žádná válka není“ (KENNER 1973: 333). V dubnu roku 1946 vyšlo první číslo revue *Listy* s úvodní studií „Konec moderní doby“ Jindřicha Chaloupeckého, která začíná větou: „Moderní doba již zanikla.“ Jedná se o slova Václava Navrátila ze studie

Evropská kultura byla jako vymírající/umírající nazírána již v souvislosti s první světovou válkou. Svět rozpadlý do fragmentů podnítl v kontextu angloamerického modernismu obrat k mýtu, nazíraném buď v rovině příběhu, nebo ve významu závažného dění beroucího na sebe nejčastěji podobu epiky (epického vyprávění), jež je nadána silou konstruovat nový řád a smysluplně uchopit narůstající fragmentárnost světa. V textech moderny sytí mýtus různorodost uměleckého ztvárnění světa, lze však vysledovat jeho konstanty: od dvacátých let se setkáváme s mytologií *pusté země* v prostoru evropských velkoměst, v kontextu druhé světové války s představou Evropy v ruinách.²

Česká umělecká avantgarda dvacátých let se k minulosti a k mýtům jakožto základům nového světa a nového řádu stavěla odmítavě. Neutěšenou skutečnost poválečného světa prožívala obdobně, zvolila však odlišné řešení jeho krize. Poetismus odpovídá na rozpad světa vírem klaunů a akrobatů.³ Reakce poetistů na krizi světa byla originálně hravá (ruce provazolezců přidrží před očima sklíčka krasohledu), avšak dočasná. Ruiny poválečného světa nezmizely a nakonec i Nezvalův akrobat, zosobnění moderní poezie, z lana padá a umírá.⁴

publikované v roce 1940 a pokoušející se zhodnotit důsledky roku 1939. Podobně byly Eliotovy *Čtyři kvartety* (psáno 1935–1942) označovány za „the end of an era“ (srov. DAVIE 1977: 35).

² Pro meziválečné období je charakteristické sdílené vědomí krize evropské civilizace a evropského umění, tj. i toho českého. Jindřich Chaloupecký ve svých kritikách opakovaně zdůrazňoval, že osud českého umění je řešitelný pouze v rámci umění západoevropského: „Žádná civilizace nebyla tak vratká. Žádná civilizace neznala takovou vnitřní roztrženost, takovou nenapravitelnou protikladnost svobody a nutnosti, spontánnosti a legality jako civilizace evropská“ (CHALUPECKÝ 1999: 193). V eseji „Anima minima“ vyslovuje Jean-François Lyotard podobný, ale ještě radikálnější formulovaný poznatek: „Ideály západní civilizace vzešlé z antické, křesťanské a moderní tradice zkrachovaly. Úpadek nebyl způsoben tím, čemu říkáme skutečnost historická, sociální, politická, technovědecká. Opakované krize, nebo spíše permanentní krize, jimiž je udržován běh západního světa, vyplývají ze samotné podstaty jeho uspořádání. Západ je civilizace, která se ptá po své civilizační podstatě“ (LYOTARD 2002a: 191). Josef Vojvodík v souvislosti s krizí moderny a modernity píše o „vědomí metafyzického vyhnání a zkušenosti ztráty středu“ (VOJVODÍK 2011: 17).

³ Ve snaze dojít – Teigovými slovy – „na dřev skutečnosti“ byla však v rámci poetistické imaginace některým jejím vrstvám dávana přednost, a to těm, které jsou spjaty s atmosférou zábavy, komediantství, nezávažnou veselostí. Většina poetistických básníků dodržuje poetistický program veselí, zábavy a pestrosti moderního světa, nicméně se jedná o úzký a uměle vydělený výsek světa. Volné asociace zastírají realitu a prezentují svět pouze jako estetický objekt. Nikoliv tedy plnost reality, ale výběr a okleštění. Mnohostrannost světa se odráží rovněž v obrazech bolesti, úzkosti, smutku a samoty, které jsou v poetismu vědomě vytěsňovány. Přestože poetisté toužili zaznamenat lyriku moderního života, musili do ní – řečeno s Nezvalem – „uměle zasáhnout“. Pod duhovou krustou poetismu se tak nadále ukrýval svět, který spíše děsil, než bavil, tedy svět, který neprošel vytouženou proměnou. Poetismus neměnil svět, jen jeho percepci.

⁴ V roce 1938 přednesl Josef Hora v Kruhu přátel českého jazyka přednášku „Básník a mateřský jazyk“, ve které zmínil zlo polovzdělaného davu: „Zapomněl na řeč svého dětství a nikdy si nevytvořil řeč svého mužství“ (HORA 1959: 153). Protiklad řeči dětství a řeči dospělosti rezonuje v kontextu české avantgardy třicátých let a můžeme jej využít i co interpretační klíč. Batolecí fázi proletářské poezie, jak své počátky sami avantgardisté nazírali, avantgarda v polovině dvacátých let zcela odmítla a vstoupila do mladistvé rebelie poetismu. K tomu ostatně odkazují další sebehodnocení české poetistické avantgardy, opakující v různých obměnách: nemáme otců (rodíčů), vystáváme ze sebe sama atd. V třicátých letech avantgarda dospívá a součástí dospělosti je jistá melancholie ze ztráty dětství, jistot, které definovaly českou literaturu dvacátých let. Do popředí se dostávají témata zániku, konce a ztroskotání. Česká meziválečná avantgarda se na konci třicátých let přiblížila ke své smrti, aniž by však měla možnost zestárnout.

Vize jednoty života a světa, prosazovaná ranou poválečnou avantgardou, se na přelomu dvacátých a třicátých let rozpadá a převažuje nahlížení na svět jako na fragmenty bez řádu. Do popředí se dostávají koncepce pracující s návratem k minulosti a paměti, charakteristický je obrat k antice spojený se snahou formulovat řád světa (Evropy) v souvislosti s tradicí.⁵ V článku „Aktualita“ napsal Jindřich Chalupecký: „Tradice není ani pohybem vpřed, ani návraty [...]. Tradice a modernost mají svůj smysl teprve tam, kde přestávajíce se popírat, jsou sebou navzájem“ (srov. CHALUPECKÝ 2017: 164–165).⁶ Chalupeckého představení modernosti jako součásti tradice z roku 1937 vyznívá jako parafráze Eliotovy studie „Tradice a individuální talent“, která česky vyšla v roce 1933 v časopisu *Listy pro umění a kritiku*. Eliota ani Chalupeckého tak již nezajímá básník, ale sama báseň, která je schopna vyjádřit kulturně i transkulturně sdílené emoce.

Tradice, mýtus, minulost a paměť se od počátku třicátých let stávají – ve zjevné inspiraci anglofonním modernismem – součástí českého moderního umění. V úvahách o literatuře je zřetelný obrat k historii, přesněji ke vztahu básníka k básníkům minulosti. Podobně jako v esejích T. S. Eliota je důraz nově kladen na vztah jazyka přítomnosti s jazykem předchozích epoch, na úsilí „zajistit minulosti platnost pro přítomnost“ (ELIOT 2019: 6).⁷ Pokud je Eliotova *Pustá země* považována za jeden z prvních apokalyptických textů, ve kterém byl identifikován strach lidstva z moderního světa, pak texty napsané několik let před druhou světovou válkou nebo na jejím počátku mohou být interpretovány jako reprezentace konce světa a umění, jaké člověk do této doby znal. Jak ostatně píše, poněkud vyhroceně, Adorno: „Myšlenka, že by po této válce mohl život ‚normálně‘ pokračovat nebo že by dokonce bylo možné ‚obnovit‘ kulturu, je prostě idiotská“ (ADORNO 2009: 57). Vize konce modernistického psaní byla podpořena myšlenkou, že jazyk, skutečnost a umění již nejsou důvěryhodné a žádná autentická zpráva o lidské zkušenosti není možná. O umění modernismu je výhodné uvažovat jako o epoše muzejní kultury, řečeno s Adornem. A ruiny (moderny) čekají na své archeology.

⁵ František Götz věnuje v souboru kritik *Tvář století* velký prostor prózám Marcela Prousta jakožto obrazu strašné destrukce lidské osobnosti. Sleduje, že pro tuto racionální a filozofickou podobu modernity, nezaštitěnou křesťanskými východisky, je charakteristický obrat k antice, zejména k Platonovi, Sokratovi, Aristotelovi aj. (srov. GÖTZ 1930).

⁶ Chalupecký se vyjadřuje k současné avantgardě, hodnotí její vyčerpanou radikalitu: „Vystupují méně jako revolucionáři a dobrodruzi, ale více jako poslušní a užiteční členové vývoje historického, nositelé pokračující národní osvěty“ (CHALUPECKÝ 2017: 165).

⁷ Ke vztahu minulosti a novosti v myšlení T. S. Eliota píše Frank Kermode trefně: „Podle Eliotova názoru na literaturu je například novost fenoménem, který ovlivňuje celou minulost, nic nemůže být nové samo o sobě. To samo o sobě odlišuje jeho modernismus od avantgardismu“ (KERMODE 2007: 101).

„Úzko je člověku,“ napsal Jindřich Chaloupecký v článku příznačně pojmenovaném „Dějiny“ – za řešení úzkosti ze stavu Evropy považoval návrat k ideálům antiky. Sokrates, Parmenides, Platon, Thales, Pythagoras, Herakleitos hojně obydli slovesná a výtvarná díla třicátých a čtyřicátých let, antika představovala „znepokojivý zdroj představ, přesně vystihujících i traumata moderního člověka“ (BYDŽOVSKÁ – SRP 2006: 41). Antika je od roku 1930 významným tématem výtvarného umění, mj. v oidipovského cyklu Aloise Wachsmanna, v Šimově triptychu věnovaném Theseovi; Fillovy obrazy tematizují bájného Herakla, Rykrovy jsou zaplněny antickými sloupy a pomníky, Janoušek rozvíjí přírodní mytologii, v níž se tvary lidské, rostlinné a živočišné přelévají do podob mytických stvoření (srov. BYDŽOVSKÁ 2012). Ve čtyřicátých letech se aktualizace mytických motivů pojí s úzkostí doby a s pocitem ohrožení fašismem: „[...] Ikaros, Theseus, Orfeus, Prometheus, Faëthon, Herkules, Odysseus, Deukalion stávají se znovu a znovu podobenstvím údělu moderního člověka v dramatickosti prožívané doby“ (KOTALÍK 1982: 135).

V *Mluvicím pásmu* Milady Součkové bloudí Parmenides mezi pavilony Světové výstavy v New Yorku, společně s vypravěčem vzlétnou nad Manhattan. Co vidí pod sebou? „Dole jsou řecké ostrovy, Dodekanes, Malá Asie!“ (SOUČKOVÁ 1998: 218). Pohled z výšky dokáže proniknout (pod) vrstvy minulosti, k samotným základům moderní kultury, vybudované více než na křesťanské imaginaci na té antické: „Na počátku bylo slovo. / Dříve než biblické slovo bylo logos / Thaletovo, Parmenidovo, Pythagorovo, Herakleitovo“ (srov. IBID.) A co bylo/bude na konci? V čase světové války se v angloamerickém modernismu aktualizuje blízkost „slova“ (word) a „meče“ (sword).

*remember, O Sword,
you are the younger brother, the latter-born,*

*your Triumph, however exultant,
must one day be over,*

in the beginning
was the Word.
(H. D. 1944: 18)

Mluvčí *Mluvčího pásma* kráčí s Parmenidem již v ruinách světa roku 1939, jejich promenáda je staví do role svědků, rozhovor nabývá povahy svědectví. Ztělesněním touhy společnosti vytvořit tvář v tvář zániku encyklopedii (sebe sama) byla tzv. časová kapsle, zakopaná na světové výstavě v září 1938 na místě expozice Westinghouse Electric & Manufacturing Company, s instrukcemi k otevření v roce 6939. Obsah kapsle tvoří přes třicet položek (mj. časopis Life, dýmka, dámský klobouk, pšenice, kukuřice, cigarety) a její součástí jsou přesné pokyny k obnovení společnosti roku 1938 (seznam dokonce počítá se změnou geopolitické situace, hranic apod). Svět roku 1938 je konzervován, zakopán, a co je podstatnější, kopie manuálu k obnově světa jsou rozeslány do vybraných muzeí a knihoven.⁸ Akce spojená s časovou kapslí je pokusem o podvedení ruin a zániku, vědomé přijetí konce, jež je však spojené s potřebou (pře)trvání. Vyhlídky ovšem nejsou dobré, kapsle nadále leží hluboko v zemi, čeká na budoucí archeology, až ji vykopou, očistí, prozkoumají, až jejímu obsahu přiřknou význam, zkatalogizují jej a vystaví v muzeu.

V závěrečném zpěvu *Mluvčího pásma* se mluvčí stává muzeálním exponátem, nalezeným ve vykopávkách z Riegrova náměstí. Naleziště se však váže k roku 1939, tedy k roku vzniku básně – svět se mění v ruiny v přítomném okamžiku, moderní spisovatel se stává slepým a němým monumentem a jediná možnost, jak se o něm něco dozvědět, je využít metod archeologie jakožto disciplíny věnované těmto „tichým monumentům“, tj. disciplíny, která umožní nový topologický a stratigrafický popis toho, co není možné postihnout chronologicky:

Bývaly doby, kdy archeologie jako obor věnovaný němým památkám, inertním stopám, předmětům bez kontextu a věcem zanechaným minulostí aspirovala na stav dějin a dosahovala významu pouze prostřednictvím restituace historického diskurzu; dalo by se říci, abychom si trochu pohráli se slovy, že v naší době historie aspiruje na stav archeologie, na vnitřní popis památky.

(FOUCAULT 2002: 85)

Minulost jako ruina je základní modernistickou zkušeností dvacátého století. „Jména básníků jsou navždy spjata s ruinami a stíny,“ napsal v eseji „Život markýze de Sade“ Jindřich Štyrský. Podle Štyrského vše, co básník opustí, se promění v popel a radostí básníků je pozorovat, „jak vše okolo nich zraje k smrti, jak se vše řítí do minula, zatím co jejich srdcím je odepřeno

⁸ Od roku 1965 jsou ve Flushing Meadows časové kapsle už dvě, druhá kapsle uchovává předměty spjaté s atomovou energií, vědeckým vývojem nebo průzkumem vesmíru. Na povrchu ji příznačně kryje sedmitunový žulový pomník, náhrobek mrtvého světa.

dobrodiní stárnouti“ (ŠTYRSKÝ 1995: 51). Estetiku zániku a ruin je nutno vymanit ze surrealistického kontextu, v rámci kterého jsou v kontextu české literatury výklady o těchto fenoménech nejčastěji vedeny, a považovat ji za jednu z podstatných charakteristik umění modernismu. Obraz moderního básníka, který je de facto součástí ruin své přítomnosti, představuje Milada Součková v *Mluvicím pásmu* či H. D. v básnické skladbě *The Walls Do Not Fall* (1944, dokončeno 1942).

Ruina (zřícenina) se neobjevuje jako nehoda na památce, která byla ještě včera neporušená. Na počátku je skutečná zkáza (srov. DERRIDA 1993: 68). Avšak i v ruinách je místo pro naději: „Cítíme nostalgii po ruinách modernity, protože se zdá, že stále obsahují příslib, který se z naší doby vytratil: příslib alternativní budoucnosti“ (HUYSEN 2006: 98).⁹ Určitý romantizující patos, který je s ruinami spojován, se však nevztahuje na ruiny v kontextu druhé světové války, jejich povaha je odlišná. Rose Macaulay v knize *Pleasure of Ruins* píše – především v souvislosti díla Henryho Jamese a jeho cest po Itálii – doslova o potěšení z ruin, v krátké „poznámce o nových ruinách“ však zdůrazňuje, že trosky způsobené bombardováním za druhé světové války postrádají patřičnou odtažitost, aby je bylo možné prožívat jako „příjemný rozklad“: „Ruiny musí být fantastickou představou, zahalenou temnými obrazy myslí“ (MACAULAY 1953: 454–455). Podle Macaulay by zničené domy, obchody a kostely v Londýně, Hamburku, Coventry a Drážďanech musely být změkčeny přírodou a časem, než by se mohly stát součástí kánonu zahrnujícího Pompeje či Parthenon.

O moderně je nutné uvažovat spolu s jejím protikladem. V moderně k nám přichází to, co je mrtvé, ale co současně usiluje o nesmrtelnost, kterou muzeální vitríny, katalogy archivů, stránky encyklopedií do jisté míry umožňují. Pochování starého světa a tím s nadsázkou i psaní moderny lze tedy považovat rovněž za potvrzení (významu) její existence, muzeum zvyšuje šanci artefaktů podvést svou vlastní smrt. Je otázkou, zda se tato archeologie, přítomná v samotných dílech moderny, rovněž nepodílí na jejich uložení do muzea (archivu, knihovny), jež v jistém smyslu zaručuje jejich přetrvání, tedy přežití. V závěru románu *K majáku* se Lily Briscoeová obává, že její obraz zůstane ležet na půdě, tedy bude zapomenut a zničen. Představíme-li si, že by onu půdu odkrývali archeologové, skončil by nalezený obraz pravděpodobně v muzeu. Muzeum se tak zejména v kontextu moderny vyjevuje dvojznačně, jako prostor umrtvení moderního umění i prostor jeho (pře)žití.

⁹ Ke vztahu ruin a moderny (modernity) srov. zejména STAROBINSKY 1987. Ke vztahu modernismu a knihovny srov. FOUCAULT 1997.

Archeologie moderny, ke které se v této knize hlásíme, je schopna opětovně vyložit reprezentace minulosti v takové podobě, která má význam v přítomnosti a nemusí nutně představit koherentní příběh. Ostatně paměť není schopna ve stopách minulosti vytvořit neměnnou časovou osu nebo lineární popis, protože je pod vlivem přítomného okamžiku, toho, co vyvolá opětovné vynoření vzpomínky (z labyrintu): „první vzpomínky‘ nejsou vzpomínky, ale signály v *labyrintu paměti*,“ napíše Milada Součková ve *Vlastním životopisu Josefíny Rykové*, nedokončeném textu, objeveném v pozůstalosti (SOUČKOVÁ 2009: 298).¹⁰

Vzpomínání ve formě labyrintu zvýznamňuje nelineární charakter vzpomínky, v díle Milady Součkové se paměť různorodě putuje (bloudí).¹¹ Vzpomínky jsou v něm součástí osobního i nadosobního archivu, v souvislosti s tím je nutné se ptát: co vlastně konstituuje naši paměť? A kdy se rodí? „První vzpomínka‘, tak se vždy začíná,“ píše Součková (srov. IBID.). Psaní Milady Součkové není banálním rozpomínáním na minulé, subjektivním hledáním prvních okamžiků a podob lidské vzpomínky, právě prožívaná skutečnost je soustavně kladena do souvislosti s mytologickou minulostí. Součková konstatuje mísení vlastních vzpomínek s cizími a pokládá si otázku, kdo za naše vzpomínky ručí. Fenomén vzpomínky, tak, jak s ním pracuje Součková, se odvíjí vždy znovu ze svého „nulového stupně“. Jeden z posledních autorčiniých textů lze tak číst i jako archiv vlastního díla – kus vykopávky labyrintu (paměti) je archeologickým nálezem jedné vzpomínky.¹²

¹⁰ Labyrint je klíčovým motivem *Vlastního životopisu Josefíny Rykové*: „Náraz v labyrintu. Kus vykopávky labyrintu.“, „Nahlédněte do labyrintu paměti.“ Ve strojopisném fragmentu se slovo „labyrint“ vyskytne třináctkrát a udává jak zmatenost vzpomínání, tak jeho riskantnost. Ve *Vlastním životopisu Josefíny Rykové* se vědomě zcizuje moment vzpomínání: vypravěčka ukazuje, že zdánlivě vlastní vzpomínka často obsahuje přídech vzpomínky někoho jiného. Ustavení vzpomínky fotografií odkrývá opět selhání vlastního vzpomínání, odhaluje výsek paměti, kterou jsme neprožili, která není naše. Vzhledem k dlouhodobému pobytu v exilu překmitává autorka do fiktivní autobiografie svého alter ega Josefíny Rykové, která má ve fiktivním světě, zdá se, neomezené možnosti návratu domů. Motiv labyrintu ve *Vlastním životopisu Josefíny Rykové* má rovněž funkci poukazu k autorčinu románu *Amor a Psyché* – ve frontispisu autorčina manžela Zdenka Rykra k tomuto románu je optika labyrintu zdvojena: v labyrintické kresbě bájného Minotaura je obsaženo rovněž Canovovo sousoší *Amor a Psyché*.

¹¹ *Vlastní životopis Josefíny Rykové* je tedy textem-návratem, vypravěčka se vrací do podoby světa dávno zmizelého, a to jak vinou války, tak obecně proměnou světa dětství, tedy Prahy přelomu století, která již neexistuje. Vzpomínky, které zkoumá, jsou ty nejranější možné, neboť jen „první“ vzpomínka před sedmým rokem života je ta původní. Znovu se zde vrací v románech prověřená metoda nasvícení: „Pan doktor se dotýká mého těla, představa ozářená světlem, odhalující kus tajemství architekta labyrintu.“ Architekt labyrintu je nejenom architektem scény vzpomínání – vzpomínky před sedmým rokem potřebují rovněž svědky, kteří vlastní paměti konstruují ranou paměť dětí. Písmo se smazává, doktor jako svědek matčina příběhu – pro první, původní vzpomínku je klíčová role svědka. Lampa na stole nasvěcuje zachycenou vzpomínku, která je v kontrastu k obrazu „temna labyrintu paměti“. Postava „doktora jako skutečného svědka příběhu matčina“ je stvrzením reálné existence vzpomínky, svědectvím jejího příběhu.

¹² Zejména Součkové *První písmena* jsou originálním modernistickým záznamem pohybů paměti, jež i ve své fragmentárnosti zakládají určitou cykličnost: Součková sleduje zrození, pomyslný bod nula lidské paměti, až k její smrti a znovuzrození moderním uměním. S tímto návratem k počátkům epochy i člověka (čas dětství) je spojována jistá míra nostalgie. Jean Starobinski rozlišuje tři podoby této „choroby“: „primární nostalgii jako stesk po vlasti; bytostnou nostalgii, kterou nelze vyléčit návratem a jejíž privilegovanou sférou je dětství; v souvislosti s

Archeologie moderny má základ v osobní archeologii, jak napsal Václav Navrátil:

„Jako jest vědecký a osobní dějepis, tak také může býti vědecká a osobní archeologie. A to nikoliv archeologie, zabývající se předměty, nýbrž mající na starosti též chvíle. [...] Ale konečně každý z nás má takovouto osobní archeologii. Kameny, kolem kterých chodíte a jež jsou vám nápadné. Ulice, kterých se bojíte. Staré dopisy zanechané na památku na půdě. Staré štíty domů. Zapomenuté knihy. (NAVRÁTIL 2003: 115).

Pasus o osobní archeologii z eseje „Kritika horizontů“ Navrátil přejal do kapitoly „Mýty“ z knihy *O smutku, lásce a jiných věcech*. Srovnání obou verzí odhalí nepatrný, leč důležitý posun: „Jako jest vědecký a osobní životopis, tak také může být vědecká a osobní archeologie. A to nikoliv ctihodná věda, zabývající se vykopávkami starých předmětů, nýbrž archeologie chvíl“ (IBID.: 294). Osobní archeologie je zde přímo spojena s vykopáváním a archeologie v modernismu nabývá podobu archeologie chvíl, jež je jedním z klíčů jak k dílu Milady Součkové, tak českému modernismu třicátých a čtyřicátých let. Součková ve svých textech rozvíjí představu velkých dějin, které se odehrávají nezávisle na člověku, doslova jako vedlejší proud: „To, čemu lidé říkají osud, dějiny, míjelo vedle proudu času, v němž jsem žil“ (SOUČKOVÁ 2002: 12). V těsné blízkosti tohoto dějinného proudu času vystává osobní příběh, osobní dějiny (neznámého) člověka, jehož chvíle se v textech Součkové fixují do rodinných kronik, pamětí, zápisků, deníků, svědectví. Ta činí z jejího díla významného zástupce modernistické epiky, neboť až po pročištění dějin subjektivně lze nalézt cestu k pravé epičnosti (srov. NAVRÁTIL 2003: 108–109).

K osobní archeologii Václava Navrátila poznamenal Karel Srp: „Osobní archeologii neperiodizuje přesná chronologie: její události determinuje pouze *místo, osoba a děj*, nikoli pevný a neměnitelný historický čas“ (SRP 2003: 531). V lehké nadsázce můžeme této triády využít pro shrnutí osobní archeologie této knihy. *Místem*, determinujícím události zkoumaného období, je Evropa (zúžená zejména na český a anglosaský kontext třicátých až čtyřicátých let), *osobou* je spisovatelka Milada Součková, prizmatem jejíhož díla jsou zde třicátá a čtyřicátá léta nazřena, a sledovaným *dějem* je epika a její pozice při proměně světa v ruiny. Archeologie ruin je zde zkoumána na úrovni všech tří veličin: sledujeme ruiny kontinentu Evropy mezi dvěma válkami, zobrazení ruin a zřícenin minulosti (paměti) v díle významné české modernistky a

historickým vývojem společnosti, kdy vzhledem k nezakotvenosti člověka nelze mít silné vazby ke konkrétnímu místu, je pak ve třetí fázi nostalgie společensky hodnocena jako neadaptabilita“ (cit. podle HRDLIČKA 2012: 79).

rovněž ruiny samotné moderny v dlouhých básnických skladbách. Až když pečlivě rozkryjeme a přesypeme vrstvy zlomků, vydají to, kvůli čemu se vyplatí kopat – obrazy vylomené ze svých dřívějších souvislostí, jako torza v galerii sběratele, píše Walter Benjamin (BENJAMIN 2011: 206). Ve vykopávkách postupujeme opatrně, ale s odvahou, nabádá nás. Jen tak dokážeme přesně označit místo, na kterém se nalézají to staré.

Zasypaná minulost: archeologická imaginace

„You are with me now, while my summer dies in the yellowing sunset.

Soon the house will see the doom of its ruins.“

(Eugène Jolas: Construction of an Enigma)

*„Co je hroznější, rakev v hlíně nebo kamenem zavalený
prostor hrobky?“*

(Milada Součková: První písmena)

Jeden ze závěrečných veršů Eliotovy *Pusté země* „These fragments I have shored against my ruins“ měl v rukopisu podobu „These fragments I have spelt into my ruins“: „tyto fragmenty jsem zaklel do svých ruin“ vystřídal „těmhle fragmenty jsem podepřel své ruiny“. Novější formulace ve vztahu ruin a básníka zdůrazňuje význam podepření, podpory, jako by básnické fragmenty byly povolány k tomu, aby básníka ochránily před hrozící zkázou. S novým zněním se mění i povaha ruin: i když jsou to ruiny, píše Eliot, staly ruinami básníka (srov. RABATÉ 2015: 23). (Básníkovy) ruiny mohou být zárukou jeho nesmrtelnosti v případě, že dojde k jejich nalezení a následnému (archeologickému) výzkumu.

Eliotův esej „Tradice a individuální talent“ se v úvodním odstavci vyjadřuje k archeologii hned dvakrát: v souvislosti s tradicí uvažuje Eliot o díle jako o archeologické rekonstrukci (srov. ELIOT 2019: 13). Archeologii se tak podílí na nesmrtelnosti poezie i samotného básníka. A šlo někdy o něco víc? „K čemu mluvit o spravedlnosti, k čemu mluvit o máji, k čemu mluvit o lásce, k čemu mluvit o zoufalství? Mluvme o poezii, mluvme o nesmrtelnosti“ (SOUČKOVÁ 1998: 99).¹³ *Mluvicí pásmo* Milady Součkové, jež stojí v centru této knihy, navozuje archeologickou

¹³ Přesvědčení, že umění zaručí nesmrtelnost, prostupuje celým dílem Součkové, již v *Prvních písmenech*, rámovaných scénami ze hřbitova, je jasně vysloveno: „Ona je holčička z obrazu neumře“ (SOUČKOVÁ 1995: 20).

perspektivu obdobnou té, o které mluvil Roman Jakobson v roce 1932 v závěru přednášky „Co je poezie?“, „Teprve když odumřela doba a rozpadla se těsná spojitost jednotlivých jejích složek, teprve na pověstném hřbitově dějin slavnostně ční nad rozmanitou archeologickou veteší básnické ‚památky‘. [...] Tak teprve v hrobce shledáváme lidskou kostru, teprve když už k ničemu není“ (JAKOBSON 1995a: 33). Ve stejném roce určuje archeologickou perspektivu za jednu z podstat moderny Walter Benjamin.¹⁴ V textu „Vykopávání a vzpomínání“ vnímá paměť nejenom jako médium (prožitého), paměť je pro něj sám svět, v němž leží zasypaná dávná města: „Kdo se snaží blížít své vlastní zasypané minulosti, musí si počínat jako muž, který kope“ (BENJAMIN 1998: 206).

Skutečné vzpomínky tak ani nemusí vypadat jako zprávy, zato musí přesně označovat místo, na němž se jich badatel zmocnil. Skutečná vzpomínka musí proto v přísném smyslu epicky i rapsodicky podat obraz zároveň o tom, kdo si vzpomíná, tak jako dobrá archeologická zpráva musí udat nejen vrstvy, z nichž nalezené objekty pocházejí, nýbrž především ony ostatní, kterými bylo předtím třeba proniknout.

(IBID.)

Minulost v mnohém určuje umění moderny, jak naznačuje Benjamin v interpretaci obrazu Paula Kleea a jeho anděla dějin, tj. anděla upírajícího oči do minulosti. Co vidí? Vše v troskách. A vichřice ženoucí se z ráje mu do křídel motá zbytky ruin (srov. BENJAMIN 2011: 311). Setkáním s pozůstatky minulosti je mobilizována archeologická představitost. Když shromažďujeme, třídíme, uchováváme a obnovujeme, když pracujeme se sbírkami, archivy, abychom podali vyprávění, rekonstrukce, zprávy, vysvětlení nebo cokoli jiného, aktivujeme archeologickou imaginaci (srov. SHANKS 2020: 52). Ta utváří náš vztah k pozůstatkům minulosti a nabízí možnosti jejího pochopení, jež směřuje k systematizaci, tj. k uspořádání do muzeí, sbírek a archivů.¹⁵ Archeologická imaginace je tedy inherentně spojena s tradicí moderního umění.

¹⁴ Modernost a modernita Charlese Baudelaira, vtělené mimo jiné do esejů „Malíř moderního života“ či „Salonu 1859“, byly podnětně interpretovány Walterem Benjaminem zejména v kontextu situace moderny třicátých let (srov. zejména BENJAMIN 1979 a 2016). Tyto texty tematizující mýtus, minulost a paměť, jsou zde využity pro výklad povahy a projevu českého meziválečného modernismu.

¹⁵ Shanks ve svých studiích píše primárně o reálných archeologických vykopávkách a o archeologické imaginaci, která je nutná k rekonstrukci ruin a záchraně tzv. ztracených časů. Archeologická imaginace v kontextu literatury bývá v jeho studiích nejčastěji kladena do souvislosti s historickou, přesněji tzv. gotickou fikcí, zmiňuje např. H. P. Lovecrafta a E. A. Poa jako průzkumníky ruin velkých rodin, nadpřirozené hrůzy a minulosti, která postavy stíhá v jejich současnosti. Podobně Jennifer Wallace zkoumá archeologickou imaginaci, přesněji vykopávky, smrt,

Karl Jaspers v *Duchovní situaci doby*, dokončené v roce 1931, využívá metaforiky archeologických vykopávek pro vyjádření nemožnosti pokračování světa. Pracuje s téměř totožným obrazem, jako Milada Součková v prologu *Mluvicího pásma*: „náš svět je zasypán a pro další generace by naše činnost ztratila své funkce. [...] archeolog pracující na vykopávkách by na zbytcích vysílacích věží už nemohl zjistit jimi ustavenou všudypřítomnost událostí a zpráv na zemském povrchu“ (JASPERS 2008: 38). Pro umělecké počiny moderny je charakteristická nejenom schopnost rozeznat okamžiky zlomů epochy, ale zejména odvaha k jejich pojmenování, tj. odvaha k archeologickému průzkumu sebe sama.

Zvýšená frekvence aluzí, motivů a témat volně či těsněji spojených s archeologií vybízí k výzkumu literatury moderny z perspektivy její paměti. V návaznosti na Waltera Benjamina rozvíjí Georges Didi-Huberman vztah mezi modernou a pamětí do té míry, že je vidí jako navzájem *niterně vlastní* (srov. DIDI-HUBERMAN 2009: 55). Cílem veškeré modernity je tak dospět až k jakési starověkosti: „Aby byla kterákoli modernost hodna stát se starožitností, je třeba, abychom z ní vydobyli utajenou krásu, kterou do ní bezděky ukládá lidský život“ (BAUDELAIRE 1968: 598). Staré ve významu přežilé a *staromódní* je v rámci moderny nevyčerpatelnou nádobou vzpomínek, vše to, co přichází s modernou, tj. starověké, uplynulé, mrtvolné, nepamětné, přežívající, je způsobem, jak uvést do kontextu moderny téma paměti (srov. DIDI-HUBERMAN 2009: 56). Modernost se nevyčerpává jakožto pouhý ekvivalent přítomnosti, v moderním umění je možné vysledovat *archeologii kulturní paměti* (srov. IBID.: 70). Když v roce 2004 vyšlo speciální číslo časopisu *Modernism/modernity* věnované archeologii moderny, první věta studie Gavina Lucase o vztahu archeologie a modernity příznačně zní: „Archeologie se zrodila z modernity“ (LUCAS 2004: 109).¹⁶

Archeologii moderny neznamená vykopávání mrtvol. Minulost je v řadě textů českého modernismu plnohodnotnou součástí přítomnosti v podobné míře, jako je obvyklé dělení na minulost, přítomnost a budoucnost narušeno v Poundových *Cantos*.¹⁷ Jako by dějiny člověka v

hrobky v anglické romantické literatuře 19. století (srov. WALLACE 2004). V české literatuře je archeologická imaginace spojována s ruinami a s autory, kteří z nich učinili své téma (K. H. Mácha, J. Štyrský apod.).

¹⁶ Pro Lucase je centrálním pojem času, tvrdí, že archeologie a to, jak se mnohé z jejích klíčových vývojových tendencí odvíjely od klíčového rozporu modernity, se dělo na základě potřeby porozumět minulosti, aniž bychom se na ni spoléhali jako na zdroj autority. Archeologie tento rozpor vyřešila na jedné straně vytvořením nového či jiného druhu minulosti, než jaký stanovila tradice: tj. prehistorie, a vytvořením nového způsobu porozumění minulosti: studia hmotné kultury (srov. LUCAS 2004: 112). O modernismu tak lze uvažovat jako o hnutí reagujícím na zánik spíše než na novost: „Modernismus se paradoxně jeví ani ne tak jako hnutí nového, jako spíše jako hnutí stárnutí a zániku“ (SAID 2006: 135).

¹⁷ Hugh Kenner tvrdí, že Schliemannovy vykopávky stály za znovuzrozením mytologického vědomí na začátku dvacátého století, zejména Homérova Trója dala význam archeologickému rozvrstvení času (srov. KENNER 1971: 41–44). Podobně T. S. Eliot ocenil archeologické vykopávky jako inspiraci modernismu. Jak jsme již uvedli výše,

čase konce světa tvořily jediný nediferencovaný celek. Je však nutné zdůraznit, že minulost disponuje možností stát se součástí přítomnosti, avšak přítomnost tento nárok (tj. stát se naopak součástí minulosti) nemá. Vypravěč se v *Mluvícím pásnu* nevydává a nemůže se vydat za Parmenidem do 5. století př. n. l., ale připojuje se k němu ve své přítomnosti roku 1939: „Můžeš jít s námi, my však se nemůžeme s tebou vrátit. / Pohyb tvé koule je jednosměrný“ (SOUČKOVÁ 1998: 195).

V textech Milady Součkové jsou minulost, přítomnost a budoucnost zobrazeny jako fluktuující fasety života moderního člověka, čímž je zpochybněn prožitek jeho vlastní, individuální minulosti. Podobně pracuje s archeologickou perspektivou Virginia Woolfová v novele *Mezi akty* (1941): zde je minulost součástí významové výstavby textu: od hodin, od kterých se u Waterloo odrazila kulka, po jednu z hlavních postav, paní Swithinovou, která si listuje ve *Stručných dějinách* a v *Pracích archeologické společnosti v Nottinghamu*. Zde čte o mamutech, obludách se sloním trupem, o mastodontech, pravěkých ptácích a pralidech, ze kterých pocházíme. Ke *Stručným dějinám* se vracíme v samém závěru knihy, propadáme se hlouběji vrstvami až k bažinám, jež bývávaly na místě současné Anglie, a ještě dále, k pravěkému člověku, který se „zpola člověk, zpola opice, vztyčil [...] z podřepu a uzdvihl velké kameny“ (WOOLF 1967: 174). Minulost jakožto živá součást přítomnosti významně figuruje v závěru románu: „Byla noc, jakou pozorovali jeskynní lidé z nějaké výšiny ve skalách“ (IBID.: 175).¹⁸ Takto se projevuje minulost v prostoru –tématem modernistického psaní, a Woolfově zejména, je čitelnost minulosti v krajině přítomnosti (srov. SAINT-AMOUR 2021: 311).¹⁹

Na jedné straně je tak v textech modernismu minulost nazírána jako součást přítomnosti a proměna vnějších kulis je tematizována (např. současná velkoměsta na místě původních zvířecích pastvin), na druhé však Woolfová pracuje s kontinuitou (světa): „Co platilo roku 1833, platilo i roku 1939“ (WOOLF 1967: 57). Obdobný obraz nalezneme u Součkové v literárním deníku *Svědectví*: „Tento rok 1939 má tytéž květy, totéž město, jaké měl rok 1839“

esej „Tradice a individuální talent“ otevírá tvrzení o „uklidňující vědě archeologie“ (reassuring science of archeology).

¹⁸ Milada Součková v *Hlavě umělce* píše: „Našel jsem *Odpoutaného Promethea* na chodníku na dnešním Máchově náměstí“ (SOUČKOVÁ 2002: 39). V dalším odstavci vysvětluje, že se jednalo o Shelleyho knížku, označenou razítkem knihovny. *Hlava umělce* je knihou o pomíjivosti, významné místo v ní zaujímají pomníky, muzea, knihovny, školní instituce svázané se vzpomínkami na spolužačky (pravděpodobně z Minervy), tak časté v díle Milady Součkové. Vzpomínání a povaze času u Součkové, Woolfové (a u Lawrence Durrella) se v komparativní studii věnoval Vladimír Papoušek (2023).

¹⁹ V souvislosti s tvorbou Virginie Woolfové píše Paul K. Saint-Amour o epochální temporalitě, která charakterizuje modernismus (srov. SAINT-AMOUR 2021: 310).

(SOUČKOVÁ 1998: 96). Avšak rokem 1939 je nejenom v kontextu psaní Milady Součkové časová kontinuita narušena, minulost roku 1939 bude pro budoucí generace nečitelná, nebude k nim moci promlouvat: „V roce 2039 bude i tento obrázek, o nějž se tu pokouším, obklopovat ticho, ticho minulosti, označené r. 1939“ (IBID.). Psaní moderny je v roce 1939 zahaleno mlčením. Neschopnost řeči, přesněji neschopnost sdělit nějaký koherentní příběh, byla navázána na kontext první světové války, která člověka ochudila o sdělitelnou zkušenost. Tuto skutečnost shrnuje hojně citované tvrzení Waltera Benjamina: „lidé se vraceli z pole oněmělí“ (BENJAMIN 1998: 143). V předvečer druhé světové války je mlčení přiřazované nikoliv lidem, ale vnějšímu světu – svět ruin je tichý.²⁰ Némé památky, stopy historie, však mohou promlouvat skrze práci archeologa.

Archeolog(ie) českého modernismu

„Neslýchané děje pod zemí se dějí“

(František Halas: „Tvary“)

„Zdalo se mi dnes v noci, že jsem viděl obrovský pomník.“

(Milada Součková: *Hlava umělce*)

Marcel Proust v souvislosti s návraty do vzpomínek upozorňuje: „To, co země přikryla, není už na ní, ale vespod; chceme-li navštívit mrtvé město, nestačí rozjet se tam, k tomu je zapotřebí vykopávek“ (PROUST 1980: 94). Podobně výše zmíněná Benjaminova úvaha o archeologické zprávě o minulém světě ukazuje, že pouhý popis minulosti již nestačí, je nutné přistoupit k archeologickým postupům, přesněji: nestačí chovat se jako turista, pozorovatel, historik, je třeba stát se archeologem.

Když se László Moholy-Nagy pokoušel ve dvacátých letech o archivaci hadrů a stok Paříže, jež v řadě ohledů upomínají na Rykrovy asambláže věcí ze smetiště, nazval jej Georges Didi-Huberman fotografem-archeologem (neuvědomovaného) (srov. DIDI-HUBERMAN 2009: 64–74). Označení archeolog je zde využito v kontextu umělce, který pracuje s fyzickými artefakty, tj. s hmatatelnými hadry, kusy látky, které oči fotografa-archeologa doslova vykopávají z

²⁰ V prvních letech druhé světové války se objevují stále naléhavější výzvy k tichu: „Ale doba je ještě klidná a z malých, studených očí revolveru, očumujících ovoce vyložené před krámky, čte se stále prosebnější výzva: aby bylo co nejhlubší ticho“ (HEISLER 1999: 86).

ostatními nepovšimnuté každodennosti města a přisuzují jim nový význam. V kontextu slovesného umění by se mohlo zdát, že lze spojení spisovatel-archeolog využít pouze metaforicky. Označení básníků za archeology však bylo v historii moderní literatury mnohokrát využito: archeologem nazval T. S. Eliot příznačně Ezru Pounda (srov. ELIOT 2019: 6).

Mohou být literární vědci či filologové rovněž archeologové? Tak o nich alespoň píše v roce 1929 Eugène Jolas: „Etymologie jest pro archeology literatury. Chceme etymologii poznání“ (JOLAS 1930a: 38). Přestože Jolas archeology literatury poněkud opovrhuje, je si vědom skutečnosti, že historie pro pochopení psaní moderny ne vždy stačí. Musí nastoupit archeologie, která se nezabývá předměty, ale slovy (a lidskými chvílemi), jak apeloval Václav Navrátil v již zmiňované studii. Zdá se, že v umění moderny přestávalo platit původní vymezení historie a archeologie jakožto disciplín fungujících odděleně na základě povahy pramenů – spisovatel či historik pracuje s písemnostmi, hmotné artefakty zůstávají doménou archeologů. Pole archeologie se rozšiřuje: Gaston Bachelard využil termínu archeologie pro označení hlubokého antipozitivistického zkoumání dějin vědy, Michel Foucault vypracoval archeologií vědění (srov. VAŠÍČEK 2006: 28). Výraz archeologie je ve Vašíčkově monografii používán nejen jako připomenutí změněného vztahu k pramenům, ale především ve významu vědění o řádu a principech, tedy znovu ve smyslu antického *arché*.

V roce 1927 vyšlo první číslo archeologického časopisu *Antiquity*, kde byly publikovány snímky z leteckých záběrů RAF, umožňující identifikovat chybějící části Stonehenge. G. S. Crafword, který následně zkoumal letecké fotografie krajiny, popisuje v článku „Air-Photography for Archeologists“ (1929) ideální, resp. nutné podmínky pro objevení archeologických pozůstatků minulosti. Působí poněkud romanticky: nízko položené slunce, které zdůrazní stíny starověkých památek ukrytých pod povrchem, a k tomu lehký deštík (srov. SAINT-AMOUR: 308–310). Až když pohlédneme na zkoumaný prostor z výšky, vidíme to skryté, dosud neviděné, neuvědomované. Řečeno poeticky se Saint-Amourem: „dávný čas je čitelný otvorem okamžiku, pero okamžiku píše inkoustem dávného času“ (srov. IBID.: 311).

Jako historikové můžeme pro stratifikaci české meziválečné literatury poměrně dobře využít prověřené nálepky či vývojové fáze (proletářství a poetismu), víme o koutcích generace, četli jsem lyriky času a ticha stejně jako básníky smrti. Před archeologem literatury se otevírá ruinózní krajina, prázdné sarkofágy, pomníky, vědomě či nevědomě budované archivy zanikajícího světa, jehož nový řád je určen mýtem. Cílem archeologa literatury je v inspiraci Benjaminem tyto vrstvy paměti rozkrývat, kopat, přesívat a následně původně vyložit. Je nutné dané archeologické pole nově interpretovat: „Předmět přežívá v dlouhém trvání, je současné

pouhým uspořádáním subtilních anachronismů: vzájemně spletených vláken času, archeologickým polem, které je třeba dešifrovat“ (DIDI-HUBERMAN 2009: 35).

Archeologie je v této knize chápána ve třech rovinách. Zaprvé, věnujeme pozornost archeologické perspektivě v meziválečném umění a jejím prostřednictvím charakterizujeme český modernismus třicátých a čtyřicátých let. Zadruhé, interpretujeme dílo Milady Součkové – jež pro nás představuje centrální postavu českého modernismu – prostřednictvím Navrátilova pojmu *archeologie chvíle*. Zatřetí, čerpáme z archeologie metodologickou inspiraci, tj. nalezené slovesné památky archivujeme, katalogizujeme a klademe do širších souvislostí s jejich nejbližším (českým) i vzdálenějším (zahraničním) okolím. Archeologická metoda je zvolena, protože nám umožňuje upozornit na blízkost českého a evropského modernismu. Zhruba od počátku třicátých let, v návaznosti na překlady evropského a zvláště angloamerického modernismu, si můžeme v českém umění povšimnout nárůstu oblíbenosti archeologické imaginace. Ta představuje jeden z důležitých průsečíků českého a evropského modernismu a je nutné ji třeba ji vřadit do hlubších vývojových souvislostí třicátých a čtyřicátých let. Avšak shledávání motivů vykopávek, ruin, hrobek, pomníků a muzeí samo o sobě není a nechce být cílem knihy. Je pouze prvním stupněm poznání.

V kontrastu ke dvacátým létům, která lze poměrně dobře charakterizovat prostřednictvím uměleckých skupin, jejichž program je často reprezentován v manifestech, je situace na literární scéně třicátých let více rozrůzněná a uplatňuje se zde řada (nejen) zahraničních vzorů či uměleckých postupů, které pokračující poetistická avantgarda přehlížela. Řada spisovatelů a výtvarníků se v tomto období pojmu avantgarda vyhýbala, aniž by měli potřebu jej něčím nahradit. Například Jindřich Chaloupecký se ve svých esejích z konce třicátých let pojem avantgarda obchází označením *moderní umění*. Přestože Chaloupecký v řadě názorů vycházel ze surrealismu, otevřeně kritizoval základní avantgardní postuláty, zejména radikalismus a koncepci umění coby předvoje. Přijetí alternativních zdrojů moderního umění bylo ve třicátých letech charakteristické zejména pro umělce stojící mimo Surrealistickou skupinu, která v řadě ohledů reprezentuje pokračování avantgardy dvacátých let.²¹

Po roce 1929, kdy se v rámci široce založené diskuze objevily pochybnosti o možnosti pokračování radikálně levicové avantgardy, nachází v českém prostředí uplatnění řada inovativních přístupů, zdůrazňujících význam mýtu, minulosti a paměti. Znovu obnovovaný

²¹ Ještě v polovině třicátých let spojil Karel Teige českou podobu surrealismu vývojově s devětsilským poetismem dvacátých let. V přednášce „K otázce avantgardy a nástupu nové generace“ z roku 1937, kterou přednesl na vernisáži autorů, již později budou tvořit jádro Skupiny 42 (Ladislav Zívř, František Gross, František Hudeček M. Hák), jejich díla zhodnotil jako „výslovn[é] potvrzení a posílení avantgardy“ (TEIGE 1969: 385).

vztah k tradici a k historii, témata a koncepty jako muzeum, archiv, encyklopedie jsou v zahraniční literatuře vcelku jednomyslně spojovány s modernismem a není důvod, aby tomu tak nebylo rovněž v uvažování o české meziválečné literatuře. Český modernismus není v historii českého meziválečného umění novým pojmem, avšak při historických výkladech stojí spíše na periferii zájmu. Přihlédnuto k němu bývá ve chvíli, kdy analyzované projevy nezapadají do rámce meziválečné avantgardy, tj. do vývojové linie poetismu a surrealismu, a i v takových případech převažuje užití termínu (nová) moderna, vnímaného časově poměrně široce (1905–1947).²² Pojmem moderna se v řadě studií odkazuje k modernitě Baudelairově, tj. k nástupu moderní urbánní imaginace v polovině 19. století.

Ve snaze úžeji vymezit český modernismus jako pojem vhodný pro uchopení alternativních projevů české meziválečné literatury, míříme v jistém smyslu proti zahraničním teoriím modernismu. V mezinárodních debatách o modernismu je – jak upozorňují Douglas Mao a Rebecca L. Walkowitzová (srov. MAO – WALKOWITZ 2008) – od devadesátých let naopak patrné směřování k rozšiřování pojmu (expanding modernism), a to především prostorově (modernismus transnacionální, globální a planetární). Vymezení angloamerického modernismu, který stále tvoří jádro modernistického kánonu, tak dospěl do bodu *slabé teorie* (weak theory), kterou významně obhajuje Paul K. Saint-Amour ve studii „Weak Theory, Weak Modernism“ (SAINT-AMOUR 2018). Podle Saint-Amoura oslabování ústředního pojmu umožňuje jeho komplexnější a dynamičtější pojetí. Tyto snahy, v nových modernistických studiích vítané jako osvobození světa od jasných definic pojmů modernismus a modernita, umožní mimo jiné vystoupit z eurocentrické škatulky a soustředit se na originální typy výzkumů, jak to učinila Susan Stanford Friedmanová v oceňované monografii *Planetary Modernism* (srov. FRIEDMAN 2015), věnované mimo jiné středověké mongolské modernitě.

²² Česká moderna jsou v současnosti v centru zájmu literárních badatelů. Předně jde o trojsvazkově koncepčně inovativní *Dějin nové moderny* (PAPOUŠEK A KOL. 2010, 2014, 2017) – adjektivum nové je v třetím dílu příhodně v uvozovkách – a na ně navazující svazek *Chór a disonance* (IDEM 2022). Kapitoly o próze na prahu „nové“ moderny a postmoderny a k Miladě Součkové a jejímu dílu je tu referováno jako k dílům modernisticky pracujícími s modernistickými nástroji (V. Papoušek). V roce 2018 proběhla mezinárodní konference věnovaná slovníkům a paradigmátům modernismu (*Slovníky modernistů a paradigmata moderny*; sborník KUBÍČEK – PAPOUŠEK – SKALICKÝ 2020), jež navázala na předcházející počín zaměřený na moderny střední Evropy (*Moderna – Moderny*; sborník KUBÍČEK – WIENDL 2013). V řadě dílčích studií a monografií bylo konstatováno intenzivní působení angloamerického modernismu na českou literaturu ve 30.–40. letech (mj. počínaje Věrou Liškovou /1945/, konče Petrem Málkem /2009/, Janem Wiendlem /2014/, Zdeňkem Brdkem /2017/, Tomášem Kubíčkem /2020/), až na řídké výjimky (např. MÁNEK 2004, VONDRŮCHOVÁ 2007, BERNASOVÁ 2009) však nebylo podrobeno zevrubnější analýze a syntetickou práci zachycující tento jev zatím postrádáme. Výše zmiňované knihy také soustavně pracují s termíny moderny, modernita, termín český modernismus je zatím v kontextu výzkumu české meziválečné literatury využíván méně. V kolektivní monografii *Pokusení neviditelného* s podtitulem *Myšlení moderny* (PAPOUŠEK A KOL. 2019) sice úvodní studie Vladimíra Papouška nese název „Modernismus – krize popisů světa“, ale věnuje se modernismu v evropském prostoru, konkrétně surrealismu, existencialismu a psychoanalýze jako modernistickým pokusům o nový popis světa a člověka v něm.

Pojem český modernismus využíváme v této knize pro ty projevy meziválečné literatury, které nelze označit za avantgardní. Vnímáme jej jako dynamický soubor postupů, vstupujících do vztahu s obecně kulturními, ekonomickými, sociálními, estetickými a etickými postoji. Využití pojmu ve shrnutí jistých tendencí české literatury třicátých a čtyřicátých let nám umožní vřadit tyto projevy do historického vývoje evropského modernismu jako autonomní proud, byť s odlišnou genealogií. Takové srovnání českého a evropského modernismu může ukázat na podstatnější souvislosti českého a evropského umění než poněkud neinspirativní představa, že některé postupy evropského modernismu se uplatňují rovněž v rámci české meziválečné avantgardy.

Proto považujeme za nezbytné zaujmout komparativní perspektivu transnacionálního modernismu, jež přibližuje marginalizované jazyky a literatury a je také schopna rozbít univerzální modernistický kánon (srov. BERMAN 2011). Rebecca L. Walkowitzová tvrdí, že modernistický literární styl byl klíčový pro nové způsoby myšlení. Ačkoli se Walkowitzová zaměřuje na modernistické vyprávění, naznačuje, že styl pojatý expanzivně jako postoj a vědomí pomáhá vysvětlit mnoho dalších, neliterárních formací kosmopolitismu v historii, antropologii, sociologii, transkulturních a mediálních studiích (srov. WALKOWITZ 2007). Pro rekonceptualizaci literatury první poloviny dvacátého století je potřeba provádět výzkumy v nadnárodním měřítku, neboť umělecká díla překračují národní hranice (stylově, topograficky, intelektuálně atd.). Za přínosné v tomto ohledu považujeme, jak upozorňuje Ramazani, poznání dialogu s kulturou v jiném jazyce: „Pro globální a transnacionální studium poezie potřebujeme zkrátka dialogické alternativy k monologickým modelům [...]“ (srov. RAMAZANI 2009: 12).²³

V souvislosti s charakteristikou modernistického spisovatele rozlišuje Douwe Fokkema dva konkurenční kódy – modernistický a avantgardní.²⁴ Nabízelo by se avantgardní a modernistický

²³ Modernistická studia (modernist studies) – zejména globální a srovnávací větev – se do značné míry opírají o praktiky znovuobjevování souvislostí v minulosti a interpretaci textů hluboce provázaných napříč národními hranicemi. Matthew Hart označuje překlad za klíčový pro pochopení literární kultury dvacátého století a popisuje myšlenku překladu jako formu přenosu kulturní paměti (srov. HART 2010).

²⁴ Jak tvrdí Fokkema a Ibschová: „modernistický spisovatel je méně sebejistý a je si vědom provizorní, hypotetické povahy svých názorů a prezentace. Má pochybnosti o sobě i o svém vyprávěči, který rozhodně není vševědoucí a nemůže si být zase jistý postavami, které sám vytvořil“ (FOKKEMA – IBSCHE 1988: 74). Pokud je vyprávěč v modernistických textech explicitní, často se uchyluje k ironii – stěžuje si na slabost postav, které právě popsal. Když promluví samotná postava, nejistota nezmizí. Výmluvným příkladem zde může být román Milady Součkové *Amor a Psyché* (1937), kde jsou nejasné všechny textové prvky, jako je čas, prostor a implikované subjekty textu. Součková otevřeně odmítla účast na nevyjasněné dohodě mezi spisovatelem a čtenářem, kdy autor předstírá, že věří tomu, co píše, a čtenář zapomíná, že vše je vymyšlené. Naopak narušuje všechny základní rysy tradičního románu. Představuje čas plynoucí mezi minulostí a budoucností bez přísné a definovatelné linie a je podezřívavá vůči chronologii. Čtenář je svědkem náhlé změny místa, která zdůrazňuje libovolnost prostředí, a hranice implikovaného autora, postav a vyprávěče (vyprávěčů) je rozostřena k nepoznání. To vede ke konci románu:

kód vymezit jako protiklady.²⁵ Avantgarda se definuje jako hnutí z bodu nula, orientované na budoucnost, hnutí revoluční, intermediální, skupinové apod. Oproti tomu autoři reprezentující český modernismus významně pracují s minulostí a pamětí. Vymezit českou avantgardu a český modernismus na základě vztahu k minulosti a k budoucnosti by však byla operace triviální, tj. bez nuancí. Motto klíčové Seifertovy poetistické sbírky *Na vlnách T.S.F.* obrací verš z Máchova *Máje*, přes radikální futuristickou orientaci poetistické avantgardy tak sledujeme v jejích klíčových dílech soustavně tematizovaný vztah k minulosti. Vztah k „atletům myšlení všech dob“, použijeme-li již nyní příměr rozvedený dále, je tak v české avantgardě dvacátých let problematičtější. Poetismus již dávno není vykládán jako směr hravosti a radosti, v pádu (Nezvalových) akrobatů je zřetelná melancholie, ztroskotání, zánik. Postavil-li Štyrský avantgardního básníka na pranýř, obnovil zodpovědnost básníků za osud literatury jakožto koncept, kterému se česká avantgarda na konci dvacátých let zpronevěřila. Vztah modernismu a avantgardy v českém kontextu třicátých a čtyřicátých let je tak nutné nahlížet komplexně, a to rovněž ve vztahu k minulosti a paměti. V jistém smyslu je totiž i pro avantgardu charakteristická přítomnost minulého světa v současnosti ve smyslu prohlášení „všechny věky jsou současné“ (Ezra Pound). Avantgardní a modernistické zde tedy nechápeme jako konkurenční kódy, ale jako alternativní řešení krize světa v blížící se apokalypse. Je pro ně charakteristické hledání jistoty, můžeme říci dokonce totality, kdy jsou proti sobě postavena dvě řešení: antika jak symbol prověřeného, stabilního světa a oproti tomu budoucnost, která v očích avantgardistů disponuje de facto totožnými rysy.²⁶

„Bude nutno číst ve věcech, které nás obklopují,“ napsal Václav Navrátil v roce 1940.

*Předměty, jež je vidět kolem, nejsou jen předměty určené geometrickými rozměry.
Jsou to určité příběhy. Předmět není tedy jen předmětem, nýbrž též historií, a
historie není jen historií, nýbrž je též předmětem. To znamená, že jednotlivý
předmět není jen všední a normální. [...] Lepí se na něj dějiny. A sám se lepí na*

jakákoli zápletky nebo jakýkoli náznak příběhu je obvykle podřízen roli vypravěče, který je navzdory své nespolehlivosti jediným činitelem (do jisté míry spolu se čtenářem), který může fikční svět stabilizovat.

²⁵ Historickou avantgardu konstituovaly dva paralelně probíhající proudy, „syntetický“ a „analytický“ pól. Základním principem „analytické“ avantgardy (kubo-futurismus, futurismus, konstruktivismus, dadaismus, poetismus, surrealismus) je princip diskontinuity a zlomu, ozvláštnění a inovace, deformace, funkce a mechaniky, základním principem „syntetického“ pólu avantgardy (akméismus, v jistém smyslu „nová věčnost“, neoplasticismus, Abstraction-Création) je princip osvojení kulturní tradice a její nové vidění, princip naplnění a teleologie, esencialismus a organika (srov. VOJVODÍK 2004b a HANSEN-LÖVE 1994).

²⁶ K tématu totality a muzea srov. GROYS 1994.

dějiny. Jest dějinami svého okolí. A jeho okolí jest dějinami jeho.

(NAVRÁTIL 2003: 27)

Kde tedy nalezneme předměty reprezentující český modernismus? V ruinách, u vetešníka, na skládce, jak výmluvně ukazuje obraz Františka Hudečka *Skládka v opuštěné cihelně* z roku 1940, kde se stírá rozdíl mezi veteší a památkami. Vykopávky modernismu ukazují často nerozlišitelnou řadu (haldu) artefaktů, jak píše Součková v románu *Odkaz*: „Ouško Františkova svátečního koflíčku a zlaté ovoce podnosu na bábovku leží někde hluboko v zemi paměti. Stěží bude někde v muzeální skříni, snad se válí u starožitníka“ (SOUČKOVÁ 1997: 15). V muzeu je dokumentu (monumentu) přisouzena hodnota a je uchován pro další generace, oproti němu starožitník (vetešník) shromažďuje věci, aniž by je podrobil kategorizaci a katalogizaci. Podobný obraz rozvíjí Josef Čapek ve výtvarné sérii *Diktátorské boty*. Ve vetešnictví, kterému vládne Veliký vetešník Chronos, jsou umělecké předměty navrženy na hromadě pomíjivosti. Taková změť předmětů, skladiště bez organizace a hierarchie, vyzývá k zformování do příběhu. I když Platon ve spisu *Hippias* referuje k archeologii ironicky jako k vyprávění starých babiček, je třeba si přiznat, že jejich příběhy bývají mnohdy ty nejlepší. A tak má tato kniha vyšší ambice než být pouhou archeologickou zprávou, ke které se hlásí v titulu – konstruovat příběh českého modernismu optikou jeho ruin.

„Atleti myšlení všech dob“: historie pojatá v prostoru

Literatura se nevyvíjí lineárně, příznačné jsou pro ni momenty diskontinuity, přesněji situace, kdy vývoj popírá sám sebe. K porozumění historie českého modernismu je nutné respektovat historii v prostoru, tj. postupovat vertikálně, avšak nerezignovat na rozhraní (interface) jednotlivých vrstev: „archeologie závisí na propojení vrstev s daty (sedimenty postrádají přirozenou chronologii), na rozhodnutí, co rozlišovat, na stanovení rozhraní mezi vrstvami a napříč nimi. Pojem rozhraní je tedy *doplňkem* stratigrafie – nehmotným pojmem, který je vůči vrstvení vnější, ale je pro ně nezbytný“ (SCHNAPP – SHANKS – TIEWS 2004: 10). O těchto rozhraních lze uvažovat jako o zlomech, v nichž se aktualizuje typ modernity, který již nevyhovuje definici avantgardní.²⁷

²⁷ V kontextu minulosti, rozpínající se v prostoru, je pojem *rozhraní* výhodný pro výzkum archeologické imaginace: „muzejní expozici je předmět sám o sobě bez významu, jeho význam mu propůjčuje ‚pisatel‘, tedy kurátor, archeolog, historik nebo návštěvník, který má ‚kulturní kompetenci‘ rozpoznat propůjčený význam daný ‚odborníkem‘. Předmětu v muzejní expozici je význam propůjčován prostřednictvím různých médií – psaného textu a asociace s jinými předměty, často artikulovanými v rámci tichého předpokladu technologického pokroku, z něhož se současně předpokládá lidský pokrok. Skupina misek umístěná v salátovém baru v Pizza Hut by

Pro modernismus je charakteristické překlopení horizontality do vertikality: minulost, přítomnost i budoucnost koexistují vedle sebe a z této premisy vyvstává český modernismus raných třicátých let. Projekce času na prostorovou dimenzi, přesněji časový prožitek, který je zobrazen jako pouť proměňující se krajinou, jak píše Walter Benjamin v programovém textu „O pojmu dějin“ (1939; viz BENJAMIN 2011: 307–316), nalézá svůj protějšek v časopise *Kvart*, který se od roku svého založení (1930) profiluje jako alternativa k Teigově podobě české meziválečné avantgardy.

Kvart sice nezveřejnil programové stanovisko redakce, ale lze za něj považovat recenzi Václava Navrátila otištěnou v roce 1931 v „kulturním letáku“ *Rok*, vydaném ve spolupráci Víta Obrtela, Jindřicha Štyrského a Bohuslava Brouka. Navrátil zde pregnančně zformuloval směřování redakce, která se snažila seznámit širší veřejnost s dosud opomíjenými literárními díly a filozofickými či uměleckými teoriemi odmítajícími měšťácký konzervatismus. Teoretické statě, povídky a básně současné domácí i zahraniční literatury i autorů dob minulých v Navrátilově interpretaci tvořily *most*, spojující ideu poznání absolutna s literárně historickým uměleckým kontextem.²⁸ „Jak je viděti, není přihlíženo pouze k zjevům aktuálním, či lépe řečeno k budoucnosti, nýbrž též ke starým mistrům poezie a myšlenek“ (NAVRÁTIL 1930). Historie, tak, jak je nahlížena redakcí časopisu *Kvart*, není pojata v čase, nýbrž v prostoru, přesněji: minulost není mrtvé schéma, ale nový impuls moderního umění.²⁹ Součást archeologické perspektivy moderny je tak (pod)vědomá touha po trvání spojená s pocitem nemožnosti takového trvání.

Přibližně ve stejné době jako *Kvart* vychází v Paříži první číslo časopisu *Documents*, redigovaného Georgesem Bataillem, jež pojem archeologie nese na obálce coby součást podtitulu. Blízkost obou časopisů signalizuje mimo jiné to, že časopise *Kvart* vycházejí překlady textů z *Documents*. *Kvart* svým složením (původních i překladových textů, teoretizujících statí, uměleckých děl jak slovesných, tak výtvarných, dobových vědeckých

pravděpodobně nenabyla stejného významu jako podobná sestava umístěná ve vitrině Britského muzea“ (WALSH 1992: 37).

²⁸ Ve výtvarném umění nacházel ekvivalent v artificialismu Jindřicha Štyrského a Toyen, jejichž grafiky vyšly v prvním čísle *Kvartu*, v architektuře tyto ideje naplňoval neokonstruktivismus Víta Obrtela.

²⁹ „Slova umírají, boj však neumírá. Jedině základní požár zdůvodní hodnotu poznání,“ uzavírá charakteristiku *Kvartu* Navrátil. Spojení slova a boje upomene na kontrast slova a meče v básni H. D. zmíněné výše. Umírání slov je v kontextu třicátých a čtyřicátých let významné téma, objevuje se již v básni „Je čas“ Františka Halase, příznačně otištěné ve stejném čísle časopisu *Rok* jako Navrátilův článek o *Kvartu*: „Tiše a přísně semkněte rty své / téměř spotřebována je víra naše / a šalba krásy stranou světa zve. // Sladkým vysílením mrou všechna slova / v tomto věku, který se nerozhoduje / utráceli jsme život v nich vždy znova. // Kéž sesype se dolů s rachotem / žal zástupů až k hvězdám navršený / zasypáváje rod smutných k němuž patřil jsem.“ (HALAS 1931)

výzkumů apod.) dokumentuje, míněno ve smyslu archivuje, různorodé projevy českého modernismu.

Dvacátým rokům dominuje Teigovo gesto „my jsme avantgarda“ ve smyslu umění revolučního, proletářského, kolektivního. Avantgarda vychází z myšlenky krize umění, distancuje se od minulosti a předchozích uměleckých směrů a základ nového umění klade současně i mimo umění, do společnosti, do života. Moderní umělec-senzibil, se od počátku angažuje v životě, nejprve jako proletář, později jako zprostředkovatel krásy. Na konci dvacátých let se poetismus vyčerpává a v českém prostředí se začíná uplatňovat alternativní typ modernosti. Pro toto období je typické hledání podstaty modernosti v těsné souvislosti s hledáním nového tvaru: to lze vnímat jako zaštiťující hledisko nových modernistických koncepcí.³⁰ Již výše jsme rok 1930 označili jako zlomový pro obrat meziválečné literatury k minulosti a mýtu – v tomto roce básník sestupuje z barikády:

Ticho, příšeří je v české poezii.

Žádné heslo dávno nepadlo.

Na svůj vrub básníci u nás žijí.

na svůj vrub se kazí divadlo.

Nejveselejší se nakazili smrtí,

chmurnou mdlobu cítíš z veršů vát.

Ne, co oživuje, ne co drtí.

ne, co chce na barikádě stát...

Báseň Josefa Hory s názvem „1930“ (srov. HORA 1953: 143) lze číst jako umělecké rozloučení se s postuláty avantgardy dvacátých let. Básník popisuje vyprázdňení gest a ismů, sestup z barikád doprovázený pocity tísně a smutku. Není to však báseň nutně pesimistická, je spíše poezií změny, kterou česká avantgarda na přelomu dvacátých a třicátých let procházela. Ruiny a konzervování umění ve schránkách se stává součástí moderní imaginace, vědomí současného umění jako umění, které mizí, jsou topoi evropského modernismu, které od roku 1930 nabývají v domácím prostředí na aktuálnosti. Nové směřování v kontextu moderního umění se Josef Hora ostatně věnoval v časopise *Plán* (1929–1932), jehož byl šéfredaktorem. Redakce časopisu navrhuje ve svém editoriale následující řešení krize české meziválečné avantgardy: „Nechceme tlumočit úzké -ismy ani vyrábět titěrné škatulky, ale zřít moderní dění a zachycovat ho v jeho plnosti. Nad ruinami starých společenských a uměleckých forem roste stavba nového

³⁰ Více k tématu řádu a tvaru srov. KUBÍČEK 2020.

řádu. ‚Plán‘ chce ukázat její půdorys.³¹ Básník sestoupil z barikády do (svých vlastních) ruin. Hora nepíše o novém světě, který budoval ještě společně se členy Devětsilu od roku 1921, píše o novém řádu, přesněji o jeho *stavbě*.

Novost propagovaná ranou poválečnou avantgardou, aplikovaná na sféry umělecké (nové umění, nový umělec) i mimoumělecké (nový svět) ze slovníku umělců tvořící českou literaturu třicátých let nemizí, ale je zde tendence k určitému *návratu*. Ve jménu naplňování jednoty umění a života, či života a světa, je pro avantgardní utopie charakteristické často zbrklé nalézání vize celistvosti. Do jisté míry je na konci dvacátých let ještě stále platný *Návrat k řádu* Jeana Cocteaua, jak zní název souboru esejů, který Cocteau psal v letech 1918–1926.³² *Návrat k řádu* jakožto obratu k metafyzické jistotě, které je určující pro čtení autorů sdružených kolem časopisu *Tvar a Listy pro umění a kritiku*, je však platný pouze pro jedno z pojetí modernity třicátých let, které bylo více či méně zaštitěna ideou katolictví – té se v této knize nevěnujeme. Autorský okruh kolem časopisů *Plán, Odeon, Kvart* se ke kolektivnímu hledačství staví odlišně. Pojetí modernity se individualizuje a jsme svědky spíše hledačství osobního. Příznačný je pro ně v protikladu ke Cocteauově návratu k řádu postoj Alexandra Marca v článku „K novému řádu“, otištěném v roce 1933 v *Kvartu* a komentujícím konec světa v ruinách. Marc píše o vážnosti rozvratu, který se připravuje: „Civilizace, zvaná ‚moderní‘, se podle všeho končí, [...], základy světa, v němž žijeme, jsou prohnílé a nemohou obstát ve vážné zkoušce“ (MARC 1933: 2).

Vztah mezi novým a starým řádem je nutné nevnímat jako konfliktní, ale jako alternativní přístupy k téže krizi, jejímž řešení bylo spatřováno v budování modernity jiného řádu, která vychází z minulosti, tradice a mýtu. Jak nabádá mluvčí *Mluvícího pásma*: „nestyďme se za ta stará slova, / nestyďme se za ty staré sny, / nestyďme se za tu starou lásku!“ (SOUČKOVÁ 1999: 208). Nový řád nebyla nějaká abstraktní entita, nositelem nového řádu bylo moderní umění, jak popisuje Chalupický již ve studii „Ecole de prais“ (1931). Chalupického charakteristika moderního umění raných třicátých let se přibližuje postoji T. S. Eliota tak, jak jej formuloval v Clark Lectures. V přednáškách pronesených v Cambridgi v roce 1926 a na

³¹ Podtitul časopisu *Plán* zněl *Revue pro literaturu, umění a vědu*. Na prohlášení redakce o moderním řádu zareagoval Julius Fučík v časopise *Tvorba*, kde označil *Plán* za časopis bludný, škodlivý a nebezpečný. Redakce *Plánu* otiskla jen drobnou glosu pod názvem „Bludnost Plánu“, kde se rozhodla odpovědět Fučíkovi „tím, že prozatím neodpoví“, a časopis nadále přinášel překlady děl (mj. Jamese Joyce), jejichž poetika snad mohla na začátku třicátých let ztělesňovat v očích teoretiků avantgardy nebezpečnost, až škodlivost.

³² V kontextu levicové avantgardy nabídl Cocteau vztah moderního umění k tradici, k řádu a klasickému umění, tj. koncepty, od kterých avantgarda spíše odhlížela. Jean Cocteau byl osobností významně inspirativní pro okruh katolických autorů – v roce 1927 publikoval Jan Strakoš v časopisu *Tvar* ukázkou jednoho eseje, pasáž „Kohout a šašek“.

Johns Hopkins University v roce 1933 popisuje T. S. Eliot dezintegraci rozumu v moderní Evropě a potřebu řádu v realitě spojenou s návratem k tradici (srov. ELIOT 1993). V rámci modernismu se formuluje nový řád (a nový tvar), na jehož základě vzniká nové umění. Avšak to staré je nutné archivovat, tj. připravit materiál pro novou generaci archeologů, jak píše Milada Součková v závěrečné kapitole románu *Zakladatelé*. V epilogu románu na židli postupně usedají jednotlivé postavy, je příznačné, že se v zakladatelském tématu v samém závěru knihy objeví archeolog požadující zájem o vykopávky: „na té židli seděl jedenkrát i syn pana řídícího učitele z Oslavan, připravoval se k doktorátu z archeologie a opovrhoval každým, kdo se neúčastnil nebo nezajímal o vykopávky na Moravě a v Malé Asii“ (SOUČKOVÁ 1997: 426). Nový řád nelze budovat na prohnitých základech, stejně tak nové umění nemůže být tvořeno ve starých formách. Teigův projekt stavby a básně je na počátku třicátých let pocitován jako překonaný. Součková píše: „To, čemu říkáte poválečný svět, poválečná Evropa, nebude možno vyjadřovat uměleckými formami z konce minulého a začátku našeho století“ (SOUČKOVÁ 2002: 46).

Epika: básně zahrnující historii

„*Ruin everywhere.*“

(H. D.: *The Walls do not Fall*)

Benjamin klade archeologický průzkum a vzpomínání (moderny) do souvislosti s epikou. Naráží přitom na Poundovu základní definici epiky jako „básně zahrnující historii“ (an epic is a poem containing history) (POUND 1968: 86), přesněji jako básně, které „utvářejí historickou paměť a příběh kmene“ (srov. ROSENTHAL 1977: 194).³³ Ještě návodnější je Pound v nepublikovaném dopise: „V ideálním případě dokáže epika představit klíčové prvky kmenového dědictví v paměťohodné (a zapamatovatelné) podobě“ (srov. IBID.: 10). Pásmové skladby těmto nárokům na záznam minulosti vyhovují. Jsou schopné formálně reprezentovat zlom epochy zejména proto, že je v nich přítomna jak minulost mluvícího subjektu a světa, tak současnost, která je zachycena jako mizející.³⁴ Jak v kontextu Apollinairova *Pásma* píše

³³ Ezra Pound velmi oceňoval Apollinairovu poezii a *Pásma* považoval za základ evropské modernistické epiky (srov. BOHN 1989).

³⁴ T. S. Eliot zmiňuje epiku jako formu, která dobře reaguje na skutečnost roku 1939. V rozhovoru pro *Paris Review* z roku 1959 se zamýšlel nad prolínáním života a umění: „Forma *Kvartetů* se velmi dobře hodila k podmínkám, za kterých jsem psal nebo vůbec mohl psát“ (GARDNER 1978: 54). Eliot v *Kvartetech* hojně využívá

Lyotard, pásmo, tedy periférie – zóna, představuje místo, které není zahrnuto do obecného rejstříku umístění: „Předměstí si ovšem mohou postěžovat: nikde už nemáme místo, ani vně, ani uvnitř“ (LYOTARD 2002a: 176). „Pásmo“ – „zone“ má ve francouzštině význam ryze prostorový a odkazuje na mírné nebo pohraniční pásmo. Pro Lyotarda je prostorem, který není pevně ohraničen, tj. prostorem přechodu. Tento aspekt z pásmových skladeb činí ideální nástroj pro zachycení dějin v prostoru, jak rozvedeme dále. Oproti časové následnosti nabízí tento typ básní simultánní existenci jevů i promluv. Anebo naopak, pásmo-zóna konstituuje prostor řeči. Tento aspekt pásma-zóny klade Lyotard do souvislosti s muzeem, když je označuje za místo jinde, místo zmizelého tady – doslova za druh muzea (IBID.: 185). Tyto rysy dlouhých či konkrétně pásmových skladeb, tj. *prostor přechodu* a *(muzeální) prostor zmizelého* jsou typické pro dlouhé (epické) básně moderny.

Apollinairovo *Pásmo* (1912), Eliotova *Pustá země* (1922), Součkové *Mluvící pásmo* (1939) v této knize reprezentují epiku obsahující historii a jsou spolu, jak dovoluje časová posloupnost, v interakci. Zejména Eliot a Součková z Apollinaira (byť Eliot v menší míře) vycházejí, Součkové *Mluvící pásmo* je i vzhledem k datu vydání v dialogu jak s Apollinaiem, tak s Eliotem. Mezi prvními na souvislost *Pusté země* a *Mluvícího pásma* poněkud lakonicky upozornil Josef Jedlička, Jedličkovo označení *Mluvícího pásma* za „velkou eliotovskou báseň“ (srov. JEDLIČKA 1987: 111) určilo směřování této knihy.

Vybrané tři skladby jsou však mnohem víc než jen dlouhé básně: „Jejich dosah reflektuje velikost, výmluvnost a strukturální složitost, kterou potřebují k mobilizaci historického, duchovního a/nebo mýtického dědictví kultury“ (MORRIS 1997: 33). Epika disponuje schopností vyjádřit se k epoše a k postavení člověka ve společnosti a ve světě. Jak píše Eliot: „Otázka možnosti napsat dlouhou báseň není jen otázkou síly a vytrvalosti jednotlivého básníka, ale může souviset s podmínkami doby, v níž se nachází“ (ELIOT 2019: 76). Epika je nejenom schopna archivovat minulost, slouží rovněž k archivaci autobiografických zážitků. Osobní minulost, zážitky z dětství či z cest, útržky z četby, zaslechnuté rozhovory, to vše je v epických skladbách kladeno do souvislosti s nadosobní historií. T. S. Eliot popisuje Poundovu básnickou metodu: „Ale podle všeho žádná souvislost. A přesto tento text, když si jej přečteme jednou či dvakrát, vykazuje pozitivní soudržnost: je to objektivní a zdrženlivá autobiografie“ (IBID.: 7). Do jisté míry lze toto tvrzení vztáhnout na psaní Apollinaira, Eliota i Součkové.

jak osobní archeologii (a réalie – Burt Norton je pojmenován po velkém požáru v roce 1940), tak odkazy k řecké mytologii apod.

Oproti próze si epika klade za cíl „vytvořit takový model světa, který předvede i vysvětlí, jak se věci mají, jak se přihodily a kde je v uspořádání věcí místo lidského subjektu“ (WHITTIER-FERGUSON 2010: 212). Epika disponuje možnostmi reagovat na chaos doprovázející zlomy epochy zejména tím, že je schopna registrovat historickou totalitu.³⁵ Podstatné pro téma přítomné knihy je fakt, že epika dokáže zahrnout historii vlastního (modernistického hnutí), tedy že disponuje schopností historické paměti, kterou je schopna prezentovat jako svou přítomnost.

Archeologická imaginace je charakteristická pro velkou epiku angloamerického modernismu, nejenom Poundovy *Cantos* a Eliotovu *Pustou zemi*, rovněž pro poezii Louise McNiece či H. D., jejíž skladba *The Walls Do Not Fall* (1944) tematizuje v prvních verších svět v ruinách a následnou apokalypsu navázanou na zhroucení antického světa coby garanta evropské vzdělanosti. Archeologická imaginace je tak hluboce transnacionálním tématem, motivy ruin, v rámci kterých oprýskané nádoby vypadá jako vzácný předmět v muzeu, se v moderní epice objevují v řadě národních literatur. Jak upozorňuje Ramazani: „Apokalypsa je v *Pusté zemi* a v dalších modernistických básních úzce spjata s mezikulturním prostředím, přičemž přechod ze Západu na Východ poskytuje vnější perspektivu, která odhaluje nebo odkrývá (apokalyptein) krizi modernity“ (RAMAZANI 2009: 106).

Epika pracuje s návratem starého světa (*monde ancient*): „Vzdálený starověk, zpočátku zcela zavrhnutý, se nyní vrací, i když spíše v mytické než historické podobě,“ píše Hans-Robert Jauss v souvislosti s ostentativním odvržením minulost v Apollinairovu *Pásmu* a pokračuje: „Vše moderní v *Pásmu* tedy vstupuje do světla mytické perspektivy“ (JAUSS 1988: 41). Kategorie mýtu v kontextu pásmových skladeb posunuje do popředí paměť. Jauss upozorňuje, že ta u Apollinaira ztratila schopnost stvrzovat a vytvářet identitu, neboť „subjekt již není schopen nalézt sama sebe ve fragmentech své vlastní odcizené historie“ (IBID.: 60). Autoři pásmových skladeb obvykle nabízejí dvojí řešení: jednak ukotvení paměti subjektu v biografii, tj. představení minulosti subjektu v rovině příběhu (dospívání a zrání), odehrávajícím se ve známém prostoru (města, kontinentu Evropy apod.),³⁶ anebo naopak vyvázání paměti z vědomí

³⁵ Součástí této schopnosti je však, jak upozorňuje C. D. Blanton, její soustavné selhávání. Podle Blantona je epika současně definována potřebou zahrnout historii a svojí neschopností tak učinit (srov. BLANTON 2015: 9). Svět, který se již skončil, a reakce subjektu na něj, to jsou základní témata velké moderní epiky, jak ji popisuje Hermann Hesse v eseji „Bratři Karamazovi aneb Zánik Evropy“ (1919). Hesse označuje Dostojevského za proroka, zachycujícího svět v době chaosu (srov. HESSE 2002: 311–323).

³⁶ Na vztah pásmových skladeb ke kategorii času upozornil Miroslav Červenka: „Asociativní sféra pásmově vymezeného duševního dění může tu být pojata nejen jako apollinairovský vnitřní prostor, ale také jako časový průběh, a je dost možné, že tento dynamismus v mnoha českých výtvorech tohoto žánru převážil“ (ČERVENKA 2001b: 10).

individuálního mluvčího či prožívajícího subjektu a její projekce do sféry slova, řeči, básnické formy, kde je paměť schopna konstruovat nadosobní příběh, tedy reprezentovat vědomí, které není individuální. Tyto tendence k příběhu v poezii lze v kontextu dvacátých let pojímat jako reakci na krizi epiky, krizi příběhu (vyprávění), situovanou Robertem Musilem, Hermannem Brochem či Walterem Benjaminem do bezprostředně poválečného období. Zvláště Benjamin ve svých úvahách o nemožnosti tradičního vypravování, které je založeno na srozumitelnosti (koherenci) světa, zdůrazňuje význam paměti a Mnemosyné charakterizuje jako múzu epiky.³⁷ Jak postuluje T. S. Eliot v eseji „Odysseus, řád a mýtus“, mytická metoda má v rámci modernistické epiky význam vědeckého objevu zejména proto, že umožňuje realitě vtisknout řád a tvar (srov. ELIOT 2019: 69). Vytváření paralel mezi minulostí a současností, tak typické pro většinu pásmových skladeb, nahrazuje narativní metodu: „Místo narativní metody můžeme dnes používat metodu mytickou“ (IBID.: 70). V českém kontextu je rovněž podnětné Blantonovo čtení Eliotovy studie, v níž v daném spojení nadřadí „metodu“ „mýtu“, když prohlásí: „Eliot na úkor mýtu volí pořadající metodu [ordering method]“ (BLANTON 2015: 67). Metodu dlouhých básní oddělující epiku od prózy definuje Blanton jako „techniku kontrolování a uspořádávání, kterou současná historie vyžaduje“ (IBID.: 32). V krizi vyprávění moderny jsou pásmové skladby formou schopnou vztahovat se ke skutečnosti narativním vztahem – příběhem.

„Tady to není v muzeu hlupáku“: vlastní životopis Milady Součkové

„Ale to je „vzpomínka“ druhých, ne-já.“

(Milada Součková: *Vlastní životopis Josefíny Rykové*)

V eseji „An American and France“ z roku 1936 Gertrude Steinová – Američanka žijící od roku 1903 trvale ve Francii – prohlásila: „Amerika je mou vlastí a Paříž je mým domovem“ (STEIN 1970: 62). Pro českou spisovatelku Miladu Součkovou je tomu v jistém smyslu naopak: třebaže ve Spojených státech strávila většinu svého dospělého života, Prahu by pravděpodobně označila za svůj domov. Alespoň tomu nasvědčuje dochovaná korespondence i její poezie psaná v americkém exilu, jejíž osu tvoří vzpomínání – paměť putující přes oceán zpět do dětství a

³⁷ K tomuto tématu srov. mj. srovnávací studii Kevina A. Morrisona věnovanou mimo jiné Walteru Benjaminovi a Marcelu Proustovi (MORRISON 2008).

dospívání. Ohledávání či benjaminovské vykopávání paměti však není u Součkové motivováno prostě autobiograficky. Souvisí s budováním vlastního díla jako modernistického archivu, s ohledáváním možností uchování mizejícího světa a člověka/spisovatele ve slově a v řeči, v soše (v muzeu), v kameni. K obrazu vložení sebe sama do kamene se Součková vrací na sklonku života v dopise Jindřichu Chalupeckému: „Já to v sobě cítím, že bych teď dovedla psát, ale čas na to nemám, totiž na něco většího; dát se do takového kusu kamene, to by bylo něco. A já jen chodím okolo takové skály a přemýšlím, jak by to bylo úžasné, kdybych měla dělníky, kteří by mně kus toho kamene vylámali, a já bych se do něj mohla dát“ (SOUČKOVÁ 2018: 96). Nejedná se však o žádnou líbivou „hlavu umělce“, ale o vědomé a soustavné vytváření pevných (kamenných) základů vlastního díla: „Nemám vůbec osobní tvář, jsem jen nositelem určité myšlenky, směru, úsilí“ (SOUČKOVÁ 2002: 96).

V roce 1946, dva roky předtím, než se její dočasný pobyt v New Yorku změnil v definitivní, si v dopise Jindřichu Chalupeckému povzdechne: „Dovolte, abych si ‚vylila‘ své ubohé spisovatelské srdce: Jakobson tady bude o mne přednášet na Columbii, a ať už právem nebo neprávem, říká, že jsem teď jediná žijící spisovatelka čsl., takový vůl to přece není, aby něco z toho nebyla pravda. Američani, kteří zatím nejsou nijak zapálení pro avantgardní umění, poslali Gertrudu Stein, aby ‚přednášela‘ vojákům v Erfurtu. Ale já jsem pro čsl. literaturu příliš ‚exkluzivní‘; je to lež a podvod, který na mně páchají všichni ti oportunisté, prolhaní, pro které Picasso není ‚exkluzivní‘ [...]. Co Vám to budu povídat“ (SOUČKOVÁ 2018: 82). Pro celé její dílo je charakteristická touha po přepsání. Když už jí zbývá jen pár měsíců života, píše v dopise z Cambridge do Prahy Karlu Milotovi: „Kdybych měla čas, chtěla bych napsat ‚přepsání své vlastní prózy‘ [...] I Joyce to vzal jen tak ‚pod povrchem‘, může se jít hloub, ale ta pitomá literární konvence brání člověku jít do ‚poznání‘. A v poezii k Ur-zážitku.“³⁸ Přepsaný román (re-written novel) – to ostatně rovněž stojí na lístku nalezeném v pozůstalosti: „Ano, to bych měla udělat: přepsat Odkaz a Zakladatele.“ Dlouhodobý pobyt v exilu navíc zapříčinil autorčino vymazání z oficiálních dějin české literatury a mimo kánon moderní české literatury se nachází dodnes, byť podle všeho je jeho nejvýznamnější představitelkou. Osudem Milady Součkové se stalo *vydělení*, jak to stvrzuje poslední verš básně „Strž“, nalezené v nemocničním pokoji po její smrti: „jinak než já žijí / moderní autoři“ (SOUČKOVÁ 2009: 290).

³⁸ Milotovy podnětné studie o Miladě Součkové vyšly souhrnně v roce 1996 pod názvem *Vzorec řeči*.

Milada Součková (24. 1. 1899 – 1. 2. 1983) pocházela z dobře situované pražské měšťanské rodiny. Doba před první světovou válkou pro ni byla nejenom časem dětství, ale i obdobím idyly, ke kterému se ve svém díle soustavně vracela. Měšťanské hodnoty, zvyky, svět velkoměsta, atmosféra pražských činžovních domů (její otec byl stavební podnikatel) s jejich reliéfy, odkazujícími k antické mytologii, se staly významnou součástí autorčiny imaginace. Jako studentka Minervy, prvního dívčího gymnázia založeného Eliškou Krásnohorskou, získala vynikající klasické vzdělání a jazykovou vybavenost. Navazující přírodovědná studia zakončila ve školním roce 1923/1924 disertační prací O duševním životě rostlin (práci oponoval Emanuel Rádl), jež se bohužel nedochovala.

Rokem narození patří Součková ke generaci české avantgardy, avšak společně s manželem, výtvarníkem Zdenkem Rykrem (1900–1940, sňatek 1930), stáli spíše mimo hlavní umělecké proudy. Součkové vstup do literatury, novela *První písmena* (1934), je do jisté míry polemikou s poetismem a rodícím se československým surrealismem, zejména ve svém důrazu na vztah dějin epochy a subjektu. Autobiografické fasety sdílí se „studentským románem“ *Amor a Psyché* (1937), v němž jsou prožitky mladých dívek, jejich každodennost uvedeny do souvislosti s antickým mýtem. V odvážném výzkumu fikce, odhalujícím literaturu jako umělý systém, je předjata poetika nového románu. Soustavně reflektovaná aktivita psaní, relativizace času, významná úloha alegorických a mytických motivů a zejména antipsychologické pojetí postav, označených pouze iniciálami a rozlišených indexy, předznamenávají psaní Alaina Robbe-Grilleta (ženská postava označená iniciálou A se objeví o necelých dvacet let později v jeho románu *Žárlivost*).

V předvečer druhé světové války vznikají tři texty, motivicky i tematicky úzce propojené: básnická próza *Kaladý, aneb: útočiště řeči* (1938, soukromý tisk), dlouhá báseň *Mluvící pásmo* (1939, soukromý tisk) a literární deník *Svědectví* (otištěn až 1998 ve třetím svazku Díla Milady Součkové), historicky i biograficky ukotvující obrazy obou básnických skladeb. V *Kaladý*, elegii za zanikající mateřštinu, Součková píše: „Neukrývejte se do kamení. Vylámou vás z lomu, vystavějí z vás věž a rozpadnete se v hromadu štěrku, kterou si lidé z okolí rozeberou na podezdívky domků“ (SOUČKOVÁ 1998: 11). Ruina sama o sobě vzdoruje zániku, svým významem je pokračováním zaniklého, jeho posmrtným životem. Za zříceninu určenou k uchování mateřštiny je v básni příznačně označeno jméno „Kaladý“, lidového pojmenování vesnice Koloděje nedaleko Bechyně. Ve jménu pokračuje život češtiny i poválečný život moderny tak, jak ho ve třicátých letech zosobňovala Součková, tedy jako záznam jedné epochy a života člověka.

Druhá světová válka dolehla na Součkovou bezprostředně a osobně – její manžel Zdenek Rykr v lednu 1940 spáchal sebevraždu. Umělecky však pro ni byla protektorátní léta nejúspěšnějším a nejplodnějším obdobím, kdy si jako spisovatelka získala respekt čtenářů i kritiky. Jak píše Jindřichu Chalupeckému v červenci 1969: „nemyslete si, že si stěžuji, ale to je fakt, že kromě Vás se ke mně čsl. lit. chovala macešsky ve všech obdobích, s výjimkou německé okupace. To jsem mohla tisknout a byla jsem spisovatel.“ Ve dvojrománu *Odkaz – Zakladatelé* (1940) nabídne obrazy zrodu české měšťanské společnosti, jejího vzestupu, rozletu a předzvěsti pádu. Vztah místa a paměti je znovu aktualizován ve stylových variacích básnické sbírky *Žlutý soumrak* (1942) a povídkového souboru *Škola povídek* (1943; za knihu získala cenu nakladatelství Melantrich), ale především v románu *Neznámý člověk* (dokončen 1943, publikován 1962), v němž autorka průzkum paměti situuje do klíčových okamžiků moderních dějin. Časový úsek od prusko-rakouské války 1866 po Filozofický kongres v Praze 1934 je sledován z perspektivy „neznámého“ pozorovatele a jeho každodenního světa. Následovaly další texty, román *Bel canto* (1944) o (ne)úspěchu operní zpěvačky, a román ve formě esejů, přesněji románová poetika *Hlava umělce* (1946),³⁹ osvětlující vztah Součkové k moderní literatuře a k vlastnímu psaní.

Od roku 1946 působila Součková jako kulturní přidělenec Československého velvyslanectví v New Yorku. V dubnu 1948 se veřejně vyslovila proti komunistickému puči a vystoupila z diplomatických služeb. Její knihovna, obrazy a rukopisy zůstaly v Praze. Odsouzena za svůj odchod pražskými přáteli, vstoupila do existenční i tvůrčí samoty exilu. Několik let před smrtí shrnula svou spisovatelskou zkušenost v exilu Karlu Milotovi: „Až na pár věcí jsem za tu dobu, co tu žiji, nenapsala žádnou prózu. V angličtině jsem napsala práci o literární historii a začala jsem také psát poezii. Jen pár lidí tady ví, co jsem zač a ti říkají, že jsem básník. Avšak nikdo nic nečetl, protože neumí česky. Někdy se červenám, když chci říct: A co? Já jsem básník!“ (SOUČKOVÁ 2018: 515).⁴⁰ Když v roce 1946 odjela do New Yorku, byla vydávanou a

³⁹ Prózu *Hlava umělce* (I) s podtitulem Studie k větší práci odmítlo pražské nakladatelství Melantrich, přestože zde již vyšly autorčiny prózy a básnická sbírka získala prestižní cenu nakladatelství. Vyšla tedy až v roce 1946 v nakladatelství Pamir v edici Blíženci, redigované Jiřinou Haukovou. Zde vyšla také kniha Anaïs Nin *Lstivá zima*, kterou do Prahy přivezla Milada Součková v roce 1939 s věnováním autorky. Součková v dopisech z exilu opakovaně referuje k rukopisu, který zanechala v Praze. Ten se skutečně podařilo objevit. Jedná se o pokračování *Hlavy umělce*, avšak rukopis autorky a dodatečné úpravy činí rukopis takřka nečitelný.

⁴⁰ Ani v exilu ji neopustilo vědomí výjimečnosti vlastní tvorby. Když ji Ladislav Radimský v dopisu z 23. března 1952 informuje, že má v New Yorku začít vycházet měsíčník nebo dvouměsíčník s názvem *Stopa. Revue pro literaturu, umění a vědu*, takto vypadala její reakce: „Jen jedna věc mě trochu zarazila, ale to říkám jen Vám, svému osobnímu příteli, jehož si vážím: zarazilo mě to, že píšete, že můj příspěvek by se možná nedostal do prvního čísla. První číslo je vždy určitá manifestace, určitá fronta, určité hodnocení. Znáte mě natolik, abyste věděl, že i když znám pocity osobní ješitosti, nedovolím jim nikdy, aby ovlivnily mé jednání. A tak to není ješitost, která se ve mně ozvala, když jsem se dověděla, že v prvním čísle nového časopisu snad budu musit ustoupit mnohým jiným spisovatelům a kulturním pracovníkům. Co se ozvalo, je má zodpovědnost k mojí vlastní

oceňovanou představitelkou české moderní literatury. Setrvání v anglicky mluvícím prostředí zabránilo Součkové v kontaktu s českým čtenářem – román v angličtině napsat nechtěla (nedokázala), román v češtině měl v Československu nulovou šanci na vydání. Zkušenost s přijetím cizího jazyka za nový tvůrčí nástroj se u jednotlivých autorů liší, Milada Součková vstoupila americkým exilem i do osamění lingvistického – v angličtině nadále psala výhradně odborné texty, nikoliv umělecké. Na osvojení dalšího jazyka může být nahlížen jako na zmnožení osobnosti: „V okamžiku, kdy člověk použije jiného jazyka než svého prvního [...] jazyk se už nejeví jako jediný, nenahraditelný, žádný už v sobě nemá magii přímého vztahu mezi slovem a bytím, které označuje,“ popisuje svou zkušenost s exilem a s nárazem druhého jazyka Věra Linhartová (cit. podle RICHTEROVÁ 2015: 529). Nenahraditelnost mateřského jazyka byla jak v kontextu díla, tak i konkrétního lidského osudu Milady Součkové významná kategorie. Její vztah k literatuře a k jazyku vychází ze síly slova, řeči (mateřštiny).⁴¹

Součková měla ke svým vlastním rukopisům velmi volný vztah – jak vlastní texty, tak přijatou korespondenci neuchovávala. Po její smrti se v pozůstalosti vedle několika mála fotografií, legitimací a pasů našla složka s výraznou poznámkou *uchovat!* Byly v ní pouze tři dopisy: od Jindřicha Chalupického, Vlasty Hilské a Jiřího Koláře.⁴² Jednalo se o dopisy, které obdržela při svém rozhodnutí zůstat v americkém exilu, rezignovat na místo kulturního ataše a nevrátit se domů. Dopis Jindřicha Chalupického se týká pounorové situace v Československu. Hilská

práci, k tomu, co jsem v české literatuře udělala a za čím jsem stála, a k těm, kdo stáli za mou prací (bylo jich málo, ale nebyli ti nejhorší). Když mě v emigraci přehlíží politikové a kulturní pracovníci v rádiu apod., musím mlčet, ale abych ustoupila dobrovolně do druhé garnitury jako spisovatel, to by mi bylo zatěžko. Rozumějte mi prosím dobře, nechci v prvním čísle vytisknout román ani pokračovat s ním v dalších číslech, nejedná se vůbec, opakují, o primadonské pocity, věc je zcela zásadní a objektivně viděna; mimo to rozeznávám dobře subjektivní sebevědomí spisovatele a jeho objektivní kurz. A právě i z toho objektivního kurzu (jako počet vydaných prací, hodnocení v časopisech apod.) kdo je tady v emigraci? Hostovský, Němeček a kdo ještě z legitimních spisovatelů? A i kdyby jich bylo víc, tvrdím, že má práce v literatuře si zasluhuje místo v prvním čísle české kulturní emigrace“ (SOUČKOVÁ 2018: 180–181).

⁴¹ Sylvie Richterová v esejí „Polyglotismus v češtině“ vyděluje několik typů spisovatelů v kontextu toho, jak se vypořádávají se situací nového (cizího) jazyka (srov. IBID.: 530). Navrhuje typologii autorského řešení otázek spjatých s přechodem do jiného jazykového systému: 1. vědomá volba takových prostředků, které mohou být přeneseny z jednoho jazykového prostředí do druhého bez větších ztrát (Milan Kundera). 2. Přejít k jazyku nového prostředí (Věra Linhartová). 3. změna jazykového systému se stane předmětem uměleckého zkoumání (Josef Škvorecký). Kontext a zkušenost Milady Součkové s exilem a s přijímáním cizího jazyka za jazyk tvůrčí nás má k ustavení ještě další možnosti: neakceptování nového jazyka za jazyk spisovatele (Milada Součková). Součková tento vztah (neschopnost přijetí angličtiny jako tvůrčího jazyka) tematizuje v roce 1948 v dopise Jindřichu Chalupickému: „Kdybych uměla psát tak anglicky jako česky, tak bych tu udělala kariéru, že by proti tomu plavba po vlastním parníku byla hračka. Ale já to neumím a hic Rhodus hic salta, nedá se nic dělat“ (SOUČKOVÁ 2018: 58).

⁴² Jindřicha Chalupického Součková poznala prostřednictvím svého manžela, malíře Zdenka Rykra, jehož dílo od raných třicátých let a výstav v Topičově salonu Chalupický soustavně sledoval a komentoval a jehož monografii a soubornou výstavu ve čtyřicátých letech připravoval; Vlasta Hilská byla manželka sinologa Jaroslava Průška, autora předmluvy autorčiny první básnické sbírky *Žlutý soumrak*; s Jiřím Kolářem se seznámila v okruhu Skupiny 42.

velice ostře, až pateticky vylučuje Součkovou jako autorku i jako osobu z české literatury i z Československa. V posledním uchovaném dopise jí Jiří Kolář oznamuje, že se nakladatelství Družstvo Dílo zavazuje vydat knihu *Neznámý člověk*. Intelektuálně motivované odmítnutí, emocionálně motivované odmítnutí a přijetí rukopisu, který pochopitelně po jejím setrvání v exilu v Československu nevyšel. Domov se Součkové připomíná v mnoha odstínech a ona se je všechny rozhodne uchovat. Pro další generace archivuje zprávu o svém osudu v exilu.

Díky Romanu Jakobsonovi působila nejprve jako lektorka v Slovanském oddělení Harvardovy univerzity, dále coby hostující profesorka na Chicagské (1962–1972) a Kalifornské univerzitě v Berkeley (1972–1974) a v sedmdesátých letech vedla na Harvardově univerzitě slovanské oddělení Widenerovy knihovny. Publikovala literárněhistorické studie zabývající se problematikou českého romantismu (*The Czech Romantics*, 1958) a baroka (*Baroque in Bohemia*, 1980), monografickou práci o Jaroslavu Vrchlickém (*The Parnassian Jaroslav Vrchlický*, 1964) a řadu článků a recenzí, věnovaných nejčastěji vztahu české a evropské tradice. Mimo to až do smrti psala téměř výhradně poezii (výjimkou jsou cykly *Krátká povídka* a *Velmi krátká povídka*), v níž se stále obrací k tématu paměti a jejího zpřítomňování, ať už z hlediska subjektivní zkušenosti, nebo z perspektivy literární tradice a exilu: *Gradus ad Parnassum* (1957), *Pastorální suita* (1962), *Alla Romana* (1966), *Případ poezie* (1971), *Sešity Josefíny Rykové* (1981). I zde se navrácí k prvotní vzpomínce – psaní Milady Součkové zůstává do konce jejího života modernistickým průzkumem labyrintu paměti.

„Kdepak Joyce, to bylo moderní, když jsem byla batole,“ napsala Milada Součková Jindřichu Chalupeckému rok před svou smrtí v americké Cambridgi. Tato poznámka poukazuje k autorčinu celoživotnímu dialogu s angloamerickým modernismem. Když se na přelomu dvacátých a třicátých let objevily v rámci generačních diskuzí pochybnosti o možnosti pokračování radikálně levicové avantgardy, vyvstala i řada nových konceptů souvisejících s evropským modernismem a vyzdvihujících vztah k mýtu, minulosti a paměti. Již při vstupu Milady Součkové do literatury v roce 1934 je zřejmé, že se autorka s poetikou české meziválečné avantgardy mívá a do středu svého zájmu staví poměr k tradici a historii, využívajíc přitom pojmů mýtus, paměť, muzeum, archiv či encyklopedie. Její pojetí literatury a jazyka vychází ze síly slova, řeči (mateřštiny), pojímané šířeji jako vztah slova-logu ke světu.

Do českého prostředí přinášel tyto podněty mezi prvními časopis *Odeon* (1929–1930) vedený Jindřichem Štyrským, zejména v čísle věnovaném Jamesi Joyceovi a jeho *Anně Livii*

Plurabelle. Související překlady vycházely též v revue *Kvart*. První ročník *Kvartu* (1930–1931) přinesl mimo jiné dva eseje Eugèna Jolase, tou dobou vydávajícího v Paříži revue *Transition*. Jolasovy texty byly pro Miladu Součkovou jak inspirací, tak stvrzením vlastních názorů na literaturu (román), jazyk a řeč.⁴³ Ve třicátých letech byl vztah české literatury k evropskému modernismu víceméně jednostranný, vycházejí české překlady klíčových děl (časopisecky Eliotova *Pustá země*, knižně Joyceův *Odysseus*; na překladu Joyceova románu se podílela Staša Jílovská, spolužačka Milady Součkové z Minervy). Překlady ukázek z románu *Amor a Psyché* do angličtiny a francouzštiny pořízené v druhé půli třicátých let jsou jednou z nemnoha stop, jež česká literatura zanechala v evropském modernismu. Detailům toho setkání je věnována čtvrtá kapitola.

V raných dvacátých letech v české literatuře dominoval zájem o francouzskou a sovětskou kulturu. Na přelomu dvacátých a třicátých let je nápadný nárůst překladů z doposud přehlížené produkce angloamerického modernismu.⁴⁴ Zatímco ve třicátých letech přispělo uvedení tohoto směru k pluralitě uměleckých i kritických přístupů a k obnově zájmu o koncepty tradice, minulosti i mýtu, v raných čtyřicátých letech se stal hlavní uměleckou inspirací pro básníky Skupiny 42. Uprostřed války, bez nejmenší šance na otištění, vznikají v rámci tohoto uskupení překlady básní T. S. Eliota, především *Pusté země*. Po více než dvaceti letech ožívá vrcholná skladba vysokého modernismu v cizí literatuře a stává se novým modelem pro moderní dlouhou báseň (viz závěrečnou kapitolu). Milada Součková nebyla členkou Skupiny 42, avšak právě soustavný dialog s angloamerickým modernismem naznačuje souvislosti s poetikou Jiřího Koláře, Ivana Blatného či Jiřiny Haukové a zejména úvahami o literatuře Jindřicha Chalupeckého. V roce 1972 píše právě Chalupeckému: „Anglosasové, zdá se mi, mají něco

⁴³ Jak píše Eugène Jolas v článku „Revoluce řeči a James Joyce“: „Slova v moderní literatuře se staví jedno vedle druhého stejně banálním způsobem jako v předešlých desetiletích, a nedokonalost opotřebovaných slovních vzorů pro náš citlivější nervový systém si uvědomuje jen nepatrná menšina“ (JOLAS 1930b: 109). Opotřebovanost, nedokonalost zastaralých slovních spojení jsou významnými tématy psaní Milada Součkové. S konceptem „nových slov“ vystoupila již ve své prvotině (*První písmena*). Toto téma rozvádí v *Mluvicím pásmu*.

⁴⁴ V roce 1929 vyšla antologie Arnošta Vaněčka *Američtí básníci*, mapující v širokém záběru básnickou tvorbu Spojených států, o rok později byla založena Ottova Angloamerická knihovna (1929–1934; 8 svazků) a byly publikovány překlady románu *Orlando* Virginie Woolfové (přel. Staša Jílovská) a časopisecky části Eliotovy *Pusté země* (přel. Arnošt Vaněček). V roce 1930 nakladatelství V. Petra souborně vydalo překlad Joyceova *Portrétu mladého umělce a Odyssea* a (přel. Staša Jílovská; Ladislav Vymětal a Jarmila Fastrová). Adolf Hoffmeister – který již v roce 1928 s autorem osobně vyjednával překlad do češtiny (po francouzštině a němčině třetí jazyk, ve kterém byl román vydán) – přirovnal Joyceův román k bibli (srov. HOFFMEISTER 1929: 164). Následovali *Dubliňané* v roce 1933 (přel. Josef Hruša) a překladatelský experiment, kdy tři překladatelé (Maria Weatherallová, Vladimír Procházka a Adolf Hoffmeister) pokoušeli o překlad textu *Anna Livia Plurabella*, proces, který Hoffmeister charakterizoval jako překlad z nového jazyka do nového jazyka. A dodává: „Náš překlad nikdy nebude přesným zrcadlem originálu. Žádný překlad nebude“ (HOFFMEISTER 1996: 86; srov. PARIS 2017). V rozmezí dvou let byly do češtiny přeloženy pilíře angloamerického modernismu, z nichž ty nejvýznamnější v době jejich vzniku čeští avantgardisté suverénně přehlíželi.

cerebrálního, zachovávají odstup od života, a to přece nejde. I ti nejlepší, T. S. Eliot, mají na ruku rukavičky“ (SOUČKOVÁ 2018: 98).

Ve čtyřicátých letech považoval Chalupecký anglickou literaturu za vzor moderního umění: „Umělecké dílo nechce napodobit předmětnou skutečnost: chce ji dosáhnout. Nechce podávat o ní zprávu: chce ji rekonstruovat“ (CHALUPECKÝ 1991: 101), tj. chce ji rekonstruovat, chce znovu být skutečností, která je v přímém kontaktu s člověkem. Právě v tom sleduje Chalupecký průnik českého a angloamerického modernismu, zejména v díle Jamese Joyce, jehož bylo opakovaně označeno za průsečík všech rovin reality. Orientace na život a realitu, tak četli literární kritici rovněž díla členů Skupiny 42. V recenzi sbírky Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* napsal v roce 1947 Jan Grossman, že se básníci Skupiny 42 orientují „na poezii anglo-americkou, hlavně americkou, kde nachází onen zvláštní reálný a celistvý pohled na skutečnost, jímž literatura nevybočuje z okruhu ostatních reakcí na život ani tam, kde mluvíme o hermetické poezii (např. Dickinsonová)“ (GROSSMAN 1991: 46).

Rozsáhlá množina překladů vzešlá z okruhu Skupiny 42 mohla tiskem vyjít až po skončení války, zahrnovala mj. překlady T. S. Eliota, Carla Sandburga, Dylana Thomase či tematické číslo melantrišské revue *Listy* s texty Henryho Millera, T. S. Eliota, Conrada Aikena, Williama Saroyana, Anaïs Nin ad. Pomyslným vyvrcholením překladatelského úsilí autorů z okruhu Skupiny 42 bylo vydání kompletního překladu *Pusté země* z pera Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého v roce 1947, peripetiím tohoto překladu se věnuje závěrečná kapitola knihy.

Angloamerický modernismus prezentoval pro české umělce třicátých a raných čtyřicátých let alternativní podobu modernity, spojení umění a života.⁴⁵ Amerika je Chalupeckému zemí moderního umění a její básníci, „nepotřebující teorií, které by je vedly a mátlly, nikdy neztratili přímý vztah k světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným“ (CHALUPECKÝ 1991: 175). V souladu s poetikou Skupiny 42 Chalupecký zdůrazňuje všednost umění, blízkost životu jednotlivce a reflexi tohoto života v umění: „životopisy velkých severoamerických autorů jsou životopisy obyčejných lidí, kteří dříve, než se dali do psaní, věnovali se prostým a nenápadným zaměstnáním mezi prostými a nenápadnými lidmi. Nebyli

⁴⁵ První vydání Vaněčkovy antologie nezbudilo mnoho pozornosti, pochvalně se o něm vyjádřil Julius Fučík v *Tvorbě*: „Jak ukazuje Vaněčkův výkon – moderní americká poezie, začínající v druhé polovině světové války, je poezií chudých, porobených a potlačovaných, je to poezie, o níž se u nás říkalo ‚sociální‘, poezie plná revolučního vzruchu, revolučního společensky i politicky [...], a to vše není náhoda. Nedovedu kontrolovat, jak přesné jsou Vaněčkovy překlady, ale jsou skvěle udělány“ (FUČÍK 1929). Druhé vydání z roku 1946 obsáhlo všechny předchozí autory (těžiště v tvorbě výše jmenovaných a dále V. Lindsaye, L. Hughese, E. Pounda a A. Lowellové) a navíc přidalo původně nepřítomného Walta Whitmana a moderní básníky z okruhu modernistů – T. S. Eliota, W. Carlos Williamse a k tomu ukázky prozaické – E. Hemingwaye, G. Steinové a B. Crosbyho.

literáty; šli svým všedním životem tak, jak jím jdou všichni“ (IBID.).⁴⁶ Jindřich Chaloupecký vysvětluje blízkost k angloamerické literatuře následovně: „Proto nárys velikého moderního umění, umění neestetizujícího, chcete-li, nebo nemoralizujícího, chcete-li, můžeme snad nejspíše nalézt v té barbarské, veliké a neznámé zemi, jíž je Severní Amerika. Její básníci [...] nikdy neztratili přímý vztah k světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným“ (IBID.).

Souvislost psaní Milady Součkové s angloamerickým modernismem zůstala v Čechách až na výjimky mimo obzor dobové kritiky. Autorčino dílo bylo čteno nejčastěji prizmatem domácí avantgardní tradice – orientované převážně frankofonně –, v důsledku čehož se její autorský vývoj jevil slovy Věry Liškové jako „nelibivý a těžko srozumitelný“ (srov. LIŠKOVÁ 1945: 12). „Kuriozita, nebo umění?“ ptá se v titulu své recenze *Školy povídek* Jiří Hájek a v mnohém shrnuje rozpaky kritiky i čtenářů při setkání s autorčíným dílem (srov. HÁJEK 1943). Její blízkost Pražskému lingvistickému kroužku a spolupráce s Vladislavem Vančurou (Součková se podílela na vstupních kapitolách prvního dílu *Obrazů z dějin národa českého*) sice naznačovaly vědomé novátorství, to však bylo v recenzích jejích prvních knih spojováno obvykle se surrealismem. „Těžko říci dobré slovo o jazykovém zmatení v knize Milady Součkové. Jde ve stopách surrealistických autorů a jejich automatických textů a upadá do bezbranné banality. To nejsou ani výbuchy slov, ani slovní katarakty, ale jen udýchané slovní klopýtání,“ zazní například v recenzní glose, již *Prvním písmenům* věnoval Ludvík Jehl (srov. 1935). Román *Amor a Psyché* byl Jiřím Taufrem a Františkem Götzem zase charakterizován jako: „literárníčení za každou cenu“, „úplná prázdnota a chaos“, „odlika Bretonovy *Nadji* nejen motivicky, ale i formálně“ (srov. TAUFER 1937, GÖTZ 1937).

Za dominantní téma psaní Milady Součkové bylo i dobovými recenzenty označena paměť, doslova přítomnost proustovského vzpomínání v zárodečném útvaru (srov. KRATOCHVIL 1937, LIŠKOVÁ 1937). Zanořit se do paměti, doslova „čuchnout k vykopávkám“, tak ostatně zní samotný apel autorky, nekonečně provokativní a ironický stejně jako celý její dílo:

⁴⁶ Podobný význam jako Vaněčkova antologie měla v této oblasti Kolářova nevydaná antologie ze čtyřicátých let, jejímž hlavním tématem bylo město – české, evropské a americké. Antologie měla obsahovat Chaloupeckého stať „Svět, v němž žijeme“, dále pak českou prózu a poezii (F. Hrubín, V. Závada, J. Seifert, F. Halas, R. Weiner, J. Deml, J. Hašek, L. Klíma aj.), poezii a prózu francouzskou (P. Valéry, A. Rimbaud, Ch. Baudelaire, S. Mallarmé, G. Maupassant, H. Balzac), německou a ruskou a hlavně poezii a prózu anglo-americké proveniencí (T. S. Eliot, A. Huxley, J. Joyce, E. A. Poe, E. Hemingway, L. Hughes, E. Pound aj.). Je rozpoznatelné, že Skupina 42 se vyhýbala omezením pramenicím ze vztahu k literatuře určitého národa, měřítkem jí byla příbuznost umělecká či ideová.

Přestaň očuchávat sedmikrásky neboj se, přistrč čumák k tomuhle kameni, neboj se není studený, obejdi si ho ze všech stran, bojíš se přece jen čerstvých hrobů, obejdi ho několikrát dokola, ta tvá hlava! pokud si nečuchneš jsi pitomý, tady to není v muzeu hlupáku, tady smíš všechno, vykopávky patří k hospodářství není tu turistická tabulka ani červená hedvábná šňůra nedotýkati se.

(SOUČKOVÁ 1994: 80)

2 Zbytky zborcené minulosti: muzeum, archiv a encyklopedie

*„Jestliže pravda není k nalezení mezi policemi Britského muzea,
kde, ptám se, když беру do ruky blok a tužku, je pravda?“*
(Virginia Woolfová: „Vlastní pokoj“)

*„Na jedné straně je město a jasný den, na druhé hory, bouře,
v pozadí moře, na jedné straně vchod do Muzea a na druhé socha.“*
(Milada Součková: „Při latině“)

Krise evropské civilizace, jejího umění a hodnot je v evropském modernismu tematizovaná již po první světové válce. V poezii T. S. Eliota je přítomná potřeba uchovat pilíře evropského umění pro nové generace, *Pustá země* je v řadě ohledů text-dokument, tj. text disponující schopností podat svědectví.⁴⁷ Četné parafráze a citace z děl Richarda Wagnera, Charlese Baudelaira, Williama Shakespeara, Ovidia, Danta či sv. Augustina svět minulosti pro přítomnost do jisté míry archivují: „Avšak podobné jevy nepochází již ze skutečného spojení s tradicí, které předpokládá, že jsme doma v jednotné a uzavřené historické epoše. Tyto výpůjčky, narážky a citáty jsou přízračné, jsou to libovolně vrstvené zbytky zborcené minulosti“ (FRIEDRICH 2005: 168). Úsilí o archivaci „zbytků zborcené minulosti“ radí Eliota, Joyce stejně jako Součkovou k tzv. encyklopedickému modernismu (encyclopedic modernism).⁴⁸ V kontextu encyklopedického modernismu a epiky, která je v centru této knihy, upozorňuje Saint-Amour na zásadní přítomnost apokalyptické imaginace: „Epika byla koncipována jako ochrana proti ztrátě vědomostí, ať už v důsledku přírodní či politické katastrofy, nebo v důsledku pouhé nadbytečnosti diskurzu“ (SAINT-AMOUR 2015: 189). A pokračuje: „Některé z nich ostře omezují svůj děj na jediný den nebo jediný rok, zatímco jiné jsou kronikou rozpětí let“ (SAINT-AMOUR 2015: 185). Saint-Amour o epice v kontextu encyklopedického modernismu tvrdí, že ve dvacátých a třicátých letech nepůsobila jako anachronismus, ale byla natolik ve shodě s nastupujícím diskurzem totální války, že vyznívala

⁴⁷ V úvahách o Eliotovi a zejména Joycovi zavádí Italo Calvino pojem „otevřená encyklopedie“ (srov. CALVINO 1999: 165–166). Povaha *Mluvčího pásma* jako encyklopedie se jeví odlišně, Součková svou básní epochu meziválečného umění uzavírá, tj. konzervuje ji do podoby uzavřené encyklopedie.

⁴⁸

zcela současně. Její fragmentárnost a vnitřní roztržitost již nepůsobila jako vada, jež dává zahlédnout vytouženou totalitu (IBID.).

V příklonu k encyklopedickému psaní modernismu je snaha uchovat starou kulturu, která je pocitována jako mizející či zanikající. Je příznačné, že se tato forma objevuje v těsné blízkosti válečných konfliktů či v textech, které na tyto konflikty, byť s odstupem, reagují.⁴⁹ V české literatuře odkazy na encyklopedii nalezneme například v Závadově „Panychidě“, která v užití lexika (encyklopedie, nové slovníky, nová lidská řeč) s *Mluvicím pásmem* a dalšími texty, které vznikly až v kontextu druhé světové války, těsně souvisí:

chceš psát encyklopedie

[...]

chceš vykořeniti staré a nahradit je novými slovníky

ani ne tak v řeči ruské japonské či anglické

jako ve spanilé a silné řeči čistě lidské

(ZÁVADA 2006: 64)

Souvislost obou dlouhých básní se vyjevuje ve srovnání se závěrem *Mluvicího pásma*: rovněž v „Panychidě“ je mluvčí „neskonalým utrpením vybalzamován“ a „ke všemu jsa necitelný jako egyptská mumie“ (IBID.: 68).

Archiv a encyklopedie jsou významnými strukturujícími faktory nové mytologie třicátých a čtyřicátých let. Chalupecký ve stati „Aktualita“ nachází v umění encyklopedii minulosti: „To, co se jeví v moderních uměních jako úsilí po krajnosti, je úsilím o ryzost. [...] bedlivější rozběr moderního umění nalézá v něm encyklopedii minulosti; viz Picasso, Joyce nebo Schönberg „ (CHALUPECKÝ 2017: 164). Chalupecký vytváří poměrně rozsáhlý seznam jmen, která stojí za uchování v paměti. Ve stati „Svět, v němž žijeme“ vyjmenuje desítky umělců, na jejichž základě představí koncept mytologie moderního člověka: „pokládejte za bláhovost sestavovat takový soubor, a přece: tady odevšad zaznívá něco, co nazvu *mytologie moderního člověka* čili *svět, v kterém žijeme*“ (CHALUPECKÝ 1991: 71).⁵⁰ Mytologie nového člověka se rodí v reakci

⁴⁹ Encyklopedické snahy se však nevyskytují výhradně v bezprostřední blízkosti válečných konfliktů, za encyklopedii (československé) totality lze považovat rovněž Jedličkovu novelu *Kde život náš je v půli se svou poutí*: „Já nevytvářím ten kontext. Píšu encyklopedii, vydávám svědectví [...]“ (JEDLIČKA 1994: 18).

⁵⁰ Chalupeckého stať, publikovaná v roce 1940 v časopisu *Program D40* (red. E. F. Burian), je reakcí na Teigův „svět, který se směje“, zejména pak na ideovou krizi avantgardy a celého moderního umění – Chalupecký ve studiích z konce třicátých let opakovaně rozvíjí svou koncepci avantgard jako symptomů duchovní krize Evropy. V období druhé světové války nachází umělci zdroj v přítomném okamžiku, postavení člověka ve světě v kontextu

na svět, ve kterém žijeme. Archivace, encyklopedizace a obrat k minulosti tento svět spoludefinuje.

Nemumifikované umění: česká avantgarda dvacátých let

„Nechceme dělat ze života národní muzeum!

Umění má existovat jako aktualita, a nikoli hnít v galeriích.“

(Jiří Jelínek: „Situace na počátku roku 1924“)

Karel Teige v prvních poválečných letech spojuje vytoužený přerod světa s uměleckým dílem jako předobrazem nového života, který definuje jako zestručnění, zjednodušení, umožňující přímý vztah k životu a ke skutečnosti. Teige pro své úvahy o poezii využívá termíny z architektury, umění poetismu je rozprostřeno v binární opozici *stavby* a *básně*. Účelnost umění se odráží v definici poetistického básníka, u kterého je Teigem zdůrazňována řemeslnost. Teige píše: „Není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na vizionářského kreténa, jenž by byl pouhým tlumočnickem transcendentálního světa“ (TEIGE 1966: 37). V jistém smyslu se zde opět přibližuje k Poundově charakteristice umělce, kterou nabídl v příručce *ABC četby*. Vztah rané avantgardy k postojům k angloamerického modernismu stojí mimo zájem této knihy, přesto alespoň naznačíme souvislost. Pound v *ABC četby* uvažuje o poezii jako o dovednosti, kterou je třeba si osvojit a kritizuje básníky (i čtenáře), které čekají, že psaní jen tak „vytryskne“. Zřetelnou souvislost, která by si zasloužila hlubší pozornost, lze vidět mezi básnickými počiny Devětsilu a Poundovou definicí obrazu (*doctrine of image*), zejména v proklamované intermedialitě. Základní principy Poundovy doktríny lze shrnout takto: 1. Přesné podání věci samé, vynechání všech zbytečných slov; 2. Nepoužití naprosto žádné slovo, které by nepřispělo k podání; 3. Co se týče rytmu: skládat v pořadí hudební fráze, nikoli v pořadí metronomu. Pound tento obraz později zpřesňuje a dodává: žádný nadbytek přídavných jmen, žádné metafory, které nedovolí zkoumání – obraz je v jeho pojetí reprezentace intelektuálního a emocionálního komplexu v časovém okamžiku (srov. POUND 2004). Zejména Poundova báseň „Ve stanici metra“ je vyvrcholením nově představené teorie slova, která v sobě koncentruje vyvážený vztah složky emocionální a intelektuální. Novému pojetí básnického obrazu (a ve své podstatě i nového přístupu ke skutečnosti) v Poundově koncepci odpovídal

lidské každodennosti. Společné vystoupení členů Skupiny 42 proběhlo ve dvojčísle časopisu *Život* (roč. 17, 1942, č. 2), které lze považovat za manifestační.

volný verš. Báseň mající nejčastěji strukturu fragmentu měla čtenářům pomoci přiblížit se k realitě a nabídnout pravdivý a přesný obraz světa. Hlubší proniknutí do obrazů umožňovalo hlubší porozumění realitě, protože imagistický obraz nesloužil jako ornament, ale směřoval přímo ke konkrétní realitě světa (srov. MALÁ 2014).

Rovněž v raných studiích české avantgardy nalzáme souvislost s hledáním nového tvaru a nového jazyka tak, jej s ním pracoval nejenom Ezra Pound. Poetismus bývá nahlížen jako ryze český směr, jež má svou inspiraci ve Francii a v Rusku, nicméně průsečíky s evropským modernismem dvacátých let nalézt lze, zejména v kontextu filmu. Karl Teige označil film, báseň moderního světa, za sestru poezie Walta Whitmana a ostatních amerických básníků, jeho žáků. Podává poměrně překvapivý výčet: Pound, Sanburg, Masters, tj. autoři, kteří naleznou ohlas v české literatuře až za druhé světové války.

Nicméně vztah k (muzeální) archivaci zanikající epochy se v českém kulturním prostředí dvacátých let vyjevuje odlišně. Minulý svět je v teoretizujícím diskurzu rodící se české avantgardy popisován jako irelevantní.⁵¹ Přestože nový svět budují umělci jednoty života „na troskách včerejšího řádu a světa“, jak zní závěr Teigovy manifestační studie „Obrazy a předobrazy“ (srov. TEIGE 1966: 32), těchto ruin si členové rodícího se Devětsilu příliš nevšimají. Proces pohřbívání starého světa avantgardní umělci sledovali, odmítli se jím však jakkoliv zabývat. Převažuje u nich futuristická vize budoucnosti bez minulosti. Úvodní řádky Valéryho eseje „Krise ducha“ z roku 1919 do jisté míry reprezentují rozpoložení rodící se české avantgardy.

Slyšeli jsme vyprávět o celých zmizevších světech, o říších, jež se utopily se všemi lidmi a nástroji, dopadly na nezbadatelné dno staletí se svými bohy a zákony, akademiemi a jejich vědami čistými i užitými, s mluvnicemi, slovníky. Klasiky, romantiky, symbolisty, kritiky i kritiky jejich kritiků. Věděli jsme dobře, že veškerá zjevná země je vytvořena z popelů, že popel značí něco. Pozorovali jsme zhuštěností dějin přízraky ohromných lodí, na nichž byly naloženy bohatství a duch. Nemohli jsme jich spočíst. Ale jejich ztroskotání konečně nebyla naší věcí.
(VALÉRY 1930a: 9)

⁵¹ V básních poetismu se objevují razítka, poštovní známky, pohlednice, protože členové Devětsilu prosazují optické vnímání básně, která nese znaky fotomontáže. Uplatňuje se zde princip hry, asociativní spojování motivů, vyjmutí slova z tradičního řetězce představ a jeho vřazení do nových souvislostí. Prohlásil-li Pound, že poezie nereprodukuje to, co je viděno, ale uvádí do vztahu jiné viděné věci, šel Vítězslav Nezval ještě dál. V článku „Kapka inkoustu“ požaduje rozpojení zaběhlé fráze, aby evokoval původní smysl slov. „Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánů“ (NEZVAL 1967: 184).

Muzeální estetika měla pro českou avantgardu, významně ovlivněnou futurismem, veskrze negativní konotace – představa umění v muzeu se pojila takřka výhradně s „mrtvou muzeálností“. Teige píše o umění a životě konzervovaném v rakvi národopisného muzea, „v rakvi muzea, samo jsouc minulostí (TEIGE 1971b: 151). Dokonce i výstavní síně získaly nálepku „galerijního mauzolea“ a namísto galerií byl prosazován *bazar* jakožto typ prezentace, jež lépe odpovídá elektrickému století (srov. TEIGE 1971d: 496). Nakonec Teige doporučí zapálit Louvre – nápad téměř doslova převzatý s Marinettiho futuristického manifestu:

Futuristé volali právem anarchisty a dynamitníky, aby vyhodili do povětří muzea, obrazárny a knihovny, právem adresovali své invektivy všemu historismu a všem passéismu, inzultovali středověkou královnu moře, Benátky, hníjící na lagunách, a vše z dědictví slavné italské a římské minulosti. Ve Francii se spokojili s anketou, sluší-li se zapálit Louvre. Tento antitradicionalismus, osvěžující vzpruha vývoje, červená nit spojující jednotlivé, někdy rozptýlené kapitoly dějin modernosti, jejíž vývojová linie je ustavičně lámána prudkými revolučními otřesy, tento antitradicionalismus, tak temperamentně proklamovaný Apollinairovým manifestem a výzvami Marinettiho, vrcholí v dadaismu.

(TEIGE 1972: 293)

V Teigových statích z dvacátých let je zřetelná vášeň pro modernost, pociťovaná nutnost obrodit básnickou formu, která by byla schopna vyhovět požadavkům nově vznikajícího umění. V nových uměleckých teoriích je viditelné směřování k takovému umění, které dokáže změnit svět. Úvahy o moderním umění z raných dvacátých let se tak odehrávaly v rámci binárních opozic: živost–muzeálnost, život–muzeum. Pojem „muzeálnost“ byl v rámci dobových polemik využíván k odsouzení „neavantgardních“ uměleckých projevů. Příkladem může být odstoupení Jaroslava Seiferta a Karla Teiga, členů Devětsilu, z redakce časopisu *Host*, prezentujícího převážně názory Františka Götze, mluvčího brněnské Literární skupiny. V roce 1924 panovaly mezi členy Literární skupiny a Devětsilu napjaté vztahy, přesto proběhl pokus o spolupráci v rámci několika čísel časopisu *Host*. Mohlo se zdát, že spolupráce Jaroslava Seiferta a Karla Teiga je s to propojit brněnskou skupinu, vytvářející specifickou podobu českého expresionismu, a pražskou devětsilskou avantgardu, avšak konflikt kolem časopisu *Host*, ze kterého oba přizvaní již po roce odcházejí, naopak jejich odlišnost a rivalitu ještě prohloubil: „Panorama modernosti nahrazeno muzeálností,“ zní v oficiálním prohlášení Teiga a Seiferta (HOST 4 1972). Označení za muzeální umění znamenalo v kontextu avantgardních

polemik dvacátých let vydělení Literární skupiny a jejích snah prakticky mimo české moderní, tj. avantgardní, umění.

Živá byla pro umělce Devětsilu krása kina, revoluční umění, Chaplinovy grotesky a vizuální básně, tedy umění, které je zjevně orientováno na zrak. Muzeum bylo vnímáno coby protiklad revoluce, jako doklad pasivního spočinutí a smrti – pokud je umění relikvií muzea, je zbytečné, je mrtvé (srov. TEIGE 1971c: 377). Namísto uzavřené budovy muzea pracovali čeští avantgardisté s představou tzv. *ateliéru života*, reprezentující otevřený prostor, ve kterém lze umění masově sdílet. Členové Devětsilu, tito „odvážní novátoři české poezie“, jak je nazval Roman Jakobson, měli opustit mrtvou tradici, tradice se v optice avantgardního diskurzu přibližovala ke zkamenění: „Odvážní novátoři české poezie [...]. Před nimi stojí úkol překonati zkornatělou tradici, opustiti ji a kráčet svou cestou, je-li tradice sypká a scvrklá, prudce se odraziti, jestliže zkameněla v kánon“ (JAKOBSON 1995b: 564).

Archeologická perspektiva – to staré, zkamenělé, pohřbené, mumifikované bylo využito k definici negací, tj. nové umění poetismu bylo představeno jako umění prosté jakýkoliv procesů spojených s muzeálností, doslova jako umění, které není *mumifikované*. I proto je mumifikace zmíněna v pasáži popisující vynalezení poetismu:

*Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou, na nějž budu umíratí,
– jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s
Teigem po Praze a pociťující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně,
hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla
starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie
světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – objevili jsme
poetismus.*

(NEZVAL 1967: 127)

Česká avantgarda dokázala projevy troskotající Evropy přehlížet jen několik málo let. Od roku 1930 se nad poetistickými cirkusy houpe oprýskaná cedule s nápisem ZAVŘENO a nad ní vychází černé slunce.

*Řeknu vám něco smutného
pod žlutým srdcem černého slunce
objevila se skvrna podobna mapě Evropy*

Za říhání děl

*krevnatý text žalmů stoupal z měst
a v jich útrokách hryzáno krysami leželo malé dítě přítomnosti*

*Jen svistotem bludných želez války znící smích mužů
jak bodlák pln pýchy odolával
a Evropa vcházející do nebezpečných let zvracela historii*
(HALAS 1930: 19)

Halasova báseň „Evropa“ ztělesňuje bod zlomu české meziválečné avantgardy výstižněji než dokola uváděná „generační diskuze“. Zahrnuje přítomnost, jež je ohryzávána krysami, o budoucnosti se zde mlčí. V centru básně stojí minulost a Evropa, jež „zvrací historii“ „dává hořkými vzpomínkami“. Medicínsky je dávení popisováno jako usilovné vyprázdnění větší části žaludečního obsahu v jednom okamžiku. Dlouhodobě přehlížená minulost a potlačované vzpomínky v českém prostředí vyvrhou „v jednom okamžiku“ roku 1929, kdy jak ve slovesném, tak výtvarném umění narůstá frekvence ztvárnění náhrobků, pomníků, soch, trosek či ruin, implikujících témata rozkladu, rozpadu, ztroskotání. Klíčové téma paměti a muzeálnosti, spojené s významným obratem k antice je definitivním rozloučením s podobou avantgardy, kterou reprezentoval poetismus. Od raných třicátých let sledujeme v českém umění obrat k minulosti a paměti spojené s potřebou minulý svět uchovat, míněno archivovat.

Modernistická epika po první světové válce zobrazuje rozpadlý prostor Evropy: „Vše rozpadá se, střed se zevnitř hroučí, chaos a zmatek zaplavily svět,“ píše W. B. Yeats v básni „Druhý příchod“ z roku 1919 (srov. YEATS 2019). Totožný pocit stojí za vznikem Eliotovy *Pusté země* i Joycova *Odysea*. Zatímco v případě zmíněných autorů „se válka sama může stát apokalyptickým okamžikem přechodu k novému“ (BRADBURY – MACFARLANE 1991: 51), v díle Milady Součkové je válka zlomem, kterým se končí svět takový, jak jej její současníci znali: „Za dva roky nato vypukla válka. Víím, že i když se ještě někdy setkám s Ernestem, že svět, ke kterému patřil, se již nikdy nevrátí“ (SOUČKOVÁ 2000: 206). Impulzy k novému světu po roce 1939 jsou přebity vizí apokalypsy, jejíž děsivost je zvýrazněna tím, že jako diváci stojíme teprve na jejím začátku.

Muzeum a muzeální funkce

„Proto se zakládají archivy. Nahlédněte do labyrintu paměti.“

(Milada Součková: *Vlastní životopis Josefíny Rykové*)

„V anglickém literárním světě to byla také doba konců. [...], ale bez začátků,“ shrnuje v knize *The Auden Generation* Samuel Hynes třicátá leta (srov. HYNES 1976: 340). Sdílený pocit konce kultury lze určit za motivaci k vytváření děl – archivů či encyklopedií, jež by ji byla schopna uchovat. K francouzským encyklopedistům se přihlásili editoři časopisu *Fact!* (1937), již spojili potřebu encyklopedizace moderního umění s pokusem o nastolení řádu v chaosu moderny. Řada uměleckých děl se přímo přihlásila k formě deníků, dokumentů či svědectví osobní či nadosobní historie a byla tak rovněž čtena, například *Autumn Journal* Louise MacNeice, dlouhá báseň napsaná na podzim roku 1938. Virginia Woolfová se v eseji „The Leaning Tower“ z roku 1940 vyjádřila k MacNeicovi poměrně nemilosrdně: „Jako poezie je to slabé, ale jako autobiografie zajímavé“ (WOOLF 1947: 94). Woolfová naráží na napětí mezi poetickým záznamem jedné epochy a autobiograficky orientovaným psaním, variujícím motiv vzpomínání, jež je charakteristické rovněž pro dílo Milady Součkové. Součková téměř současně s *Mluvícím pásmem* píše *Svědectví*, literární deník z roku 1939, který připravovala k vydání až v roce 1946. V poznámce zmiňuje, že do deníku nechce a nebude zasahovat, protože ho vnímá jako *dokument* doby. Prakticky totožně zní MacNiecův komentář k vydání *Autumn Journal* v roce 1939 v Eliotově Faber & Faber: „Já jsem psal to, co jsem nazval Deníkem. V deníku nebo osobním dopise člověk píše to, co právě cítí [...] a žádné pasáže týkající se veřejných událostí jsem nezměnil s ohledem na to, co se stalo po době psaní“ (MACNIECE 1939: 7). MacNiece tento způsob psaní v textu „Modern Poetry: a personal essay“ označil za „nečistou poezii“ (impure poetry; v protikladu k bremondovské „čisté poezii“), tj. takový typ psaní, jež je podmíněn básnickovým životem a světem kolem něj (srov. MACNIECE 1938). Uplatnění pojmu „nečistá poezie“ na poetiku Milady Součkové se nabízí, podobnost vidíme především ve snaze o propojení osobních dějin (jak svých, tak neznámého člověka) a dějin epochy.

„Procházky, četba básně, Encyklopedie,“ píše Součková v *Mluvícím pásmu* (srov. SOUČKOVÁ 1998: 191). V jistém smyslu je v *Mluvícím pásmu*, v encyklopedii epochy jednoho kontinentu, vedena podobnými záměry, jaké v souvislosti s encyklopedickými snahami 18. století vyjádřil Denis Diderot – na bezpečné místo uložit vědomosti minulosti (srov. DIDEROT 1950: 26). Součková tak přistupuje prakticky ke všem svým dílům třicátých a čtyřicátých let: *Škola povídek* je encyklopedií žánrů, *Amor a Psyché* encyklopedií antických motivů, *Odkaz* a *Zakladatelé* referují k encyklopedické perspektivě již ve svých názvech. „Předkládáme veřejnosti Encyklopedii. Už její název naznačuje, že je dílem společnosti mužů pera“ zaznělo v „Úvodu k encyklopedii“ Jeana d’Alemberta (srov. D’ALEMBERT 1989: 4) a tento obraz se nápadně

podobá poslednímu verši *Mluvícího pásma*: muž s perem v ruce disponuje možností archivovat svět a jeho svědectví o světě roku 1939 příznačně zaznívá z muzea.

Podobně uvažuje Kevin Walsh uvažuje o muzeu motivovaném snahou nalézt místo člověka v řádu věcí: „Předměty byly na výstavě uspořádány prostřednictvím korespondencí, analogií a důrazem na schopnost člověka poznávat nebo objevovat silou pohledu“ (WALSH 1992: 17). Avšak dále dodává: „V muzejní expozici je předmět sám o sobě bez významu. Význam mu propůjčuje ‚pisatel‘, tedy kurátor, archeolog, historik nebo návštěvník, který má ‚kulturní kompetenci‘ rozpoznat propůjčený význam daný ‚odborníkem‘. Předmětu v muzejní expozici je význam propůjčován prostřednictvím různých médií – psaného textu a asociace s jinými předměty“ (IBID.: 37). Samotná reprezentace v rámci konceptu muzea je tedy ze své podstaty nemožná, pro muzeum je charakteristické odcizení. Muzeum může vystavovat pouze předměty metonymicky nejméně dvakrát vzdálené od toho, co mají původně reprezentovat nebo označovat (DONATO 1979: 224).

Muzeální objekty (obvykle) nemají vztah mezi sebou navzájem, netvoří kontinuum, jsou pouze inventářem bez inherentního příběhu. Přesně tak nakládá s prostorem muzea Součková. Navzdory jedinému vládci, za kterého je v *Mluvícím pásmu* určen Chronos, jsou objekty muzea vyděleny mimo čas a existují v bezčase. Fakt, že vykopávka z Riegrova náměstí stojí vedle sochy Venuše, tedy artefaktu ze zcela jiné historické periody, implikuje buď nulovou hierarchii v klasifikaci artefaktů (u části muzeálních předmětů není možné definovat jejich hodnotu jinak než stářím), anebo skutečnost, že tato klasifikace proběhla a byla zcela mylná. Shodneme se s Eugeniem Donatem v jeho tvrzení o „našem nekritickém přesvědčení, že uspořádání a klasifikace fragmentů může nabídnout realistické porozumění světu. Jestliže tato fikce zmizí, nezůstane z muzea nic než ‚veteš‘, hora bezvýznamných a bezcenných fragmentů, které nejsou schopny ani metonymicky zastupovat původní objekt, ani jej metaforicky reprezentovat“ (IBID.: 223). Zatímco literární dílo, tj. lingvistická reprezentace, obsahuje svou vlastní paměť, svůj vlastní původ, arché, disponuje muzeum fyzickými artefakty reprezentujícími minulost, jež může být podle Donata obnovena jen díky fabulaci. Mezi encyklopedií a muzeem je těsný vztah: „Bouvardovi a Pecuchétovi se podařilo vytvořit si soukromé muzeum. Muzeum totiž zaujímá v románu ústřední postavení; je spojeno se zájmem postav o archeologii, geologii a historii, a tak se právě prostřednictvím muzea nejzřetelněji formulují otázky původu, kauzality, reprezentace a symbolizace (IBID.: 220).

V evropském umění první poloviny dvacátého století nacházíme celou řadu pokusů archivovat starý, zmizelý/mizící svět. Obrazový atlas *Mnemosyné* budoval Aby Warburg v polovině dvacátých let, uvažoval přitom o výtvarných formách jako o cirkulujících vizuálních stopách

paměti, odvozených z antického umění. Warburg vytvořil jedinečný archiv-encyklopedii, rezignující na text (odmítl dokonce obrazové popisky), který apeloval na vlastní obrazovou paměť pozorovatele (diváka). Obrazový atlas paměti se v průběhu let měnil, nabýval, poslední verze v roce Warburgovy smrti v roce 1929 obsahovala šedesát tři tabulí, na kterých bylo podle jeho vlastního rozvážení rozmístěno přibližně tisíc fotografií uměleckých děl. Podstatné je, že se zde v přímém sousedství ocitají památky antiky, Blízkého východu či renesance, ale i „výstrižky“ reklamních textů. V *Mnémosyné* se stírá vysoké a nízké, Warburgovy tabule jsou do jisté míry mapy osobní a kolektivní paměti, v rámci kterých se výjevy řadí bez zjevné hierarchie a koherence.

Obdobný pokus, navázaný však na situaci po druhé světové válce, se k muzeu hlásí již v názvu, André Malraux své *musée imaginaire* charakterizoval jako muzeum bez zdí (srov. MALRAUX 1965). Na ikonické fotografii stojí Malraux před desítkami fotografií roztroušených po zemi a pokouší se vytvořit archiv významných památek historie umění v přesvědčení, že každé dílo, které může být vyfotografováno, má své místo v muzeu (srov. CRIMP 1983). Díky konzervaci, muzeu, archivu a encyklopedii má moderní umělec přístup k umění minulosti, tvrdí Malraux, avšak mluví výhradně o malíři, sochaři, fotografovi, tedy o vizuálních umělcích.⁵² Oproti němu se H. G. Wells od roku 1938 pokouší o encyklopedii evropského vědění, která je ryze textová: mezi lety 1936–1938 formuje *World Brain* (1938), knihu jako encyklopedii světa, schopnou poskytnout syntézu univerzálních informačních zdrojů.

Archivace a encyklopedizace světa se netýká pouze projektů, které se takto vymezují. Na slovesná umělecká díla lze rovněž nahlížet jako na archivy či encyklopedie – také fikce disponuje schopností stát se dokumentem či archivem, nejčastěji „mrtvými archivy“ (dead catalogues), jak zní článek Michaela O’Driscolla (srov. O’DRISCOLL 2013). Mrtvý archiv odpovídá závěru *Mluvícího pásma* ve smyslu katalogu zaniklé kultury. *Mluvící pásmo* je inventářem nikoli historie, ale paměti zaniklé Evropy, mentálním katalogem věcí a činností světa, který již neexistuje nebo přestává existovat. V závěrečné scéně vychází na balkón Večernice, „držíc v ruce katalog muzea“ (SOUČKOVÁ 1998: 215), kterým je samo *Mluvící pásmo*, jak dokazuje první vydání této básnické skladby stylizované do podoby muzejního katalogu. Nicméně rebelantský mluvčí básně se opakovaně vysmívá památkám minulosti, apeluje na zahazení starých sbírek nerostů ve smyslu apelu ze *Svědectví*: „Budu ctít památky minulosti, nikdy však nebudu pod záminkou úcty k nim dusit nový život“ (IBID.: 67).

⁵² Na tento text reaguje rovněž Donald Davie ve dvojdielném eseji „The poet in the imaginary museum“ a klade si přitom otázku, jak se odlišuje pozice moderního básníka od moderního malíře, sochaře a skladatele (srov. DAVIE 1977).

Osobní i nadosobní v *Mluvicím pásmu* disponuje muzeální funkcí (museum function): „Definuji muzeální funkci jako způsob, jak jsou objekty valorizovány, získávány a vyřazovány, vystaveny a skryty v určité společnosti a v určitém historickém období“ (MCISAAC 2007: 12). V básni Součkové je tato muzeální funkce dokonce zdvojená – autorka katalogizuje vzdělanost Evropy a její text je součástí tohoto katalogu. Indexování a katalogizování se jeví jako nezbytná podmínka pro to, stát se součástí archivu moderny. Inspirujeme-li se Foucaultovými úvahami o archeologii (srov. FOUCAULT 2002), vidíme, že ani *Mluvicí pásmo* není vyčerpávajícím archivem kultury či civilizace. Co však klade Součkové dílo naroveň velkým dílům modernismu, je fakt, že si tato báseň, přidržíme-li se Foucaultovy metaforiky, udržela povahu *dokumentu*, nikoli monumentu, tj. dokumentu, který podává zprávu o lomu epochy s nevídanou přesností i bez časového odstupu: Součková objasňuje to, čeho je sama součástí. *Mluvicí pásmo* je tak společně s Joycovým *Finnegans Wake* a Poundovými *Guide to Kulchur* či *Cantos* textem-archivem, zajišťujícím „archivní vědomí modernismu“ (srov. O'DRISCOLL 2013: 2).

Snahu katalogizovat umění, tj. potřebu shromáždit a encyklopedicky představit minulost, vykazuje v jistém smyslu i Poundovo *ABC četby* (1934), třebaže autor v úvodu upozorňuje, že daný záměr není možné uskutečnit: „Byl jsem obviněn, že chci poskytnout ‚přenosnou náhradu Britského muzea‘, což bych ihned udělal, kdyby to bylo možné. Není to možné“ (POUND 1968:16).⁵³ Není nutné vyjadřovat se encyklopedicky, vyjadřuje se v jiné souvislosti Pound, nicméně v *Cantos* je vysledovatelná encyklopedická tendence (konec éry Britského muzea je zmíněna v LXXX. oddílu), jednotlivé fragmenty jsou soustavně vykládány v širších souvislostech. *Cantos* je báseň (básně), která indexuje a katalogizuje, báseň jako textový archiv (srov. PAUL 2002: 101). Poundovo psaní není ani tak muzeem, jako spíše jeho náhradou. Podobně v *Guide to Kulchur* usiluje Pound o „propletený komplex evropského archivu“ (tangled complex of European archive). *Guide to Kulchur* je v mnohém vedené potřebou

⁵³ Pochybnosti o autenticitě slov však pro Pounda otevírají možnou afinitu mezi jazykovým a nejazykovým uměleckým dílem, v inspiraci Ernestem Fenollosou objevuje obraz: „Čínská poezie promlouvá současně s živostí obrazu a pohyblivostí zvuků“ (KRÁL 2005: 81). K Fenollosově vlivu se Pound vrátil rovněž ve svém *ABC četby*, kde opakovaně kritizuje abstraktnost evropského básnictví, které popisuje věci v příliš obecných pojmech. Proti tomuto typu staví Fenollosovo vymezení čínského ideogramu, který znamená *onu věc* nebo činnost nebo situaci, nebo podstatnou vlastnost věcí, které zobrazuje. Pound zdůrazňuje Fenollosův názor, že takto zapsaný jazyk musí zůstat poetický, neboť jednoduše nemohl nebýt básnivý. Pound totiž, stejně jako Fenollosa, věřil, že čínské ideogramy přímo reprezentují obraz daného předmětu tak, jak jej můžeme vidět v přírodě. Přál si vytvořit nový poetický jazyk, který by podobně jako čínština kladl důraz na vizuální podobu obrazu. Ideogram nutí čtenáře vnímat nejenom význam obrazů, ale rovněž vztahy mezi nimi, které jsou na první pohled náhodné – zvýznamňuje tedy výrazně aktivitu čtenáře/pozorovatele, která je zcela nezbytná k rozkrytí významu. Pod vlivem čínského ideogramu, avšak také na základě znalosti (nejenom) Apollinairových ideogramů, otevírá Pound svůj koncept obrazu dalším médiím – v eseji „The serious artist“ and „The new sculpture“ odvozuje svou teorii básnictví přímo od malířství a sochařství (inspirován je rovněž hudbou). V Poundově nauce o obrazu tak dochází k prolnutí výtvarného umění a literatury, požadavek osvobození slov se ztělesňuje v intermediálním povaze básnického obrazu.

porozumět fragmentům kultury a uchovat si na ně vzpomínky, neovlivněné chaosem moderního světa (srov. POUND 1970).

Ústřední idea *Mluvicího pásma* je v tomto ohledu ve shodě s Poundovým projektem: vytvořit nový dokument-zákoník, který disponuje nadějí záchrany:

Nahlížím do tiskárny.

Tiskař se ani dnes nedočkal zákonodárce s rukopisem:

Zákoník nového světa,

v němž by všichni lidé byli šťastni.

Učedník by byl okamžitě doběhl pro sazeče.

Vždyť všichni cítíme potřebu nového zákoníku.

Cítím to, chci to vyjádřit tímto rukopisem.

I kovová písmena to cítí,

i litina, z níž mají být ulita.

Cítíme to všichni:

každé odřené místo na stole,

každé písmeno, otřelé tisíce slovy,

oznámeními sňatků, úmrtími, časopisy, knihami.

Tisíckrát odřená slova se bouří,

cítím tu vzpouru v sobě, v litině, v písmenech, v slovech.

Tiskař odešel do svého sadu,

hledá útěchu od slov, ulitých v kamenném bloku.

(SOUČKOVÁ 1998: 213–214)

Potřeba nového zákoníku plně odpovídá snaze vtisknout řád anarchii světa jako jednoho ze základních témat modernismu, jak vyjádřil T. S. Eliot v eseji o Joycově románu: „Odysseus, řád a mýtus“ (srov. ELIOT 2019: 67–70). Chalupeckého prohlášení v eseji „Dějiny“: „Běda vzdělavcům, kteří chtějí zákon dříve než zákonodárce“ (CHALUPECKÝ 2017: 175) vstupuje do dialogu s *Mluvicím pásmem*, kde je zákonodárce nositelem rukopisu nového řádu, nového zákoníku. Avšak v básni Součkové zůstal tiskař raději ve svém sadu než v prázdné tiskárně. Už neexistuje a nebude existovat dokument o novém světě, který by byl napsán a vytisknut ve světě starém, přesněji ve světě roku 1939. Ambice stát se oním zákoníkem, které bychom mohli *Mluvicímu pásmu* přisoudit, není možné naplnit. Text sám, stejně jako jeho mluvčí, je součástí zanikajícího světa, bez možnosti aktivně se zapojit do světa po apokalypse.

Přestože muzeum reprezentuje kolektivní paměť, neznamená to, že individuální osobní paměť nezaujímá v básni žádné místo. Srovnáme-li verše, které jsou psány kapitálkami (celkově 14), sledujeme zřetelnou tendenci k zintimňování směrem ke konci skladby. Prakticky v celé básni jsou zvýrazněny události tzv. velkých dějin, popřípadě zobecnitelné soudy o světě a jeho obyvatelích: PRÁZDNÝ SARKOFÁGU; Ó MLÁDEŽI, OPOVRHUJ STARÝMI; EVROPA NEBUDE BOJOVAT; SVĚT ROKU 2000, V PŘÍŠTÍ VÁLCE aj. V posledních dvou oddílech jsou zvýrazněny VZDECH (zopakováno německy, francouzsky a anglicky), DUBOVÝ VRCH, ALŽBĚTINO VÝROČÍ, ČASOMÍRA, MUŽ S PEREM V RUCI, tedy nejenom přímé odkazy na biografii autorky (Dubový vrch u Bechyně, kde trávila léto, Alžběta jako jedna z postav prvního románu *Amor a Psyche*), ale na biografii člověka, jehož osud nelze vymanit z osudu umírajícího světa.

Spisovatel ve vitríně muzea

*Nikdo již neví, jak se jmenuji
v mých slepých zřítelnicích žije mrtvý svět.
Na balkon na zlámaných sloupech vychází Večernice,
v řasném rouchu,
naproti mně v sále vykopávek,
z Riegrova náměstí, z roku 1939,
zítra ráno, vyjde zas branou tržiště v Miletu,
mé věčně otevřené zřítelnice na ni čekají,
čekám, že se dotkne mé bazaltové hrudi,
držíc v ruce katalog muzea,
slyším ji, jak sestupuje, klapajíc podpatky po schodišti.
Židé před miletskou branou se hádají,
doléhají ke mně slova:
Imperátor, Vůdce, Legie,
křičí, spílají si, perou se!
Slyším ji, jak přichází!
Nezastaví se u hrobu Imperátora, u vlysu vítězné legie?!
Sluha, válečný invalida, prochází sálem,
venku v parku kropí trávníky a záhony;
nějaký mladík sedá na sametovou pohovku,*

sní o tom, že přetrhne rudou šňůru, dělíci ho od Venuše?

Vidím ho svou slepou zřítelnicí a usmívám se.

JSEM MUŽ S PEREM V RUCE.

(SOUČKOVÁ 1998: 215–216)

Mluvčí básně, který v polovině *Mluvčího pásma* ještě zvolává: „já volám, já jsem básník“ končí svou neradostnou pout' jako tichý svědek vlastního konce: „Nikdo již neví, jak se jmenuji.“ Stal se exponátem bez příběhu, protože neexistuje v novém světě pojem, který by mu katalogizátoři muzea dokázali přisoudit. Co dokážeme pojmenovat, známe, ale identita tohoto exponátu je popsána jen kapitálkami „MUŽ S PEREM V RUCE“. Vysvětlení tohoto obrazu je obsaženo již v *Kaladě*: „Kdo dovede držet v ruce péro, umírá“ (IBID.: 15). Závěr *Mluvčího pásma* je tak esencí zániku, jak písmen, slova, řeči, tak spisovatele. Spisovatel je součástí výstavy vykopávek, jejichž smysl zůstal novými lidmi v novém světě nerozkryt. Má kamennou hrud', je podobně nehybný a zachovalý pro budoucí generace jako vycpaná zvířata. Tento obraz může evokovat Eliotovu báseň *Dutí lidé* z roku 1925: „My jsme ti dutí lidé / vycpaní lidé / skláníme jeden k druhému / hlavičky slámou vycpané. Ó žel!“ Nalézáme zde shodné motivy sloupu, hvězd, zkamenělých soch, kontrastu vidoucnosti–nevidoucnosti a báseň rovněž končí zánikem. „Tak takhle končí svět / tak takhle končí svět / tak takhle končí svět / nebouchne to, jen zakňourá“ (ELIOT 1967: 81, 85).

Muž s perem v ruce reprezentuje minulost, ale není schopen předat o ní jakoukoli informaci. Tvrdí-li Donato, že „archeologické počátky jsou významné ze dvou důvodů: každý archeologický artefakt musí být původní a musí vysvětlit ‚smysl‘ širšího historického rámce“ (DONATO 1979: 220), jsme v případě archeologické vykopávky „Muže s perem v ruce“ svědky selhání. Marcel Proust ve svém *Hledání ztraceného času* podotkl, že minulost člověka je skryta „v nějakém hmotném předmětu (v emoci, kterou v nás tento hmotný předmět vyvolá), o němž nemáme tušení“ (PROUST 1979: 53). Umělecky ztvárněná neschopnost vyvolat emoci v závěrečném verši je tak v jistém smyslu ironizací přežití minulosti (moderny) v artefaktech s vyprázdněným a nečitelným významem.

Pero v ruce se podobá veslu, o které prosí rovněž muž, pohřbený na břehu moře, jenž na jméno stále čeká v prvním oddílu *Cantos*: „Z mých zbraní vztyč náhrobek na břehu moře a napiš: / Zde leží muž zlovolné sudby, jenž na jméno čeká“ (POUND 2002: 11). V *Cantos* člověk, který nemá jméno, žádá o zatnutí vesla do hrobu, jež by bylo schopno referovat o něm dalším generacím podobně jako v *Mluvčím pásmu* pero muže beze jména. Nástroj, který člověk užíval za svého života a který je v obou básních tím jediným, co je schopno fungovat jako stvrzení identity, však

není s to osvětlit minulost a význam artefaktů v tom okamžiku, kdy je rovněž význam či účel takového nástroje nečitelný. K takovým objektům nemají čtenáři-návštěvníci muzea žádný vztah. Muž s perem v ruce je sice centrem posvátné básně, která často doléhá na návštěvníky muzea, jak si všiml Paul Valéry v eseji „Potíže s muzei“ z roku 1925, nicméně i Valéry končí svůj esej: „Zde [v muzeu, zř] jsou pohřbeny mrtvé vize“ (srov. VALÉRY 1972: 36–39). Obraz básníka, který se stal součástí muzea, je tak stvrzením vyprázdněného vztahu světa, jež jej umístil do instituce reprezentující často pouze předstírané porozumění. Spisovatel je sice uchovávan v bezpečí muzea, avšak svět po roce 1939 již nezná význam tohoto slova. Poněkud jinak se situace jeví ve chvíli, kdy se jedná o spisovatele malé literatury, který se stane součástí sbírky evropského umění. Umístění českého spisovatele do muzea je momentem, kdy je české umění stvrzeno a uchováno pro další generace, avšak ve světě po apokalypse, „když přežijeme, z okamžiků, které vypadaly jako konce, děláme malé obrázky, libujeme si v epochách“ (KERMODE 2007: 15). Modernistický umělec v muzeu sice přežil, ale není schopen poskytnout žádné svědectví. Psaní moderny je na konci básně zahaleno mlčením. Utichlo rádio, divadla, dětský smích na houpačkách, samotné *Mluvící pásmo* ve smyslu zpěvu, rovněž muž s perem v ruce je němý, avšak vidoucí: „Nikdo již neví, jak se jmenuji / v mých slepých zřítelnicích žije mrtvý svět. / [...] / Vidím ho svou slepou zřítelnicí a usmívám se“ (SOUČKOVÁ 1998: 216). Pohled vidoucího slepce, Teiresia (u Součkové rovněž Oidipa), je v jistém smyslu metaforou moderny.

Spisovatelka ve vitríně muzea

„Když se do toho pletou ženské, kam to povede?“

(Milada Součková: *Odkaz*)

Muzeum uchovává, propaguje, ale rovněž kontroluje. Umístila-li Součková do muzea v *Mluvícím pásmu* muže s perem v ruce ve významu spisovatele, je možné daný obraz číst ve smyslu generického maskulina, tj. zahrnuje v sobě zároveň i význam „jsem žena, tj. spisovatelka, s perem v ruce“?

V *Mluvícím pásmu* jsou muži a mužský svět světem války – v básni je vyjádřena obava ve vztahu instituce a genderu.

Ó běda státu, kde mužům vzrostou kusadla,

*kde ženy budou pracovnicemi,
kde pohlaví bude patřit státu!
Ó běda!
Ke mně, muži, ke mně, shromáždění!
Stojím pod dubem, ve vřesovišti,
nebojte se té romantiky!
(SOUČKOVÁ 1998: 211)*

V románu *Amor a Psyché* (1937) Součková experimentuje s mýtem, s napětím individuální a kolektivní historie, rozbíjí koherentní narativ a využívá takové vypravěčské postupy, které znejistňují vyprávění jako takové a nasvěčují jeho stvořenost, tj. umělost. V kontextu jejích románů je zde míra experimentu pravděpodobně nejvyšší. V centru *Amora a Psyché* jsou prakticky pouze dívky, ženy, a dokonce i sama autorka. Avšak ženské promluvy a ženský způsob vyprávění jsou soustavně umenšovány, čtenáři je nabízena možnost mužského vypravěče jako nositele důvěryhodnosti: „Dnes v noci se mně o ní zdálo. Připomenuv(ši) si svůj sen, napomenut(a) snem dnešní noci, píši tyto řádky“ (SOUČKOVÁ 1995: 52). V celém románu vystupuje postava muže v různých rolích – nápadníka, souseda, otce, a jeho charakteristiky jsou: odvážný, spisovatel, přírodovědec, který hovoří o svých zálibách, zatímco žena servíruje zákusek a víno. Tak je ztvárněn klíčový protikladu spisovatele a spisovatelky, který Součková tematizuje napříč celým svým dílem. Nevíru, že se žena může stát spisovatelem, doprovází zklamání, že se stane pouze spisovatelkou: „Augustina napsala povídku, asi se to nějak ode mne naučila za tu dobu, co o ní píši. [...] Augustina se stane spisovatelem, jako mnoho jiných, a já ne“ (IBID.: 55).⁵⁴ Dokáže spisovatelka dostát intelektuálním požadavkům velké literatury? Takto odpovídá Součková v *Zakladatelích*:

Do Oslavan přijela slavná spisovatelka. (Podle jednoho obrázku to byl muž s plnovousem, podle jiné fotografie to byla žena). V Oslavanech ji všichni dobře znají, kromě mladších a novousedlíků. Před lety tady žila se svým mužem a psala pod pseudonymem do brněnských listů. Psávala tajně, aby muž nevěděl. Vyčítali mu, že jí to trpí a dívali se na ni jako na přemrštěnou ženskou (...) Od té doby spisovatelka proslavila sebe i Oslavany nejen sbírkou básní „Písň Oslavky“ a povídkami „U břehů Oslavky“, nýbrž divadelní hrou „Oslavka“, která se dávala na Národním divadle a byla přeložena do němčiny.

⁵⁴ Ke spojení feminity a muzeálních expozice srov. ROGOFF 1994. Ke vztahu literárního modernismu k museu srov. ADORNO 1981).

(SOUČKOVÁ 1997: 264)

Rovněž v kritických ohlasech byl tematizován vztah Milady Součkové k tzv. ženské linii české literatury. Václav Černý svou recenzi románu *Zakladatelé* příznačně uvedl větou: „Že si žena, a přitom téměř romanciérka-debutantka, troufá na úkol tak nesnadný a tak očividně, řekl bych odbornický, jako je vylíčení geneze společenské vrstvy, je samo už hodně sebevědomé“ (ČERNÝ 1992: 681). Černý se sice mýlí, ale pokračuje: označí autorčin umělecký talent za velmi ženský a vyprávěcí metodu za nazírání „z kuchyně“. Přestože Černého recenze vyznívá kladně, volba autorčina pohlaví za interpretační klíč k uměleckému textu je zcela proti jejímu naturelu. Protiklad spisovatele a spisovatelky adresuje Součková napříč svým dílem, opakovaně vyjadřuje nevíru, že se žena může stát spisovatelem. Tato nedůvěra je u ní prohloubena obavou, že se sama stane *pouze* spisovatelkou. Jak píše v románu *Amor a Psyché*: „Obdivuji se dovednosti spisovatelů, jejich možnosti vyjadřovati se, jednati. Jsem popletena tím, že nejsem mužem, jsem popletena tím, že muži píšou o ženách a že já jsem ženou, chtějí psát jako oni, s touhou vyrovnati se jim. Cítím temně kategorický imperativ literatury. Přece musím psát o ženských postavách, o nichž oni psali! Jen budu-li psát tak dobře jako oni, budu spisovatelem, jinak se zvrhnu ve spisovatelku“ (SOUČKOVÁ 1995: 119). Ženské psaní považovala Součková za banální a povrchní: „Velká většina, celá prostřední a špatná literatura je psána tímto ženským způsobem“ (IBID.: 162).

Součková k sobě soustavně referuje jako ke spisovatelovi a básníkovi, a to jak v uměleckých textech, obsahujících autorské reference, tak v osobní korespondenci: „Pan Hrabal by řekl, tak k čemu jste sakra spisovatel.“; „Já bych chtěla vystoupit jako živý spisovatel a nijak jinak“ (SOUČKOVÁ 2018: 66, 75). V dopise Karlu Milotovi napsala z amerického exilu čtyři roky před smrtí: „Tady pár lidí o mě ví a říká, že jsem básník. Ale nikdo nic nečetl, už proto, že nikdo neumí česky. A já se červenám (v přeneseném slova smyslu) a někdy bych chtěla říct: Tak co má bejt! jsem básník!“ (IBID.: 515). „Já jsem básník“ sice koresponduje s prohlášením „jsem muž s perem v ruce“, avšak do jisté míry znamená přiznání, že „tady žádná žena není“. Tímto prohlášením končí román *Malina* (1971) Ingeborg Bachmannové, poslední telefonát, zaznamenaný v knize, je de facto telefonátem určeným samotné autorce.

Jak prosím?

Ne?

Pak jsem se špatně vyjádřil.

Musí to být omyl.

*Číslo je 723144
Ano, Uherská ulice šest.
Ne, není tu.
Tady žádná žena není.
Říkám přece, že tu nikdy nikdo toho jména nebyl.
Nikdo jiný tu není.
Moje číslo je 723144.
Mé jméno?
Malina.
(BACHMANNOVÁ 1996: 298)*

Malina – mužské alter ego – převezme vládu nad příběhem, závěrečná věta románu zní: „Byla to vražda“ (IBID.: 299). Alter egem spisovatelky se stává muž, v *Malinovi* intencionálně mizí ženský hlas. Bachmannová k tomu píše: „Tu knihu jsem musela napsat a věděla jsem to už dávno, ještě v době, kdy jsem psala básně. Jenom jsem dlouho hledala hlavní postavu. Jedno jsem však věděla už tenkrát: musí to být muž, protože jenom z pozice muže budu moci vyprávět“ (cit. podle TVRDÍK 1996: 304). Při srovnání ženského a mužského principu tvorby zdůrazňuje: „Nakonec však jsem našla sama sebe: totiž způsob, jak nezapřít ženské já, a přesto vložit veškerou tíhu na to mužské“ (IBID.: 305). V nalezení jistého komfortu v mužském hlasu se Součková Bachmannové podobá: „Mluvím slovy básníka. Běda, kdo nedovede mluvit slovy básníka, zešílí“ (SOUČKOVÁ 1995: 87).

Živá, snící socha moderna

*„Marně chci přemoci ten minulý čas.“
(Milada Součková: *Hlava umělce*)*

Socha, jinak, ne já, jiní. [...] A krása města, stavby, parky, sochy; nejsou to lidé, a přece něco s nimi mají společného; postavu, šaty, tělo a žijí nebo žili tak jako ostatní lidé. V parku na Karlově náměstí je jich několik. Chodili tudy, jako dnes chodí lidé. V ulici lidé proudí a zaměstnávají se tím, čím se kdysi sochy zaměstnávaly. Třeba koupí čerstvých rohlíků, jak šly v okolí svahu parku Karlova náměstí do města. Prý tu bývaly dříve jiné kostely, jiné náměstí. Dnes je tu

mohutný dům Novotných. Rodina tak zcela jiná než rostoucího člověka – sochy.

Začíná mít tělesné rozměry antických soch. Odras paty, luk paže, sklon a vzepětí.

V nedokončené povídce z pozůstalosti⁵⁵ se Milada Součková vrací ve svých vzpomínkách do Prahy, na Karlovo náměstí, kde se mívají živí a neživí lidé v těsné symbióze – antika opět ožívá přímo v kulisách Karlova náměstí. V kapitole „Studie k pomníku“ z *Hlavy umělce* se pomník stává symbolem historického času, kamenná či kovová socha je i zde, podobně jako v povídce z pozůstalosti, postavena do kontrastu s dětmi, které si u ní hrají. Dětství je autorkou označeno za zásobárnu budoucího času, socha oproti tomu za symbol historického času, strnulého do neživosti (srov. SOUČKOVÁ 2002: 21).

Paul Valéry píše o malbách a sochách jako o opuštěných dětech, kteří ztratili jak své místo ve světě, tak definici sebe sama. Příznačná je pro ně tedy osamocenost, avšak v psaní Součkové jsou sochy a pomníky – skoro vždy pomníky významných mužů – stvrzením existence: socha vzdoruje mizení v historii. Umělcova socha existuje mimo lidský čas, mimo dějiny: „přišel jsem až ke své oblíbené soše v jezírku a pomyslel jsem si: tato socha odolává času zdánlivě lépe než člověk. Zůstává stejnou (zdánlivě), každý rok okolo ní rozkvétají orseje, fialky, každý rok; může to být po staletí. Pro ni neplatí ‚lidský čas‘, boj s ‚lidským časem‘“ (IBID.). V básni „Na dlani sochy“, která vyšla v roce 1937 v *Kvartu* (pod názvem „Závaží“ otištěna ve sbírce *Tiché poselství*), píše Josef Hora o ústech prasklé sochy, která se drolí, socha se kymácí ve větru, od nohou dokonce zahnívá – takto si lze představit *zdánlivou* stejnost sochy, ke které referuje Součková (srov. HORA 1937: 9–10). Socha přežívá člověka, který ji stál modelem, přetrvává věky, přesto podléhá zkáze.

Ve stejném roce, v jakém vyšla Horova báseň, publikoval Roman Jakobson studii „Socha v symbolice Puškinově“, jehož úvahy o obživlé soše jako by předznamenávaly o dva roky mladší *Mluvící pásmo* Milady Součkové: zabývá se materiálem, ze kterého je socha vyrobena (kámen, měď, zlato), který stojí v protikladu k opakujícím se spojením jako „oživlá socha“, „než oživne Petrova socha“ apod. (JAKOBSON 1995c: 579–580). Podle Jakobsona se v Puškinově poezii hranice mezi životem a nehybnou mrtvou hmotou záměrně stírá, idea života, obsažená ve významu sochy, a idea trvání, poskytnutá její vnější formou, splývají v obraz trvajících života (srov. IBID.: 599). K aspektu oživlé sochy se vrátil Zdeněk Mathauser s otázkou, zda by neodpovídalo zmíněným Puškinovým dílům právě naopak trvat na tom, že tu nejde o zpětnou proměny v živou osobu ani o oživlou sochu, nýbrž o pohybuující se sochu neživou, o sochu, jež

⁵⁵ Uloženo v LA PNP, fond Milada Součková, rukopisy vlastní.

se ocitla v pohybu (srov. MATHAUSER 2000: 42). Ještě jednou si tak položíme otázku k závěrečnému obrazu *Mluvícího pásma*: jedná se o obživlou sochu spisovatele, nebo o neživou sochu, jež disponuje schopností vidění, a dokonce schopností řeči (vnitřního monologu)?

Mathauser tvrdí, že sochy v Puškinových básnických dílech skutečně neožívají: i poté, co se paradoxně a příznačně ocitly v pohybu, zachovávají svou neživotnou substanci – kovovou či kamennou. Stejně tak se chová socha v muzeu v závěru *Mluvícího pásma*, je vidoucí, pozoruje svět, ale zachovává si svou bazaltovou, tj. neživou, substanci, jež odpovídá charakteru naleziště, popsaného v básni: zlámané sloupy, ruiny, vykopávky, ze kterých byla vyzvednuta neporušená socha z bazaltu, z materiálu antických soch.

*Na balkon na zlámaných sloupech vychází Večernice,
v řasném rouchu,
naproti mně v sále vykopávek,
z Riegrova náměstí, z roku 1939,
zítra ráno, vyjde zas branou tržiště v Miletu,
mé věčně otevřené zřítelnice na ni čekají,
čekám, že se dotkne mé bazaltové hrudi!*
(SOUČKOVÁ 1998: 216)

Závěr básně, konkrétně obraz brány z Milétu, města ležícího při ústí řeky Meandros, koresponduje se zatopením částí kontinentu v prologu skladby. Milét, významný přístav, byl díky usazeninám řeky od moře vzdalován a později opuštěn – čas pracoval proti městu stejně, jako čas pracuje v básni proti budoucnosti Evropy – zříceniny Milétu dnes leží kilometry od pobřeží. Z města jsou jen trosky, ruiny, avšak hlavní brána k milétskému tržišti se zachovala – byla odvezena do Berlína a uchována v Pergamonském muzeu.

Vycházející Večernice či Venuše, jež se prochází vykopávkami, se objevuje rovněž v textu Jindřicha Štyrského. V básnické próze „Svět se stává stále menším“ se objevuje motiv náhrobku, odkazující ke ztrátě sestry – k traumatické zkušenosti smrti sourozence se vrací portrét *Podobizna mé sestry Marie* (1941). Štyrský ji zpřítomňuje v ruinách domu, narušení povrchu zdi se obtiskuje do tváře, trhliny a praskliny dotváří pohled mrtvé: „A doprostřed této hřbitovní scenerie chtěl bych vykreslit tvůj portrét, tvář mé mořské přítelkyně, její obraz, vyrytý na oprýskané zdi, poseté trhlínkami, rozmočené deštěm, prosáklé vodou, popraskané vichřicí, popleněné časem. [...] Viděl jsem večernici vycházet nad ruinami“ (ŠTYRSKÝ 1992: 39). Je to táž Večernice, jež vystoupila na zlámané sloupy v *Mluvícím pásmu*...

Většina „exponátů“ obývajících svět muzea *Mluvícího pásma* je živoucích: Večernice sestupuje po schodech, dotýká se bazaltové hrudi muže s perem v ruce, který její pohyb sleduje a ve své mysli komentuje – pokud báseň mluví, ostatně je „mluvící“, mluví prostřednictvím rádia, novin, reklam, závěr patří tichému monologu slepé sochy, jež slouží jako němá vzpomínka (srov. BLANTON 2015: 160). Večernice se sice pohybuje muzeem jako pouhý návštěvník, sleduje předměty ve vitrínách podobně jako sluha, válečný invalida a mladík. Avšak sluha i mladík mohou sál vykopávek z Riegrova náměstí opustit, zatímco ona se řadí za sametovou pásku vedle muže s perem v ruce. Až se ráno otevře muzeum pro návštěvníky, budou rovněž u jejich nohou pobíhat malé děti?

Ve stejném roce jako *Mluvící pásmo* Milady Součkové napsal W. B. Yeats báseň „The Statues“, v jejímž centru jsou mladí lidé, kteří si uvědomili význam monumentů – rozhodli se líbat sochy.

*Pythagoras planned it. Why did the people stare?
His numbers, though they moved or seemed to move
In marble or in bronze, lacked character.
But boys and girls, pale from the imagined love
Of solitary beds, knew what they were,
That passion could bring character enough,
And pressed at midnight in some public place
Live lips upon a plummet-measured face.*
(YEATS 1997: 344)

Také Yeats dále v básni užívá metaforu prázdných očí sochy, souvislost s *Mluvícím pásmem* dále shledáváme v obrazech špinavého moderního přílivu, ve kterém obyvatelé roku 1939 troskotají.⁵⁶

Na konci jedné epochy, která byla v diskurzu moderní Evropy příznačně spojována s dobou bezprostředně před druhou světovou válkou, je spojitost básníka s pomníkem významným motivem evropského modernismu: „Monuments of unageing intellect,“ píše Yeats v básni „Sailing to Byzantium“ z roku 1928: pomníky nestárnoucího intelektu jsou vyděleny z umírání, cokoliv se v básni narodí, zemře, jen monumenty přežijí; „monuments of its own magnificence“ (srov. IBID: 197). Z Yeatsovy básně pramení jistá dvojznačnost, sochy jsou vždy v přímém kontextu se společenstvím lidí (nejčastěji ve městě), ale jejich kamenná existence jim určuje

⁵⁶ Srov. též báseň „A Bronze Head“ z téže sbírky (IBID.: 348).

odcizení a osamocenosť.⁵⁷ V básni se neřeší pouze vztah umělce a monumentu (sochy), ale rovněž funkce umění jako monumentu (srov. NORTH 1983: 390).

Umělec zkameněl, aby mohl být připomínán novými pokoleními – zkamenění se zde objevuje ve smyslu přetrvání, uchování, a dokonce stvrzení významu. V úvodní kapitole jsme již upozornili na obraz z korespondence s Jindřichem Chalupckým, ve kterém se Součková vyjadřuje z touhy uložit se do kamene, jež lze číst jako metaforu touhy spisovatelky existovat pro další generace (čtenářů). V kontextu evropského modernismu může toto prohlášení reflektovat širší směřování moderny – stát se živým (snícím) pomníkem. Básnický tuto touhu zachytil Václav Navrátil: „Člověk je uspán myšlenkami. A přijde okamžik, kdy se přidá k sochám. Ztuhne a zůstane živým a snícím pomníkem (jako nad hrobem). Je zkamenělý úžasem a žalem“ (NAVRÁTIL 2003: 257).

V básnické próze *Kaladý, aneb: útočiště řeči*, elegii za zanikající mateřštinu z roku 1938, však Součková význam kamene jako bezpečný úkryt před zkázou a zapomením znejišťuje: varuje, že kámen není útočiště, z něj vystavěné věže se zhrouť a ruiny si lidé rozeberou na podezdívku domků. Představu ruin, které budou odneseny ze svého přirozeného prostředí a využity k něčemu, co není jejich účel, je těžko přijatelná, přestože ruina sama o sobě vzdoruje zániku, svým významem je pokračování života zaniklého, jeho posmrtným životem.⁵⁸ Bezpečnou ruinu k uchování mateřštiny reprezentuje v básni příznačně slovo, přesněji lidová podoba jména vesnice Koloděje: minulost žije skrze ruiny a ostatky, ve slovu pokračuje posmrtný život moderny.

Poetická próza *Kaladý, aneb: útočiště řeči* vyšla s kresbami a v grafické úpravě Zdenka Rykra v nákladu padesáti číslovaných výtisků.⁵⁹ Na obálce básně je pyramidální náhrobek s okem. V souvislosti s pádem Evropy maluje Zdenek Rykr rozsáhlý cyklus *Elegie* (1938–1939), obrazy

⁵⁷ Podobný obraz ticha bazaltových soch v Egyptě se objevuje v další Yeatsově básni: „Let images of basalt, black, immovable, / Chiselled in Egypt, or voids of bright steel / Hammered and polished by Brancusi's hand, / Represent spirits“ (IBID.: 582).

⁵⁸ Julia Hellová and Andreas Schönle v předmluvě ke sborníku *Ruins of Modernity*, vyzdvihli vztah umění a ruin jako zásadní pro moderní umění mezi dvěma válkami (srov. HELL – SCHÖNLE 2009). K ruinám dále srov. MORRISON 2015, CADAVA 2001.

⁵⁹ Zdenek Rykr užil názvu *Kaladý* již pro cyklus obrazů z raných třicátých let, později přejmenovaný na *Figurální kompozice I, II*. Ke vzájemné spolupráci Rykra a Součkové srov. SUDA 2000. Postavení Rykra bylo těsně před válkou složité, byl opakovaně označován za autora malujícího „nevhodně“, tj. mimo hlavní proudy, přestože vystavoval v roce 1938 v Paříži na Výstavě Nadnezávislých společně s A. Beaudinem, F. Borésem, M. Estévem apod. V přijetí Rykrovi nepomáhala komerční spolupráce s řadou továren a podniků, a přestože se jeho reklamy na čokolády Orion proslavily po světě, tento úspěch, jak dokládá Chalupcký, se ve třicátých letech neslučoval s postavením moderního umělce. Přestože s Rykrem v galerii L'Équipe vystavovali i umělci jako Fédor Loevenstein, Alfred Pellán a Géza Szóbel, v katalogu z roku 1935 ke svému jménu připsal: „A tady vystavuje jeden, který vlastně není“ (srov. CHALUPECKÝ 1999: 220).

ruin, rozbořených zdí a náhrobků, rovněž jako náhrobek malířství a snad i jako předzvěst sebevraždy. Rykr ve třicátých letech podnikl dvě cesty na Rhodos a do Athén, o jeho asamblážích z té doby lze rovněž uvažovat jako o archeologie vzpomínek. Ruiny v cyklu *Elegie* jsou inspirovány Rykrovou návštěvou Národního archeologického muzea v Athénách a Archeologického muzea v Rhodu. Ženská postava z pátého obrazu cyklu, mající po vzoru Dürerovy *Melancholie* hlavu v dlaních, staví Rykrovy náhrobky naroveň obrazům-embémům, znázorňujícím zhroucení avantgardy na prahu druhé světové války (srov. VOJVODÍK 2008: 185). Úzkost – v Rykrově výtvarném sdělení významně napojená na konec, zánik, ztroskotání Evropy – opanuje umění konce třicátých let a motivuje k návratu k hodnotám minulosti. V Rykrových *Elegiích* se opakovaně objevuje obraz hlavy génia (básníka, malíře) s vytesaným nápisem ARS na místě umělceva jména. Jehlancový náhrobek je náhrobkem nejenom básníka, ale umění. O obrazech, které se mohou proměnit v náhrobky (sebe sama), píše Součková v *Amoru a Psyché*: „Odhodlá se Alžběta pověsit si ten obraz za mnoho tisíc na zed’? Nebude se bát strnulé čáry u úst, způsoby, jakým jsou dělány vlasy? Nebude na stěně pokoje vidět pomník? Náhrobek? Strnulé rysy z Myslíkovy ulice, o nichž jen příbuzní vědí, patří-li živému, nebo mrtvému“ (SOUČKOVÁ 1995: 141).

V souvislosti se zobrazením soch, monumentů, pomníků a náhrobků v kontextu díla Milady Součkové a Zdenka Rykra je nutné adresovat ještě jeden motiv, jehož souvislost s problematiku archeologie moderny není patrná na první pohled. V Rykrově výtvarném doprovodu k dílu Milady Součkové, ale rovněž na obrazech, které vznikaly nezávisle na její tvorbě, se nápadně často opakuje motiv psa, jen v *Kaladý* je využit čtyřikrát. Jeho přítomnost v Rykrově díle na konci třicátých let souvisí s funerální symbolikou, jež je v tomto období spojena s pohřbíváním Československa, a pes v tomto kontextu může představovat symbol věrnosti (vlasti, vlastnímu umění). Využití motivu psa v českém modernismu třicátých a čtyřicátých let je však obecnější, jak naznačuje Kolářova báseň a reakce Václava Černého. „Hladový smutný pse / Utržený ze řetězu vyjící k nebi,“ začíná Kolářova báseň „Litanie“ z válečné sbírky *Ódy a variace* (srov. KOLÁŘ 1992: 57). Hladový smutný pes je zde partnerem dialogu, mluvčí básně jej oslovuje a vyzývá ho k vytí, k pomoci se svou básní, ve které je pes jak svědkem neutěšenosti (městského) života, tak jeho symbolem. V recenzi Kolářovy sbírky Václav Černý označil hladového smutného psa za základní symbol vyhoštění z vlastní osudy, za symbol politické a kulturní situace čtyřicátých let (srov. ČERNÝ 1992: 798). Toto vyhoštění se týká rovněž jazyka, tj. v rámci německé okupace vyhoštění z mateřštiny. Zdenek Rykr zobrazuje psa vždy s otevřenou mordou, otevřeným okem, jak báseň *Kaladý* graduje, psí morda se rozevívá k agresivitě – snad proto, že plní roli hlídače češtiny, který vrčí na německá vojska.

Motiv psa je tak propojen jak s intimním osudem, tak s osudem národů celé Evropy, jak naznačuje Audenovy verše v básni „In Memory of W. B. Yeats“ z roku 1939: „In the nightmare of the dark / All the dogs of Europe bark / And the living nations wait / Each sequestered in its hate.“ (AUDEN 1979: 83).

Na Rykových obrazech se pes často ocitá v blízkosti náhrobku a ruin – mezi nimž je hranice velmi tenká. Tyto obrazy upomínají na psa z Eliotovy *Pusté země*: „Jen psa drž odtud dál, přítel člověka je, / nebo ji drápy zase vyhrabe!“ (ELIOT 2022: 16). Eliot sám spojuje tuto citaci s Websterovým dramatem *Bílá d'áblice*: „But keep the wolf far thence, that's foe to men, / For with his nails hee'll dig them up agen“ (cit. podle ELIOT 2001: 45). Eliot spojil obraz psa (namísto vlka) se situací po první světové válce, kdy hladoví psi vyhrabávali mělké hroby. Pes (vlk), prohledávající hroby a ruiny, tak v jisté nadsázce reprezentuje „zvířecího archeologa“ moderny.

V kontextu Rykrova výtvarného díla se nabízí postava Anubise, staroegyptského boha smrti, mumifikace a pohřebišť, ačkoliv ten byl nejčastěji zobrazován jako hybridní bytost – pes (vlk či šakal) s lidským tělem. Toto spojení však není zcela nesmyslné, soumeznost zvířecí (psí) hlavy a lidského těla a vědomí naznačila několikrát Součková. V *Prvních písmenech* se „Epilog“ otevírá obrazem psa, stojícího na hranici mezi zvířecím a lidským světem: „Točím se okolo rohu očuchávám kamení nejraději bych zavyl na hudbu kterou v sobě slyším. Člověk ve mně trhá obojkem“ (SOUČKOVÁ 1994: 79). Podoba člověka-psa je o stránku dál zpřesněna, jedná se o umělce a cestovatele a ironický tón komentáře se může obracet tzv. do vlastních řad, tedy k cestám autorky a Zdenka Rykra: „Mysli na dórský sloup na Řím na Evropu ty blbý cestovateli a umělče nemotej se ochotně kolem kamenů, dobrá, víme že jsi hodný a vzdělaný pes“ (IBID.: 80).

Přesuňme se v posledním odstavci o desítky let vpřed. *Neutěšenci* (1995) Kazua Ishigura ztělesňují absurdnost moderny a existenciální trauma v moderním světě zcela jinak, než jak s ním nakládá Součková. Symbolem prostoru střední Evropy je v tomto románu však Sattlerův pomník (pravděpodobně spojení Stalinova a Hitlerova jména). Jedna z klíčových scén románu zobrazuje shromáždění lidí, kteří chtějí utěšit žal hudebního skladatele tím, že jeho zemřelému psovi postaví sochu: „Sochu. Bronzovou sochu. Navrhuji, abychom Brunovi postavili bronzový pomník, a tak si ho navždy připamatovali. Něco velkého a důstojného“ (ISHIGURO 2020: 165). Přestože řada přítomných oceňuje návrh sochy jako jediné přiléhavé řešení ztráty hudebníkovy psa, jídelnu protkne neznámý mužský hlas: „Co je to za nesmysl? Sochu pro tohohle čokla? Jestli si zrovna tohle zvíře zaslouží bronzovou sochu, měla by stejnou, ale pětkrát větší dostat i naše želva Petra“ (IBID.: 166). Zhotovením zvířecí sochy, ať už psa, či želvy, jež by se zde

hodilo jako pokračování vyhoštění z vlastního osudu v moderní literatuře druhé poloviny dvacátého století, veskrze bernhardovská scéna nakonec nekončí. Opilý protagonista se přeplněnému sálu sice svěří se svou osamělostí, její řešení však vidí zcela jinde: „Já chci ženskou“ (IBID.:167).

3 Ruiny bez paměti: město a jeho svědci

„V ruinách zbylo chviliek pár
s neslýchanými dosud jmény.“

(Vladimír Holan: *První testament*)

„Kde je epos velkoměstských subwayí,
proč nenapsal je žádný Amerikán?“

(Milada Součková: „Na troskách básnictví“)

„Krásná léta dvacátá byla pryč. Začínali jsme s léty třicátými: v houstnoucích temnotách,“ napsal Jindřich Chalupecký v úvodu k souboru esejů *Obhajoba umění* (1988; srov. CHALUPECKÝ 1991: 7). Teoretizující stati třicátých let se opakovaně věnují tématům nepřehlednosti světa, nastupujícímu ekonomickému i kulturnímu chaosu a krizi řádu, která v jistém smyslu navazuje na krizi kritérií pojmenovanou Jindřichem Štyrským v sérii článků „Koutek generace“. Pozornost řady umělců se upíná ke každodenní realitě, k labyrintu městských ulic, melancholii procházek ve smogu a mlze. V předvečer války se městskou krajinou pohybují osamělí noční chodci, prožívající svůj originální, mytický příběh.

Mytologie a mýtus reprezentuje pro mnohé tvůrce českého modernismu příběh, srozumitelný narativ, poskytující klíč k pochopení moderního světa. Mýty, jak dokládají studie Jindřicha Chalupeckého, svou soustavnou přítomností mohou suplovat řád. Každodenní svět se stal mytologií moderního člověka, jejímž bytostným rysem je, že musí být stále hledána, tvořena či vydobývána.⁶⁰ „Mýtus je příběh, jež má logickou platnost zákona,“ tvrdí Václav Navrátil (IBID.: 246) a o městském mýtu uvažuje jako o poskytovateli řádu, v přímé souvislosti s Logem, který považuje za princip totality, a ve sblížení logu a příběhu nachází možnost řádu v chaosu moderny – mýtus je v kontextu českého modernismu prezentován jako jednotící princip (srov. IBID.: 57, 61). V recenzi Navrátilovy knihy *O smutku, lásce a jiných věcech* v roce 1940 se František Götz vyjádřil tak, že stojíme na předělu věků: „jestliže se starý svět dostal do stadia nihilistického, kdy se pochybuje už i o smyslu a cíli existence vůbec, pak je zřejmo,

⁶⁰ O potřebě nového mýtu uvažuje ve čtyřicátých letech v kontextu surrealismu rovněž Karel Teige. Ještě v roce 1947, ve stati „Mezinárodní surrealismus“, se torpidně hlásí k evropského surrealismu a tvrdí, že současný mezinárodní surrealismus tlumočí potřebu nového mýtu (srov. TEIGE 1994: 321–335). Chalupeckého nový mýtus tak míří jiným směrem než Teigeho pojetí: Teige nadále pracuje s vizí Bretonova vnitřního modelu.

že nová vrstva nového věku musí začít budovat existence na nové základně – a tou je vždy mýtus, jenž obrozuje nejtěsnější a nejvitalnější vztahy člověka k celku světa“ (GÖTZ 2003: 504). Nástup příběhu a dějovosti se ve třicátých letech týká rovněž výtvarného umění, využití antických mýtů podpořilo narativní složku malby. Oživení antické mytologie, doslova „bouřlivý nástup tématu“ antiky v české výtvarné tvorbě přelomu 20. a 30. let, jak o tomto jevu hovořil Vítězslav Nezval na vernisáži výstavy *Poesie 1932* (srov. NEZVAL 1974: 20), bylo navázáno na zpodobení řeckých antických mýtů (srov. BYDŽOVSKÁ – SRP 2006: 41), jak jsme rozvedli v úvodu. Mýtus pro řadu umělců ztělesňoval nový řád, zejména proto, že disponuj schopností uvést do souladu osobní (já) i nadosobní složky (ne-já). V nedokončené povídce, dochované v autorčině pozůstalosti, se Součková vyjadřuje k mytologii přesně v tomto smyslu: „Probírejte se [...] mytologii a naleznete vše z ‚ne já‘.“⁶¹

Skutečností moderního básníka se stalo město: zvědavé oči za okny, tramvaje, ulice plné anonymních lidí, zaslechnuté rozhovory, městské dláždění, lampy, domy a schodiště podaly základ nové (městské) mytologie.⁶² „Chceme mít městskou přírodu, městská divadla, městskou kulturu, městské umění,“ tvrdí mluvčí *Mluvícího pásma* (SOUČKOVÁ 1998: 198) a nemá přitom na mysli města a ulice ve smyslu obytných prostorů. Prostředí města a velkoměsta, určující pro prózu i poezii Milady Součkové, je významně autobiograficky motivovaný, autorka se ve své imaginaci i paměti obrací k místům spjatým s jejím životem. V textech napsaných v závěru života se opakovaně vrací do Prahy; popis města jako krásného úlu je charakteristický pro autorčino rozpomínání v americkém exilu.

Okamžik, kdy člověk vidí, že je nejen pokoj, kde se nalézá, ale ulice a venku lidé, nejen rodiče a ti co do bytu přicházejí. Je město, domy, ulice, parky. Co je to město? Úl, jehož jedna z buněk chová zárodek, z kterého vyroste člověk. Město. Město královské, město Praha. Je to starý, velmi starý úl, s krásně vyformovanou podobou. Rostoucí člověk zná jen bližší okolí, i později, když již vylétá ze své buňky.

⁶¹ Uloženo v LA PNP, fond Milada Součková, rukopisy vlastní.

⁶² Na ruinách dřívějších měst jsou postavena další, nová města (srov. JUSDANIS 2004: 37), vybízející podniknout průzkum vrstev minulosti, archeologii ulic a předmětů (s pamětí moderny). Město je svébytnou krajinou, kterou je člověk obklopen a ve které zažívá existencionální úzkost. Vztah subjektu a městské krajiny se stal významným tématem pro moderní českou architekturu. Konkrétní řešení nabízí monografie architekta Ladislava Žáka *Obytná krajina* (1947), jenž v kontextu evropského funkcionalismu a přichází s ambiciózním plánem české krajiny jakožto „obytného prostoru“.

Povaha moderny první poloviny dvacátého století se častěji koncentruje do zobrazení neskutečného města s hnědou mlhou, znečištěnou řekou a břehy zamořenými krysami – i ty jsou elementy moderního mýtu (srov. CHINITZ 2005: 327). Město v kontextu dvou světových válek vyniká svou nehostinností. V souvislosti s překladem prvního zpěvu *Pusté země* do češtiny nabídla Marie Weatherallová přílehlavou charakteristiku Eliotových veršů, píše o pochmurnosti městského člověka, jež je intelektuální a zároveň senzuační a nelogická, všimá si zvukové podstaty města, vyjádřené kakofonicky a polyfonicky: „Londýnské večery se roztahují jako narkotizovaní nemocní na pitevním stole, ženy se oddávají karbunkulovitým příručím, držíce v rukou papírové růže, páchnoucí prachem a kolínskou vodou; kataklysmus světa končí zaškemráním. Triviálnost a impotence“ (WEATHERALLOVÁ 1931: 270). Rovněž ve vztahu k městu nacházíme styčné plochy mezi Eliotem a Chalupckým – k Eliotovu pojetí města mají „městské vize“ Jindřicha Chalupckého velice blízko. Ve studii „Nový realismus“ přirovná město k obludnému živočichovi, v jehož útrokách se rodí nová mytologie:

Moderní město se nedá uchopit žádnou předem danou formulkou. Tato živoucí, stále se měnící a rostoucí tkáň, tento obludný živočich, neklidně se převalující ve svých snech a svém neznámém určení, toto město, udělané z cihel a betonů, lidských těl a strojů, drátů a vývěsních štítů, neónů a dešťů, opuštěnosti a běd, lásek a davů, nadějí a ztroskotání, ze všeho, co je lidský osud, a ze všechno jsou dějiny a budoucnost – toto nové město je něčím tak bezmezným a beztvarym, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým.

(CHALUPECKÝ 1991: 141)

Vilém Závada v závěru básně „Městské krajiny“, jež vyšla v *Kvartu* v roce 1930 (později zařazena do sbírky *Siréna*), píše: „Jsme zahrabáni v zem na způsob granátů / jež spadly a nevybuchly ve světové válce / a samy klíčí v zemi“ (ZÁVADA 1930: 36). Tento obraz upomene na klíčení mrtvoly v Eliotově *Pusté zemi*. Země je afektována válkou, pohlcuje hroutící se domy i mrtvá těla, pro meziválečný modernismus není symbolem plodivosti, ale je součástí apokalyptických obrazů zániku, místem, na které dopadají domy. Na verš „V mém konci je můj počátek“ a „V mém počátku je můj konec“ (srov. ELIOT 1967: 121) navazuje v Eliotových *Čtyřech kvartetech* popis hroutících se domů jakožto zastřešujícího obrazu pro nezadržitelné zanikání všeho lidského. „Kdekoli člověk začíná se svým konáním, ať se zdá sebevíc stavitelské a pevné (praví zde básně), je v tom již obsažen konec: nikoli vyústění, účel, slavnostní závěr,

nýbrž zhroutil, rozpad a smrt,“ píše v této souvislosti Martin Pokorný (POKORNÝ 2023: 113).⁶³

Paul Valéry již od dvacátých let (český překlad Valéryho statí byl však publikován až v roce 1930) rozpracovává metaforu kontinentu Evropy jako města: „Má svá muzea, sady, dílny, pracovny, salony“ (VALÉRY 1930b: 39). Ve městě Evropa žije zvláštní lidský druh, prožívající novou mytologii: Europeus, obyvatel města. Avšak jeho domov se v textech moderny ocitá v ruinách, Paříž, Řím a Londýn se v Eliotově *Pusté zemi* hroučí, zbyly jen prázdné budovy, tiší reprezentanti ruinózně otevřené architektury (C. D. Blanton). V básni příznačně pojmenované „Na troskách básnictví“ přirovnává Milada Součková Evropu k velkému měšťanskému domu: zatažené rolety, lustry pokryté hadry hlásí jediné – Evropa se z prázdnin již nikdy nevrátí. Můžeme již jen obdivovat „krásu mrtvých minulostí“, neboť „v Evropě jsou dávno smeteny základy, na nichž je vystavěni“ (SOUČKOVÁ 1954: 99). Popraskané zdi, rozmetané základy a nábytek narychlo nalezenými hadry marně chráněný před prachem, tak vypadá dle Součkové Evropa z amerického exilu přelomu čtyřicátých a padesátých let.

Básník Louis MacNeice přirovnal poničené budovy k domečkům na hraní: „někdy, když se dům rozřízne napůl, vznikne příjemný efekt domečku pro panenky – v koupelně vana, v kuchyni komoda a tapety s růžemi“ (srov. MACNEICE 1990: 102). Přestože MacNeice reaguje na svědectví z bombardování Londýna, tzv. London Blitz, na slavné fotografie „rozpůlených domů“, v jejichž obsáhlé knihovně si náhodní kolemjdoucí vybírají svazky (tyto vyprázdňené budovy poničených měst popisuje C. D. Blanton trefně spojením „poetika evakuace“ (poetic of evacuation), město Evropa se nachází v troskách od raných dvacátých let.⁶⁴ Má ještě nějakou naději? Jistá tu je, tvrdí Valéry, pokud se její ostatky podaří nalézt v rámci archeologických vykopávek.

V literatuře čtyřicátých let není město prostorem pulzujících bulvárů, zahaluje ho tma (nařízené zatemnění) a je opakovaně ztvárněno jako místo plné kamení, afektujícího existenci člověka (subjektu) uvnitř města i jeho bezprostředního okolí: „Zkamenělé srdce, zkamenělé vzpomínky, zkamenělé knihy, zkamenělé hvězdy, zkamenělé černě, zkamenělé síry, zkamenělé vrásky, zkamenělý samet, zkamenělé hroby. [...],“ napsal Jindřich Štyrský v eseji *Život markýze de*

⁶³ Konejšivě znějící začátek básně „Burnt Norton“ – „Čas přítomný a čas minulý / jsou snad oba přítomny v čase budoucím“ – je vzápětí podlomen: „Jestliže všechen čas je věčně přítomný, / žádný čas nelze vykoupit.“ (If all time is eternally present / All time is unredeemable.). Báseň se v čase snaží najít pravdu o čase, avšak důležité je vnímat, jak nesnadným tento úkol shledává (cit. podle POKORNÝ 2023: 114).

⁶⁴ Tématu ruin měst v souvislosti s London Blitz se věnuje disertace Beatrice Crayfordové *Things That Go Bump In The Night Exploring Representability And Gothic Realism In Writing About The London Blitz* (srov. CRAYFORD 2020). K městským ruinám srov. zejména SIMMEL 2003, VIDLER 2010, HUYSEN 2006).

Sade (ŠTYRSKÝ 1995: 51). Lenka Bydžovská výstižně charakterizuje Štyrského esej jako „pohledy poutníka, procházejícího se ruinami vzpomínek“ (BYDŽOVSKÁ 1995: 59). Putování ruinami vzpomínek je nutné vymanit z ryze surrealistické estetiky, procházka a procházení je ztělesněním moderny (srov. KUBÍČEK 2020b). Pohled poutníka (z) ruin je pohledem svědka, který přežil zkázu epochy a stal se monumentem epochy nadcházející. Moderní básník je nadán tímto talentem k přežití proto, že se pohybuje mimo kategorii minulosti a budoucnosti:

Dějiny nejsou ničím jiným než podivuhodným mizením pravdy v čase. Proto jsou jména básníků navždy spjata s ruinami a se stíny. Vše, co opustí básník, zešediví a promění se v popel. Radostí básníků je pozorování, jak nicota rozleptává formy kdysi krásné, jak prázdnota se rozprostírá v srdcích kdysi svěžích, jak vše okolo nich zraje k smrti, jak se vše řítí do minula, zatím co jejich srdcím je odepráno dobrodiní stárnouti. Básníkům nepatří dnešek, básníkům patří čas.

(ŠTYRSKÝ 1995: 51)⁶⁵

Štyrský reaguje na krizi moderny/modernity a jejího psaní, vymaňuje básníka z časovosti, jak ji známe, tj. na ose minulost, přítomnost, budoucnost, a zavádí princip bezčasovosti. Zrcadlo, které neodráží tvář, vyprázdňené mlčící ruiny, neschopné fungovat jako nositel vzpomínky – těmito ruinami bez paměti a vzpomínek by mohl končit příběh moderny. Avšak nekončí, máme svědky – noční i denní chodce. Za jejich předobraz lze považovat *Kráčivce* (1937) Františka Janouška. Abstraktní, nestabilní postava ze špulek, tato česká verze Kafkova Odradka, upozorňuje na stvořenost této bytosti, předjímajíc Hudečkovy realisticky vystavěné figury z počátku čtyřicátých let.⁶⁶ *Kráčivec* prochází od úvodního verše Holanova *Prvním testamentem* z roku 1940, jako denní (ranní) chodec je ztělesněním všednosti prožívání obyvatele města.

⁶⁵ Text pokračuje: „Dnes rozsáhlé zříceniny zámku splývají s jakýmsi podhradím s polorozpadlými domky, tu a tam ještě obývanými. Malá ještěrka se vyhřívá na šedobílé kamenné zídce a v její blízkosti spí tříbarevná kočka. Velký černý motýl se žlutými skvrnami létá nad bílou dětskou košilkou, sušící se na slunci. Červotoč neúnavně pracuje ve zbytcích těžkých vrat, na nichž zrezavělo nečinné klepátko. Břečťan, mechy a plísně pokrývají zdi, trčící k nebi pustými okenními otvory. V jakémsi zákoutí porostlém kakostem rozpadá se šedý mramorový krb. V těch místech zbytky něžně modelovaných sádrových květů a římsy jemných profilů setrvávají ještě na stěnách prosycených temně oranžovou barvou, jakousi směsí rumělků a žluté, která mi nikdy nevymizí ze vzpomínek. Je to zvláštní jedovatý odstín, který mi vždy evokovala četba Maldorora“ (ŠTYRSKÝ 1995: 52–53). S představou zkamenělého světa pracuje Štyrský rovněž na obraze *Rudá orchidej* z roku 1939.

⁶⁶ Srov. POSPISZYL 2023. Osvícení všedností se datuje již do počátku třicátých let, podle deníkového záznamu do roku 1931, kdy se Hudečkovi cestou Letenským parkem proměnila realita v zážitek osvícení (srov. HUDEČEK 1966: 395). Počátek cyklu chodců lze umístit až do raných třicátých let, jejich geneze je spojená s postavou manýristického manekýna (srov. PETROVÁ 1969: 6).

*Je ráno... Vrátký kráčivec
jde alejí... Jde ptáčkům sypat...
Je všednost sama, jenže přec
tak jemným, šedým, outlým případ,
že uvnitř vlásku spát by moh,
ve vlásku bídy, smrtky, žalu...
Třebaže k hrdlu tiskne šálu,
neudusí tu guturálu
vzlyků, jež stud už nepřemoh,
stud, který dobře svíral brvy...
Paprasek slunce, právě prvý,
plombuje zatím zuby soch
a nehlásí se k jiné krvi.*
(HOLAN 1970: 11)

Vladimír Holan v kontextu čtyřicátých let pracuje s pamětí města, kraje a světa, úvodní scéna s Kráčivcem odkazuje na opakovatelnost těchto městských situací. „Vrátký kráčivec“ je symbolem padlé civilizace, němým svědkem odposlouchaných útržků rozhovorů kolemjdoucích, jejichž jazyky se mísí ve vratké banalitě. Rovněž Hudeček namaloval v roce 1945 obraz s názvem *Ranní chodec*, oproti jeho nočním postavám smýkaným větrem, jejichž šíje je hluboce zabořená do zimníku, je ranní chodec nahý (bez načrtnutého pohlaví), jakoby ve cvičící či jógové pozici, čemuž nasvědčuje i osvalení. Postava hledí z obrazu přímo, nikoli jako noční chodci z profilu, geometrické linie naznačují člověka jako součást nadpozemského řádu, pozitivní atmosféra neodráží jen ráno a nový den, je přímo navázána na konec války. Denní chodci z roku 1945 (obrazy *Postava ve městě*, *Ranní město*) jsou s ranním městem propojeny přímkami a diagonálami, Hudeček provazuje člověka s prostorem města v překvapivém spojení harmonie, smutku až melancholie: „V průsečíku sil je člověk osamocенý a smutný. Lidská postava je zavěšena na paprscích městských světél, vpletena do stínů a trolejí nočních tramvají. Tato díla jsou malá blues“ (PETROVÁ 1965: [nepag.]). Noční chodec je prozíravý duch, který povýšil městský život na mýtus, je mu přisouzena role svědka okamžiku, kdy „mytický okamžik krátce, ale intenzivně zazáří“ (NAVRÁTIL 2003: 86). Požadavek zazáření, naformulované jako viditelnost ve zlomku okamžiku, zaznamenal Hudeček na jeden ze svých obrazů.

rozkutálené citové středy
mimo všecky anatomické souvislosti
zářivé kruhy poletují
V temnotě nejzadnějších prostorů
Žádný konec se neuchytí
Přímky jdou mimo
Naruby
Všechno ať je viditelné
ve zlomku okamžiku
odevšad'
A zkušenostní
svět
necht' zanikne
(cit. podle KLIMEŠOVÁ 2011: 87)

Pocitovaná potřeba „vše zviditelnit“ odkazuje k metafyzickému prožívání skutečnosti. Pro čtyřicátá léta je charakteristický důraz na umění, které disponuje schopností zviditelnovat věci: „Umění nezpodobuje, činí viditelným“ (CHALUPECKÝ 2005: 432).⁶⁷ Logicky pak v jiné studii pojmenuje Chalupický umělce jako vidoucího, avšak ten obrat spojí s následujícím upřesněním: „Být vidoucím a jít naslepo“ (IDEM 1965: 45).⁶⁸ „Slepá vidoucnost“ se v řadě kontextů přibližuje k umělecké metodě, která jak slovesným, tak výtvarným umělcům umožňuje postihnout i to, co není na povrchu a je jednoduše uchopitelné zrakem. Na jednom z Hudečkových obrazů z roku 1943, který má v názvu uveden podtitul *svědek*, je postava doslova „naplněná“ očima: velké, otevřené oko se vyskytuje na nártěch, kolenou, trupu, místo dlaní, jedno oko září zprostřed čela jako třetí oko – energetický bod ve východních náboženstvích. Ovšem hlava postavy není lidská, má rybí tvar. Noční chodec je hluboce vidoucí, i když (mnohdy) slepý, je současně svědek i stvořitel městského mýtu, objevitel skutečnosti. Dostáváme se tak znovu k závěrečnému zpěvu *Mluvícího pásma*, muži s perem v ruce přisoudíme ještě jednu roli, tentokrát roli nočního i denního svědka, sledujícího svět před

⁶⁷ Tomáš Pospiszyl upozorňuje na souvislost s knihou Ferdinanda Herčíka *Život na ruby* (1945), zakladatele české biofyziky a radiologie, který významně pracoval s tématem neviditelných frekvencí kolem nás (srov. POSPISZYL 2023).

⁶⁸ A Chalupický pokračuje: „Je velmi nesnadné být moderním umělcem. Musí být docela v tomto světě a musí být zároveň pořád mimo něj. Musí jej žít a musí jej také vědět. Musí být docela ze své doby a musí být stále mimo ni. Být vidoucím a jít naslepo. Vyloučen ze společnosti a právě tam, kde tato společnost jde do budoucna. Je to velice těžké, ale to je právě nezbytné“ (IBID.).

sebou svými slepými zřítelnicemi. Muž s perem v ruce je vidoucí i za hranici toho, co je běžně viditelné, je svědkem, spisovatelem, sochou umělce, archeologickou vykopávkou, muzejním exponátem i Teiresiasem – ztělesněním modernity.⁶⁹

„ULICE: die Gasse, řekni: ulice, die Gasse“: mytologie ulice

„Na ulicích se objevují podivné postavy.“

(Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*)

„Řekni: ulice,“ nabádá nás Milada Součková ve své prvotině *První písmena* (srov. SOUČKOVÁ 1994: 46).⁷⁰ Poslechněme autorku a vyslovme nahlas: *ulice*. Lidé, hlasy, prach, auta a tramvaje, samota až osamocení, někdy prchavý pocit sounáležitosti s neznámými chodci, jež se ocitnou tak blízko, že může dojít k doteku. V modernitě třicátých a čtyřicátých let ulicí nebloudí flanér, ani jí nevládne avantgardní dav, vnější skutečnost vstupuje do literatury přímo, tj. řečí, hlasitým rozhovorem, pouličním chórem. Významnou roli hraje v *Prvních písmenech* zvuková kvalita: v celém textu dominuje důraz na sluch, zvuk, hovor. Kapitola „Ulice“ je budována jako symfonie v mol („předznamenáno je bé“). Část ulice je uvedena jako coda, v klasické hudbě označující samostatnou část skladby, která se hraje jen jednou v úplném závěru a jejíž trvání je proměnlivé. Hudební pojetí určuje zpodobení ulice jako sledu náhodných dojmů, rozhovorů, pohledů zvenčí i zevnitř. V *Prvních písmenech* vládne mnohohlasí, se kterým není nutně spojeno sdělení: „Takhle mluví, není všemu rozumět, člověk poslouchá a všechno se nedozví“ (IBID.: 58). Snaha proniknout přes rozmanitost řeči/řečí klade

⁶⁹ V básni Ivana Blatného „Terrestris“ ze sbírky *Hledání přítomného času* (1947) je chodec pozorovatelem symbolické postavy Terrestris, čarodějnice. Obraz dětství, mládí a dospívání a dospělosti jsme v úvodu knihy použili jak jednu z metafor vývoje avantgardy. Dětské vidění poetismu je na přelomu třicátých let vystředáno dospělým pohledem na umění, skutečnost i umělce. Avantgarda zestárla, nenabízí poutě, cirkusy a kouzelníky, ale cestu do hlubin psychoanalytického já surrealismu. Vývoj se nezastavuje v dospělosti, umělci kolem Skupiny 42 několikrát varíjí téma sešlosti moderny, její smrti: je něčím, co mizí, rozplývá se. Blatného Terrestris je čarodějnice, personifikovaná modernost s vrásčitou tváří. Zestárlá moderna.

⁷⁰ *První písmena* lze číst jako pásmo vědomí, iniciační obrácení se k původu řeči a paměti. Důraz na živá slova nelze spojit s poetismem či surrealismem, a pokud ano, tak jen ve vztahu konkurence, místy dokonce až negace avantgardních východisek. Nová, tvořivá slova nacházejí svou souvislost s logem ve smyslu prvopočátku řeči, myšlenky a vzpomínky. Žánrově se však jedná o novelu, jež poetikou navazuje na modernistický román (J. Joyce, A. Gide, M. Proust či L. Durrell.) a přiřazuje se k domácím snahám o inovaci prozaického tvaru ve třicátých a čtyřicátých letech (zvl. prózy V. Nezvala, J. Johna či V. Řezáče). To se projevuje zejména v důsledné perspektivizaci vyprávění, opuštění normované interpunkce a pásmové výstavbě. Kniha je členěna do pěti kapitol: Inicála (chybějící číslice je patrně skryta v prvním písmenu slova), II. Kousek pštrošihó péra, III. Ulice, IV. Písmena a Epilog, přičemž první kapitolu můžeme číst i jako o prolog. Závěrečné oddíly (strofy, verše) se i v ostatních autorčiných dílech stávají komentářem k danému textu.

prvotinu Součkové do souvislosti s Eliotovou *Pustou zemí*: „Mluv na mě. Proč nikdy nemluvíš? Mluv. / Na co myslíš? Co myslíš? Co?“ (ELIOT 2022: 20) a v domácím kontextu pak předznamenává poetiku Skupiny 42, především Jiřího Koláře.

Epilog *Prvních písmen* uvádí obraz moře, zapadnutí vzpomínky v přílivu, kterým jak víme, začíná *Mluvicí pásmo*. Přítomnost vykopávek a dórských sloupů rozšiřují osobní vzpomínky na dětství o paměť nadosobní – paměť kontinentu Evropy („Mysli [...] na Evropu“), ke které se Součková bude vracet v celém svém díle. Již v *Prvních písmenech* jako by autorka „vykopávala“ svého „neznámého člověka“, hledala „jednotlivé díly kusy osob nápis“ (SOUČKOVÁ 1994: 80). Postavy se v závěru vtělí do kamene (pomníku), náhrobní kámen uchová jména jednotlivců (Marie Burdová) i celé rodiny: *První písmena* variují téma rodové paměti („my jsme však u kostelní zdi“ /IBID.: 81/). Próza zahrnuje rodinné vyprávění, předávané z generací na generaci, to je však inherentně propojeno s mytizovaným prostorem města (srov. oidipovskou vložku ve třetí kapitole), s jeho obchody, nábřežími a fascinovaný „dětský“ pohled vypravěče netrpělivě překmitává z předmětu na předmět, myšlenky se v hlavě proplétají, začátek věty končí v druhé, ale nesouvisejí spolu jen zdánlivě. Nejde o hlasové zmatení, ale o Joycem poučený proud vědomí, přesný záznam vnitřních i vnějších hlasů.

„Veškerá městská architektura vyžaduje, aby byla zkoumána jako ‚svědectví‘ [...] latentní ‚mytologie‘, z níž lze uhodnout to, co je v určité kultuře nemyšlené, její paměť a dlouhé trvání,“ tvrdí Walter Benjamin (cit podle DIDI-HUBERMAN 2009: 54). Rovněž ulice má svou specifickou archeologii, pokračuje Benjamin, a právě ulici přiřkne jako podstatnou kvalitu: paměť.⁷¹ Paměť ulice je uschována v běžných artefaktech, hadrech či stokách, o jejichž archivaci (v prostoru pařížských ulic) se ve dvacátých letech pokoušel László Moholy-Nagy.⁷² Domácím ekvivalentem je do jisté míry hadrový reliéf *Faidros a Sokrates čili O kráse* Františka Hudečka z roku 1934, oscilující mezi odpadem ulice a antickou drapérií, ze které se rodí mytologie ulice.⁷³ Didi-Haberman v kapitole „O chodníku a jeho výrazech“ přetiskuje rozsáhlý fotografický doprovod pořizený Moholy-Nagyem: fotografie chodníků, dláždění, stok intenzifikovala zkušenost velkoměsta, zpřítomňovala rodící se městskou mytologii. „Mýty jsou

⁷¹ Ruina je v Benjaminově uvažování jedním z pojmů tvořících pojmovou konstrukci jeho filozofie dějin: alegorie, ruina, melancholie. Více k tomu VOJVODÍK 2014: 52.

⁷² *Život jedné ulice* se měl jmenovat jeden z prvních časosběrných dokumentů Moholy-Nagye, v jehož centru měl být úsek ulice sledovaný po dobu dvou let. V té době již byly připravené návrhy filmů *Cement* o práci zaměřenou na proměnu textury stavebního materiálu, či *Břicho Berlína*, mapující cestu zvířete z jatek až do konzervy (srov. IBID.: 74–92).

⁷³ Rovněž cyklus Jindřicha Štyrského *Apokalypsa*, jenž byl reprodukován ve třetím čísle prvního ročníku sborníku *Kvart* (1931), zobrazuje vyprázdňené postavy zahalené jen do drapérie.

duševní příběhy, které se najdou na ulici,“ napsal Václav Navrátil (2003: 285), avšak spíše než pasivní nacházení tím míní potřebu mýty aktivně tvořit.

Stočíme-li ještě pohled k nočním chodcům, je nápadné, že jsou zobrazováni v těsném kontaktu s ulicí, svou velikostí často naroveň okolním domům či lampám. Znovu se objevuje téma vztahu člověka a neživého světa, které významně rezonovalo v české (výtvarné i slovesné) avantgardě dvacátých let – obálky knih často tematizovaly řadu postav a řadu domů v tak těsném kontaktu, že nelze jednoznačně rozhodnout, zda postavy prostupují stavbou, či stavba pohlcuje postavy (mj. *At' žije život!* S. K. Neumanna či *Kumpáni* J. Romainsa). Právě obálka Neumannovy knihy dokumentuje ještě radikálnější vztah mezi postavou a domem: postava leží skřípnutá pod blokem domů, poloha paží naznačuje snahu o pohyb, jež by ji vysvobodil z dusícího područí, avšak jejich váha předčí vůli člověka – chyceného, lapeného, drceného.⁷⁴ Situace konce třicátých a raných čtyřicátých let dokazuje jiný vztah k městu a ulici, přetrvává těsnost, kontaktnost, avšak Hudečkovi chodci s ulicí a okolními domy splývají, nikdo na nikoho neútočí snad proto, že namísto avantgardního boje je určujícím rámcem umění čtyřicátých let osamělost. Noční chodec je osamělým poutníkem, „s jeho existenciálními a v zásadě expresionistickými atributy“ (KLIMEŠOVÁ 2011: 54). Tak je zachycen již od počátku třicátých let, Hudečkova postava *Poutníka* (1931) ční nad krajem, obklopená obřími pomníky, podobně jej ztvárňuje film Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka* (1930), ve kterém se muž pohybuje městem, naskakuje do tramvaje, ocitá se na periférii, jeho tvář je nejčastěji zabírána v odrazu voní plochy (v řece, v kaluži). Procházení aktivuje nejenom mýtus města (Hudečkův *Poutník* je, zdá se, okusován obřím hadem, o rok později se zápas s hady, téma z Vergiliovy *Aeneidy*, objevuje v jeho obraze *Laokoon*), ale i melancholii, jak dokládá titul Blatného sbírky *Melancholické procházky* (1941).

V roce 1937 namaloval Jindřich Štyrský obraz nazvaný *Melancholie*, v rozbitém džbánku je zapíchnuta dřevěná tyč, na ní spočívá růžové, vypasované sako, které zdánlivě obepíná (nepřítomné) tělo. Šaty bez těla upomenou na pozdější fotografii Miroslava Háka *Ve dvoře* z roku 1942, dámské šaty na ramínku v rohu dvora odkazují jak k sušení prádla, tak k hrozbě neveřejné popravy v období Protektorátu. Překlad Burtonovy *Anatomii melancholie*, plánovaný ve třicátých letech, posiluje spojení pojmu melancholie s epochou krize, tvrdí Julia Kristeva: „V dobách krize se však melancholie vnucuje, zakládá svou archeologii, vytváří své reprezentace a své vědění“ (KRISTEVA 2015: 104). Melancholie prostupuje, jak ukazuje Rykrův frontispis k

⁷⁴Josef Čapek je v těchto kresbách ovlivněn poetikou expresionismu, viditelná je zde „expresivní znakovost lapidárních tvarů bytostí a věcí“ (ROUS 2006: 315), jež vyvrcholila v syntéze kubismu a expresionismu, v kuboexpresionismu. Více k tomu ŘÍHOVÁ 2016.

románu Milady Součkové *Amor a Psyché*, vrstvu mýtu nejenom v kontaktu lidské a božské dvojice, ale rovněž v kresbě Minotaura, jehož hlava se do Canovova titulního sousoší proměňuje. A pod ním? Městský labyrint domů a klikatých ulic.⁷⁵

Melancholie pramenící z absence sjednocujícího řádu doplnila sílíci obavy a úzkosti z politického vývoje Evropy třicátých let. V sofistikované hře autorčina prvního románu vystupuje personifikovaná poezie a melancholie: „Upozorňuje mě na Národní politiku, v klíně před námi mlčky sedící a na nás se nedívající postavy, oslovuje ji něžně: Melancholie. Je to zvláštní jméno, to je pravda, ale proto? Nikomu neuškodí, že je tak zvláštní. Augustina natřepává Politiku, klade Melancholii otázky a vztyčuje se pyšně, když Melancholie odpovídá na otázku, kdo se k ní přišel podívat: Součková. [...] Melancholie zašeptala moje jméno.“ (SOUČKOVÁ 1995: 24–25). V aktualizaci mýtu o Amorovi / Kupidovi a Psyché jsou zpracována témata zranění, useknutých rukou a vykopávek jako mementa smrti: „Zas slyším, jak se sype kamení lomu. Ve vykopávce je poledne, Amor má zkomolenou paži“ (IBID.: 87). Odkaz směřuje k sousoší Antonia Canovy, avšak rovněž k Rykrovu obrazu *Amor a Psyché* z roku 1934.⁷⁶ V Rykrově umělecké interpretaci mýtu mají Amor i Psyché amputované nohy, respektive ruce. Při porovnání tohoto obrazu s výňatkem Součkové je nápadné, že zmrzačen je pouze Amor, zatímco Psyché zůstává neporušená. Psyché není viditelně zraněna, protože její zranění se týká duše, nikoli těla. Ačkoli je v románu výslovně zmíněna Canovovo sousoší, některé obraty upomenou spíše na pozdější obraz Françoise Gérarda *Psyché opuštěná* (1797). Na tomto obraze sedí Psyché sama v izolované krajině pod bouřlivým nebem, bezradná uvažuje o svém prvním pokusu o sebevraždu.

⁷⁵ Samotný příběh byl součástí Apuleiova spisu *Proměny čili Zlatý osel*. Součkovou zaujalo nejen zasazení příběhu do příběhu, ale využila ji k poukazu na umělost literatury: v jedné scéně *Amoru a Psyché* čtou postavy knihu s názvem *Amor a Psyché*. V předmluvě Apuleiových *Proměn* můžeme spatřit jistou podobnost se záměry Součkové: „Chci ti v tomto románě setkatí rozmanité příběhy [...] o lidských bytostech a osudech, proměněných v jiné podoby a vzájemným vztahem zase uvedených zase do původních tvarů“ (APULEIUS 1928: [5]). V *Proměnách* Lucius Apuleius používá vypravěče v první osobě jménem Lucius – v *Amorovi a Psyché* se Součková sama vydává za Psyché. Stylizace však není motivována romantickým příběhem Psyché. Psyché je rozporuplná postava a je těžké rozhodnout, zda je slabá (že podlehla svým sestrám a svítila na Amora lampou), nebo silná a hrdinská (že splnila tři nesplnitelné úkoly). Ještě důležitějším bodem je skutečnost, že příběh Psyché je dokladem toho, jak se smrtelná bytost stává nesmrtelnou – Psyché začíná svůj příběh jako smrtelná a končí jej jako božská bytost. Zde se objevují nápadné paralely mezi postavou Psyché a autorčím pojetím moderního spisovatele: umělec jako nesmrtelná postava, svědek všech epoch.

⁷⁶ V roce 1936, rok před vydáním románu *Amor a Psyché*, vyšel Heideggerův esej *Hölderlin a podstata poezie*. Heidegger chápe přítomnost člověka na zemi jako bytostně poetickou. Poezie je základem pro pojmenování bohů a věcí, základem, který nese dějiny (srov. HEIDEGGER 2014). Jestliže Heidegger tvrdí, že člověk jako svědek musí za své svědectví ručit, Součková naopak jmenuje spisovatele jako ty, kdo mohou zaručit pravdivost: moderní spisovatel musí dobře plnit úkol, který mu byl svěřen. Podle Součkové by básník či spisovatel měl být morální autoritou, jejíž svědectví vydrží. Sama autorka mluví jako Psyché, protože Psyché, která vyslovuje básníková slova, se stává nesmrtelnou. „Psyché zůstává na lučině, nedbá na únavu a na kručení v žaludku. Mluví slovy básníka. Běda, kdo nedovede mluvit slovy básníka, zešílí. Trest za špatně vykonaný úkol“ (IBID.).

V práci *Hlava umělce* Součková tvrdí: „Přišel jsem při četbě Prousta [...] na místo které jsem dávno zapomněl a které bylo nebo mohlo být jedním z podnětů k mému pojetí románových postav v *Amoru a Psyché*“ (SOUČKOVÁ 2002: 54–55), jedna z recenzí na román *Amor a Psyché* vliv proustovské vzpomínky zmiňuje. Významnější paralely vystupují při přisrovnání s Gideovými *Penězokazi*. Gideův vliv je patrný jak ve využití kompozičních prostředků, tak i v tematické rovině – oba příběhy se týkají dětí (s velkým počtem odboček), oba jsou romány o rozčarované mládeži a o dospívání. Z hlediska formální inspirace Gide i Součková experimentují s formou „románu v románu“ a z deníku se stává významný nástroj k odhalení možné hranice mezi umělou literaturou a autentickou výpovědí člověka. Součková opakovaně označuje deník za nástroj kontroly faktů, doplňuje jej, podobně jako Gide o záměrně abstraktního a nepřesného vypravěče, který čtenáře oslovuje a dává mu jasně najevo, že příběh je pouze konstrukcí, jednou z možných konstrukcí.⁷⁷ Přetrvává přesvědčení, že forma románu je zastaralá a mrtvá a jen ti básníci budou odměněni, jak tvrdí autorka, kteří jsou od společnosti a čtenářů bezpečně odděleni kamenným podstavcem a kovovými kalhotami (srov. IBID.: 120). A tak pouze zde, v soše či monumentu, se ukrývá šance na nesmrtelnost. To je ostatně jádro příběhu *Psyché* – uchýlí se ke čtyřem žvlům, sestoupí do pekla, tam zemře, aby se poté znovu narodila a žila věčně.

Rentgenografický popis skutečnosti: román jako fosforeskující, amorfní medúza

*„Nechci být teoretikem umění,
chtěl bych jen zobrazit skutečnost: zdá se mi velká, patetická, tragická“
(Milada Součková: *Hlava umělce*)*

⁷⁷ Možná konstrukce se projevují rovněž v „možném závěru“. Jedna z postav *Penězokazů* ve svém deníku píše, že by si přála román zakončit slovy „Mohlo by se pokračovat...“ (GIDE 1968: 247). Součková se ke konci knihy vyznává: „Líbí, nelíbí, takhle to dopadne“ (SOUČKOVÁ 1995: 188). Poslední kapitola *Amora a Psyché*, která by podle vypravěče mohla být i kapitolou první, prozrazuje, že román je z určitého hlediska nedokončeným projektem: „Touto kapitolou, jež mně tu vychází jako poslední, jsem mohla také začít. [...] Má však být pýchou spisovatele, nemusí-li zakrývat způsob, jakým byla jeho kniha napsána“ (IBID.: 226) Podobnost mezi romány *Amor a Psyché* a *Penězokazi* je patrná i v jejich vztahu k tradičním románům. Stendhalovy a především Balzacovy spisy jsou chváleny jako skvělé knihy, ale zároveň jsou považovány za selhání ve snaze vytvořit čistý román. Podobně Součková uvažuje o ideálním spisovateli jako o někom, kdo přistupuje k románu jako k analýze. Je to přístup k textu coby k hypotéze, jež musí být potvrzena skutečností. Záměrně jde až na hranici možností prózy. A tento radikalismus se projevuje nejen na úrovni vypravěče, ale především na úrovni postav. Postavy v celém románu působí nejen jako konstrukce, ale ve třetí části knihy se objevují i co pouhé loutky. S odosobněním postav se setkáváme i v Eduardově deníku: „Zvláštní schopnost depersonalizace, která mi umožňuje cítit vzrušení druhého člověka, jako by bylo mé vlastní“ (GIDE 1968: 75). Gide však vytváří reálné postavy s vlastní osobní historií.

Čtenářské a kritické nepochopení, schovávané nejčastěji za sousloví „literární experiment“, provázelo Součkovou od prvotiny. V kontextu české meziválečné avantgardy svou vědomou odlišností působila jako zjevení, stojící zcela mimo dobové proudy. Pozitivně bylo její prozaické dílo hodnoceno v kontextu všednosti, jež na sklonku třicátých let získávala v české literatuře významnější pozici: v recenzi „Básník všednosti nejvšednější se pokouší o román“ literární kritik Jaroslav Divoký píše: „Rozbila pečlivost a kontinuitu v kresbě figur, rozbila i souvislý románový děj – roztrživši jej do rosných kapek situací a pocitů v nejvšednějších okamžicích dne.“ A pokračuje: „Nechává nás hleděti na své figury bleskově a útržkově, jako z oken rychlovlaku, který jede stále dál. Vidíme ty postavičky ve světle nejvšednějších situací, ale vždy dýchne na nás *jen Poezie a Krása*. Lyrik obyčejných věcí nejobyčejnějších dnů – to je Milada Součková v románě“ (DIVOKÝ 1937). Za hlavní klad románu je označeno oživení kultu všednosti.

Vztah povrchu a hloubky tvoří rámec specifické recenze románu *Amor a Psyché*, kterou v roce 1938 publikoval v časopise *Tvorba* Petr Gál. Svůj článek pojal jako rozhovor s autorkou, v němž jí dává prostor k vysvětlení vlastní poetiky (důvodem je, že recenzent se v díle ztratil). Součková (Gálovými ústy) tvrdí: „Všechny romány, v nichž běží o vztahy mezi mužem a ženou, tedy všechny romány vůbec, popisují viditelný povrch. Podivuji se lidem, kteří je ještě mohou čísti. Nudí a nezajímají mne. Napsala jsem tedy román pro užší kruh čtenářů, jimž nezvažitelné, nepojmenovatelné vnitřní dění neprotéká mezi prsty, jako fosforeskující, amorfni medúza, vytažená z hlubin nad hladinou života, román, v němž jsem se vyhnula lžím a konvencím, jimiž si musí vypomáhati každý, kdo z lenosti anebo z neschopnosti viděti podzemní proud zůstává beznadějně na povrchu věcí“ (GÁL 1938). Viditelná, každodenní skutečnost pro ni zůstává jen odvozeným děním, považuje za nutné pokusit se proniknout do hloubky každodenní skutečnosti, tj. pod povrch.

Ocenění snahy jít pod povrch (každodennosti) se objevuje zejména v souvislosti s romány *Odkaz* a *Zakladatelé* (oba 1940). Názvy recenzí– *Stín maloměšťanské pýchy* (B. Mühlstein), *Společenský román v nové podobě* (A. M. Píša), *Obrázky z rodinných alb* (nepodepsáno), *Román z pražské měšťanské společnosti* (A. M. Píša), *Od venkovanství k měšťáctví* (B. Mühlstein), *Rodinný román* (B. Jedlička) – sice nenaznačují jejich čtení v modernistickém kódu, avšak i zde se opakovaně objevuje důraz na autorčin pohled zevnitřku, na její psaní pod povrchem. Ladislav Kratochvíl označil Součkovou za výrazný vypravěčský temperament, jejíž vyprávění nemá nic z ustálené románové formy: „A právě v tom je původnost Součkové, jak lehce a plynule se řadí její věty do ústrojné stavby zcela *vnitřní*, nepodpírané žádnými tradičními prostředky“ (KRATOCHVÍL 1937: 136). Tento vstup do doposud skryté hloubky fikce je u Součkové

motivován potřebou nové románové formy. Nedůvěru ke konvenčnímu literárnímu tvaru vyjádřila v teoretizujícím eseji „K problému současného románu“: „ačkoliv píšou romány, nevěřím v budoucnost románu, alespoň ne takového, jaký se nám jevil a jeví v průměru svého posledního vývojového období.“ Dřívější romány označila za špatné, protože „nedbaly skutečnosti, zaměstnávaly se jí jen povrchně a používaly k jejímu vyjádření skoro výhradně osvědčených výrazových prostředků“ a uzavřela „technikou starého románu nebude možné budovat epos nové doby“ (SOUČKOVÁ 1942: 185–186).⁷⁸

„ROMÁN JE MRTEV – AŽ ŽIJE ROMÁN!“ – takto zní závěr osmnáctého čísla časopisu *transition* z listopadu 1929. Český překlad kolektivního manifestu (jedním ze signatářů byl i vydavatel revue *transition* Eugène Jolas), který významně ovlivnil české prozaiky (zejména některé pasáže Součkové pozdější *Hlavy umělce* jsou v mnohém prodloužením Jolasových úvah), byl otištěn jen o několik měsíců později, snad poněkud překvapivě v časopise *Vest Pocket Revue*, který vycházel od října roku 1929 do června roku následujícího. *Vest Pocket Revue* byla spjata s osobnostmi Osvobozeného divadla, Jiřím Voskovcem a Janem Werichem, nicméně uvedený překlad není v tomto fóru avantgardního divadla ojedinelým zástupcem angloamerického modernismu. Ve čtvrtém čísle byl otištěn překlad básně Jamese Joyce „Sám“, v pátém ukázka z díla Gertrudy Steinové, explicitně označené za progresivní americkou spisovatelku. Zahnutí těchto jmen vedle hříček Voskovce a Wericha může být dokladem prostupnosti avantgardního a modernistického kódu na počátku třicátých let.

Charakteristickým rysem próz Milady Součkové je odmítnutí tradičně konstruovaných dějových linií a postav, chronologie a logiky vyprávění, reagující na absenci totality vnějšího světa a ztrátu jednotícího příběhu. Může přitom dominovat fragmentarita (*První písmena*) či epizodičnost (*Odkaz, Zakladatelé*), či stírání rozdílu mezi poezií a narativní prózou a esejem (*Neznámý člověk*), zpracování osobní a rodové archeologie v románu *Amor a Psyché*.⁷⁹

⁷⁸ V podobném smyslu uvažoval o potřebě nové formy a odumírání té staré T. S. Eliot v eseji „Odysseus, řád a mýtus“: „Je-li to román, pak jenom proto, že román je formou, která už dosloužila [...]. Román skončil s Flaubertem a Jamesem“ (ELIOT 2019: 69).

⁷⁹ Součková vystavuje posměchu všechny druhy vypravěčských konvencí. V románu *Amor a Psyché* vyslovuje nedůvěru k autentickým, realistickým a dokumentárním žánrům v literatuře: „30/6 Napíšu román o Ní a o nás a bude třídílný. Bude realistický, tak, že v něm bude skryto nesmírné množství hodnot života a hlavně citu a lásky“ „Fuj, mně se to nelíbí, ale žasnu, jak někdo dovede v románové formě uskutečňovati své úmysly a umění“ (SOUČKOVÁ 1995: 126, 147). Jedním z jednotících prvků prvních dvou částí románu jsou deníky. V první části vypravěčka čte deník své přítelkyně, která jí text předala jako zdroj (možného) tajemství. Ve druhé části je vypravěčka požádána, aby na základě deníku napsala román o Alžbětině matce. Deník mladé dívky obsahuje pouze banální informace (o nudných návštěvách, tělesných neduzích, jako je zácpa apod.) a často se skládá jen z několika útržků vět či slov, často přerušovaných. To podstatné je vynecháno nebo přeškrtnuto. Oba deníky jsou odhaleny jako falešné dokumenty, impotentní konvenční prostředky. Falešný je zejména deník učitelky, který se řídí konvencemi autobiografických románů.

Součková odhaluje literaturu jako systém, který je umělý, ohledávání nové románové formy umísťuje její úsilí do blízkosti poetiky Virginie Woolfové, a to především v potřebě nově definovat moderní prozaický tvar: „Myslím na něco v tomto duchu – i když zatím nevím přesně. Vzdálené faktům; svobodné, a přitom sevřené; próza, ale básnivá; román a hra zároveň“ (WOOLFOVÁ 2011: 120). K problémům současného románu se Součková vrátila v drobném ironickém komentáři v *Hlavě umělce*: „Napsal jsem před časem článek v tomto smyslu, který vzbudil trochu o hlasu: totiž, že všichni začali okamžitě hájit ‚román‘. Nechte nám náš román! (Něco, co jsme si zvykli číst, než jdeme spát, mít o tom svůj pevný názor, mluvit o tom, psát o tom.) Nebyl bych tak přesvědčen o jeho ‚zániku‘, stále tu mluvím ve velkých časových rozpětích), kdybych nebyl přesvědčen, že společnost, která jej vytvořila, je na vymření“ (SOUČKOVÁ 2002: 19).⁸⁰

Součkové hledání nových možností románu, ale i psaní obecně v mnohém připomíná úsilí o nový tvar, charakteristické pro rané roky skupiny Devětsil. Kořeny tohoto hledání a možnosti, které přitom zvažuje, jsou však zcela odlišné, od samotných počátků navázané na postupy angloamerického modernismu, přičemž tato souvislost byla kritikou pojmenována až později, v souvislosti s romány *Odkaz* a *Zakladatelé*. Ve studii „O některých problémech nového románu“ spojila Věra Lišková autorčinu metodu s postupy Jamese Joyce – Součková našla způsob, jak proniknout pod viditelný povrch, jak v epickém ději zachytit „totální niternou skutečnost“, podat „člověka *celého*, jak se v určitém okamžiku jeví“ (srov. LIŠKOVÁ 1945: 33). Takové úsilí spojuje autorčino dílo nejenom s Virginií Woolfovou, která v eseji „Modern Fiction“ z roku 1919 nastolila imperativ „Look within“ – Pohled’ dovnitř (srov. WOOLF 2009: 9). Je rovněž jednou (z mnoha) faset spolupráce manželské dvojice Součková–Rykr; Rykrův výtvarný doprovod k básnické próze *Kaladý* využívá motivu masky, tj. další z podob skrývání pod povrchem, pomocí které na sklonku třicátých let aktualizuje pocit osobního i uměleckého ohrožení.

Podobně Růžena Vackové tvrdí o Součkové, že našla způsob „jak v epickém posouvání zachytit nitrovnější totalitu, celost člověkových dosažitelných, i když obyčejných chviliek. Našla způsob, jak vyjádřit, a to v souvislém proudu vypravování, realitu úhrnu i všedních jevů a

⁸⁰ František Götz v eseji „Dnešní román je v přerodu“ analyzoval současný román a zjistil, že umírá stejně, jako umírá, doslova odumírá, celá evropská kultura: „Dnešní román je opravdu umění rozkladné, analytické, bořivé: není v něm nových světů a nebuduje nových lidských rodů, není v něm umění kosmotvorného ve vyšším smyslu, spíše jen vybavuje svět z bludů a iluzí, jež se naň navrstvily v minulé době, rozbíjí životní maškarádu podvodu a sebeklamů, odhaluje existenci věcí z falešného zdání, a dělá tedy práci po výtce negativní“ (GÖTZ 1934: 747–748). Podle Götz přestává román naplňovat svět a lidskou existenci smyslem a ukazuje ho jako nesmyslný, bezcílý a bezúčelný; nový román je často jen hromada věcí a lidských osudů, barbarská směsice energií: „Víc života a blíže ke skutečnosti – ano, to jsou základní postuláty dnešního románu,“ dodá ironicky (IBID.: 750).

nerozdělovat děje a prosté duševno. [...]. Její popis je rentgenografický. Je to fotografie a rentgenogramem typického, běžného duševna“ (VACKOVÁ 1940). Nová forma vyjádření, tento *rentgenografický* popis skutečnosti, umožnil Součkové osvětlit skryté vrstvy pod povrchem viditelného světa. Metoda pronikání do vrstev skryté hloubky, hledání pod povrchem, objevování slovy Vackové „vnitrovnější reality“, je jedním ze spojnic poetiky Součkové se Skupinou 42. Připomeňme znovu Hudečkova *Nočního chodce* z roku 1942 (dnes v soukromé sbírce), jenž má na zadní straně kresby drobný nápis: „pohleďte jak měsíc röntgenuje mraky“ (srov. POSPISZYL 2023: 42). Hloubka a skrytost je v českém modernismu třicátých a čtyřicátých let spojována s pocitem bezpečí. Tato skutečnost má jistě souvislost s národním ohrožením, s pocitem nebezpečí nejenom osobním, ale i uměleckém. Součástí Rykrova výtvarného doprovodu k básnické próze *Kaladý*, je opakující se motiv oka, schopného odhalit skryté vrstvy pod povrchem viditelného světa. Rentgenografická metoda pronikání do vrstev skryté hloubky je v tvorbě Milady Součkové nástrojem k uskutečnění Benjaminova „vykopávání a vzpomínání“, určující, jak jsme uvedli výše, psaní moderny, zejména její archeologii.

4 „Boost it everywhere“: časopis *The Booster/Delta* a český modernismus třicátých let

„In short we are anything but fanatical.“

(Editorial *The Booster*)

„It was no doubt a joyous interlude...“

(Alfred Perlès: *My Friend Henry Miller*)

V modernistickém časopise *The Booster*, který vycházel v Paříži mezi lety 1937–1939, byly vytištěny (francouzsky a anglicky) dvě ukázky prózy Milady Součkové. Informace o těchto publikacích jako první podal editor Díla Milady Součkové Kristián Suda (srov. SUDA 1998), další souvislosti naznačil Vojtěch Lahoda ve své studii ve sborníku *Zdenek Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy*, ve které však hlavní pozornost soustředí na manžela Milady Součkové, malíře Zdenka Rykra (srov. LAHODA 2000: 140–141). Detailní charakteristika časopisu *The Booster*, v roce 1938 přejmenovaného na *Delta*, příspěvků Milady Součkové stejně jako povahy její spolupráce s redakcí časopisu dosud chyběla. Analýza těchto překladů, historie časopisu a její spolupráce s představiteli české (a slovenské) moderny 30. let 20. století odhaluje mnohé o vztahu „velké“ a „malé“ literatury. Psát o českém modernismu v souvislosti s časopisem Henryho Millera znamená přiznat si, že v zahraničí převažovala rezignace na snahu porozumět tzv. české situaci konce třicátých let. Spolupráci českých autorů s Millerovým časopisem lze číst více než jako uznání českého modernismu třicátých let, konkrétně tvorby Milady Součkové, jako potvrzení marginálnosti českého jazyka a literatury a jejich zanedbatelnou roli při vývoji evropského modernismu.

The Booster/Delta: the only magazine in the world which dares to print anything and everything

V ulici Villa Seurat v Paříži se v roce 1934 ubytoval Henry Miller; podle Alfreda Perlèse začal doslova sálat z bytu číslo 18: „Sálal je to správné slovo. Vznášela se tam (v bytě Henryho Millera, ZŘ) donkichotská nálada nátlaku, taková atmosféra“ (PERLÈS 1973: 3). Ve Villa Seurat se kolem Henryho Millera utvořila skupina mladých umělců, prezentujících novou

podobu evropského modernismu, jmenovitě Lawrence Durrell, William Saroyan, Alfred Perlès, Anaïs Nin a další. Tito autoři tvořili jádro redakce časopisu *The Booster*, který na této adrese vycházel mezi lety 1937–1939. Časopis *The Boosters* (psáno původně v plurálu) patřil nejprve spolku American Country Club of France, který jej na jaře roku 1937 svěřil Alfredu Perlèsovi. Ten využil nabídky golfového klubu naplnit obsah časopisu zcela dle svého uvážení a vzhledem k tomu, že inzerce (nejčastěji reklamy na alkoholické nápoje), zabírající větší část časopisu, byla garantována nejméně pro několik dalších čísel, rozhodl se časopis od prvního čísla orientovat na vše „zvrácené“ a „bláznivé“ (srov. MARTIN 1978: 328). Perlès vzápětí oslovil brooklynského rodáka Henryho Millera, žijícího v této době trvale v Paříži, s nabídkou spolupráce na časopisu *The Booster* (psáno nyní v singuláru).⁸¹ Perlès v den svěření časopisu do svých rukou navštívil Millera ve Villa Seaurat osobně. Společně s Lawrencem Durrellem, který byl toho večera u Millera přítomen, přesvědčovali zdrženlivého Millera, aby souhlasil se spoluprací na časopisu, který mu jako jediný mohl zaručit tisknout to, co se jinde neodvází (srov. PERLÈS 1956: 168). Podmínku majitelů o nutné propagaci klubu, jež měla zaplnit pouhé dvě strany každého čísla, považovali všichni za snadno splnitelnou a návrh klubu o proplacení všech výdajů spojených s vydáním časopisu byl posledním argumentem, na jehož základě se Miller rozhodl přijmout místo editora a společně s Perlèsem učinit z časopisu *The Booster* literární revue. Ještě týž večer společně sestavili seznam jmen hlavních redaktorů, který vyšel v prvním čísle – za první housle byli označeni Alfred Perlès a William Sayroyan, za (prosté) housle Lawrence Durrell a za violoncello a pasti na zvěř Henry Miller. Na řízení časopisu se podílela rovněž autorka slavného deníku Anaïs Nin.⁸²

Tento „neúspěšný, nepolitický a nekulturní“ časopis, jak jej Miller označoval, byl od svého počátku živočišným projektem, v němž (sebe)ironie, hra a řízená provokace dosahovala míry happeningů historické avantgardy.⁸³ Časopis *The Booster* nikdy neaspiroval na pozici vážné a

⁸¹ V dopise Lawrencu Durrellovi z července 1937 označil Henry Miller *The Booster* za „mizerný časopis“ (lousy magazine), který dle jeho názoru představuje „hotové peklo“: „Teď to vypadá příšerně, jako nepředstavitelná sračka a bude to tak vypadat ještě další měsíc, dva. Máme jen dvacet stránek a skoro polovina jsou reklamy. Uvažujeme o tom, že mezi to vážné psaní dáme nějaké šílené reklamy (jako Johnnie Walker, Hanan Shoes, atd.). A budeme tu sračku roznášet všude a každému“ (cit. podle WICKES 1962: 110).

⁸² Henry Miller přistoupil k vydávání časopisu s živelností: „boost it everywhere“, prohlašuje opakovaně v korespondenci a k distribuci časopisu neváhá využívat svých nejbližších přátel, mimo jiné Anaïs Nin, kterou s Millerem spojovala milostná historie. Ta ve svém deníku označila celý podnik za vulgární a směšný (srov. NIN 2003: 98–99, 163). V únoru 1939, kdy se celý projekt končí, zhodnotila Millerovu snahu následovně: „Chtěl donutit svět, aby se smál stejně jako se oni smáli před válkou, a tiskl dětinský, žertovný časopis Booster/Delta, kterému se nesmál nikdo“ (IBID.: 314).

⁸³ Millerova skupina vystoupila manifestem, ve kterém odmítla veškeré předchozí ismy: jen několik týdnů před vydáním prvního čísla přiložil Henry Miller do dopisu Durrellovi manifest časopisu *The Booster* („Booster Placard“), ve kterém byl ve formě avantgardních letáků z dvacátých let otištěn ve dvou sloupcích naproti sobě

významné literární revue, právě naopak, editoři byli připraveni tisknout „úplně cokoli“; složení jednotlivých čísel bylo věnováno, především zpočátku, minimum úsilí. Pro mnohé ze členů redakce časopis sloužil především jako tribuna k publikaci vlastních uměleckých textů, stal se vítanou možností přivýdělnku, prostorem k nespoutané zábavě a byl dle Millera odsouzen od samého počátku k zániku: „Naším záměrem není udělat s Boostrem nějaký ‚úspěch‘, ale právě naopak – chceme ho stáhnout ke dnu jak jen to bude možné“ (cit. podle MARTIN 1978: 328).

Redakce časopisu *The Booster* usilovala o širokou základnu přispěvatelů. Měsíc před vydáním prvního čísla, v srpnu roku 1937, obeslal Henry Miller spisovatele s tzv. „special begging letter to celebrities“, ve kterém informuje o založení nového časopisu a nabízí možnost otištění uměleckých textů (srov. IBID.: 329).⁸⁴ Přestože u mnoha oslovených tvůrců panovala k Millerově skupině spíše nedůvěra, první číslo se setkala s pozitivním čtenářským ohlasem (*The Booster* si dokonce získal sympatie T. S. Eliota). Vážné zájemce o literaturu dle svědectví Durrelovy korespondence odrazovala přemíra „šaškování“ (clowning), které bylo přijímáno s odporem (srov. WICKES 1962: 119) a časopis rozkročením mezi zábavnou hru a seriózní literaturu rychle ztrácel své čtenáře. Již po vydání druhého čísla obdrželi editoři oficiální stížnost původního majitele listu Elmera Prathera (psanou pravděpodobně jeho právníkem) na pornografický obsah časopisu s výhrůžkou soudního stíhání v případě, že budou časopis vydávat pod stávajícím jménem (srov. PERLÈS 1956: 171–172). Tuto reakci vyvolala Durrelova povídka, ve které je starý mládenec spolknut vagínou mladé dívky (srov. MARTIN 1978: 329).⁸⁵ Namísto omezení sexuálních témat přistoupili editoři k přípravám čtvrtého speciálního čísla *Air-Conditioned Womb Number* [číslo Vyvětralé dělohy], obsahující mimo jiné povídky Anaïs Nin „The paper womb“ [Papírová děloha] a Henryho Millera „The Enormous Womb“ [Obrovská děloha]. Elmer Prather se pokusil zakročít: požadoval po

seznam pro a proti: redakce se provokativně vyslovila pro jídlo, deprese, epilepsii, mor a jiné a vystoupila proti míru, hygieně či revmatismu, artritidě a všem ismům.

⁸⁴ Mezi adresáty byl rovněž mladý Dylan Thomas, který celý podnik sledoval zpočátku s velkou nedůvěrou. V dopise z 30. října 1937 píše Thomas Reskondu Hawkinsovi o podivných žádostech z různých časopisů, mezi které patří rovněž prosba o příspěvek do speciálního čísla časopisu Henryho Millera, které bude zcela věnováno děloze. Ačkoliv Dylan Thomas posléze v časopisu *The Booster* tiskl krátké prózy a především poezii, jeho ironická odpověď v této době spolupráci ještě nepředpokládá – Millerovi odeslal na stroji psanou zprávu, ve které lakonicky prohlásil, že rovněž on sám je děloze velmi vášnivě oddán (srov. FERRIS 1985: 262). V listopadové korespondenci s Lawrencem Durrellem si Thomas stěžuje na jednání Henryho Millera, který jeho krátké prózy nakonec nevytiskl, píše: „je to trochu hloupé, vid', poslat ti své věci, aby sis je ponechal, a netiskl je“ (IBID.: 266).

⁸⁵ Autorem povídky „Nukarpiartekak“ však ve skutečnosti není Durrell, ale jedná se o doklad amerického folkloru, reprint eskymácké legendy (Eskymo Legend), kterou Durrell objevil v antologii eskymáckých příběhů z Grónska G. Holma z roku 1884.

editorech, aby se v příštím čísle veřejně omluvili a zřekli svých uměleckých názorů – ovšem zcela bez výsledku. Ve vánočním speciálu otiskl proto ostrý nesouhlas s podobou časopisu a za American Country Club of France vyjádřil plné odloučené od aktivit editorů, a to zpětně od zářijového čísla.

Již od třetího čísla, vánočního speciálu *Tri-lingual Womb Number* [číslo Trojjazyčné dělohy] se většina inzerentů od časopisu distancovala a celá redakce se potýkala s vážnými finančními problémy. Henry Miller navrhl již tak neprosperující časopis redukovat, tisknout na levném papíře v levném obalu, významně zdražit a distribuovat jej pouze předplatitelům – tj. učinit z něj literární raritu (srov. WICKES 1962: 121). Tento plán doplnil Lawrence Durrell novým jménem – po čtyřech číslech tak v roce 1938 zaniká časopis *The Booster* a vzniká revue *Delta*, striktně privátní časopis, který je za 250 franků (původně 50) zaslán předplatitelům v zalepené obálce bez zpáteční adresy. Třetí, závěrečné číslo *Delty* vyšlo na počátku roku 1939 – Henry Miller se svými přáteli opouštějí byt číslo 18 ve Villa Seurat a vydávání skomírajícího časopisu bez pevné základny předplatitelů definitivně ukončuje válka.

Milada Součková a časopis *The Booster/Delta*

První kontakt redakce časopisu *The Booster* a Milady Součkové proběhl pravděpodobně prostřednictvím Zdenka Rykra na výstavě členů Salonu Nadnezávislých (Les Surindépendants) v roce 1936 v Paříži.⁸⁶ Tuto skutečnost alespoň uvádějí sami editoři v závěru vánočního speciálu ve stručné poznámce o setkání s Miladou Součkovou na výstavě Nadnezávislých, při které ihned souhlasili s publikováním jejích textů. Nicméně osobou, která Zdenka Rykra a Miladu Součkovou představila okruhu kolem časopisu *The Booster*, byl dle svědectví z korespondence Součkové s Jindřichem Chalupeckým malíř Fedor Loevenstein: „Loevenstein nás také seznámil s Henri Millerem. Měl (Miller) tenkrát svůj ‚little magazine‘ *Booster*, kde jsem také měla překlad. Anaïs Nin byla tenkrát Millerova přítelkyně. Teprve dnes, po

⁸⁶ Na výstavu v dopise Jindřichu Chalupeckému z ledna 1964 vzpomíná Milada Součková takto: „Byla to tenkrát obrovská výstava, něco jako kdyby byla v Průmyslovém paláci na Výstavišti. Ratejna, jak se pamatuji, písek byl na zemi. Ale byla to opravdu moderní výstava. Kdo vystavoval, se nepamatuji. Jistě tam byla nějaká současná avantgardní esa“ (SOUČKOVÁ 2018: 62–63). Henry Miller popisuje svou návštěvu surrealistické části této výstavy, která mu dala „pocítit tu děsivou touhu moderního člověka po zkoumání nezmapovaného světa Nevědomí“ (MILLER 2011: 94) takto: „Když jsem vstupoval do té ohromné haly, táhlo na čtvrtou hodinu. Ty podivuhodné věci nejsou nijak osvětleny. Plovou kolem mě jakoby v zaoceánském soumraku. Podívám se kolem a v té ohromné hale zahlédnu jenom tři lidi. Putuji z pásma do pásma, jakoby pod hladinou oceánu a pomalu zjišťuji, že jsem tu zbyl jako poslední [...]. A v tom si všimnu, že po mých výkřících se to kolem začalo hemžit hlídači, rovněž si prohlížejí obrazy... a zdá se mi, že se zájmem víc než obyčejným. Pozorují je bedlivě a všimnu si, že se instinktivně stácejí k obrazům surrealistů. Možná právě tihle roboti, jejichž ocenění je každému u prdele, třeba jenom tihle retardi a já jsme jediným právoplatnými návštěvníky velké surrealistické show!“ (IBID.: 95).

zkušenostech ve zdejší prostředí, to vidím ve správné perspektivě, tenkrát mi to bylo všechno „divné““ (SOUČKOVÁ 2018: 63).

Ve „vánočním speciálu“, v listopadu roku 1937, byl otištěn francouzský překlad ukázky z románu *Amor a Psyché* Milady Součkové.⁸⁷ Francouzský text „La Fille de Mme Flechner“ (název je chybný, v originálním znění, stejně jako ve francouzském překladu a v tiráži figuruje paní Fechnerová) zabírá necelé dvě stránky (srov. SOUČKOVÁ 1995: 180–182). Polovina druhé strany je v časopise zaplněna reklamou na hedvábné šaty, tradiční amsterodamský likér Wynand Focking (zde psáno Wijnand) a koňak Courvoisier – tato tendence je naplněním Millerova přání kombinovat vážné psaní s reklamou (srov. WICKES 1962: 109–110).⁸⁸ Poznámka redakce pod textem uvádí, že se jedná o skvělou nepublikovanou novelu (*Amor a Psyché* vydala Součková v témže roce vlastním nákladem), přeloženou z „českoslovenštiny“. Překladatel ukázky není uveden, nelze rozhodnout, zda byl text přeložen přímo z češtiny, popřípadě, zda jej Součková nepřeložila sama.

Na konci čísla je otištěna poznámka, že Milada Součková není členkou surrealistické skupiny. Toto prohlášení má pravděpodobně pouze informativní charakter – Millerův okruh měl k surrealismu, byť k jeho uměřené anglické podobě, velmi blízko. Ukázku Součkové předchází fragmenty z deníku Davida Gascoyna, ve stejném čísle je otištěna rovněž povídka Raymonda Queneaua, jenž sice po konfliktu s André Bretonem Surrealistickou skupinu opustil, nicméně jeho experimentální psaní bylo surrealismem ovlivněno. Rovněž s *Boosterem* spřízněný časopis *Seven* hojně tiskl básně Davida Gascoyna a Jamese Tambimutta, básníky, kteří se k surrealismu otevřeně hlásili (srov. GIFFORD 2009: 42).⁸⁹ V době vydání vánočního čísla pracuje Henry Miller na svém rozsáhlém eseji „Otevřený dopis surrealismu všude“, jehož rozsáhlá ukázka byla v roce 1947 vydána v Chalupeckého *Listech*. Druhá ukázka z románu *Amor a Psyché* byla publikována o rok později, v druhém čísle časopisu *Delta*, které vyšlo v symbolické černé obálce pod extravagantním názvem *The Special Peace and Dismemberment number with*

⁸⁷ Ve studii Vojtěcha Lahody je francouzská ukázka textu Milady Součkové charakterizována nepřesně a text budí dojem, že se vztahuje k číslu z roku 1938 (srov. LAHODA 2000: 140–141).

⁸⁸ Po seznámení se záměry editorů časopisu, Henryho Millera, tak rozhodně není „neuvěřitelné, že se v avantgardním, takřka alternativním a rozhodně ne cudném periodiku objevila reklama na čokoládovny Orion“ (LAHODA 2000: 141). Prakticky každá strana časopisu obsahuje reklamy.

⁸⁹ Pouhý rok před vydáním tohoto čísla otevřeli André Breton a Salvador Dalí v potápěčském obleku Mezinárodní výstavu surrealismu v Londýně, na které Československo zastupovala díla Toyen a Jindřicha Štyrského. Tato výstava v jistém smyslu otevřela surrealismus pro Británii. Návštěvnost trhala rekordy, během tří týdnů navštívilo výstavu přes třicet tisíc lidí. V katalogu k výstavě vydává Herbert Read za britský příspěvek k mezinárodnímu surrealismu dvě jména tzv. britských supersurrealistů – Williama Blaka a Lewise Carrola. Nicméně projevy surrealismu v britském umění popisuje jako nesmělé, v důsledku toho, že se básníci a malíři sotva dozvěděli o tomto hnutí a teprve si dodají odvahu jednat podle svých instinktů (srov. READ 1936: 13).

Jitterburg Shag Requiem [Speciální mírové číslo, reagující na „roztrhání“ Československa hopsáním]. Toto číslo, výjimečné rovněž svým rozsahem (90 stran) a věnované Miladě Součkové a Zdenku Rykrovi z Prahy (!), označil Perlés ve své vzpomínkové knize za nejlepší číslo, které se skupině z Villa Seaurat podařilo vydat (srov. PERLÉS 1956: 173).

V těsné blízkosti se tu ocitly umělecké texty, které definovaly různorodé podoby modernismu třicátých let – Millerův román *Obratník Kozorožka*, novela Anaïs Nin *Lstivá zima* [The Winter of Artifice], próza Milady Součkové a text redakcí omylem přisouzený Karlu Čapkovi. Výběr textu Karla Čapka označuje Patrick von Richthofen v rozsáhlé disertaci *The Booster/Delta Nexus* za projev solidarity editorů k Československu. Vyjadřuje však svoje překvapení nad volbou textu, který se mu v sousedství děl jako jsou *Matka* či *Válka s mloky* jeví jako apolitický. Vybraná ukázka v časopise *Delta* k Richthofenovu zklamání neobsahovala žádné aluze na tyto práce, a přestože podle něj lze v Čapkově textu vysledovat návrat autora k jeho postulátům z raných dvacátých let, tj. skepticismus k racionální interpretaci tohoto světa, považuje výběr této ukázky za zcela nevhodný (srov. RICHTHOFEN 1987: 68). Richthofenova rozsáhlá kritika výběru z díla Karla Čapka však troskotá na jednom zásadním omylu: autorem textu ve vánočním čísle *Delty* není Karel Čapek. Próza *Le Pelerin boîteux* je ve skutečnosti ukázkou z *Kulhavého poutníka* Karlova bratra Josefa, konkrétně ukázka z kapitoly „Také zacházkou“. Okolnosti výběru textu a motivace záměny nejsou známy, nemůžeme tudíž s jistotou rozhodnout, zda o vydání textu bratři Čapkové věděli (Karel o Vánocích v roce 1938 umírá), podobně není jasné, kdo text redakci nabídl. Prameny, které by záměnu vysvětlovaly, bohužel chybí. Editori v omluvě, otištěné v závěru ukázky, sice přiznávají, že z důvodu neznalosti češtiny museli přijmout nabídnutý překlad bez možnosti srovnání s originálem, avšak totožnost překladatele ani okolnosti výběru textu nijak neupřesňují.

Speciální vánoční číslo *Delty* na rok 1938 obsahuje vedle prózy Josefa Čapka druhou ukázkou z tvorby Milady Součkové, opět z románu *Amor a Psyché* s podtitulem Two Fragments. První fragment zaujímá v románu *Amora a Psyché*, publikovaném v rámci Díla Milady Součkové tři strany (srov. SOUČKOVÁ 1995: 171–173), druhý první ukázkou ve skutečnosti předchází (srov. IBID.: 118–121). První úryvek tematizuje proces psaní a rozdíl mezi literaturou a skutečností, v druhém dominují latentní motivy lesbické lásky, vypravěč uvažuje o mravnosti a kategorickém imperativu literatury, který Součková zmiňuje rovněž ve své korespondenci. Na konci anglického překladu je ve francouzštině otištěna podobná omluva a vysvětlení editorů, které následovaly za textem Josefa Čapka – editori opět upozorňují, že jsou nuceni tisknout daný text bez možnosti srovnání s originálem, údaje o překladateli rovněž chybí.

Základní okolnosti spolupráce Milady Součkové s redakcí časopisu *The Booster* v roce 1937 jsme na základě korespondence a poznámky editorů v daném čísle mohli zrekonstruovat. O rok později je však situace méně transparentní. Prameny (korespondence, vzpomínky), které by poskytovaly důkazy o pokračující spolupráci Součkové s Millerovým okruhem, se nedochovaly. Nelze tak rozhodnout, zda Součková ukázky ze svého románu vybrala sama a zaslala redakci k překladu, či zda redakce znovu využila zanechaný rukopis z roku 1937 a sama rozhodla o výběru ukázek, nedodržujíc linearity textu.⁹⁰ Vystávají dokonce pochybnosti, zda Součková o publikování těchto ukázek věděla, neboť přímé svědectví autorky, byť poskytnuté s odstupem několika desítek let, naznačuje spíše opak. Když v šedesátých letech pracoval Jindřich Chalupický na monografii o Zdenku Rykrovi, po několika letech znovu navázal písemnou korespondenci s Miladou Součkovou, žijící v americkém exilu. V nedatovém dopise, pravděpodobně z konce roku 1963, požádal Součkovou o popis Rykrových aktivit mezi lety 1937–1938, zejména jeho pařížského pobytu. Na kusu papíru načrtl Chalupický tužkou seznam sedmi otázek, mezi kterými byl rovněž dotaz na jejich literární styky se skupinou kolem časopisu *Delta*. Součková v dopise ze 7. ledna 1964 odpovídá: „Delta – to jste mi až Vy připomněl. Nevím nic, rozpomínám se, ale jen mlhavě“ (SOUČKOVÁ 2018: 63).

Jakkoliv je možné, že Součková nezaznamenala změnu názvu časopisu, upozorňuje Chalupického na *jednu* přeloženou ukázkou ze svého románu v časopise *The Booster*, nikoliv na dvě, rovněž při vzpomínání na Rykrovy aktivity v Paříži neupozornil na prestižní dedikaci čísla *Delty* (ve kterém je rovněž otištěna Rykrova reklama na čokoládu Orion). V neposlední řadě se jeví poněkud nestandardní, že by se Součková po roce rozhodla znovu publikovat ukázkou ze stejného románu, a to především proto, že na sklonku roku 1938 intenzivně pracuje na nových rukopisech (vlastním nákladem vydává s kresbami Zdenka Rykra rozsáhlou skladbu *Kaladý, aneb: útočiště řeči*, tematizující ohrožení řeči, které by se do tohoto tematického čísla „o ohrožení“ hodilo lépe). Na základě těchto argumentů předkládáme hypotézu, že editoři vytiskli druhou ukázkou z *Amora a Psyché* stejně jako text Josefa Čapka bez vědomí autorů jako výraz podpory Československa po podepsání Mnichovské dohody, podobně jako publikovali zvolání: „Drink Pilsner! It’s still Czech“ (Pijte Plzeň! Je stále česká!).⁹¹

⁹⁰ Konzultace s rodilým mluvčím však naznačuje, že autorem překladu nebude pravděpodobně nikdo, pro koho je angličtina mateřským jazykem. Výběr slov dokazuje práci se slovníkem a některé věty, stylem a užitou gramatikou otevírají možnost, že by autorem překladu mohl být Čech, popř. sama Součková.

⁹¹ S domýšlením motivace jednotlivých textů musíme však být obezřetní. V minulosti historikové obdobnou motivaci přirklí například básni „Ruka, jež ten list podepsala“ od Dylana Thomase, pravidelného příspěvatele *Delty*. Thomasova báseň, ve které jsou obrazy rozpůlené země, byla rovněž považována za projev básníkovy postoje k Československu po podepsání Mnichovské dohody – báseň však byla, jak upozornil Pavel Šrut, poprvé publikována již 17. 8. 1933 (srov. THOMAS 1988: 158–159).

Speciální vánoční číslo je zakončeno krátkou prózou „Henkst“:

Jednou jeli prej koňáci vod Morafčic tím óvozem, a šla tamtady žencká naproti nim. A henkst, ten cejtí ženckou zdaleka, to je starý že jo. Tak jeden alá, skočil na ní, rostrch ji břicho, až ji střeva vybjehly, jak ji celou speskoval. Dali tam vedle cesty na památku vysokej kámen, na kraj do póle, a ty střeva vokolo něj navinuli. Eště nedáuno tam stál, a bylo na něm, vidět, jak ty střeva do něj zarostly. Zrouna jako provazy kolem dokola.

Celý text je uvozen spojením „Peace! It’s wonderful!“, které je jak názvem Millerovy povídky, otištěné ve stejném roce v časopise *Seven*, tak titulem Saroyanova souboru krátkých povídek, které vydalo v roce 1940 nakladatelství Faber & Faber v Londýně.⁹²

Otištění textu v cizím jazyce, kterému pravděpodobně nikdo ze čtenářů v Paříži a v Londýně nerozuměl, nebylo nijak výjimečné. Každé číslo časopisu je zakončeno ukázkou z jiného jazyka (bez uvedení autora), objevují se zde i ukázky z čínštiny, arabštiny atd. Tato intence je zřetelná od počátku časopisu – již na podzim roku 1937 předkládá Miller v dopisu Durrellovi návrhy těchto textů na další čísla – mimo jiné nabízí báseň v urdštině, v jazyce kmene Zulu a ve svahilštině (srov. WICKES 1962: 117–118). Text „Henkst“, přepsán v duchu tzv. folklorní transkripce, je napsán severovýchodočeským, podkrkonošským nářečím (okolí Moravčic). Editor Díla Milady Součkové přisoudil tuto krátkou prózu Miladě Součkové a zařadil ji do devátého svazku autorčina díla (srov. SOUČKOVÁ 2003: 230), ve skutečnosti ji publikoval folklorista a sběratel lidových pohádek Josef Štefan Kubín.

Autoři The Booster/Delta v češtině

Na počátku druhé světové války se hlavní trio, které stálo za vznikem projektu *The Booster/Delta*, tři mušketýři, jak je s oblibou nazýval Lawrence Durrell, rozdělilo – Anaïs Nin odešla do New Yorku, Henry Miller do Řecka, které však záhy opustil a odcestoval rovněž do New Yorku, a Lawrence Durrell na Korfu. Součková však tvorbu těchto autorů nadále sledovala a zasadila se o překlady jejich děl do češtiny. V roce 1938 byl v Československu vydán Millerův provokativní román *Obratník Raka*. Vyšel s předmluvou Anaïs Nin jako vůbec první zahraniční překlad tohoto románu (v Americe bylo jeho vydání zakázáno až do šedesátých let)

⁹² Patrick von Richthofen upozorňuje, že frázi „Peace! It’s wonderful! „používal za svůj pozdrav reverend J. M. Divine (otec Divine), černošský spirituální vůdce (srov. RICHTHOFEN 1989: 67).

v nakladatelství J. Čejky, ve kterém o rok dříve vydala Součková s ilustracemi Zdenka Rykra román *Amor a Psyché* – můžeme se proto domnívat, že se Součková na převedení Millerova textu do češtiny angažovala. Překlad novely Anaïs Nin *The Winter of Artifice* (Lstivá zima), která vyšla anglicky v roce 1939 v nakladatelství Obelisk Press Jacka Kahana,⁹³ prosadila Součková v roce 1946 v nakladatelství Pamir; vyšel stejně jako autorčina esejistická práce *Hlava umělce* v edici Blíženci.⁹⁴

Text na záložce pamirského vydání *Lstivé zimy* představuje Anaïs Nin jako nejvýznamnější americkou spisovatelku dneška, jejíž knihy čtou v Americe nejširší lidové vrstvy. Avšak prózu, kterou mohli v roce 1946 číst čeští čtenáři, nedostalo americké publikum vůbec do rukou. Pařížské vydání z roku 1939 (s vlastnoručním věnováním a vyjádřením obdivu od Anaïs Nin), které Součková předala Jiřině Haukové, obsahuje tři kratší novely „Djuna“, „Lilith“ a „The Voice“. Nin však byla v roce 1942 nucena novelu „Djuna“ (obsahující lesbické scény) z amerického vydání ve vlastním malém nakladatelství Gemore Press vypustit. Přepracované tři novely vyšly v Americe až v roce 1948 pod názvem *Winter of Artifice* (bez členu). Vydání *Lstivé zimy* v Pamiru obsahuje naopak pouze první novelu z původní trojice, bez cenzury erotických pasáží, které se překladatelka Libuše Jurášová pokusila, až na četné eufemismy, přeložit věrně.⁹⁵

⁹³ Nakladatelství Obelisk Press bylo anglické nakladatelství v Paříži, které nepodléhalo francouzské cenzuře. Svá díla zde vydávali prakticky všichni autoři časopisu *The Booster*, především Henry Miller. Několik týdnů po vydání *Lstivé zimy* však Kahane zemřel a politická situace v Paříži se prudce zhoršila – propagace *Lstivé zimy* byla zcela nemožná, a kniha tak nezbudila větší pozornost. Nin ve svých denících popisuje, jak několik výtisků pašovala do New Yorku, kde však kvůli obscénním pasážím neměla kniha naději na distribuci (více k nakladatelství Obelisk Press srov. NEIL 2007).

⁹⁴ Nin jako svůj kontakt na českou avantgardu uvádí Alexandra Hackenschmieda, českého fotografa a kameramana z Lince. Ten v jejím deníku vystupuje pod svým pseudonymem Sasha Hammid (Hammid v roce 1939 emigroval do USA, kde v roce 1943 natočil slavný film *Meshes of the Afternoon* (Síťovina odpoledne). Nin se stala přítelkyní Hammidovy manželky May Derenové, na svou dobu provokativní režisérky se zájmem o okultismus, která ve svém díle využívala poznatky psychoanalýzy. Hammidova tvorba byla důležitá rovněž pro manželku Anaïs Nin, Huga Guilera, kterému Hammid na konci čtyřicátých let představil práci kamery. Hugo následně natočil několik experimentálních filmů, některé na motivy románů Nin.

⁹⁵ Příklad snahy o věrný překlad, místy vědomě zjemnělý, především závěrečná věta v kurzívě: „While he lay over me with his unabatable attentiveness I knew he was watching the alterations of my face, listening to the cries I uttered, and the final deeper, savage tones. I closed my eyes before this watchfulness of his and sank into a blind, moist drunkenness. I felt myself caught in the immense jaws of his desire, felt myself dissolving, ripping open to his descent. I felt myself yielding up to his dark hunger. An immense jaw closing upon my feelings, my feelings smouldering, rising from me like smoke from a black mass. Take me, take me, take my gifts and my moods and my body, take all you want. I am being fucked by a cannibal“. Překlad Libuše Jurášové: „Když ležel nade mnou plný své nezdolné pozornosti, věděla jsem, že zpozoroval změny v mé tváři, naslouchal mým výkřikům a konečným, hlubším, divokým zvukům. Zavřela jsem oči před touto ostražitostí a oddalalse s lepě, velké zmámeností. Cítila jsem se polapena v nesmírném jícnu jeho vášně, cítila jsem se rozpouštěna, rozevírala jsem se vstříc jeho sestupu. Cítila jsem, jak se vzdávám jeho temnému hladu. Nesmírný jícen se zavíral nad mými city, mé city doutnaly, vycházely z mého nitra jako kouř při černé mši. Vezmi si mě, vezmi, vezmi mé dary a mé nálady a mé tělo, vezmi všechno, co chceš. Jsem milována kanibalem“ (NIN 1946: 49–50).

Kontakt Součkové s Nin, v době vydávání časopisu *The Booster/Delta* pravděpodobně zcela mizivý (Nin v podrobném deníku z této doby Součkovou vůbec nezmiňuje), byl prohlouben až při působení Součkové na konzulátu v New Yorku mezi lety 1945–1948. Součková v dopisu Jindřichu Chalupeckému z 2. června 1947 o Anaïs Nin píše: „S Anaïs Nin mluvívám. Ne moc často. [...] Ona je ‚ryzí‘, nemá sice, nevěleče sice za sebou pí. Strobachovou, ale něco mnohem horšího, artismus. To já, publikán, ne, a to je to, co nás dělí. Ale jako člověk i umělec, což je jedno a totéž, je – opakuji – ryzí“ (SOUČKOVÁ 2018: 46).

Součková pracovala na překladech próz autorů z Millerova okruhu ještě za svého pobytu v Československu. Přeložené povídky plánovala nabídnout nejprve Marii Pujmanové, která mezi lety 1945–1947 redigovala časopis *Doba*. V prosinci 1945 píše Chalupeckému: „Chtěla jsem pro ni [M. Pujmanovou] přeložit povídku od Saroyana, snad to jméno znáte, je to současník Millera a Anaïs, jejich známý, jenže se ‚proslavil‘. Já s ním tady hauzíruju moc let“ (IBID.: 28). Nicméně o měsíc později zaslala překlad Saroyanovy povídky do Chalupeckého *Listů*: „budu mít pro Vás připraveny k 31. t. m. ty překlady. A sice bude to něco senzačního. Miller, Anaïs, Součková et consortes se musí docela schovat. Přeložila jsem dvě předmluvy (ne dlouhé) k vydání těch povídek („Odvážný mladý muž na létající hrazdě“) a povídku „Aspirin je členem N. R. A.“. Ty předmluvy jsou vlastně programem a skvělé věci samy o sobě. Když jsem to četla znovu, po letech, cením si ty věci ještě mnohem více než tehdy [...]“ (IBID.: 29). Překlady próz autorů z okruhu časopisu *The Booster/Delta* vyšly o dva roky později, v druhém čísle *Listů* v roce 1946. Vydána zde byla ukázka z Millerovy novely *Černé jaro* v překladu Josefa Peloucha, následována výňatkem z rozsáhlého Millerova eseje „Otevřený dopis surrealistům všude“ (překladatel uveden iniciály K. G.), dále ukázka z novely „Djuna“, první části *Lstivé zimy* Anaïs Nin (překladatel uveden iniciály J. H.). Součková je uvedena co překladatelka Saroyanovy povídky „Aspirin je členem N. R. A.“, „Předmluvy“ a „Předmluvy k druhému vydání“, které společně vyšly v prestižním nakladatelství Random House v roce 1934.

Ačkoliv si mnozí čtenáři zařadili ukázky z *Amora a Psyché* do kontextu tvorby Anaïs Nin, Antonie White a její přítelkyně Djuny Barnes (autorky *Nočního lesa*), tedy do rodící se femininní podoby modernismu v dosavadním mužsky dominantním světě (srov. PODNIEKS 2000), podstatnější průniky lze nalézt mezi tvorbou Milady Součkové a Williama Saroyana, především v jeho úvahách o tvorbě povídek. Ty Součková v americké tradici psaní opakovaně oceňovala; krátké povídky jsou ostatně literární formou, kterou ona sama své prozaické dílo uzavírá. Nedlouho po dokončení překladu Saroyanových povídek napsala Součková tzv. *Tři americké povídky* („Zvukový záznam“, „Mrs. Gobseck“ a „Domov smrti“), které byly

publikovány ve třetím ročníku *Listů* v roce 1948 a které se staly její poslední veřejnou publikací v Československu za jejího života. V próze „Mrs. Gobseck“, pojednávající o ženě, jež i přes své bohatství zemřela v bídě, se Součková ještě naposledy vrátí k románu *Amor a Psyché*, konkrétně ke Canovovu slavnému sousoší: „Okolo nás mezi kvetoucími floxy bzučí včely, a zatímco čekáme na Alexandra, sedáme na kamennou zahradní zídku, na jejímž jednom pilíři leží barevný kus skla a na druhém nějaký časem ohlodaný kus bílého falešného mramoru. Beru je do ruky a je skoro k nepoznání, co představuje, ale poněvadž to sousoší Canovo tak dobře znám, vidím, že je to *Amor a Psyché*“ (SOUČKOVÁ 2003: 203).

Dvě ukázky z románu *Amor a Psyche* představují jedny z mála překladů z díla Milady Součkové zveřejněné za jejího života – druhým překladem je povídka „The Ships is for Twelve“ ve sborníku *Arena* z roku 1963 v Londýně. Přesto nelze jejím publikacím v časopisu *The Booster/Delta* přisuzovat větší význam, než ve skutečnosti mají, a je nutné redigovat tvrzení o respektu, který si Součková na sklonku třicátých let získala mimo Československo. Interpretace, sugerující představu doma zneuznané spisovatelky, které se dostalo „nečekaného uznání“ až v zahraničí (naposledy v diplomové práci Barbory Poslušné /2010: 21/), je problematická. Podobně by neměla být přeceňovaná míra spolupráce Milady Součkové s Millerovým okruhem. Dochovaná korespondence naznačuje, že až na setkání na výstavě Nadnezávislých a snad následného předání rukopisu, nedošlo již mezi ní a redakcí k žádnému kontaktu, a to pravděpodobně ani při vydání zvláštního vánočního čísla *Delty*. Anaïs Nin, Henry Miller, Lawrence Durrell či William Saroyan se v publikované korespondenci z dané doby o Součkové nezmiňují a vzhledem k faktu, že neexistovaly žádné další překlady její tvorby, ostatně Součková do roku 1937 publikovala vlastním nákladem pouze *První písmena*, je vyloučeno, že by její díla znali, oceňovali a aktivně usilovali o jejich šíření. Otištění první krátké ukázky lze považovat, i vzhledem k faktu, že Henry Miller výběru příspěvků věnoval minimum úsilí, za projev sympatií ke stylu začínající autorky (ostatně v časopise tisklo mnoho dalších, v Paříži a v Londýně neznámých autorů, mj. Durrellův jedenáctiletý bratr). Výběr druhé ukázky byl, jak bylo naznačeno, pravděpodobně motivován snahou editorů podpořit Československo v tíživé době.

Na druhé straně nelze přehlížet jisté styčné body mezi uměleckým úsilím Milady Součkové a Millerovým okruhem, které je však problematické shrnout v tvrzení, že si příslušnosti Milady Součkové „s řečí avantgardy“ všimli jako první právě v okruhu časopisu *The Booster/Delta* (srov. PAPOUŠEK 2007: 122–123). Přidržíme-li se této metafory, jako možný argument k otištění ukázek z prózy Milady Součkové můžeme spíše uvést to, že Součková „řečí avantgardy“ *nemluví*. Přestože lze v její tvorbě třicátých let rozpoznat návaznost na dědictví

historické avantgardy, je s ním vždy spjata její popření. Součková nereprezentuje zhroucení světa, disociaci a dezorientaci subjektu v něm, ale reaguje na již zažitou proměnu světa inovativními, nekonvenčními postupy, ve kterých mnohohlasí, ambivalentnost či fragmentárnost pomáhají vytvářet, jakkoliv nesourodý, nový obraz moderního světa, nikoliv jeho zkázy a zřícení, či utopistického budování. Podobně neodmítá minulost a paměť, naopak, představuje ji jako nikdy neuzavřené hnízdo prožitků a ve *vzpomínání*, zobrazeném jako plynulý proces bez jasného počátku a konce, proniká do konstitučních momentů života svých postav, aniž by se, řečeno jejími slovy, nechala jednoduše omámit „viditelným povrchem“.

Není jisté, nakolik toto umělecké úsilí mohlo být ze dvou drobných ukázek rozpoznáno editory časopisu *The Booster*, v odstupu desítek let je ale zřetelné, že se dílo Milady Součkové v blízkosti tvorby autorů z Villa Seurat zařazuje do literárně-historického kontextu, ke kterému právem náleží – k tradici angloamerického a francouzského modernismu, a to minimálně v úsilí, které v kontextu tvorby hlavních členů Millerovy skupiny pojmenoval Jindřich Chaloupecký: „vymanit literaturu z ní samé a učinit ji pomůckou rehabilitace všedního života současného člověka“ (CHALUPECKÝ 1947).⁹⁶ Přestože se časopis *The Booster* ve své době neprosadil do pozice vlivné literární revue, je neobyčejným svědectvím spolupráce předních reprezentantů evropského modernismu, zlomového okamžiku setkání autorů z různého jazykového prostředí, které spojovalo psaní s vědomím tradice, s trvalou pozorností k nové formě odpovídající nové, moderní skutečnosti, jejímž prostřednictvím lze uchopit a pojmenovat zdánlivě nesdělitelné součásti života moderního člověka: „Vidíte před sebou celý svět věcí, s kterými jste žili od dětství, věcí, o kterých jste se domnívali, že jsou svou podstatou nesdělitelné, a přece se někomu podařilo je sdělit. Výsledkem je, že se přinejmenším dočasně zažene samota, v níž lidská bytost žije“ (ORWELL 1997: 112).

⁹⁶ Stejně jako lze v komparaci díla Milady Součkové a autorů Millerovy skupiny nalézt mnoho podobností (mj. neustálá proměna perspektivy vypravěče, která dominuje v Durrellově *Alexandrijském kvartetu*), již při první konfrontaci vyvstává rovněž řada rozdílů, především ve srovnání s dílem Henryho Millera a s jeho názory na vztah literatury a skutečnosti: „Jednou jsem se v životě rozhodl, že budu psát o sobě, o svých přátelích, co jsem zažil, co vím a co jsem viděl na vlastní oči. Všechno ostatní je podle mého názoru literatura, a *mě literatura nezajímá*“ (MILLER 2011: 83). Pro kontrast zopakujme přístup Součkové k modernímu románu z článku „K problému současného románu“: „poválečný román dospěl k bezformové anarchii už tím, že chtěl být přímým životem. Neboť román je podobenstvím života a ne životem samým, je symbolem a nemůže ani největší pluralitou faktů předvésti život v plné vitální tepelnosti a širé rozlehlosti“ (SOUČKOVÁ 1942: 187–188).

II Příběh kmene: epika modernismu

1 Podvratné dlouhé básně: pásmové skladby jako monumenty historie

„*Chci ti vyprávět historii.*“

(Blaise Cendrars: „Próza o sibiřské dráze a malé francouzské Jeanně“)

„*Podobaje se antickým sochám
pod suchou hlinou a zetlelým listím
byl jsem zasypán nánosy věků*“

(Vilém Závada: „Panychida“)

Pásmové skladby – dlouhé, simultánní básně, „splendidní hymny moderního života“ (TEIGE 1966: 389) – se v historii evropské avantgardy vyskytovaly na švu celků. Hans Robert Jauss označil Apollinairovo *Pásmo* doslova za „hranici epochy“ (Epochenschwelle) a píše o ní jako o básni zahajující novou éru (srov. JAUSS 1988: 39). Pásma jsou nejčastěji vykládána jako básně orientované na budoucnost, avšak paměť, minulost a mýtus je nutné považovat za jejich inherentní složku – přítomnost se v nich vyjevuje skrze historii (subjektu, města či kontinentu). V úvodu knihy jsme již uvedli Poudnovu základní definici epiky jako „básně zahrnující historii“ (an epic is a poem containing history) (POUND 1968: 86), přesněji jako básně, které „utvářejí historickou paměť a příběh kmene“ (srov. BERNSTEIN 1980: 194). Biologicky jsou příslušníci určitého kmene vždy charakterizováni znaky odlišnými od příslušníků jiných kmenů. Do jisté míry lze v této metafoře nahlížet vztah/odlišnost avantgardního a modernistického kódu české meziválečné literatury.

V českém čtení *Pásma* je od počátku přítomné vědomí této básně jako básně zlomu epochy. Ve studiích z raných dvacátých let popisuje Karel Teige dobu vzniku *Pásma* následovně: „Zvláštní doba, neklidná a rozechvěná očekáváním [...], zmatená doba přechodu“ (TEIGE 1966: 373). „V čele knihy [*Alkoholů*], stojí Zone, iniciální báseň našeho věku [...] hymna, od níž počítáme letopočet nového básnictví, signál básnického kubismu, nová modalita lyrismu. Datum 1913“ (IBID.: 379). Teige interpretuje Apollinairovo gesto jako akt loučení se s minulou dobou, jako báseň, ve které Apollinaire řekl „sbohem celé epoše“ (IBID.: 392). Shodně hodnotí význam *Pásma* Vítězslav Nezval: „Prožil jsem na sobě dějiny poezie vůbec. Do roku 1916 jsem nečetl

básní. Od roku 1916 je píši. Bylo to probuzenecké rýmování, 1917 Paul Fort, 1920 Apollinaire“ (NEZVAL 1967: 125).

Tvrdíme-li, že rovněž čeští avantgardisté vnímali *Pásmo* jako báseň přechodu, je podstatné pojmenovat, od čeho a k čemu, a v dalším kroku případně korigovat zavedený výklad vztahu české historické avantgardy k paměti a minulosti. Raná česká avantgarda nahlížela sebe sama jako hnutí bez historie, orientované výhradně na budoucnost. Členové skupiny Devětsil vnímali tento směr jako totožný s významovým vyzněním Apollinairova *Pásma*. Zdeněk Pešat v kapitole k dějinám české poezie dvacátých let označil české pásmové skladby za formu suplující zejména ve druhé polovině dvacátých let veškerou novodobou epiku (PEŠAT 1995: 184), avšak dál svou myšlenku nerozvádí. Tato část knihy Pešatovu tezi prověří nejenom v kontextu českých pásmových skladeb dvacátých let, ale v širším časovém i geografickém rámci.

V kontextu Apollinairova psaní řada autorů zpochybňuje orientaci na budoucnost v souvislosti s bolestivým stavem přechodu mezi starým já a já novým, které je však ještě vzdálené, nenalezené. V mnoha ohledech je svět *Pásma* spojen s intenzivním zážitkem prohry, doprovázených nemožností žít v moderním světě (srov. mj. PORTER 1970: 286, 295). Z tohoto důvodu přirovnává Dolly S. Reiderová *Pásmo* k Eliotově básni *Dutí lidé* a definuje prázdnotu (void) jako základ Apollinairovy poezie (srov. REIDER 1970: 308).⁹⁷ V českém kontextu byly tyto rysy spíše přehlíženy a u pásmových skladeb obecně převažuje jejich chápání coby „královského“ žánru české avantgardy, v souvislosti s tvorbou Vítězslava Nezvala pak jako synonyma poetismu vůbec. Lze však pásmové skladby interpretovat zcela opačně, tj. básně reprezentující rozpor s avantgardní tradicí?

Právě v tom, že pásmové skladby významně pracují s avantgardní (poetistickou) obrazností, avšak v řadě témat a motivů se s ní rozcházejí, tkví jejich určující rys, který se ve vztahu k avantgardě vyjevuje jako *podvratný*: v dlouhých básních, jež jsou erbovními texty české historické avantgardy, je inherentně přítomna i její negace. Pešatova teze, že pásmové skladby ve dvacátých letech suplují veškerou epiku, neočekávaně vyjevuje vnitřní rozporuplnost české historické avantgardy. Epika uvnitř české historické, respektive analytické avantgardy představuje alternativní podobu modernity a svým důrazem na tradici, minulost a paměť se přibližuje k syntetickému pólu avantgardy. Je však podstatné nevykládat tento jev coby vůči avantgardě protichůdný, vnější, ale naopak ji chápat jako její přirozenou součást.

⁹⁷ Zajímavým komparatistickým příspěvkem k Apollinairovu postavení v evropských avantgardách (mj. rovněž v německém expresionismu) je monografie Willarda Bohna (srov. BOHN 1997).

Interpretujeme-li pásmové skladby jako zástupce evropské epiky, vyjevuje se zřetelný odstup od avantgardního optimismu a utopismu v teoretizujícím diskurzu české avantgardy.

České pásmové skladby tvoří podstatnou spojnicí dvacátých a třicátých let. Navazují dialog mezi poetistickou avantgardou a koncepty evropského modernismu, které se v českém kulturním prostoru počaly objevovat v počátku třicátých let. Pásmové skladby reprezentovaly prostor pro dosažení/nastolení řádu, pro ukotvení člověka v toku času archivováním minulého světa. Česká epika dvacátých let jako první otevřela témata a motivy, které se staly určujícími pro český modernismus. Pásmové skladby tím, že se vyskytují na švu epochy, jsou schopny stát se zdrojem/zárukou kontinuity. Uvádějí do českého prostředí koncepty mytologie, svědectví, jejich mluvčí je pozorovatel, městský (noční) chodec, moderní poutník a průvodce pamětí, vytvářející základ moderní mytologie. V kontextu prostoru upozorníme na paradox, že pásma, prostorově vymezovaná jako předměstí či periferie, se téměř výhradně orientují na téma města a velkoměsta.

V kontextu české literatury třicátých let psal kritik František Götz opakovaně o nutnosti opravdovosti, životnosti a potřebě nové formy. Hledání nového tvaru a nového řádu pocítuje Götz tváří v tvář krizi modernosti jako nutnost (srov. GÖTZ 1930). V jisté nadsázce lze tvrdit, že česká avantgarda formu, splňující Götzovy požadavky měla, aniž by si toho byla vědoma. Začlenit české pásmové skladby do evropské epiky umožní vymezit jejich význam odlišně, než jak tomu bylo doposud, tedy v jejich podvojnosti, jako reprezentanty i podrývače české meziválečné avantgardy. Anebo lépe, umožní nám přečíst pásmové skladby jako takovou uměleckou formu české historické avantgardy, v níž je s její budoucností obsažen i její zánik. Epika není jednoduše dlouhou básní, ale básní, která stvrzuje historii a identitu člověka (srov. HATLEN 2005: 233). Disponuje dvěma protichůdnými schopnostmi: zaznamenat svět ve fragmentech a do těchto fragmentů situovat novou celistvost. Jak to vyjádřil Jiří Kolář:

Jako nemoc zachvátila mne nutnost hledat nový řád a všechna moje další práce se mi zdála zbytečná dotud, dokud bych nenalezl nit, podle které bych mohl pokračovat v cestě přes všechny vyvstálé rokliny tématu a života. Myslel jsem hlavně na epiku

(KOLÁŘ 1992: 468)

Právě Kolářovy *Ódy a variace* označil Chalupický za pásma: „[...] básně stěsnávané dříve na minimální plochy narůstají do rozměrných pásem, kompozice se řídí principy převzatými z hudby a vede k složitým textům kantátového charakteru (CHALUPECKÝ 1993: 21).

Na vztah epiky a paměti lze nahlížet jako na ambivalentní. Epika má sice zřetelnou schopnost utvářet historickou paměť, avšak jak píše Jaus: „Subjekt již není chopen nalézt sám sebe ve fragmentech své vlastní odcizené historie“ (JAUSS 1988: 60). Epika zaznamenává ohrožení paměti jako konstrukt, který je schopen stvrdit identitu subjektu, dokonce ji vytvářet. Zde tkví možné vysvětlení obratu k minulosti, která je v epice opakovaně vkládána do souvislosti s biografií subjektu, jakkoliv fragmentární. Poetika fragmentu je poetikou epiky, ať už jako její vnitřní formální uspořádání, tak vnější: Ezra Pound v poznámce k otištění prvních zpěvů *Cantos* píše „většina dlouhých básní se šířila ve fragmentech“ (cit. podle BLANTON 2015: 342). Je však podstatné vnímat fragmentárnost epiky spíše než jako přímou reakci na rozpadlý, fragmentární svět, jako její cestu zpět k celistvosti: „takové fragmenty vůbec nejsou fragmenty, ale spíše konečným důkazem poetiky, která se snaží pochopit konkrétní historický celek, jehož je součástí (IBID.: 43). Podobně dynamicky lze nahlížet protiklad minulosti a budoucnosti epiky, tj. odmítnout zploštělé tvrzení, že epika modernismu pracuje s minulostí a pamětí oproti pásmovým skladbám orientovaným na budoucnost. Rovněž Eliotova *Pustá země* je básní orientovanou do budoucnosti na základě její zřetelné potřeby vytvořit čtenáře a sociální činitele, kteří ještě neexistují (IBID.).

Pásmo ve smyslu přechodu mezi dvěma celky mezi minulým a budoucím, je schopné podat o minulém podstatné informace a současně je konzervovat, stát se jeho archivem. Přidržíme-li se Loytardova vymezení pásma jako prostoru přechodu, které jsme využili v první kapitole (srov. LYOTARD 2002a: 176), sledujeme, že se pásmo vždy vyskytuje na švu celků a je prahem k nové epoše zejména proto, že v sobě s budoucností nese epochu minulou a také minulost sebe sama. Tyto švy, významné zlomy epochy, často, avšak ne nutně navázány v první polovině dvacátého století na válečné konflikty, nezůstaly pro básníky neviděné, několikrát se vyjadřují k tomu, že právě epika a epické skladby jsou formou, která dané době vyhovuje nejlépe.⁹⁸ V roce 1959, v rozhovoru pro *Paris Review*, přemýšlel Eliot o prolínání života a umění a uvedl, že se forma *Kvartetů* velmi dobře hodila k podmínkám, za kterých psal nebo vůbec mohl psát (srov. GARDNER 1978: 216). V letech, kdy Eliot pracuje na kompozici *Čtyřech kvartetů*, píše Milada Součková *Mluvící pásmo*, které je „jedním z těch podivných tvorů, kteří v jednom těle spojují dinosaura a ptáka, ztělesněná idea přechodu“, jak vyjádřil Miroslav Červenka

⁹⁸ Konec epochy byl v první polovině 20. století spojován rovněž s jinými daty, která sice nejsou přímou reakcí na dvě světové války, avšak vyskytují se prakticky vždy v jejich blízkosti: Virginia Woolfová prohlásila, že se člověk změnil v kontextu roku 1910, v roce 1913 si Spengler píše do deníku: „Já jsem poslední svého druhu“ (cit. podle ILLIES 2021: 67). Ve *Vlastní životopisu Alice G. Stoklasové* píše Gertruda Steinová: „Zkrátka s jarem a počátkem léta 1914 starý život skončil.“ (STEINOVÁ 1968: 121). A Wyndham Lewis v roce 1937 několikrát nazve svou generaci „last men of an epoch“.

(ČERVENKA 2001b: 9), a touto epickou básní provede na hranici epochy archeologii avantgardy. V epice je budoucnost i minulost kontinentu Evropy zobrazena ve své totalitě, v kontextu české literatury je pak, zejména v podobě *Mluvícího pásma*, prologem i epilogem české moderny.⁹⁹

Tři dlouhé básně, tj. Apollinairovo *Pásma*, Eliotova *Pustá země* a *Mluvící pásmo* Milady Součkové reprezentují v této knize proměny vztahu k minulosti a paměti; cíl, který sdílejí, je totožný: „Cílem epiky je sestavit [...] model světa, který bude představovat a vysvětlovat, jak věci jsou, jak vznikly a jaké je postavení lidského subjektu ve schématu věci“ (WHITTIER-FERGUSON 2010: 212). Současně však tyto skladby poskytují diagnostiku kultury: „*Pustá země* [podobně jako *Mluvící pásmo*, zř] nás zavádí ke kořenům naší civilizace, za hranice pouhého utrpení první osoby“ (IBID.: 201). Průsečíky nalezneme rovněž ve vztahu k tradici, „která spojuje minulost a přítomnost a dává ‚celé evropské literatuře‘ současnou existenci a současný řád“ (KERMODE 1975: 16).¹⁰⁰ Eliot a Součková exhumují části minulosti prostřednictvím soustavných aluzí na minulá díla, pravidelně se objevujících citací. Ty jsou významným rysem hlavních modernistických textů, ať už jde o *Cantos*, *Pustou zemi* (poslední verš Eliotovy básně jsou pouze citace), *Odysea* či román *K majáku*. Skrze fragmenty jiných děl nabývá taková báseň atributů monumentu: „fragmenty modernismu jsou vyděleny ze svého okolí a přeměněny do podoby kulturní památky“ (RAINEY 1991: 221). Dlouhá báseň či pásmová skladba se přítomností citací jiných děl, přítomností minulosti literatury, stává monumentem.

⁹⁹ Josef Hrdlička upozorňuje na významnou blízkost *Sešitů* k epice. Součková sice opouští zápletku a příběh, její básně jsou svou povahou lyrické scény nebo drobné děje, jako celek ale tvoří výjevy z jednoho světa a mají výraznou epickou kvalitu: opakují se místa a časy, vystupují tu tytéž postavy jako hrdinové tohoto světa. Tento svět nemá velké příběhy, zato celou řadu drobných epizod (srov. HRDLIČKA 2012: 79).

¹⁰⁰ Forma Apollinairova *Pásma* pravděpodobně inspirovala rovněž Eliotovu *Pustou zemi*, byť tato souvislost stojí spíše mimo zájem badatelů o angloamerického modernismu – například v Blantonově *Epic Negation*, jež se věnuje základním epickým skladbám modernismu, Apollinairovo jméno ani jednou nezazní. Ke vztahu postavy Tiresiase a Apollinairova *Pásma* (a rovněž jeho dramata) srov. MORRISSETTE 1953.

2 „Celý život obrací se ve vzpomínky“: Apollinairovo *Pásma*

V české literatuře je vliv Apollinairova *Pásma* nevídaný – stal se de facto původní položkou ve vývoji české poezie, novým básnickým modelem vztahu poezie a skutečnosti.¹⁰¹ Recepce Apollinairových básní prošla řadou zvratů, na jejichž počátku stojí důraz na čtení Apollinaira jako pesimistického básníka, vyjadřujícího obavu z moderního světa. Karel Čapek označil Apollinaira za „nejsmutnějšího z básníků této epochy“ (ČAPEK 1984: 356). Uvedl tento důvod: „Básník není již pěvcem v kouzelné noci, nýbrž světským duchem, mluvčím, poznavatelem a soudruhem lidí.“ Smutek básníka spojuje Čapek s civilností básnické profese – moderní básník se přibližuje k aktuálnímu světu a stává se jeho mluvčím. Čapek jej definuje jako poznavatele a soudruha, který má aktivní vztah k reálnému světu. Takové poetické hledisko bylo pro Čapka nové – oproti etapě symbolismu se moderní básník obrací k světskému světu a podává o něm svědectví (srov. IBID.: 358). V období před první světovou válkou je však toto svědectví v řadě ohledů pesimistické. Zrychlený moderní svět různých světadílů a davu, v němž je básník v bolestné úzkosti sám, to jsou jen některá z témat *Pásma*, na základě kterých dospěl Karel Čapek k charakteristice Apollinairova tvůrčího typu. Střet tragiky a optimismu koresponduje s významovou výstavbou Apollinairovy básně – avantgardní pocit života je tu obdivován a přijímán jako východisko nového umění, nicméně v souvislosti s ním panují od počátku zřetelné pochyby.

V kontextu české avantgardy dvacátých let *pásma* funguje nejprve jako forma, prostřednictvím které umělci navazují dialog se západní avantgardou. Karel Teige, Vítězslav Nezval či Jaroslav Seifert sdílejí oslnění avantgardním pocitem života, který Apollinairovo *Pásma* ztělesňuje. Členové Devětsilu přijali *Pásma* jako velkou báseň a jejího autora jako velkého básníka. Poněkud vágní označení koresponduje s až odzbrojující novostí básně, jejíž recepci doprovází v první polovině dvacátých let opakovaná neporozumění. Jak píše Nezval: „Když mně poprvé padl do ruky Čapkův překlad Apollinairova *Pásma*, [...] vím, že jsem si s touto básní, kterou

¹⁰¹ Pavol Winczer přehledně popisuje, jak byl Apollinairův vliv v Polsku zcela upozaděn a na Slovensku objeven nadrealisty až ve čtyřicátých letech, paradoxně však v návaznosti na české pásmové skladby (srov. WINCZER 2000: 111–112). V českém kontextu určila na dlouhá desetiletí uvažování o pásmech Pešatovy zakladatelské studie (PEŠAT 1966, 1970). Na ni navazuje mj. Pohorský (1987), Bauer (2011), Peterka (2004), interpretační sondy k Nezvalovým pásmům nabízí Wiendl (2014). Některé práce usilují rozšířit Pešatem vymezený „seznam“ pásmových skladeb, v této studii se touto cestou nevydáváme a pracujeme s kanonickými texty Nezvalovými, Zavadovými či Bieblými. V zahraničí se nové modernitě v Čapkově překladu *Pásma* věnovala Daborah Garfinkleová (2003).

jsem si později osudně zamiloval, nevěděl zpočátku rady. Teprve když Apollinairovy Zvony či Rýnská podzimní rozezvučely celé mé srdce, vrátil jsem se k Pásmu a našel v něm báseň, nad níž není větší v dvacátém století“ (NEZVAL 1978: 73). Čtení básně probíhalo v prvních poválečných letech takřka výhradně prostřednictvím prověřených estetických modelů, které se však velmi rychle proměňovaly. V prvních recenzích byl za interpretační klíč zvolen kubismus a futurismus (který opakovaně zdůrazňoval Karel Teige).¹⁰² Fakt, že *Pásmo* postrádá futuristickou bojovnost a nabízí v podstatě pesimistickou vizi světa a místa člověka v něm, byl spíše přehlížen. Oceněny naopak byly formální (záměna první a druhé osoby, uvolněný verš) a grafické (potlačení interpunkce) aspekty básně, avšak interpretace významové výstavby textu byla nadále vedena přes dobové avantgardní koncepty.

V prvních poválečných letech se dále jednalo o proletářství a unanimismus – Apollinaire byl opakovaně kladen do souvislosti s Georgesem Duhamelem či Charlesem Vildracem. S. K. Neumann kontext, ve kterém má být Apollinaire čten, shrnul v roce 1915 ve *Volných směrech* následovně: „Pro nás, kteří máme od let, tu a tam od mnoha let dokonce, v krvi Whitmana a Verhaerena, jest reprezentováno radikálně nové umění slovesné jmény Arcos, Romain, Jacob, Apollinaire, která jsou u nás již milována, ale nemají nic společného s tvárnými principy futurismu, který vlastně již kapituloval před zdravějšími zásadami skutečného nového umění“ (NEUMANN 1915). Do podobného kontextu řadí Apollinaira rovněž Zdeněk Kalista: „Zdalo se nám, že jeho neinterpunkce je jakási schválnost, která odpovídá spíše vypjatě individualistickým sklonům předválečné generace než novému umění, majícímu zahrnovati ve svém bratrském objetí co možná nejširší vrstvy, [...] byly to naivní námitky, [...] ale podlehl jim nemýlím-li se i Jaroslav Seifert a i u Artuše Černíka, nakonec i u Teiga převládl nad Apollinairem Duhamel a Vildrac“ (KALISTA 1968: 26). Kalista stvrzuje rozpaky v přijetí Apollinaira, když jej prohlásí za stejného expresionistu jako Charlese Vildraca a odmítne Wolkerův návrh zařadit Apollinaira do večera čtení z moderních básníků. Když měl v říjnu 1921 vystoupit v Prostějově na večeru socialistické poezie s programem Duhamelovy a Vildracovy poezie, napsal mu Jiří Wolker: „Duhamel a Vildrac slouží Ti asi příkladem k veřejně dobročinnému pragmatismu. Nebylo by lépe dát tam jen jednoho a místo druhého hodit Apollinaira, který byl tak veliký básník?“ (IBID.: 28).

Po odklonu českých avantgardistů od francouzského unanimismu se v řadě studií dostává básníku *Pásma* označení „básníka minulosti“, jehož poezie de facto reprezentuje, jak tvrdí

¹⁰² Význam vztahu *Pásma* k futurismu rozvádí Karel Teige ve vzpomínkové črtě při desetiletém výročí Apollinairova úmrtí „Gualliaume Apollinaire a jeho doba“ (1928). Zde popisuje T. A. Marinettiho jako iniciátora moderní poezie a básnické revoluce, zejména odstranění interpunkce a uvolnění verše (srov. TEIGE 1966: 379).

Teige, umění individualistické a lartpoullartistické. Teige v programové stati „Novým směrem“ uvádí Van Gogha, Henryho Rousseaua či Charlese Vildraca jako příklady opravdu moderní poezie. Píše, že skutečnými umělci jednoty života jsou pouze: René Arcos, Jules Romains, Georges Duhamel či Charles Vildrac.¹⁰³ Jako představitele proudu minulého století udá jména: Paul Cézanne, Henri Matisse, Georges Braque, Pablo Picasso, Blaise Cendrars, Walt Whitman, Émile Verhaeren, Guillaume Apollinaire, F. A. Marinetti (srov. TEIGE 1971a: 94). V článku „Obrazy a předobrazy“ tento seznam prakticky zopakuje: „Na včerejším horizontu skvěla se souhvězdí: [...] Marinetti, Apollinaire, Max Jacob, velicí tvůrci a mistři nové formy. Dnešní žeň zraje pod jinými znameními: [...] Vildrac, Duhamel, Arcos, Romains, *umělci jednoty života*“ (TEIGE 1966: 30).

Apollinaire je v Teigových raných studiích z dvacátých let spojován s často zcela protichůdnými typy básníků, mj. s Waltem Whitman, a to zejména pro formální stránku místy rýmovaného volného verše. Ve studii z ledna roku 1924 nazvané „Rozhovor o moderní poezii“ přiznává však Teige Whitmannovi mnohem větší zásluhy: „Bez hymnických pásem Whitmannových nebylo by Pásmo Apollinairova“ (TEIGE 1927: 142). V článku „Proletářské umění“ nalézá mj. souvislosti mezi *Pásmem* a básní Ivana Golla „Paříž hoří“ (IBID.: 50).

Přestože Apollinaire v Teigových studiích nadále představuje mezník modernistického hnutí, zůstává pro něj poměrně dlouho reprezentantem umění minulosti.¹⁰⁴ V průběhu dvacátých let, jak se Teigova orientace v kontextu moderního umění proměňuje, určuje Teige za zdroje Apollinairova *Pásmo* verneovky a knihy o Fantomasovi. Se vzrůstajícím významem filmu Teige nakonec napíše: „Filmové pásmo dovede obsáhnouti více krás světa než hymnická báseň – *Pásmo* Apollinairovo“ (IBID.: 71). Zdá se, že pro Teiga měly mnohem větší význam Apollinairovy *Kaligramy*, a to zejména v té fázi poetismu, kdy pracoval na ztotožnění básnictví a malířství. V „Manifestu poetismu“ opakovaně zdůraznil vliv Apollinaira jako nového básníka *Kaligramů* a Cendrarsovo pásmo *Próza o transsibiřské magistrále a malé Johance* klade do souvislosti s jeho simultánním vztahem slova a typografie, popř. výtvarným doprovodem (srov. IBID.: 334–336). Výše uvedené shrnutí poslouží jako korektiv Seifertova tvrzení: „Do Prahy pozval poezii Apollinairovu Karel Čapek. Ale uvítal ji až Karel Teige a postaral se, aby se jí u nás líbilo“ (SEIFERT 1992: 223).

¹⁰³ Jak ukazují Teigovy deníky, v raných dvacátých letech se v souvislosti s Apollinaiem zamýšlel nad vztahem zákona a tradice k fantazii a invenci. Více k deníkovým záznamům srov. WIENDL 2019.

¹⁰⁴ Dodejme ještě, že nutný odklon, doslova odtržení od Apollinaira je požadováno již v roce 1920 v ustanovujícím manifestu skupiny Devětsil (U. S. DEVĚTSIL 1971: 82).

Interpretaci Apollinairova *Pásma* ovlivnil rovněž výtvarný doprovod – ilustrace Josefa Čapka jednoznačně podpořily pesimistický obraz světa *Pásma*.¹⁰⁵ Pro Čapkův výtvarný doprovod je charakteristická vyhrocená expresivnost, figury stínů velkoměstské ulice, v rámci kterých využil již vzniklé črty k *Hlavě nevěstky*. Josef Čapek byl *Pásmem* fascinován a ovlivnilo i jeho další výtvarnou tvorbu, kterou do knižního vydání nezařadil. Drobný linořez *Achát*, který se dochoval jako otisk v pozůstalosti S. K. Neumanna, má přímo Čapkův přípis z *Pásma*: „V achátech Svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy“, který souvisí s Apollinairovou návštěvou v Praze r. 1902. Verš naráží na pověst o zlověstnosti rozpoznání lidské podoby v kamenech drahokamové inkrustace svatováclavské kaple pražské katedrály (srov. OPELÍK – SLAVÍK 1996: 228).

Přestože je Apollinairova báseň reakcí na předválečný svět a Čapkovy kresby na ten poválečný, vystihl Čapek osamocenost moderního člověka, trýzeň a odcizenost lidí v silicím chaosu modernity. Taková interpretace *Pásma* byla však v rozporu s Teigovým čtením: „Nemohu se zbaviti dojmu, že ponurá, temná a drsná linolea nekorespondují plně s textem,“ píše v recenzi na knižní podobu *Pásma* (TEIGE 1919: 61). Za vhodnější výtvarný protějšek nabídne Teige výtvarné dílo Roberta Delaunaye *Soleil, tour, aéroplane* (1913). Abstraktní, energický obraz inspirovaný futuristickým stylem volí Teige z toho důvodu, že je dle něj stejně jako *Pásma* nabitý akcí supícího světa. Tyto střety v otázce výtvarného doprovodu ukazují dvě (zdánlivě) protichůdné interpretace básně, které lze zjednodušeně shrnout jako energickou hymnu poezie moderního světa versus smutek, odcizení a pocit melancholie z něj. Jsou to však dva póly téhož, představující základní tematické rozkročení evropské avantgardy.

Psát jako Apollinaire

Navzdory neporozumění provázejícímu první čtení *Pásma* se tato báseň stala vědomou žánrovou volbou – řada českých básníků vyjádřila svou touhu „psát jako Apollinaire“. V prvních poválečných letech píše Jiří Wolker s povzdechem, že verše jeho přítele „jsou jistě apollinairovější než můj *Svatý kopeček*“ (cit. podle APOLLINAIRE 1958: 175). Wolkerův

¹⁰⁵ Některé ilustrace pravděpodobně vznikly již před vydáním *Pásma* (několik obrazů sedícího muže s kloboukem, na kterých Čapek začal pracovat kolem roku 1915), jiné však Čapek tvořil přímo pod vlivem *Pásma*, např. *Sedící muž*. Do roku 1915 se datují kresby uhlem s názvem *Hlava muže*, která předznamenává celý cyklus, v počátku významně inspirovaný základním geometrickým tělesem, válcem: „Je to posun od divošského k archaickému“ (OPELÍK – SLAVÍK 1996: 187). Kolem roku 1917 se Čapek dostal do kontaktu s centrem moravského expresionismu – s básníkem a malířem Bohuslavem Reynkem a vydavatelem Josefem Florianem – a upozornil na sebe knihou *Lelio* (1917). Reynkovi se zalíbily ilustrace k *Pásmu* a navrhl, aby se Čapek ujal výtvarného doprovodu k Baudelairovým *Květům zla* – záměr se však neuskutečnil (srov. ČAPEK 1969: 24). Více ke vztahu Teiga a české avantgardy k výtvarnému umění srov. MICHALOVÁ 2016.

Svatý kopeček byl však v podstatě jedinou básní (vedle pásma Kadlecova a Kalistova, která však neměla takový ohlas) reagující na Apollinaira přímo, neboť autoři publikující pásmové skladby po Wolkerovi za svůj vzor udávají právě jeho báseň. Závislost na předloze (ať již Apollinairovi, či Wolkerovi) byla součástí četných sporů a konfliktů o prvenství v uvedení metody pásma do české poezie.¹⁰⁶ František Götz v kritickém článku „Umělecké teorie Devětsilu“ vyčítá Nezvalovi, že jeho *Podivuhodný kouzelník* je „skoro otrocky závislý na Apollinairovi“ (GÖTZ 1922: 215). Nezval se brání tvrzením, že tato báseň vznikla jako přímá reakce na Wolkerův *Svatý kopeček*, a toto tvrzení opakuje rovněž v „Předmluvě k dosavadnímu dílu“, otištěné ve druhém vydání *Mostu* (1937), kde sice přizná inspiraci Apollinaiem, avšak ne přímo *Pásmem* (NEZVAL 1974: 268–269).¹⁰⁷ Podobně se k návaznosti na českou předlohu pásma doznává Konstantin Biebl, který pásmovou skladbu *Nový Ikaros* publikoval v roce 1929. Biebl v nedatovaného dopisu Karlu Janskému uvádí, že dokončil rozsáhlou skladbu podobnou Nezvalovu *Akrobatovi* nebo *Edisonovi* (srov. HOLÝ 2006: 9). Tato svědectví dokazují postupně se uvolňující vztah k francouzské předloze. Autoři pásem se pochopitelně nadále k Apollinairovi vztahují (přes Bieblovo vyznání v závěru *Nového Ikara* je analogií k Apollinairovu *Pásmu*), v rozličné podobě však také přebírají tvárné postupy od svých předchůdců (srov. WINCZER 2000: 53).

Více než o vztah k předloze, která v mnohém určovala předporozumění básni, šlo o příklon k *metodě pásma*. Tato metoda, mnohými básníky pocíťována jako nutná, až „přísná“, nebývá v kontextu pásmových skladeb, interpretovaných opakovaně jako volné simultánní básně bez jednotícího tématu, často zmiňována. Přitom pro Nezvala byla závazná, zejména v kontextu *Edisona*, psaného vázaným veršem. Tuto skladbu Nezval přirovnal k „přísné sonátě“ (NEZVAL 1967: 137) a svému vydavateli Rudolfu Škeříkovi napsal: „Chci, abys mi (po odmyšlení si detailních kazů, které odstraním) ukázal druhou českou báseň tak přísné stavby, jako je Edison“ (IBID.).¹⁰⁸ Autorský důraz na metodu pásma nejenže zabraňuje výkladu simultánnosti básně jako jisté nahodilosti, ale podporuje interpretaci pásmových skladeb jako formy epiky, v rámci které se právě metoda stává jedinou entitou schopnou konstruovat řád v chaosu modernity, které jsme se již věnovali v první kapitole v kontextu Eliotova eseje „Odysseus, řád a mýtus“. V terminologii české meziválečné avantgardy byl důraz na metodu

¹⁰⁶ Narážíme zde na konflikt Zdeňka Kalisty s Jiřím Wolkerem. Kalista Wolkerovi poskytl v soukromé korespondenci ukázkou z básně „Moji přátelé“, ve které v apollinairovském stylu probírá řadu svých přátel. Podle pozdějšího Kalistova vyjádření Wolker využil tohoto motivu ve *Svatém kopečku* (srov. KALISTA 2001: 24–25).

¹⁰⁷ Nezval Wolkerovu báseň dokonce označil za jedinou, na niž se tehdy dalo v Čechách žárlit (srov. VODA – BĚLAHYŇKA 2011: 19).

¹⁰⁸ Kompozicí *Edisona* se detailně zabývá Viliam Turčány (2005).

skryt v diskuzích o (hledání nového) tvaru. I zde je však úsilí o nový tvar kladeno do souvislosti s básnickým mýtem, jak trefně uvedl Karel Nekula v článku z roku 1927: „Tvar je konkrétní metaforou pramenů básníkovy světa a sahá někdy tak hluboko, že se mění v umělcův mýtus“ (NEKULA 1927: 1). Od Nekulovy definice je už jen krok k vymezení nové mytologie a charakteristice mýtu jako příběhu, jenž má logickou platnost zákona, u Václava Navrátila (srov. NAVRÁTIL 2003: 246).

Paměť a mýtus v českých pásmových skladbách dvacátých let

„O nové kultuře sníš / a já nově ti v proměnách zpívám,“ otevírá Nezval svého *Podivuhodného kouzelníka* (NEZVAL 1966: 19). Mytický svět (Ovidiových *Proměn*) je neoddelitelnou součástí moderního světa a minulost se se současností protíná v podobě náhrobků či zkamenělin.¹⁰⁹ Předzpěv pokračuje: „fontáno s tygřicí jež jsi náhrobkem tohoto děčka“ (IBID.); děčko – básníkovy alter ego, zestárne v kouzelníka nacházejícího v závěru básně své vlastní tělo zkamenělé, proměněné v sochu ve fontáně. Přítomnost vody podporuje představu o minulosti, přítomnosti a budoucnosti jako tekutých entitách, které se vzájemně přelévají bez jasných hranic. V řadě pásmových skladeb se vztah minulosti a přítomnosti jeví jako napjatý (srov. WINCZER 2000: 58), v *Podivuhodném kouzelníkovi* jsou však v souladu: kouzelník, zkamenělý do jezerní dámy, zpívá: „od konce do počátku se přelévám / A mezi věčným pohybem / náhrobek kolébky mé je zem“ (NEZVAL 1966: 59).¹¹⁰

Jednou z motivací k vyprávění příběhu kouzelníka je strach o budoucnost Evropy – pasáž o Evropě v úvodu a v závěru básně je identická. Zatímco na začátku básně představa Evropy evokuje řeholnici, jejíž příběh je příběhem evropského kontinentu, v závěru žena-Evropa nabývá podoby mramorového sousoší. Sochy (susoší) a zkamenělé postavy jsou jedním z významových rámců básně. Když v sedmém, závěrečném, zpěvu *Podivuhodného kouzelníka* prochází vypravěč nočním městem, sleduje kolem sebe postavy řadící se před jeho očima „jak mramorová sousoší“ (IBID.: 63), člověk se ocitá „v šachtě dějin“ (IBID.), a v proměnách se odehrává život básníka, který „znásilňoval krystaly staré skutečnosti v nový útvar.“ (IBID.: 64).

¹⁰⁹ Přítomnost je v básni zobrazována ve vztahu k minulosti: „Hle život v sedmi proměnách začíná / [...] a tělo k sedmi předkům se propadá“ (IBID.: 48). Ze záhrobního života je subjekt telefonem probouzen rovněž v *Akrobatovi* (IBID.: 68).

¹¹⁰ Nezvalova metafora počátku a konce připomíná verš z Eliotových *Čtyř kvartet*, z oddílu „East Coker“: „V mém počátku je můj konec. V mém konci je můj začátek“ (ELIOT 1967: 121). V českém kontextu se však jedná spíše o silnou aluzi na Máchu.

Minulost tak není v této básni pouze součástí nového, je doslova tvárným materiálem, ze kterého ono nové vzniká, byť aktem znásilňování.

Podobně v *Akrobatovi*, v poetistických kulisách poutí, černochoů či absintu, proniká vypravěč do kouzelné skřínky vzpomínek (IBID.: 85). Entity archivující minulou podobu světa doprovázejí vypravěče na jeho pouti za smyslem života, jejíž součástí je poznání a pochopení svých vlastních dějin, tedy jak dějin subjektu a lidského vědění (encyklopedie), tak dějin města a země (glóbus): „listuješ v encyklopediích / je to město rozšířené o své dějiny / glóbus s minulostí / některé řádky tlí v prachu“ (IBID.: 87). Život pro vypravěče pozbyl poslání, je ztracen v přítomnosti, která se mu jeví pouze v odrazu (střepů) a poskytuje tak jen těžko srozumitelný obraz. Mluvčí básně je obklopen náhrobky, které zanechala minulé pokolení a rovněž město pozbývá svou živelnou energii a jeho záře připomíná světla hřbitovů (srov. IBID.: 89, 97). Velkoměsto v druhé polovině dvacátých let ztrácí pro české avantgardisty auru fascinace, a nejen v *Akrobatovi* je označeno za špinavé, nemocné a nově je mu přisouzena muzeální perspektiva zastaralé knihovny, obrovské bibliotéky, „jejíž romány se opakují vždy znova“ (IBID.: 96).

Nezvalovy pásmové skladby připomínají obrazy zániku starého světa, který se proměňuje v hřbitov. Oproti Nezvalovi někteří autoři pásmových skladeb akcentují potřebu zaniklý svět archivovat a katalogizovat. Taková touha po archivaci historii je přítomna v Zavadově „Panychidě“ (viz druhou kapitolu) nebo v Bieblově *Novém Ikaru*, často chápaném jako vyvrcholení/završení pásmových skladeb dvacátých let, a opět – jako báseň přechodu, „datum svého druhu“, jak píše Šalda (1929: 328). Historie (v básni psána kapitálkami) je však oproti předchozím pásmovým skladbám označena (v kontextu nočního Říma) za pyšnou a antika za barbarskou.

Výše zmíněné pásmové skladby v řadě ohledů reprezentují tvář avantgardy, která je s její vlastní sebedefinicí v rozporu. Josef Vojvodík upozornil na skutečnost, že „Panychida“ jako básnický text zpochybňuje avantgardní utopismus (srov. VOJVODÍK 2004a: 356) a Zavadovo pásmo označil za antipoetistickou báseň (slavnost). Je nutné vidět tuto podvratnost avantgardní poetiky v pásmových skladbách v širší souvislosti. Témata minulosti, paměti a mýtu, tedy základní stavební pilíře evropské epiky, jsou konstitutivními prvky většiny českých pásmových skladeb. Jmenované básnické skladby tak na jedné straně stvrzují identitu avantgardy (utopismus, exotika, modernita, budoucnost, optimismus), na druhé ji však podvracejí (minulost, mýtus, historie, negace).

Prostor přechodu: pásmové skladby kolem roku 1930

V období mezi lety 1929–1930 nachází česká avantgarda sebe sama v okamžiku zlomu, rozklížení (avantgardní) generace a tuto skutečnost poměrně bouřlivě reflektuje. Časopisecké platformy vydávané na hranici třicátých let přinášejí otázky znejišťující životnost výchozích avantgardních postulátů. Vznikající časopisy (zde si všímáme především *Odeonu*, *Kvartu* a *Zvěrokruhu*), reprezentující různorodé směřování české meziválečné avantgardy, se významně vztahují k pásmovým skladbám. Skladby napsané „před apokalypsou“ (první světovou válkou) nabízejí svým otištěním v počátku třicátých let nové interpretační možnosti a potvrzují svou pozici jako básně přechodu, schopné archivovat zmizelý svět pro ten budoucí. Přestože je Nezvalova sbírka (soubor pásmových skladeb dvacátých let) *Básně noci* (1930) považována za rozloučení s poetismem a tím i s básněmi-pásmy, ty z diskurzu avantgardy nemizí, naopak, jsou součástí diskuzí o minulosti a budoucnosti moderního umění v době zpochybňování avantgardních východisek.

Třetí číslo časopisu *Kvart* přineslo rozsáhlou Apollinairovu báseň „Dům mrtvých“ ze sbírky *Alkoholy*, tematizující návštěvu hřbitova. Její závěrečné verše explicitně staví paměť a minulost do těsné souvislosti s moderním individuem: „Člověk se stává tak čistým / že v ledovcích své paměti / se zaměňuje se vzpomínkou“ (APOLLINAIRE 1931: 228). V roce, který byl Štyrským označen za konec jedné epochy české avantgardy, můžeme při čtení básně akcentovat návrat mýtu a tradice v apokalyptických vizích. Otištění prvního českého překladu posledního oddílu Eliotovy *Pusté země* „Kázání ohně“ v druhém čísle *Kvartu* v překladu Arnošta Vaněčka tak není s Apollinairovou básní v rozporu. Apollinairovo *Pásmo* a některé české skladby sdílejí apokalyptický ráz: popisují zhroucení starého světa a s ním i zhroucení subjektu, hledajícího svou identitu v procesu vzpomínání. Mluví pásmových skladeb reflektuje svou pozici v moderním světě, na niž je navázána tragická tíže vlastní výlučnosti. Úvodní verš Apollinairova *Pásma* – „Tím starým světem přec jsi znaven nakonec“ – tak v Evropě třicátých let nabývá zcela odlišného významu...

V Štyrským redigovaném *Odeonu* vyšla v roce 1930 rozsáhlá ukázka z Cendrarsovy *Prózy o transsibiřské magistrále a malé Johance z Francie*, dnes považované za přímý inspirační zdroj Apollinairova *Pásma*. Mluví líčí své mládí a dospívání ve válečných kulisách. Jeho přítomnost je afektována výjevy paměti, a to jak z vlastní minulosti, tak z minulosti Evropy: v básni se vedle sebe ocitá starověk a novověk, Archimedes či Titanik. Zacházení s pamětí je v básni tematizováno a proces tvorby je přirovnáván k práci na dokumentu: „K čemu shánět dokumentární materiál / Poddávám se / Zvratům své paměti“ (CENDRARS 1930: 89). Motivace k práci na dokumentu vlastního života je explicitně artikulována: mluví básně

usiluje o sdělení své historie, byť takové vyprávění nahlíží v závěru úryvku za nemožné: „zříkám se / výstřelků své paměti“ (IBID.: 90). V chaosu modernity nedokáže paměť subjekt ochránit před fragmentarizací. Jak to vystihl Petr Málek: „Križe zkušenosti v moderně oslabuje paměť i vzpomínku. Moderna rozbíjí nejen totalitu života, fragmentarizuje také archiv, paměť a vzpomínku“ (MÁLEK 2009: 145). Cendrarsova báseň se tudíž v *Odeonu* přirozeně ocitá vedle článků o Joycově *Odysseovi* a studií Eugèna Jolase. Historie (i biografie mluvčího básně) přebírá fragmentárnost a nekoherentnost moderního světa a stále častěji jsou vysledovatelné umělecké snahy o její ukotvení v mýtu.

Revue *Zvěrokruh* publikuje v prvním ročníku ukázkou z rozsáhlého Tzarova pásma *Člověk aproximativní*. Podstatnější se však v kontextu našeho tématu jeví Nezvalův programový editorial, upozorňující na proměny v postavení avantgardního umělce. Na začátku třicátých let se koncept umělce jako akrobata či kouzelníka jeví jako překonaný a Nezval nabízí pojetí umělce, které rozporuje klíčové postuláty české historické avantgardy: „smyslem umělce je podávat subjektivní a jedinečné svědectví o světě“ (NEZVAL 1967: 503). Přestože umělecké směřování Nezvalova *Zvěrokruhu* se od *Kvartu* či *Odeonu* v mnoha ohledech liší, v redefinici autorské pozice řadu východisek sdílí.

Mezi sněním a dokumentem skutečnosti

V pásmových skladbách rozpoznáváme specifické vidění světa a skutečnosti – ruku v ruce s požadavkem stvoření nové skutečnosti je zde zřetelná snaha skutečnost zaznamenat. „V jednom ohledu se mluvčí Nezvalových, Zavadových či Bieblových skladeb shodují – vystupují často v roli svědka – v Novém Ikarovi je mluvčí dokonce „jediný živý svědek této vesmírné tragédie““ (HOLÝ 2014: 377). Básník prochází metropolí a popisuje, co vidí – základním nástrojem poznání se stává oko. Jak v „Panychidě“, tak v *Akrobatovi* slouží oči jako aparát k zaznamenání viděného – nejednou zde oči doslova fotografují. Podobně i v Nezvalově *Podivuhodném kouzelníkovi* mluvčí básně opakuje: já vidím, já vidím. Aktivita mluvčího spojená s pozorováním neulpívá jen na povrchu. Jak napsal Teige v „Manifestu poetismu“: „Moderní oko bylo charakterizováno jako orgán, v němž žijí všechny smysly; zrak, který myslí a cítí“ (TEIGE 1966: 348). Přechod od vidění ke snění, jak se tomu děje například v *Podivuhodném kouzelníkovi*, ustupuje v pásmových skladbách od poloviny dvacátých let postupně do pozadí a básník se stává ručitelem výpovědi o moderní skutečnosti, která jej částečně konstruuje.

Důraz na viděné souvisí s jedním z hesel českého poetismu – s požadavkem nové senzibility. Ta byla v raných dvacátých letech považována za jeden z prostředků osvobození od minulosti. Vítězslav Nezval ji v manifestu „Papoušek na motocyklu“ popisuje jako prostředek vysvobození z encyklopedií, z plesnivého nevládná pracoven: „Hle, to jste vy! Oči, jimiž jsem probouzen k životu,“ píše dále (NEZVAL 1967: 13). Tomu odpovídá rovněž pozice umělce-senzibila. V Nezvalově poezii z raných dvacátých let bývá básník charakterizován jako objevitel, vynálezce, stvořitel, hvězdář, akrobat, kouzelník. Jejich společným rysem je zdánlivá mimoběžnost se slovesným uměním. Umělcova angažovanost v životě souvisí s avantgardním úsilím vrátit umění do života. Kopíruje apollinairovský básnický model, tj. navázání bezprostředního kontaktu se skutečností a odstranění předělu mezi poezií a životem (srov. WINCZER 1974: 112). Avšak nejenom Nezval vztah poezie a života řeší tzv. umělým zásahem do reality, tedy uměním, které se nepřibližuje skutečnosti, ale tuto skutečnost nahlíží přes krasohled. Přesněji – vytváří a zaznamenává skutečnost odpovídající postulátům poetismu. Lze tvrdit, že poetismus představuje v tomto smyslu umění, které nemá ambici podat o životě svědectví. Nezval v „Kapce inkoustu“ sice popisuje poetismus jako metodu nazírání na svět, avšak zdůrazňuje, že jde o metodu nazírání, aby svět byl básní (srov. NEZVAL 1967: 183). V tomto kontextu vystupují pásmové skladby často protikladně. Zavadovo motto k „Panychidě“ – „Pravdu, trpkou pravdu“ – lze v jistém smyslu vztáhnout i na ostatní české pásmové skladby, poskytující svědectví o moderním světě a pozici subjektu v něm, která v řadě básní nabírá podobu až jakési genealogie Já.

Avantgarda dvacátých let vystoupila s projektem nového světa a nové skutečnosti, vytvořené prostředky umění. Takové umění je v zásadě antimimetické, orientované na básníka jako vykladače světa. Poměrně přesně pojmenovává poměr básníka a jeho díla ke skutečnosti František Kropáček v drobné studii „Lyrická vize a skutečnost“ z roku 1925: „Básník se dívá na svět a mohl by zajisté sdělit, co vidí. On chce však více, protože vidí a přitom pociťuje. [...] Básník nepodává skutečnost, ale svůj *pocit* skutečnosti“ (KROPÁČ 1923: 46). Pásmové skladby jsou unikátní ve svém postoji k moderní civilizaci a proměnám moderního světa. Onen pocit skutečnosti, který jejich autoři zaznamenávají, je založen na svědectví minulosti, historie a paměti, kterou nejednou nahlíží z archeologizující perspektivy ve snaze (snad i nevědomé) mizející svět zachovat.

V kontextu mumifikace a muzeálnosti tak pásmové skladby vystupují nápadně v kontrastu s postuláty teoretizujícího diskurzu české avantgardy – v dlouhých básních není orientace k muzeálnosti terčem kritiky, naopak, je postulována jako možnost uchování starého světa pro budoucnost a již zde pracuje s konceptem umělce jako svědka. Přestože avantgarda ve svém

teoretizujícím diskurzu trvá na opaku, pro dvacátá léta je rovněž zřetelný obrat k paměti, významně spojený s konceptem svědka a svědectví. Role básníka již netkví ani v zábavě, ani v balancování na laně. V neklidu a zmatku doby má moderní tvůrce, básník, vzkřísit ospalá slova a obratem ke skutečnosti stvořit nové mýty (srov. JOLAS 1930a: 38); Jolasovy studie o logu a mýtu a slově překládal pro časopis Kvart Arnošt Vaněček (srov. VANĚČEK 1930). „Život se mění,“ tak zní název článku Josefa Šímy v časopise *Život* z počátku třicátých let (srov. ŠÍMA 1933) a tato změna pro umělce evokovala touhu po obnově mýtů, spjatých se zrodem evropské civilizace. V řadě ohledů přinesla tato témata již meziválečná epika a Kolářovo motto z *Ód a variací* „A toto je svět. A toto je život“ s ní není v rozporu. Básník pásmových skladeb je do jisté míry očitým svědkem (přibližuje se k Bretonovu modelu vidoucího básníka), vnímavým pozorovatelem, moderním poutníkem a průvodcem jak po své vlastní paměti, tak paměti prostoru, ve kterém se pohybuje. Očitý svědek z Apollinairova *Pásma* předjímá Hudečkovy noční chodce, sám je chodcem pozorovatelem, moderním poutníkem, který na prahu válečné katastrofy podává kromě analýzy příčin rozkladu především *svědectví* o zanikajícím světě.

3 „Velká eliotovská báseň“: k *Mluvícímu pásmu* Milady Součkové

V rozmezí necelých dvou let (1938 až 1939) napsala Milada Součková tři žánrově zcela odlišné texty, které se svým vznikem vážou k počátku druhé světové války. Báseň *Kaladý, aneb: útočiště řeči* vyšla s kresbami a v grafické úpravě Zdenka Rykra v nákladu padesáti číslovaných výtisků. Následoval válečný deník *Svědectví*, který vznikl od jara do podzimu roku 1939 (publikován byl až v roce 1998), a *Mluvící pásmo*, vydané rovněž jako soukromý tisk na konci roku 1939. K otištění básně v Chalupeckého *Listech* v roce 1946 se váže historie, která osvětlí postavení Milady Součkové v českém nakladatelském prostoru.

„Budete-li dávat do prvního čísla „Mluvící pásmo“, tak tam prosím Vás dejte, že to vyšlo soukromým tiskem 1940. Záleží mi na tom, aby bylo vidět, že se jen „neruralilo“ a „neprotektorátovalo“, a vůbec“ (SOUČKOVÁ 2018: 30), napsala Milada Součková Jindřichu Chalupeckému v kontextu přetisku básně v *Listech*. V květnu roku 1946 informoval Josef Träger, ředitel nakladatelství Melantrich, šéfredaktora *Listů* Jindřicha Chalupeckého o úpravě honoráře Milady Součkové za její příspěvek do časopisu na pět tisíc korun, neboť „její kniha vyjde v našem nakladatelství a že tedy její otisk je vlastně nepřímou propagací této knihy“. Josef Träger tento dopis nadiktoval, aniž by však první číslo *Listů* vůbec otevřel. To učinil až druhý den a urgentně informuje Chalupeckého o své chybě: „Bohužel Vás musím překvapit neradostnou zprávou, že včerejší svůj dopis pokládám za nenapsaný [...]. V žádném případě však nepokládám za úměrný honorář pí. Součkové, neboť v první chvíli jsem se domníval, že *Listy* otiskují její Válečný deník [zde má pravděpodobně na mysli rukopis *Svědectví* s podtitulem Deník z roku 1939], který slíbila vydat v našem nakladatelství, pokud se jí nepodaří umístit jej v nakladatelství Svoboda. Její báseň byla jednak otištěna jako soukromý tisk, jednak není zdaleka té hodnoty, aby za ni dostala honorář tak vysoký, jaký by dostala za knižní vydání.“¹¹¹ Osud básně je ztělesním osudu její autorky – nepochopení, přehlížení, umenšování, zapomnění. Vydáním v *Listech* se *Mluvící pásmo* sice dostalo do kontextu Skupiny 42 a rovněž zahraničních modernistů (G. Steinová, W. Saroyan a H. Miller), potenciál básně zůstal pro její současníky skrytý a báseň nikdy nebyla vložena do souvislosti českého literárního vývoje: v Pešatově antologii *Skupina 42*, která v jistém smyslu kanonizovala autory kolem tohoto seskupení, jméno Součkové chybí.

¹¹¹ Dopis uložen v LA PNP, fond Jindřich Chalupecký, korespondence přijatá.

Metatextový název skladby Milady Součkové přihlašuje báseň k tradici avantgardního pásma. Čapkův kongeniální překlad Apollinairovy skladby *Zone* v roce 1919 představoval pro českou avantgardu nový básnický model (srov. WINCZER 1974: 112). Autorčino přihlášení k této tradici na konci třicátých let je třeba číst jako dekonstrukci žánru, jak vystihl Miroslav Červenka: „Text Součkové se explicitě hlásí k rozkládání avantgardního pásma, je v mnoha ohledech metatextovou a metapoetickou výpovědí“ (ČERVENKA 2001a: 119). Sofistikovaná hra s žánrem je ostatně součástí samotného textu: otázku mluvčího *Mluvčího pásma*, dostane-li se mu té cti být pro tuto báseň zařazen do příručky literatury (srov. SOUČKOVÁ 1998: 201), můžeme interpretovat jako ironickou narážku na přehledně strukturované oddíly literárních učebnic.

Mluvčí pásmo spojuje se staršími pásmovými skladbami celá řada témat a obrazů: střet minulosti a přítomnosti, opakující se obrazy starého, vyčerpaného světa, volání po novém světě aj. Významný prostor v básni zabírají reklamy, parafráze denního tisku, přítomný je rovněž motiv chodce, který komentuje své bezprostřední okolí. Tyto obrazy jsou však častěji přímými aluzemi na Apollinairův text spíše než vědomým přihlášením se k pásmovým skladbám Wolkrovým, Nezvalovým, Bieblovým aj. *Mluvčí pásmo* se totiž od avantgardního pásma v mnohém odlišuje. Z básně se vytrácí rozdělení hlasů na *já* a *ty* (srov. Apollinairovo „jsi jen malé dítě“ s „jsem jen malé dítě“ Součkové. Obraz muzea, u Součkové klíčový v závěrečné apokalyptické scéně, je u Apollinaira přítomen jako nevinný popis prezentující vypravěče, který si se zaujetím prohlíží obraz visící ve stínu muzea, aniž by opustil svou pozici chodce-pozorovatele.

Nesmíme rovněž přehlédnout, že Součkové není vlastní utopická fascinace realitou moderního světa a její psaní se neredukuje na to, co vnímá a chápe mluvčí. Součková omezuje autobiografičnost příznačnou pro pásmové skladby a namísto intimní zkušenosti mluvčího koncipuje *Mluvčí pásmo* jako nadosobní výpověď o historii kontinentu Evropy, přesněji, jako diagnózu jejího duchovního stavu na přelomu třicátých a čtyřicátých let, jak shrnul Kristián Suda: „Mluvčí pásmo se na první pohled vřazuje do kontextu literárních parafrází, na rozdíl však od českých invariant Apollinairova *Pásma*, které se hlásí především k jejich formálnímu novátorství, snaží se Součková v této jedinečné básni [...] o radikální odkrytí příčin krize věku rozumu, který člověka přivedl k hranicím vlastní katastrofy“ (SUDA 2001: 140). V tomto bodě přesahuje její skladba poetiku avantgardního pásma. Téma krize věku rozumu na hranici katastrofy se stává jedním z mnoha prvků, které spojují tuto báseň s velkými epickými skladbami evropského modernismu.

Významnou součástí *Mluvčího pásma* je výtvarný doprovod Zdenka Rykra, který je mimo *Pásmo* autorem výtvarné stránky *Kaladý, aneb: útočiště řeči* (1938), které jsme se věnovali výše, a frontispisu k románu *Amor a Psyché* (1937).¹¹² Vedle konkrétních, realitou či biografii inspirovaných obrazů *Mluvčího pásma* působí Rykrovy malby abstraktně, jako by s básní nebyly v dialogu, ale vytvářely vlastní, oddělenou výpověď. Není možné s určitostí tvrdit, zda dané malby vytvořil Rykr pro *Mluvčí pásmo*, určitou inspirací k výtvarnému doprovodu tohoto typu mohla být rovněž Cendrarsova *Próza o transsibiřské magistrále* (1913), která vykazuje jako formální rysy shodné s Apollinaiem, tak i s *Mluvčím pásmem* (prostor náměstí, potřeba vzlétnout vzhůru, dětství a mládí mluvčího, refrén, napětí mezi starověkem a novověkem apod.). Výtvarný doprovod Sonii Delaunay-Terkové svou barevností a abstraktností Rykra připomíná. *Próza o transsibiřské magistrále* je realizována jako umělecký artefakt – obrazy se promítají do básně, avšak ani zde nechybí rysy katalogu – stránky jsou přilepené k sobě v záměrném pokusu o vytvoření simultánní knihy (srov. BOHN 1976). Interpretaci pojetí básně jako obrazu podpořilo v roce 2013 MoMa, kde byla Cendrarsova báseň vystavena jako velkoformátový obraz.

Mluvčí pásmo otevírá obraz prázdné schránky Evropy, vyprázdněného kontinentu, určující atmosféru celé básně i přítomné knihy. Sledujeme svět z archeologické perspektivy, na samém počátku jeho zániku v druhé světové válce. Úvodní zpěv, stylizovaný do prostoru náměstí vprostřed města, ohlašuje nástup mladých hrdinů, kteří se vysmívají památkám minulosti. Avantgardní rekvizity – pouť, kramáři, houpačky, odrhovačky – jsou reálnou součástí města a téma nového světa je zproštěno proletářské nutnosti tento svět (vy)budovat. Nový svět je mluvčím opakovaně situován za horizont, je z přítomnosti roku 1939 nedosažitelný. Mluvčí *Mluvčího pásma* není pouze komentátorem dění, ale rovněž účastníkem událostí. Vyskytuje se v podobách denního i nočního chodce, svědka, průvodce po ruinách zanikajícího světa.

Další zpěvy vycházejí z autorčiny zkušenosti ze studijní stáže ve Švýcarsku (1922–1923) a s právě probíhající světovou výstavou (1939–1940).¹¹³ Mluvčí se stává průvodcem Parmenida,

¹¹² Průsečíků v tvorbě Rykra a Součkové lze nalézt nespočet. V kontextu *Mluvčího pásma* můžeme uvést, že se Rykr ve třicátých letech podílel na reklamních návrzích pro firmu Palaba (radiopřijímač), je dokonce možnost, že spolupracoval i na návrhu samotného přijímače. K motivu koupele nohou v *Mluvčím pásmu*, jež je zjevnou aluzí na Eliotovu *Pustou zemi*, mohl však přispět rovněž Rykr: v roce 1935 vytvořil reklamu na masážní vodu Karmelitka.

¹¹³ „Ženevský“ oddíl je místy stylizován do tónu Rousseauova *Vyznání* (srov. velké písmeno u zájmena 2. osoby: „Lidé se budou posmívat mé lásce k Vám“ /SOUČKOVÁ 1998: 191/), určeného švýcarské přítelkyni a ochránkyni Françoise-Louise de Warens: „Shromáždí kolem mě nespočetný dav lidí mně podobných; ať slyší mé vyznání; ať slyší mé vyznání, ať vzdychají nad mými poklesky, ať se červenají nad mými ubohostmi!“ (ROUSSEAU 1978: 19). Ta je v textu ostatně přímo zmíněna. Vypravěč v tomto zpěvu navštěvuje přednášky Georgese Duhamela, čte

hodnotový svět antického a moderního světa jsou postaveny proti sobě. V souvislosti s tématem války vstupuje do děje i podsvětí. Zatímco na počátku ještě na stromech zrály plody, v této části básně již civilizace vzala broskvím vůni. Přestože Pomona, bohyně sadů, spěchá do zahrad, je její úsilí přerušeno bojem. Kontinent Evropy zahaluje mlčení, i Pomona mlčí, mluví-li se o Evropě, a pouze rozhlasové vysílání našeptává: EVROPA NEBUDE BOJOVAT! EVROPA BUDE BOJOVAT! Další zpěvy se soustředí na zánik evropské civilizace, která bude identifikována jen na základě svých ruin. Moderní civilizace se svojí kulturou a uměním je odsouzena k zániku a mluvčí vidí různé způsoby pohřbení starého světa i jeho zachování – v hrobě, v mohyle, v amfoře, v bahně, v naději, že se opět promění v hmotu pro nová pokolení. Až shoří starý svět a jeho tištěné příběhy („les celulózky“), na jeho základech (troskách) se zrodí nové zákony, nová města, nové umění. Jako rozhlasový vysílač vysílá nyní mluvčí slova a obrazy v české řeči. Rozhlas je zde, ostatně jako v celé básni, prostředkem informací, ale i nástrojem ke spojení národů. V rytmu rozhlasového vysílání „přepíná“ Součková z kultury na zprávy či pořad o počasí, až v jakési dětské umanutosti mluvčí stále dokola mává a mává. Jde však o veselost s příznaky vyšinutí: rozhlas ohlašuje první hodiny světové války! Reakce na válku je veskrze modernistická. Prvním impulsem je uchovat tuto báseň, archivovat právě zanikající svět. V závěru básně tak vedou kroky vypravěče k tiskaři, nutnost vytisknout nový zákoník je oním poselstvím, které chce vyjádřit svým rukopisem. V řadě ohledů je právě *Mluvící pásmo* oním zákoníkem, archivem témat, situací a problémů, které by měl zákoník nového světa postihnout.

Závěrečný zpěv – epilog se od zbytku skladby odlišuje zejména proměnou časové perspektivy: svět předchozích oddílů včetně básnického já je zobrazen z časového odstupu jako mrtvý a katalogizovaný inventář – mluvčí je vykopán z ruin roku 1939 a umístěn do muzea. Mluvčí básně, který v polovině skladby ještě volá: „Já jsem básník“ končí svou neradostnou pouť jako tichý svědek vlastního konce: „Nikdo již neví, jak se jmenuji.“ Stal se exponátem bez příběhu, protože v novém světě neexistuje pojem, který by mu katalogizátoři muzea dokázali přisoudit, identita tohoto exponátu je popsána jen jako „MUŽ S PEREM V RUCI“. Vysvětlení tohoto obrazu je obsaženo již v *Kaladý*: „Kdo dovede držet v ruce péro, umírá“ (srov. SOUČKOVÁ 1998: 15). Závěr *Mluvícího pásma* je tak esencí zániku, jak písmen, slova, řeči, tak spisovatele. Do jisté míry lze však umístění muže s perem v ruce do muzea číst jako záchranu autora malého

básně a encyklopedie. Chystané nové uspořádání Evropy je kladeno do souvislosti s uspořádáním starého světa pro další generace – tedy uchovat jej ve srozumitelné podobě encyklopedie.

literaturu a jeho řeči, byť v podobě muzeálního exponátu.¹¹⁴ Vzhledem k závažnosti posledního zpěvu *Mluvícího pásma* se mu věnujeme samostatně dále.

Žánr rozhlasového pásma

„*Rádio [...] umění mimo čas a prostor, umění bez minulosti a budoucnosti.*“

(F. T. Marinetti – P. Masnata: *La radia*)

Hledání radiové stanice, přeladování, vypadávání signálu, nesrozumitelné hlasy a různorodé evropské jazyky: radiopřijímač jakožto transnacionální nástroj propojení kontinentů, národů a řečí významně ovlivnil modernistické psaní třicátých a čtyřicátých let. V řadě modernistických textů, mj. v Joycově *Finnegans Wake* (1939) se radio stává stylistickým nástrojem. Mnoho autorů psalo přímo pro rozhlas (mj. Woolfová, Pound, Orwell, Beckett), popřípadě svou poezii přizpůsobovali hlasitému přednesu – rozhlas tak přímo ovlivnil výstavbu jejich básní. Zejména pro meziválečnou Anglii je charakteristická tradice rozhlasového přednesu poezie samotnými autory. Jak popisuje v eseji „Poezie a mikrofon“ George Orwell, své básně v pravidelných programech četli mimo jiné T. S. Eliot, Dylan Thomas, D. H. Lawrence a další (srov. ORWELL 2015). Nejenom pro tyto autory bylo charakteristické úsilí, které modernisté věnovali tomu, „aby znejistili rozdíly mezi auditivním a nonauditivním. V rámci tohoto procesu se rovněž pokoušeli přenést všechny zvuky, a to nejen hudbu, do domény jazyka“ (HALLIDAY 2013: 11). V denících Virginie Woolfové se ke 27. září 1938 váže reference právě k rádiu – píše o Chamberlainově zprávě, podle které se v nějaké vzdálené zemi hádají mezi sebou lidé, o kterých nic nevíme... (srov. WOOLF 1984: 176)

Rádio bylo prostředkem umožňujícím pochopení situace předválečné a válečné Evropy – telefony, rádia a magnetofony spojily zvuk s živými představami (srov. MORRIS 1998: 32–33), názorné příklady uvádíme v angličtině: „What is that sound high in the air?“ (T. S. Eliot, *Pustá země*); „Hear me.“ (E. Pound, *Cantos*); „Do you hear me?“ (H. D., *Helen in Egypt*). K těm lze přirozeně vřadit mnoho z veršů z *Mluvícího pásma*, zejména „Slyšíte zvony našeho kraje?“ ve variaci „Slyšeli jste zvony našeho kraje“.

¹¹⁴ *Mluvící pásma* se perspektívou, již nastoluje poslední zpěv, vřazuje do malé, leč výrazné a významné skupiny básnických skladeb s apokalyptickou tematikou. Z českých pásmových skladeb jsou to především Zavadova „Panychida“ a Bieblův *Nový Ikaros* (viz výše), dále např. Weinerovi „Mrtví ptáci“ (1928), Fábryho *Já je niekto iný* (srov. WINCZER 2000), Holanův *Sen* (1938). Z pozdějších pak skladby Kolářovy, Vokolkovy, Zahradníčkovy ad.

V zakladatelském textu z osmdesátých let prohlásil Walter Ong zvukové technologie vynalezené po přelomu století za příčinu tzv. druhotné orality (secondary orality; srov. ONG 2006). Morrisová pak za důsledek této druhotné orality považuje právě epické básně, zejména *Cantos*, *Pustou zemi* a básně H. D. a jmenuje konkrétní doklady, jak rádio proměnilo povahu jejich poezie. V souvislosti s velkolepými kompendii modernismu, jakými *Cantos*, *Pustá země* či *Finnegans Wake* jsou, vyvstává otázka, zda je rozhlas řídicím principem, nebo naopak životodárným spodním proudem protékajícím textem (srov. LEWTY 2009: 204). Jane Lewtyová upozorňuje na Poundovo *Canto 20*, jehož úvodní verše znějí pěti jazyky a začínají „Sound slender, quasi tinnula“ (lat. „téměř zvonivý“), a zdůrazňuje, že Poundova epika posouvá význam rádia až k představě rozhlasového kosmu, kde hlasy existují navěky (srov. IBID.: 206). V několika jazycích jsou také opakována slova v *Mluvicím pásmu* (slunce, vzdech, nebe či voják jsou psána anglicky, německy, francouzsky). Vícejazyčnost mohla být v některých případech inspirována právě rozhlasovým přijímačem a přeladováním mezi stanicemi, tj. mezi různými jazyky v jediném okamžiku (jak popisuje Součková ve *Svědectví*). Tento předpoklad potvrzuje Carroll F. Terrell, když přiznává jistou bezradnost v souvislosti s ranými *Cantos*: „Nejjednodušší paralelu, kterou mohu nabídnout, je rádio, kde víte, kdo mluví, na základě zvuku, jaký vydává“ (TERRELL 1980: 75).

Tradice rozhlasového pásma se v českém kontextu konstituuje zhruba v první polovině třicátých let společně se vzrůstající oblibou tzv. features (srov. BRANŽOVSKÝ 1992: 125). Rádio se stalo přirozenou součástí moderního života a zejména v předválečných a válečných letech klíčovým zdrojem informací a zábavy. Dobové reklamy na rozhlasové přijímače ze třicátých let hlásají: „Rádio překlene hranice všech států“; v případě Milady Součkové, absolventky gymnázia Minerva, je pak výstižná reklama se sloganem „Minerva + Excello“ (značka rozhlasového přijímače) rovná se „souhrn dokonalosti“ (srov. VAUGHAN 2008: III). Význam rozhlasu pro období vzniku *Mluvicího pásma* shrnula pregnantně Milena Jesenská v roce 1938 v časopise *Přítomnost*: „Rozhlas je dnes totiž totéž, jako byl tisk v době reformace“ (JESENSKÁ 1938: 333).

Další podstatný aspekt vlivu rozhlasu na *Mluvicí pásmo* je jistota čtenáře-posluchače, která byla pro Součkovou, jak víme z korespondence, bolavou částí autorčina psaní: své texty vydávala v malých nákladech a až na tři romány vydané Melantrichem nevzbudilo její psaní významnější kritickou odezvu, stejně jako si nevytvořilo stálý okruh čtenářů. *Mluvicí pásmo* ve smyslu rozhlasového pásma mohlo/mělo zacílit na širokou základnu čtenářů-posluchačů. Jak uvedla Gertrude Steinová v *Everybody's Autobiography* v roce 1937, rádio je nalezený posluchač, čtenář, protože vytváří posluchače, jistý druh komunity, která chápe sama sebe jako existující

(v proměnlivém) vztahu k masovému médiu. Pro Součkovou sice rozhlas nepředstavoval až meziplanetární možnosti komunikace, které mu ve dvacátých letech připisoval Joyce (srov. HALLIDAY 2013: 53), ale bylo pro ni nástrojem domluvy a porozumění mezi státy Evropy. Touha po jednotě Evropy, která se odrážela v rozhlasu hovořícím několika jazyky současně, je jedním z hlavních sociálně-kulturních podtextů básně. V *Pásmu* se nepíše o československém rádiu, ale o rádiových stanicích Evropy, které tvoří pro posluchače mluvčím tolik vítanou pluralitu, mnohohlasí kontinentu.

Podobně jako u Pounda, Eliota a dalších sledujeme u Součkové vliv rozhlasového pásma ve dvou oblastech. V první řadě je rozhlas jeden z motivů *Mluvčího pásma*. V básni je opakovaně evokována situace naslouchání rozhlasu: vypravěč vysílá své obrazy podobně jako rádio své pořady, zkouší si doslova „nové možnosti přenosu“. Významnějším zjištěním však je, že se rozhlas stává konstitutivním prvkem básně, určuje mikro- i makrokompozici skladby. *Mluvčí pásmo* je podobně jako pásmo rozhlasové orientováno na aktuální témata, je pro ně charakteristický princip montáže, princip zmnožení hlasů a účast podávajícího subjektu. Rádio disponuje funkcí členění prostoru – rádiové vlny se vznášejí nad městy i státy a fungují fakticky jako Boží, andělský hlas, ke kterému lidé zvedají nikoli svůj zrak, ale sluch; v úvodu básně se z rádia ozývá klekání a lidé se žehnají. Prostor je poměrně jednoznačně hodnotově rozvrstven – nové, budoucí, tj. pozitivní, je téměř výhradně součástí nového světa, který je umístěn na vertikále nahoře. Vypravěč se opakovaně touží vznést vysoko tam, kde se vznáší nový svět. Zvolání „vzhůru nad houpačky“ evokuje rádiové vlny, které se vlní ve vzduchu, některé pasáže formát radiové relace:

Slyšte zvony našeho kraje!

Japonci zvýšili ruským dělníkům mzdy o 15 %.

Slyšíte zvony našeho kraje?

Včera bylo v Madridu popraveno 8 osob,

mezi nimi jedna žena,

v souvislosti se zavražděním majora Gabaddona.

Slyšíte zvony našeho kraje?

Před čtvrt hodinou byly zahájeny letecké manévry Velké Británie,

za účasti 1300 letounů a 300 000 mužů a žen.

Slyšíte zvony našeho kraje?

Sheffield, Droitwich, Evesham, Salisbury, Southampton,

Britton, Dover, Margate, Norwich, Londýn, Birmingham,

Nottingham.

*Slyšíte zvony Kremlu?
Kytaristu před hotelem v Luzernu?
Les cloches de notre pays!
Slyšeli jste zvony našeho kraje.
(SOUČKOVÁ 1998: 192)*

Některé úseky *Mluvicího pásma* připomínají fragmenty zpráv ze světa, které v určitém okamžiku přeruší hudba: „Rádio vyplňuje dobu mezi informacemi hudbou“ (IBID.: 212). Rovněž přelévání hudební složky a mluveného textu odpovídá struktuře rozhlasového vysílání ve třicátých letech. Orwell ve výše zmíněném článku popisuje, že po ohlášení básně vždy nastoupila hudební vložka, která trvala několik okamžiků a přelávala se bez přerušení do básně, která byla přednášena bez jakéhokoli uvedení či názvu. Refrén či znělka z *Mluvicího pásma* „slyšíte/slyšeli jste zvony našeho kraje“, který se v básni opakuje, je přeryvem, strukturujícím obrazem v podobném významu jako hudební vložky v rádiu. Lze dokonce uvažovat o tom, že „mluvící pásmo“ není název básně, ale název programu – označení rozhlasového pásma.

Mnohé motivy spojené s rádiem obsažené v *Mluvicím pásmu* se objevily již ve válečném deníku *Svědectví*. V deníku promlouvá Bellona, bohyně války, která si podmaní rádio – je hlasem, který jediný bude slyšet, až skončí rádiové vysílání Evropy, hlasem hrůzy války: „Zachce-li se mně, neuslyšíte nic, všechny rádiové stanice ohluchnou a budete slyšet jen můj hlas, hlas Bellony!“ (IBID.: 142). Avšak *Mluvicí pásmo* není válečným svědectvím, ale svědectvím zániku nám známého světa. Namísto Bellony, bohyně války, vystupuje v básni Pomona, bohyně sadů. Ona se stává mlčenlivým svědkem ovoce, které ztratilo svou chuť, svědkem rozkladu a zániku, zahrnujícím jak velké památky antiky, tak intimní chuť plodů: „Broskve ztrácejí vůni v bezectném světě“ (IBID.: 198). Pomona není bohyně, která zasahuje do válečného dění, ale její přítomnost zintenzivňuje vědomí rozkladu světa. Z rádia sice opakovaně vybuchují prohlášení „EVROPA BUDE BOJOVAT!“, ale Pomona se tiše usmívá s vědomím, že ovoce tohoto světa je již napadené. Nakonec bohyně jen mlčí: „Mlčíš, Pomono, mluvím-li o Evropě.“ (IBID.).¹¹⁵

Apokalyptické vize, sílící k závěru skladby, zasahují stejnou měrou slovo psané i mluvené: „Tisíce veršů je spáleno. Přerušeny jsou vlny rádia, televizí“ (IBID.: 199). Zatímco Pound operuje ve svých obrazech s představou rozhlasového kosmu jako prostoru, ve kterém hlasy existují navěky, v *Mluvicím pásmu* Milady Součkové hlasy rádia nepřezijí zkázu a zanikají

¹¹⁵ Tento obraz je kontrastní k deníkovému zápisu Virginie Woolfové roku 1. října 1938: „L. skladuje jablka – nejlepší úroda za několik let“ (WOOLFOVÁ 2011: 177).

společně s kontinentem Evropy. Tomuto chaosu, rozpadu a řízení se k zániku může zabránit jen jiná věc – v *Kaladý slovo*, v *Mluvicím pásmu* řeč: „Slova nám pomohou z nesnází. Rychle ke mně, má slova“ (IBID.: 194). Ve *Svědectví* ještě Součková přisoudila evropskému kontinentu možnost zrození nové svobody, nových lidí, nových domů, v *Mluvicím pásmu* je však zanikající kontinent „neplodný“, reprodukční funkce je přisouzena výhradně slovům: „Stvořte novou víru, nové symboly, ó slova, stvořte nový svět!“

Slovo, které je v *Mluvicím pásmu* a předtím ve skladbě *Kaladý, aneb: útočiště řeči* voláno na pomoc, je slovo hlasité. *Kaladý* (jak místní nazývali vesnici Koloděje u Bechyně) je elegií za napadenou a ohroženou mateřštinu, ve které jsou slova nabádaná, aby se schovala do jména vesnice. Zde mohou slova volně „dýchat, umírat, rodit“ (IBID.: 13) a mohou se uchránit vyhytnutí: „Ještě než vás vysloví, potečou jim z očí slzy. Svíráte zároveň srdce i ústa, tak jste sladká a trpká, slova mé mateřštiny“ (IBID.: 15). V *Mluvicím pásmu* se tato patriotická optika podřizuje komplexnější představě slova, které bylo na počátku všeho. Přestože slova fungují jako odkaz k tradici řeckých filozofů (slovo je zaměňováno s pojmem *logos*), v angažovaném tónu celé skladby jsou zdůrazněna pouze dvě slova velkými počátečními písmeny, která mluví básně spojuje s důvěrou: Mír a Národy. Koncept živých slov, která vypravěč v pásmu vyvolává, však nelze vřadit do tradice poetismu, jako se o to pokusila například Zuzana Stolz-Hladká tvrzením, že Součková „navazuje na poetickou smyslnost slova a jeho zaměření na patero smyslů člověka“ (STOLZ-HLADKÁ 2001: 32).

Hlasitá řeč poezie

Když Jindřich Chaloupecký recenzoval Kolářovu prvotinu *Křestný list* (psáno 1941–1942), našel v jeho psaní skutečnost docela skutečnou (srov. ČERVENKA 1991: 140). Ve psaní českého modernismu vstupuje skutečnost do básně nikoli jako pouhé téma, ale přímo, tj. řečí: „Součková stojí v předvečeru, Hrabal na konci období Skupiny 42. Období, které prosadilo do české poezie specifikovanou mimoliterární řeč jako znak sociálně určité a výmluvné komunikační situace“ (ČERVENKA 2001b: 11). Střídání úryvků vět zaslechnutých na pavlači či na ulici s přetržitými rozhovory z lokálů a novinovými úryvky nebývá v modernistické epice často graficky ani syntakticky značeno. Skutečnost, velmi často skutečnost města, se stává významovým činitelem básně: obrazy chtějí – slovy Jindřicha Chaloupeckého – „diváka činiti přítomným onomu třesutému světlu poezie“ (cit. podle PEŠAT – PETROVÁ 2000: 140). Úsilím zpřítomnit skutečnost nejenom tématy, ale i řečí, se v řadě ohledů i čeští modernisté přibližují k reportérům, a to nikoliv ve významu novinových informátorů, ale ve smyslu

požadavku Audenovy generace („Poets are reporters“), který zazněl ve sborníku *New Signatures. Poems by Several Sands* z roku 1932.

Běžný neliterární jazyk není povýšen na poezii, ale poezie je v něm objevena/objevována (srov. KERMODE 1975). Za nejdůležitější úkol modernistického básníka považoval Eliot zvažování všeho, co není primárně poetické: básník má „vyhledávat vše nepoetické, dokonce i materiál, který se přímo vzpírá básnickému zpracování, slova a výrazy, kterých zatím v poezii nikdo nepoužil“ (ELIOT 2019: 293–294). Základem modernistické epiky je velmi často iluze skutečného rozhovoru, báseň sama je tím druhým, kdo mluví. Epika nabývá podoby svědectví, vyznání či osobní zповědi. V kontextu Eliotovy *Pusté země* Lawrence Rainey zdůrazňuje, že ústředním řečovým aktem je výpověď (srov. RAINEY 2007). V *Pusté zemi* je obtížné určit, kdo mluví, některé studie určují tři hlavní hlasy: první hlas je hlas básníka, který mluví sám k sobě – nebo k nikomu, druhý je hlas básníka, který se obrací k posluchačům, třetí je hlas básníka, který se pokouší vytvořit dramatickou postavu mluvící ve verších. Michael Levenson navrhuje, abychom v *Pusté zemi* uvažovali spíše než o „hlasu“ (voice) o „narativním aktu“ (voicing), protože „akt řeči proběhne příliš rychle na to, aby se v něm ustavila nějaká stabilní osobnost“ (LEVENSON 2015: 90). Průsečíkem těchto hlasů je pak znovu Tiresias, ve kterém se jednotlivé hlasy, mužské i ženské, proplétají.

Modernistická epika významně využívá běžného, komunikačního jazyka, který je součástí básnické výpovědi. Přímé věty a tvrzení lze interpretovat tak, že podobně jako jiná věcná konstatování anulují básnický jazyk (srov. SRP 1998: 188). Je však možné číst tyto signály zcela opačně, tedy jako ty, které zvyšují poetický potenciál jak jazykového vyjádření, tak samotné skutečnosti, nebo – přesněji – dopomáhají k objevení poetiky v běžných věcech, v každodennosti, v nákupním seznamu, v nápisu na zdi. V kontextu českého modernismu citoval mezi prvními účet s cenami Ivan Blatný v básni „Podzimní den“ ze sbírky *Tento večer* (1945), recept se objevuje rovněž ve „Zpěvu“ ze sbírky *Hledání přítomného času* (1947): „V nějaké knize rukou psaných receptů, prepis účtenky z brněnského koloniálu. 13 dkg másla, 4 žloutky, 30 dkg cukru“ (BLATNÝ 1995: 241). Přítomnost cizích textů (receptů, novinových výstřížků) upomíná na koláže poetistů dvacátých let jen zdánlivě. Karel Teige v „Manifestu poetismu“ sice zdůrazňuje: „Jako kubisté lepili do svých obrazových básní pohlednice, nálepky, výstřížky z novin, tak i noví básníci chtějí jednat jako tito malíři a vřadit do svých básní syrové kontakty se skutečností, razítka, poštovní známky apod.“ (TEIGE 1966: 335). Avšak tyto artefakty „syrové skutečnosti“, které Teige vypočítává, si nadále uchovávají svou cizost a upozorňují na svůj původní zdroj. Nejenom že plakát zůstává v básni plakátem, tj. médium se

nemění, ale podmaňuji se, pro Teiga v ideálním případě, řeč básně do té míry, že se báseň sama stává obrazem (plakátem).

Běžná řeč v poezii upoutá svou věcností a všedností: historické události se v jistém smyslu mohou odehrát přímo v básni a právě teď, jak to ukazují autentické novinové titulky a zprávy z rádia. Každodennost ve své (odhalené) všednosti nabývá zejména ve válečném kontextu na významu, jak dokládá replika z *Mezi akty* Woolfové: „Kdyby si ráno nepřečetl v novinách, že šestnáct mužů bylo zastřeleno a další uvězněni právě tam, na druhé straně zálivu, v rovině, která je dělila od kontinentu...?“ (WOOLFOVÁ 1967: 123). Modernistická epika je „hlučná“, plná dialogů, výkřiků a různorodých zvuků velkoměsta. (O)zvuky minulosti se mísí s hlasitými projevy modernity – auty, tramvajemi, hlučícím davem. Epika je slovesným záznamem hluku moderny.

Eliotova *Pustá zem* jako jeden z inspiračních zdrojů *Mluvčího pásma*

Hmatatelný doklad, že Součková Eliotovu *Pustou zem* znala, bohužel chybí. Třicátá léta jsou v tomto ohledu dobou temna – nedochovalo se žádné svědectví o autorčině literárním životě, ať už korespondence či deníky, nebo autorčiny eseje ani časopisecké studie. Taktéž překlad několika zpěvů *Pusté země* z raných třicátých let příliš nepodporuje tvrzení, že Eliotova báseň byla před druhou světovou válkou v českém kontextu známa a ceněna. Nelze však tvrdit, že se o básni nevědělo. V roce 1934 vyšla kniha Otakara Vočadla *Současná literatura Spojených států*, která obsahuje kapitolu o imagismu, Poundovi, H. D. a rozsáhlá pasáž o Eliotově *Pusté zemi*, která je zde označena za mezník moderní poezie. Téma rozvratu evropských metropolí, krize současné civilizace a *Pustá země* jako symbol prázdnoty a neplodnosti Evropy společně s formou jednotlivých zpěvů, které vždy reprezentují jediné víceméně ucelené téma, jak shrnuje Vočadlo Eliotovu báseň (srov. VOČADLO 1934), dokazují, že velikost a nadčasovost *Pusté země* byla v českém kontextu v polovině třicátých let rozpoznána.

Shrňme nejprve, v čem se *Pustá země* a *Mluvčí pásmo* odlišují i shodují. Významné rozdíly nacházíme zejména v délce (*Pustá země* má 433 veršů, *Pásmo* 971 veršů), a v čase vydání – básně dělí sedmnáct let. Reakce na odlišný kulturní kontext je však jen zdánlivá. V *Pusté zemi* je zaznamenán rozpadající se poválečný svět, Evropa ochromená a rozvrácená válkou, narušená idea celistvosti světa. Všechny tyto skutečnosti jsou nahlíženy z hlediska subjektu, optika básně je podřízena existenciálnímu prožívání mluvčího básně. Podobná vyprahlost evropské civilizace, vědomí ztráty řádu a snaha o nalezení nového, či uchování ověřeného mytického, je charakteristická rovněž pro *Mluvčí pásmo*, které svým vznikem stojí na hranici sice jiné

válečné katastrofy, v jistém smyslu ale ve velmi podobném okamžiku zlomu epoch. Zánik světa je v intelektuálním psaní Součkové spojen se zánikem kultury Evropy. Podobně jako jsou zobrazeny rozpadající se věže Jeruzaléma, Athén, Alexandrie, Vídně a Londýna v *Pusté zemi* ve smyslu rozpadající se hebrejské, helénské, křesťanské kultury a kultury renesance a moderny, vyvolává Součková svět Thalety, Parmenidy, Pythagora či Herakleity, svět, který povstal z jejich slov. Pro epiku modernismu je příznačné, že podává svědectví o velké kultuře, která zaniká. Že tento záměr stál za vznikem *Mluvčího pásma*, potvrzuje Součková v korespondenci s Jindřichem Chalupěckým v dopise z 30. června 1945: „Já jsem o tom přesvědčena. O cyklickém závěru celé kulturní epochy, která začala renesancí a končí námi“ (SOUČKOVÁ 2018: 24). Cyklické vnímání času je charakteristické rovněž pro *Pustou zemi*. Zde se cyklická vize dějin vyznačuje vzestupy a pády, jež se obvykle připisují říším v průběhu času: „Takové historické rezonance uvrhují v *Pusté zemi* pojmenovaná místa do apokalyptické vize zakořeněné v cyklické časovosti“ (MORRISON 2015: 24). Cyklické vnímání času odpovídá mytologickému přístupu ke skutečnosti: veškeré dění je opakování mytických pravzorů, které je třeba připomínat nebo zpřítomňovat.

Zatímco *Pustou zemi* lze číst jako elegii za minulý svět, *Mluvčí pásmo* je již prologem k nové epoše. A to prologem, jehož řeč je orientována ve směru od mluvčího, jak dosvědčují četné kulturní a politické poukazy. *Pustá země* se tak oproti *Mluvčímu* jeví jako báseň intimnější, zobrazující subjekt ztracený v mnohohlasí často intimních událostí, kořenicích v subjektivním prožitku a jeho žitém prostoru, tedy města, oproti tomu tvůrčí gesto Součkové se zastavuje až na hranici mnohohlasí kontinentu Evropy. Oba autoři hledají celistvost světa v mýtu: Ovidiovy *Proměny* poskytují oběma básním základní motivy a témata. Kromě výrazné intertextuality je spojuje rovněž akcentovaná zvukovost básně/v básni. V *Mluvčím pásmu* se hlasitě hovoří, vzdálená města mluví cizí řečí, následně volají a zpívají, do rytmu bijí zvonce krav a rovněž vypravěč chce pořád volat, křičet, zpívat – ostatně i svoji promluvu označuje za „zpěv“. Rovněž v této výrazné zvukovosti, invazivnosti cizí řeči, nalézáme paralely s Eliotovou *Pustou zemí*. V sedmém zpěvu *Mluvčího pásma* doprovází Součkovou odhrůvačky, pařížské rádio hraje Wagnera ubohým poutníkům, podobně utýraným jako mluvčí básně. Rozveselení přichází s voice-bandem a reklamou na lázeň pro bolavé nohy:

Konečně se jim uleví, těm ubohým poutníkům z Wagnera.

Jsme utýráni jako oni,

potřebujem' se rozveselit.

LES SALTRATES LES SALTRATES LES SALTRATES RODELL

*Ten krásný voice band je reklama Saltrates Rodell,
není-li vám to dost vznešené,
oduševnělá paní a pane,
uslyšíte:
pochod mistra Wagnera,
pochod z Lohengrina,
pochod poutníků,
pochod kajícníků.
Ó duše, jsi nasycena?
LES SALTRATES LES SALTRATES LES SALTRATES RODELL
Vysvobod' lidi, ó zázračná koupeli pro nohy, z oduševnění!
(SOUČKOVÁ 1998: 206)*

Obraz střídá reklama na přípravek na dobré zažívání. Wagner následovaný reklamním sloganem na koupel na nohy (označenou coby prostředek pro vysvobození lidí) mohou reprezentovat napětí mezi tzv. vysokým a nízkým, jsou zde ale pravděpodobně přítomny rovněž pro zvukovou kvalitu zpěvu doprovázejícího rituál mytí nohou, který má zachránit protagonistu od kletby ve Wagnerově opeře *Tannhäuser* (Součková omylem uvádí *Lohengrina*). Všechny výše jmenované motivy nalezneme v *Pusté zemi*. Obraz koupele pro nohy stejně jako následující verš v sedmém oddílu *Mluvícího pásma*: „Zvonky blížící se pošty, trubku automobilu?“ jsou zjevnou aluzí na zvuk aut a trubek v *Pusté zemi*. Rovněž Eliot odkazuje ve svých poznámkách v souvislosti s tímto veršem k Wagnerovi.

*V zádech však slyším, jak se splétá
troubení a řev motorů, to se sem žene
Sweeney k madam Porterové u pramene.
Měsíček svítí na milou paní Porterovou
a na její dcerunku snovou
sodovku mají na mytí nohou
Et O ces voix d'enfants, chantents dans la coupole!
(ELIOT 2022: 27–28)*

Využití reklamy, šumu velkoměsta a jeho sdělovacích prostředků, tj. rozhlasu, novin či televize, u Součkové je možné číst jako parodii začleňování těchto skutečností do avantgardní poezie anebo jako pokus o celkový inventář současné evropské civilizace. Podobný princip je opět užít

v *Pusté zemi*, v níž mají totožné motivy ohrožení evropské civilizace mnohem intimnější následky pro subjekt mluvčího. V druhé části *Pusté země*, „Partie šachů“, je zmíněn dobový popěvek: „Ó Ó Ó Ó ten šejkspíhírovský ragtime – / Tenje tak elegantní / tak inteligentní“ (IBID.: 21). Eliot ve svém komentáři odkazuje k Arielovu zpěvu v Shakespearově *Bouři*, podobně Součková naráží na zmíněný Arielův žalozpěv: „Shakespeare by jistě napsal pro rozhlas nový zpěv Ariela“ (SOUČKOVÁ 1998: 206). Eliotův „Shakesperian Rag“ je však rovněž aluzí na píseň *That Shakespearian Rag* (1912), která se stala populární na Broadwayi v představení Ziegfeld Follies (srov. ELIOT 2015: 634), přičemž tuto souvislost Eliot zamlčuje. Sedmý oddíl *Mluvčího pásma* u této aluze na Shakespearovu *Bouři* nekončí a další pasáže rozvíjí téma Arielova zpěvu – Součková přejímá jeho zvuky do znělky *Mluvčího pásma*, avšak dále zpěv Ariela, vzdušného ducha, který na příkaz Prospera rozpoutal bouři, pozměňuje a převádí lexika spojovaná s mořskou bouří do oblasti vzduchu, vzdušné bouře a „vln rádia“:

*Nymfy tahají umíráček,
bim bam bim bam.
Každou hodinu zvonek pláče
bim bam bim bam.
(SHAKESPEARE 1966: 18)*

*BIM.
To je znělka mé vysílačky.
BIM.
Vysílám slova a obrazy, v české řeči.
BIM.
Ó vnořte se do vzdušných vln,
putujte prostorem, slova.
BIM.
To je znělka mé vysílačky.
BIM.
Vysílám slova a obrazy, v české řeči.
BIM.
Ó vnořte se do vzdušných vln,
putujte prostorem, slova.
Ó neste, ó vlny vesmíru, mé vysílání.
(SOUČKOVÁ 1998: 206–207)*

Mimo těchto aluzí jsou to zejména zvukové elementy básně, zvl. onomatopoeie (v *Mluvicím pásmu* BIM, BIM, v *Pusté zemi* Tvit, tvit, pjú, pjú...). Důležitost zvukové složky básnického díla pojednal Eliot v eseji „Hudebnost poezie“. Zde rozvádí společné úsilí modernistů o navrácení poezie mluvené řeči (ELIOT 2019: 300). Avšak Eliot jde v tomto smyslu mnohem dál, *Pustá země* pouze necituje *Shakesperian Rag*, ona se jím stává. Stejně tak Součková představuje mluvící pásmo, které je personifikováno, tedy báseň sama přebírá aktivitu subjektu a stává se garantem vyřčeného.

Analogie nacházíme rovněž v zobrazení přírody. V závěru *Pusté země* jsou přítomny ruiny, příroda je mrtvá, podobně v *Mluvicím pásmu* vystupuje Pomona, bohyně plodů, avšak sleduje pouze ovoce, které nemá svou vůni, všechny smysly jsou otupeny. V *Pusté zemi* je duben, který symbolizuje zrození a jaro, označen za nejkrutější měsíc, kdy ze záhonů roste smrt a země je zbavena života. Podobná zkáza je však v kontextu Součková přisouzena tzv. městské krajině, její přístup k přírodě je nejednoznačný. *Mluvicí pásmo* je městská báseň zejména pro své klíčové téma kultury a vzdělanosti Evropy, která je na město přímo navázána. V úvodu básně staví Součková proti sobě přírodu a město, Město zítřka, Polis budoucnosti, ale v případě jednostranného obdivu lidí k městu je to právě mluvčí, kdo se aktivně angažuje na obranu přírody:

Zpívám o bouři.

Proč?

Protože jsem slyšel včera v kavárně mladíky, hanobící přírodu.

Řekli: zůstaňme v městě!

Chceme mít městskou přírodu, městská divadla, městskou kulturu, městské umění.

Proto honem vzývám přírodu, proto vystupuji na řečniště.

(SOUČKOVÁ 1998: 198)

V obou básních se přírodní vyskytuje ve významu přirozeného, tragický nádech tohoto příměru tkví v zobrazení přírody jako neplodné (v *Pusté zemi* je neplodnost spojena s mladou dívkou). Průsečík obou textů lze nalézt rovněž v postavě Teiresia, kterou Eliot v poznámkách k *Pusté zemi* označil za nejdůležitější osobu básně. Teiresias, slepý prorok, který žil sedm let jako muž, sedm let jako žena, se ve sporu Dia a Héry o to, kdo má větší potěšení z tělesné lásky, přiklonil na stranu Dia prohlášením, že se ze sexuálního aktu více těší žena. Héra Teiresia za trest oslepila, Zeus mu však věnoval dar věštění a vládkyně podsvětí Persefona mu ponechala paměť a rozum. V *Pusté zemi* se vypravěč stylizuje do postavy Teiresia: „já, Tiresias, ač slepý, pulsující mezi dvojím žitím“ (ELIOT 2022: 28), nicméně zůstává podle Eliota komentáře

pouhým svědkem, divákem, nikoli jednající postavou. Tato stylizace do svědka je příznačná v závěru *Mluvícího pásma*, kde obraz vidoucího slepými zřítelnicemi, odkazuje k postavě Teiresia, a to tak, jak je charakterizován v *Pusté zemi*: „A já, Tiresias, předem protrpěl / vše, co se tady událo v mžiku“ (IBID.: 29). Teiresias nemůže podobně jako muž s perem v ruce u Součkové existovat v budoucím světě, který vidí, ale kterého není součástí. V *Pusté zemi* shodně s *Mluvícím pásmem* je odsouzen k zániku („My, kdož jsme žili, teď umíráme“ /IBID.: 39/), přičemž obě básně vystupují coby zlomky – katalogy starého světa („Těmhle fragmenty jsem podepřel své ruiny“ /IBID.: 43/) či jako památky, které jsou výhradně součástí starého světa („tímhle a jenom tímhle žili jsme / v našich nekrolozích o tom nepadne slovo / ani ve vzpomínkách, jež přikryje vlídný pavouk“ /IBID.: 42/). Připomeňme, že postava vidoucího slepce v závěru *Mluvícího pásma* má však pouze některé z Teiresiových rysů. Jako by mu Persefona zanechala paměť a rozum, možnost svědeckví, ale nikoli dar nazírání do budoucnosti. Jeho nazírání se paradoxně obrací do minulosti, která je pro návštěvníka muzea v jistém smyslu podobně uzavřena jako budoucnost. Teiresias je tak v závěru *Mluvícího pásma* jediný, kdo o ní dokáže, společně s básní jako takovou, podat zprávu. To, co Teiresias vidí, je podstatou básně – ironizujícím hlasem selhávající paměti i vidění.

V uměleckém zobrazení minulosti a budoucnosti se *Mluvící pásmo* přibližuje k jinému Eliotovu textu, ke *Čtyřem kvartetům*, na nichž Eliot pracoval mezi lety 1936–1942. Přestože vyšly souborně až v roce 1943, první část, Eliotem koncipovaná jako báseň podobná *Pusté zemi*, „Burt Norton“, vyšla již v roce 1936 v *Sebraných básních 1909–1935*. Paralely lze nalézt zejména v přechodech mezi časem minulým a budoucím, o kterém Eliot píše jako o čase *odcizenosti*: verše „tady je místo odcizenosti / čas předchozí a příští čas“ (ELIOT 1967: 117) pokračují popisem místa, v němž není ani denní světlo, ani tma, v němž „vyslovená slova přesáhnou do ticha“ (IBID.: 119). Šero, v němž se šepot mění v ticho, koresponduje s atmosférou muzea v závěru *Mluvícího pásma*.

V kontextu autorského typu T. S. Eliota i Milady Součkové se objevuje riziko, že pro jejich způsob psaní není společnost ještě dostatečně připravena; ztělesňují postavení moderního tvůrce mezi touhou experimentovat na jedné straně a kulturou, která si žádá lichotky a konejšení (srov. LEVENSON 1986: 166). V moci Teiresia, svědka minulosti a dávných selhání, není změnit to, co vidí. Sleduje zkušenost moderny jako takovou, jakou ji zaznamenal Eliot v eseji „Metafyzičtí básníci“, tj. chaotickou, nepravdělnou a fragmentární (srov. ELIOT 2019: 58–66). Taková je moderna.

4 Eliotova *Pustá země*: k historii jednoho (opožděného) překladu

Když si John Peale Bishop, začínající básník a redaktor časopisu *Vanity Fair*, přečetl v říjnu roku 1922 v revue *Criterion* Eliotovu *Pustou zem*, byl básní ohromen. V dopise svému příteli Edmundu Wilsonovi následně napsal:

Od chvíle, kdy se mi dostal do rukou výtisk Criterionu, jsem Pustou zemi četl asi pětkrát denně. Je to NESKUTEČNÉ. MAGNIFICENTNÍ. ÚŽASNÉ. Ještě jsem se v tom všem nedokázal zorientovat [...] Neměl jsem samozřejmě výhodu poznámek, které podle vás bude obsahovat knižní verze. [...] Myslím, že ještě nikdy nepoužil své ukradené verše s tak děsivým účinkem jako v této básni. A z toho Pospěšte si, prosím, už je čas mi běhá mráz po zádech.

(cit. podle RAINEY 2007: 103–104)

Po přečtení poznámek zněl jeho soud trochu jinak:

Prosím, neberte v potaz všechny mé předchozí dotazy ohledně Pusté země; myslím, že jsem význam básně objasnil, jak jen to bylo možné... V současnosti jsem toho názoru, že báseň není vystavěna tak logicky, jak jsem se zpočátku domníval, a že je chybou hledat v řadě pasáží víc než náznak osobního citu [...] Mimochodem, víte, že HURRY UP PLEASE IT'S TIME říkají barmani, když se v anglických hospodách chystají zavřít?

(IBID.: 109)

Otištění básně s poznámkami v domácím kontextu zcela proměnilo její čtení, při přesunu díla do jiného jazyka je situace ještě komplikovanější. Příběh překladu *Pusté země* do češtiny je příkladem cesty textu, který definoval tzv. vysoký modernismus (high modernism) mimo mateřský kontext anglického jazyka o více než dvacet let později.¹¹⁶

Přitažlivost angloamerické literatury, zejména poezie Walta Whitmana, Johna Keatse, Emily Dickinsonové či Dylana Thomase, byla artikulována až ve čtyřicátých letech (srov.

¹¹⁶ V kontextu angloamerického modernismu třicátých a čtyřicátých let se v kontrastu k *high modernism* využívá termín *late modernism*. Více srov. mj. TYRUS 1999.

CHALUPECKÝ 1991: 87) a významně ovlivnila nejenom témata, ale rovněž formu a strukturu české modernistické poezie. Po vzoru modernistických citací z cizích textů Jiří Kolář dokonce zařadil Eliotovy *Duté lidi* do vlastní básnické knihy *Prométheova játra*. V Kolářově pozůstalosti se dochovala složka s překlady Eliotových kratších básní – z konvolutu je vyňato několik listů, jež rozsahem odpovídají básni *Dutí lidé* –, na kterých pracoval s Jiřím Kotalíkem, protože sám angličtinu neovládal:

Neuměl jsem slovo anglicky a dal jsem se do překládání Sandburga, abych tam mohl být alespoň slovy. Byla válka, muži umírali a já překládal básně a věřil, že jedině z těchto básní mohu postavit nějakou hradbu mezi sebe a tu německou sběř, která zaplavila zem, kde jsem se narodil a kterou miluji
(KOLÁŘ 2016: 143)

Tuto poznámku si Jiří Kolář zapsal do deníku 13. října 1950. V záznamu jsou s ohledem na recepci angloamerického modernismu dvě podstatné informace: silná potřeba přeložit cizojazyčný text do češtiny bez dostatečné znalosti jazyka a význam takového překladu jako zdi, která je schopna ochránit tvůrčí i občanskou identitu básníka.

Sandburgova poezie rezonovala v kontextu Skupiny 42 podobně jako Eliotova *Pustá zem*. Kolářovo rozhodnutí pořídit výbor ze Sandburgovy sbírky *Ocel a dým* byl nepochybně velkou měrou motivován osobním i „skupinovým“ zájmem o město, Sandburg pocházel z průmyslového Chicaga, ve kterém jeho slovy proudí lidem místo krve ocel. Město v Sandburgově poezii vystupuje jako živoucí organismus, zalidněný svět kontrastní ke klidu amerického venkova.¹¹⁷ Situaci překladů z angloamerického modernismu shrnuje v doslovu českého vydání Sandburgovy sbírky Jiří Kotalík: „ani u nás se dříve americká poesie nebrala valně na vědomí. O Whitmanovi a několika málo jménech před ním jsme věděli jen zásluhou překladatelské činnosti lumírovské (sotva kdy doceníme, co v tomto směru udělali Vrchlický, Sládek, pokud se týče Ameriky snad i Klášterský). A po tom, co přišlo po Whitmanovi, se u nás ani nepátralo“ (KOTALÍK 1946: 58–59). Vaněčkovu antologii *Američtí básníci* z roku 1929 považuje Kotalík za knihu, která koncem dvacátých let zůstala bez zájmu a porozumění.

¹¹⁷ Město – české, evropské a americké – bylo téma antologie chystané Jiřím Kolářem ve čtyřicátých letech. Antologie měla obsahovat stať „Svět, v němž žijeme“, dále pak českou prózu a poezii (Hrubín, Závada, Seifert, Halas, Weiner, Deml, Hašek, Klíma aj.), poezii a prózu francouzskou (Valéry, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Maupassant, Balzac), německou a ruskou a hlavně poezii a prózu angloamerické oblasti (Eliot, Huxley, Joyce, Poe, Hemingway, Hughes, Pound aj.). V roce 1945 vydal Arnošt Vaněček výbor ze Sandburgovy poezie *Lid, ano lid!* Kolář v roce 1960 připravil s Jaroslavem Jechem druhé, rozšířené vydání sbírky *Ocel a dým*. K Zábranou připravovanému výboru se Sandburga srov. ELIÁŠ 2018.

„Říkám mu Joyce poezie“: překlad *Pusté země*

Přestože se Eliotova *Pustá země* poměrně záhy po svém vydání stala zakládající básní anglického modernismu, nebylo o ní v českých časopisech raných dvacátých let nijak referováno. Pokusme se určit důvody. Česká avantgarda byla ve svých počátcích orientovaná na levicové, revoluční umění, jehož vzorem se po první světové válce stalo Rusko. Další významnou inspirací byla Francie, již od devatenáctého století byla v české kultuře dominantní orientace na francouzské překlady (recepti Apollinairova *Pásma* jsme se detailně věnovali v předchozích kapitolách). Shrňme zde, že ve dvacátých letech bylo místo vzoru dlouhé experimentální básně Apollinairovým *Pásmem* obsazeno a česká avantgarda nevěnovala vývoji poezie anglického modernismu prakticky žádnou pozornost. Krizi avantgardních kritérií pojmenovanou v diskuzích mezi lety 1929–1930 lze chápat jako podnět k hledání nových teoretických zdrojů, imaginace a otevření nových okruhů problémů. Ruku v ruce s koncepty fragmentarizace, chápání literárního textu jako dokumentu, obratem k minulosti/paměti, tendence k vytváření nové, moderní a velkoměstské mytologie vstupují do českého kontextu první překlady *Pusté země*.

V roce 1929 zmapoval anglista Arnošt Vaněček básnickou tvorbu Spojených států v antologii *Američtí básníci* (1929), v té však Eliotovo jméno ještě nefiguruje. První překlady (čtyř zpěvů) *Pusté země* publikoval Vaněček mezi lety 1930–1932, a to v časopisech *Prospekt*, *Kvart*, *Rozpravy Aventina* a *Lumír*.¹¹⁸ Závěrečná část „Jak pravil hrom“ byla dle svědectví korespondence Jiřího Koláře s Jindřichem Chalupěckým přeložena, nikoli však publikována. V *Kvartu*, v němž měla *Pustá země* pravděpodobně největší příležitost rezonovat, vyšel ovšem pouze jeden zpěv („Kázání ohně“), a to bez informace, že se jedná o část většího celku. Čtenáři ani odborná veřejnost neměli možnost docenit význam této dlouhé básně, neboť neměli přístup k celku, na který Vaněček ve snaze vydávat své překlady poněkud překvapivě rezignoval.

Tento fakt měl zásadní význam pro recepci Eliotovy básně. Vzhledem k významné tradici pásmových skladeb, o kterých lze, jak jsme ukázali, uvažovat v kategoriích modernistické epiky, měla *Pustá země* potenciál nahradit Apollinairovo *Pásma*, jehož motivicko-tematický rejstřík byl na počátku třicátých let vnímán jako vyčerpaný, snad i proto, že prakticky všechny interpretace této básně poněkud zatvrzele zdůrazňovaly poetickou hravost. Jak jsme již uvedli,

¹¹⁸ Uvádíme přehled časopiseckých otisků Vaněčkových překladů *Pusté země*: „Smrt utopením“, *Prospekt* 1, 1930–1931, č. 1 (1930), s. 7; „Kázání ohně“, *Kvart* 1, 1930–31, č. 2 (léto 1930), s. 90–94; „Hra v šach“, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 22–23 (19. 2. 1931), s. 271; „Z Pusté země. Pohřbívání“, *Lumír* 58, 1931–1932, č. 6 (17. 4. 1932), s. 305–307 (srov. ELIOT 1996).

třetí číslo *Kvartu* – tedy bezprostředně následující po čísle eliotovském – přineslo rozsáhlou Apollinairovu báseň „Dům mrtvých“. Otištění „Kázání ohně“ tak není s Apollinairovou básní v rozporu a klíčová témata Eliotovy poezie cirkulovala v teoretizujícím diskurzu avantgardy již několik let. Celou situaci lze ovšem interpretovat i odlišně. Přestože byla Apollinairova pásmová skladba v počátku třicátých let vnímána jako vyčerpaná, je možné, že jí byla pozice dlouhé básně nadále obsazena, a i kompletní překlad *Pusté země* by nijak významně mezi básníky české avantgardy nerezonoval. Historické prameny, které máme pro zhodnocení významu *Pusté země* pro českou poezii třicátých let, tj. po vydání čtyř zpěvů v češtině, jsou velmi kusé (více než poezie zde probíhala recepce Eliotových esejí o literatuře, tradici a funkci kritiky). Přestože se pozornost českých umělců obrací k angloamerické tradici, zdá se, že jim význam Eliotovy poezie unikl.

V roce 1933, v časopise *Listy pro umění a kritiku* popisuje anglista René Wellek Eliota jako nejvýznamnější básníka poválečné doby, reprezentanta rozumu a řádu, odvážného novátora. Cení si zejména názoru, že literatura je živena z neliterárních pramenů a má neliterární důsledky (srov. WELLEK 1933)¹¹⁹ Jen o rok později označil Otakar Vočadlo v knize *Současná literatura Spojených států* Eliotovu *Pustou zemi* za vyvrcholení modernismu a mezník moderní poezie: „lačně drancuje evropské dědictví starověku i středověku a doplňuje svou kořist moudrostí orientu“ (VOČADLO 1934: 62).¹²⁰

Když v roce 1929 vydal Arnošt Vaněček výbor *Američtí básníci*, nevzbudila útlá knížka mnoho rozruchu. Poezie T. S. Eliota v ní chybí a jeho jméno není zmíněno ani v seznamu na konci knihy v kolonce „Ostatní básníci, kteří se v této sbírce neobjevují“. Druhé, rozšířené vydání antologie *Američtí básníci* z roku 1946, obsahuje Eliotovu báseň označenou „Z Popeleční středy“ – ve skutečnosti se jedná o druhou část skladby „Popeleční středa“. Avšak tento úryvek je následován básní „Popeleční středa“, je první částí této skladby. Eliotova poezie se tak k českým čtenářům dostává znovu v anachronickém skladu, který opět zabraňuje adekvátní interpretaci. Eliotovy překlady v antologie z roku 1946 uzavírají básně ze sbírky *Prufrock a jiná pozorování* („Pan Apollinax“, „Bostonský večerník“, „Histerie“, „Teta Helena“). V poznámce o autorovi však doplňující informace chybí. Na záložce nalezneme jen sdělení, že

¹¹⁹ René Wellek překládá *The Waste Land* jako *Úhor*, během třicátých let se ustálilo spojení *Pustá země*, nebo *Pustina*.

¹²⁰ V roce 1931, tedy ani ne rok poté, co Arnošt Vaněček publikoval první překlad části *Pusté země*, uveřejňuje překladatelka *Odyssea* a posléze spolupřekladatelka úryvku z *Work in Progress* Marie Weatherallová v článku „Levé křídlo anglické literatury“ informaci o *Pusté zemi*, přestože její význam nijak nerozvádí. V článku zmiňuje rovněž Virginii Woolfovou, Wyndhama Lewise a Jamese Joyce. Weatherallová překládala jeho *Finnegawakes* (srov. WEATHERALLOVÁ 1931).

je seznam básníků z původního vydání z roku 1929 „obohacen překlady básníků, jejichž díla byla přístupna do června 1939 alespoň v revuích, jejichž zasílání do Československa bylo za okupace nacisty zakázáno“. Podobně se Eliotovo jméno neobjevuje v antologii Karla Offera *Moderní anglická poesie* z roku 1948, jež obsahuje v úvodu drobnou poznámku: „Na tomto místě musím vyslovit svou lítost, že Mr. T. S. Eliot nemohl, z důvodů zásadních, dát svolení k zařazení *fragmentů* z větších básní, totiž z *Pusté země* a z básní zahrnutých do cyklu *The Four Quartets*“ (OFFER 1948: 9). Přestože se tak Eliotova poezie neobjevila v žádném reprezentativním výboru, od roku 1944 probíhá paralelně několik pokusů o její převod do češtiny.

Rok Eliotovy *Pusté země*

Na počátku čtyřicátých let se pozornost řady umělců upíná ke každodenní realitě, k životu moderního člověka ve velkoměstě, labyrintu městských ulic, melancholii nočních chodců. Všednosti úkonů běžného života byl některými autory přiřazen význam mýtu a namísto budování nového umění, světa a člověka se pozornost obrací k mytologii každodennosti vprostřed velkoměsta. Potřeba překladu *Pusté země* do češtiny byla ve válečném období natolik silná, že mezi sebou umělci Skupiny 42 uspořádali soutěž. Peripetie těchto překladů lze dobře zrekonstruovat na základě dochované korespondence Jiřího Koláře a Jindřicha Chalupického. „Eliot, Eliot, Eliot a Eliot. Myslím, že je také prostý. Říkám mu Joyce poezie,“ napsal Kolář Chalupickému v roce 1944. Chalupický se ptá: „Eliotova *Pustá země* je přeložená téměř celá od Vaněčka (v Lumíru) – neděláte to s Kotalíkem? Já totiž vlastně vůbec nevím, co z toho Eliota překládáte.“ V dopise z přelomu srpna a září 1944 Kolář Chalupického informuje: „Eliot. Zítra dokončím z první várky *Pustou zem*, těším se na Tebe, jsem zvědav na rozdíly toho franc. překladu“ (HAMANOVÁ 2014: 233).

Francouzský překlad, na který Kolář naráží, je autorizovaný překlad Jeana de Menasce, který vyšel roku 1926 v prvním čísle revue *L'Esprit*. Reference k francouzskému překladu dokazují nejistotu s překladem z angličtiny a potřebu ověřit si překlad ve francouzštině, která byla od dvacátých let jazykem českých intelektuálů – avšak vzhledem k tomu, že Kolář neuměl ani francouzsky, spíše než o překládání lze v jeho případě hovořit o přebásňování Kotalíkova překladu, jak potvrzuje v doslovu ke sbírce *Ocel a dým* (1946) sám Kotalík: „A nese-li tiráž jména překladatelů dvou, je třeba vyznat, že básník Carl Sandburg hovoří v češtině především a veskrze ústy Jiřího Koláře. Snad někde i tak, že by se jeho spolupracovníku chtělo položit

otázku po zákonech, pravidlech, normách a licencích překladatelské techniky“ (KOTALÍK 1946: 60).

V září píše Chalupecký Kolářovi: „Jiříčku, vstupujeme, Hauková a já, v soutěž s Tebou a Kotalíkem a dáváme se do překládání Pustiny. Ať žije poezie,“ a na začátku prosince znovu: „Hauková je po uši v Eliotovi. Prohrajete to, holentkové. [...] Přípravuje se k utkání“ (HAMANOVÁ 2014: 236, 239). Jen o pár měsíců později potvrzuje Chalupeckému Vaněček, překladatel *Pusté země* ze třicátých let, že má rovněž celou báseň přeloženu, o čemž Chalupecký ihned informuje Koláře: „Jak vidíš, sešel jsem se s Vaněčkem; a dověděl se taky, že má hotový překlad Pusté země i Popeleční středy. Přesto Pustou zemi doděláme“ (IBID.: 244)

Na konci druhé světové války tak česká literatura disponuje hned třemi odlišnými překlady *Pusté země*, jejichž autory jsou Arnošt Vaněček, Jiří Kolář s Jiřím Kotalíkem a Jiřina Hauková s Jindřichem Chalupeckým.¹²¹ Před knižním vydáním publikují obě konkurenční dvojice časopisecky tutéž část, tj. poslední oddíl *Pusté země*, „Co pravil hrom“. Překlad Haukové a Chalupeckého vyšel v *Listu Spolku Moravských spisovatelů*, o několik měsíců později byl vydán totožný zpěv v časopise *Život*, tentokrát od autorů Jiřího Koláře a Jiřího Kotalíka, se čtyřmi ilustracemi Sandra Boticelliho k Dantovu *Peklu*.

V roce 1947, dvacet pět let od prvního vydání, vyšel v Čechách první knižní překlad *Pusté země* (i s Eliotovými poznámkami) od Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého a s výtvarným doprovodem Františka Hudečka. První recenze si všímají, jak jinak, podobnosti s Apollinairovým *Pásmem*: „I zde se poezie rodí z pocitu rozkládajícího se světa, v němž se přelévá čas minulý a budoucí do přítomného okamžiku,“ píše František Götz a pokračuje, že tato velká báseň „vnitřního znepokojení o osud člověka v rozvrácené civilizaci“, měla být „přeložena již dávno“ (GÖTZ 1947).

Krise evropské kultury je v *Pusté zemi* významně navázána na velkoměsta a jejich mnohohlasí, Jindřich Chalupecký v dílech angloamerického modernismu oceňuje snahu zabývat se reálným životem a člověkem vprostřed metropole, fascinujícím spojením umění a života, neboť tito básníci „nikdy neztratili přímý vztah ke světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným“ (CHALUPECKÝ 1991: 175). Od prvních pokusů o překlad v roce 1944 bylo k *Pustině* referováno jako k „Božské komedii našeho truchlivého věku“. České autory zaujalo téma rozpadu Evropy, rozvratu evropských metropolí, krize současné civilizace

¹²¹ V předchozí kapitole jsme srovnávali *Mluvicí pásmo* a *Pustou zemi*, nicméně vliv Eliotovy básně byl pochopitelně větší, např. o Kolářově cyklu *Čas* s podtitulem *Apokalypsa Mixte* (autorem datována duben 1947 až únor 1949) uvažovat jako o navázání na *Pustou zemi* (v básni „Šestá brána“ Eliotovu skladbu zmiňuje, srov. KOLÁŘ 1997: 67).

a Pustá země jako symbol prázdnoty a neplodnosti Evropy. Umělci Skupiny 42 tvoří v okamžiku zlomu epoch.

Zopakujme, že pro epiku modernismu je příznačné podávat svědectví o velké kultuře, která zaniká. O *Pusté zemi* jako o dokumentu a svědectví píšou její překladatelé, dle Haukové a Chalupeckého podává „velkolepý a pravdivý obraz hluboké krize evropské kultury“ (nepodepsaná poznámka v ELIOT 1947: 55). Čeští modernisté prožívají s koncem války konec jedné epochy, obklopeni fragmenty, ruinami minulosti, podněcujícími archeologickou imaginaci, jež se stala určující po řadu modernistických textů.

V oficiálním diskurzu české literatury první poloviny dvacátého století (tj. mimo dosah cenzury) se překlad *Pusté země* pohyboval pouhý rok. Když T. S. Eliot obdržel v roce 1948 Nobelovu cenu za literaturu, zareagoval na to básník a poúnorový poslanec komunistické strany Ivan Skála slovy: „Pustá země je knihou nezdravou a lhostejnou, plnou nevíry v člověka. [...]. Je to úplný krach poezie“ (SKÁLA 1948). O dva roky později odsoudil v jednom ze svých referátů o současné české literatuře Jiří Taufer přetrvávající orientaci českých básníků na angloamerickou literaturu („na všelijaké ty T. S. Elioty, Stephen Spendery, Henry Millery a jak se všechna ta dekadentní verbež jmenuje“ /cit. podle BAUER 2009: 485/) a Eliotova překladatele, Jiřího Koláře, označil za „dvojče zrůd, jako je Eliot“ (KOLÁŘ 2016: 45). Eliotova poezie vstoupila po roce 1948 do podzemí českého modernismu, jak referuje překladatel Jan Zábřana, jenž se k Eliotovi ve svých denících vrací jako k velkému a „závratně hlubokému“ básníkovi (srov. ZÁBRANA 2001: 111). Na základě svědectví Libuše Pánkové, která žila v Anglii a s Eliotem se osobně znala, zaznamenává Zábřana tuto historku: „Jak T. S. Eliot přijel na návštěvu k československé vojenské jednotce v GB, do výcvikového tábora. Recitoval z Kvartetů, potom mu české holky ve slováckých krojích přinesly koláče, hrála dechovka...“ (IBID.: 230). Není to skvělá kombinace? Kniha věnovaná průnikům angloamerického a českého modernismu může obrazem Eliota recitujícího *Pustou zemi* do tónu české dechovky skončit.

Autorská poznámka

Některé kapitoly v knize byly publikovány jako samostatné studie. Pro potřeby knihy byly texty zrevidovány a doplněny.

Jedná se o tyto studie:

- „Příběh kmene: pásmové skladby jako archiv české meziválečné avantgardy“; *Česká literatura* 68, 2020, č. 6, s. 677–696
- „Velká eliotovská báseň“: k Mluvícímu pásmu Milady Součkové“; *Česká literatura* 64, 2017, č. 2, s. 213–234
- „Milada Součková a časopis The Booster/Delta“; *Česká literatura* 62, 2014, č. 3, s. 395–409
- „K Eliotově Pusté zemi (v české meziválečné literatuře)“; *Souvislosti* 33, 2022, č. 4, s. 47–59

U citátů z cizojazyčných publikací, není-li uvedeno jinak, je překlad dílem autorky.

Literatura

ADORNO, Theodor W.

1981 „Valéry, Proust, Museum“; in *Prisms*; přel. S. a S. Weberovi (Cambridge: The MIT Press), s. 173–187

2009 *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*; přel. M. Ritter (Praha: Academia)

APOLLINAIRE, Guillaume

1931 „Dům mrtvých“; přel. J. Hořejší; *Kvart* 1, 1930–1931, s. 222–228

1958 *Pásmo a jiné verše*; edd. A. Kroupa, M. Kundera (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

APULEIUS, Lucius

1928 *Proměny čili Zlatý osel*; přel. F. Stiebitz (Praha: B. Kočí)

AUDEN, Wystan Hugh

1979 *Selected Poems*; ed. E. Mendelson (New York: Vintage Books)

BACHMANNOVÁ, Ingeborg

1996 *Malina*; přel. M. Jacobsenová (Praha: Mladá fronta)

BAUDELAIRE, Charles

1968 *Úvahy o některých současnících*; ed. J. Vladislav, přel. J. Fialová et al. (Praha: Odeon)

BAUER, Michal

2009 *Souvislosti labyrintu. (Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století)* (Praha: Akropolis)

2011 „Pásmo“; in J. Vojvodík, J. Wiendl et al.: *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta), s. 258–259

BENJAMIN, Walter

1979 *Dílo a jeho zdroj*; přel. V. Saudková (Praha: Odeon)

- 1998a „Zkušenost a chudoba“; přel. J. Brynda; in idem: *Agesilaus Santader* (Praha: Herrmann & synové), s. 143–149
- 1998b „Vykopávání a vzpomínání“; přel. J. Brynda; in idem: *Agesilaus Santader* (Praha: Herrmann & synové), s. 206–207
- 2011 *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*; přel. M. Ritter (Praha: OIKOYMENH)
- 2016 *Výbor z díla III. Psaní vzpomínání*; přel. M. Ritter (Praha: OIKOYMENH)

BERMAN, Jessica

- 2011 *Modernist Commitments. Ethics, Politics, and Transnational Modernism* (New York: CUP)

BERNASOVÁ, Mariana

- 2009 *Byla Staša Jílovská modernistickou překladatelskou osobností?* (Praha: Filozofická fakulta, Ústav translatologie); magisterská diplomová práce

BERNSTEIN, Michael André

- 1980 *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic* (Princeton: PUP)

BIEBL, Konstantin

- 2014 *Básně*; ed. J. Holý (Brno: Host)

BLANTON, C. D.

- 2015 *Epic Negation. The Dialectical Poetics of Late Modernism* (New York: OUP)

BLATNÝ, Ivan

- 1995 *Verše 1933–1953*; ed. R. Havel (Brno: Atlantis)

BOHN, Willard

- 1976 „Guillaume Apollinaire and the New York Avant-Garde Author(s)“; *Comparative Literature Studies* 13, č. 1, s. 40–51
- 1989 „Thoughts that Join like Spokes: Pound’s Image of Apollinaire“; *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 18, č. 1/2, s. 129–145
- 1997 *Apollinaire and the International Avant-Garde* (Albany: SUNY Press)

BRADBURY, Malcolm – James MCFARLANE

1991 *Modernism. 1890–1930* (London: Penguin Books)

BRANŽOVSKÝ, Josef

1992 *České rozhlasové pásmo. Nástin vývoje a cesta k rozhlasovému tvaru v letech 1923–1945*; část 1. *Hledání základů 1923–1933* (Praha: Český rozhlas)

BRDEK, Zdeněk

2017 *Obhájce moderního umění. Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis)

BYDŽOVSKÁ, Lenka

1995 „Čtení v sesutých zdech“; in J. Štyrský: *Život markýze de Sade* (Praha: KRA), s. 56–60

2012 „Poezie beze slov. 1926–1937“; in eadem, V. Lahoda, K. Srp (edd.): *Černá slunce. Odvrácená strana modernity* (Řevnice: Arbor vitae, Galerie výtvarného umění v Ostravě), s. 28–49

BYDŽOVSKÁ, Lenka – Karel SRP

2006 *Josef Šíma. Návrat Theseův* (Praha: Gallery)

CADAVA, Eduardo

2001 „Lapsus Imaginis“. *The Image in Ruins*“; *October* 96, s. 35–60

CALVINO, Italo

1999 *Americké přednášky. Šest poznámek pro příští tisíciletí*; přel. M. M. Jilský (Praha: Prostor)

CENDRARS, Blaise

1930 „Próza o sibiřské dráze a malé francouzské Jeanně“; přel. V. Diviš; *Odeon* 1, 1929–1930, č. 6, s. 88–90

CRAYFORD, Beatrice

2020 *Things That Go Bump In The Night: Exploring Representability And Gothic Realism In Writing About The London Blitz*; King's College London, Department of English, August

CRIMP, Douglas

1983 „On the Museum’s Ruins“; in H. Foster (ed.): *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press), s. 43–56

ČAPEK, Josef

1969 *Nepřicházejí vhod. Josef Čapek – Bohuslav Reynek. Dopisy, básně, překlady, prózy*; edd. J. Glivický, L. Kundera (Brno: Blok)

ČAPEK, Karel

1984 „Guallime Apollinaire: Alcools“; in idem: *O umění a kultuře I*; Spisy Karla Čapka, sv. 17; ed. E. Macek, M. Pohorský, Z. Trochová (Praha: Československý spisovatel), s. 356–359

ČERNÝ, Václav

1992 *Tvorba a osobnost I*; edd. J. Šulc, J. Kabiček (Praha: Odeon)

ČERVENKA, Miroslav

1991 *Styl a význam. Studie o básnících* (Praha: Československý spisovatel)

2001a *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)

2001b „Mluvicí pásmo Milady Součkové“; in V. Papoušek et al. *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 9–14

D’ALEMBERT, Jean le Rond

1989 *Výbor z díla*; ed. V. Čechák; přel. J. Veselý (Praha: Svoboda)

DAVIE, Donald

1977 *The Poet in the Imaginary Museum. Essays of Two Decades*; ed. B. Alpert (New York: Persea Books)

DERRIDA, Jacques

1993 *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*; přel. P.-A. Brault, M. Naas (CUP: Chicago)

DIDEROT, Denis

1950 *Prospekt Encyklopedie. Pojednání o kráse*; přel. H. Taillet-Sedláčková (Praha: Svoboda)

DIDI-HUBERMAN, Georges

2008 *Před časem*; přel. M. Hybler (Brno: Barrister & Principal)

2009 *Ninfá moderna. Esej o spadlé drapérii*; přel. J. Fulka (Praha : Agite/Fra)

DIVOKÝ, Jaroslav

1937 „Básník všednosti nejvšednější se pokouší o román“; *Literární noviny* 9, 1936–1937, č. 17, s. 3

DONATO, Eugenio

1979 „The Museum’s Furnace. Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pecuchet“; in J. V. Harari (ed.): *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: CUP), s. 210–225

ELIÁŠ, Petr

2018 „Sandburg: nedokončený *Mrakodrap*“; in E. Kalivodová, idem (edd.): *Jan Zábřana – básník, překladatel, čtenář* (Praha: Karolinum), s. 209–222

ELIOT, Thomas Stearns

1947 *Pustá zem*; přel. J. Hauková, J. Chalupecký (Praha: B. Stýblo)

1967 *Pustina a jiné básně*; přel. J. Valja (Praha: Odeon)

1993 *The Varieties of Metaphysical Poetry. The Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933*; ed. R. Schuchard (London : Faber & Faber)

1996 *Pustá země*; ed. J. Flaišman (Praha: Protis)

2001 *The Waste Land. Authoritative Text. Context. Criticism*; ed. M. North (London: W. W. Norton & Company)

2015 *The Poems of T. S. Eliot. Collected and Uncollected Poems*; edd. Ch. Ricks, J. McCue (London: Faber & Faber)

2019 *Křesťan – kritik – básník*; přel. M. Hilský, P. Onufer, M. Pokorný (Praha: Argo)

2022 *Pustá země*; přel. P. Onufer (Praha: Argo)

FERRIS, Paul (ed.)

1985 *Dylan Thomas. The Collected Letters* (London: J.M. Dent)

FOKKEMA, Douwe – Elrud IBSCH

1988 *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940* (London: Palgrave Macmillan)

FOUCAULT, Michel

1997 „Fantasia of the Library“; *Language, Counter – Memory, Practise: Selected Essays and Interview*; přel. D. F. Bouchard, S. Simon, ed. D. F. Boucha (Ithaca: CUP), s. 87–109

2002 *Archeologie vědění*; přel. Č. Pelikán (Praha: Herrmann & synové)

FRIEDMAN, Susan Stanford.

2015 *Planetary Modernisms. Provocations on Modernity across Time* (New York: CUP)

FRIEDRICH, Hugo

2005 *Struktura moderní lyriky. Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*; přel. F. Ryčl (Brno: Host)

FUČÍK, Julius

1929 „Glosa k vydání antologie Američtí básníci“; *Tvorba* 4, č. 2, s. 21

GÁL, Petr

1938 „Amor a Psyche“; *Tvorba* 13, č. 1, [obálka], signováno –gp–

GARDNER, Helen

1978 *The Composition of Four Quartets* (London: Faber & Faber)

GARFINKLE, Deborah

2003 „Karel Čapek’s Pásmo and the Construction of Literary Modernity through the Art of Translation“; *The Slavic and East Europeand Journal* 47, č. 3, s. 345–366.

GIDE, André

1968 *Penězokazi. Deník penězokazů*; přel. J. Heyduk (Praha: Odeon)

GIFFORD, James

2009 „The Poets of The Booster, Delta, and Seven 1937– 40. Recuperating Literary Network“; *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 22, č. 3, s. 42–47

GÖTZ, František

1923 „Umělecké teorie Devětsilu“; *Host* 2, č. 4, s. 215–217

1930 *Tvář století. Několik průhledů do psychologie dneška* (Praha: Václav Petr)

1934 „Dnešní román je v přerodu“; *Čin* 6, č. 32, 747–753

1937 „Česká nadrealistická proza“; *Národní osvobození* 14, č. 87 (13. 4.), s. 6

1947 „Slavná báseň“; *Národní osvobození* 18, č. 142 (19. 6.), s. 5; signováno G.

2003 „Knižka aktuální filosofie“; in V. Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*; ed. K. Srp, Z. Trochová (Praha: Torst), s. 504–506

GROSSMAN, Jan

1991 *Analýzy*; edd. J. Holý, T. Pokorná (Praha: Československý spisovatel)

GROYS, Boris

1994 „The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space“; in D. I. Rogoff, J. Sherman (edd.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles* (London: Routledge), s. 144–162

HÁJEK, Jiří

1943 „Kuriosita nebo umění?“; *Lidové noviny* 51, č. 217 (10. 8.), s. 5

HALAS, František

1930 *Kohout plaší smrt* (Praha: R. Škeřík)

1931 „Je čas“; *Rok* 1, č. 1, s. 3

HALLIDAY, Sam

2013 *Sonic Modernity. Representing Sound in Literature, Culture and the Arts* (Edinburgh: EUP)

HAMANOVÁ, Růžena

2014 „„Jsi těžká jak hrom / poezie...“. Vzájemná korespondence Jiřího Koláře a Jindřicha Chaloupeckého“; *Literární archiv*, č. 46, s. 195–252

HANSEN-LÖVE, Aage A.

1994 „Jan Mukařovský v kontextu ‚syntetické avantgardy‘ a ‚formálně filozofické školy‘ v Rusku. Fragmenty rekonstrukce“; přel. D. Dvořáková; *Česká literatura* 42, č. 5, s. 451–493

HART, Matthew

2010 *Nations of Nothing But Poetry. Modernism, Transnationalism, and Synthetic Vernacular Writing* (Oxford: OUP)

HATLEN, Burton

2005 „Pound’s Cantos and the Epic Mode in American Poetry, 1915–1931“; *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 34, č. 2/3, s. 231–270

H. D. [= Hilda Doolittle]

1944 *The Walls Do Not Fall* (London : OUP)

HEIDEGGER, Martin

2014 „Hölderlin and the Essence of Poetry“; přel. P. de Man; in P. de Man: *The Paul de Man Notebooks*; ed. M. McQuillan (Edinburgh: EUP), s. 171–182

HEISLER, Jindřich

2000 *Z kasemat spánku*; edd. F. Šmejkal, K. Srp, J. Toman (Praha: Torst)

HELL, Julia – Andreas SCHÖNLE

2009 „Introduction“; in iidem (edd.): *Ruins of Modernity* (Durham: Duke University Press), s. 1–14

HESSE, HERMANN

2002 *Souborné dílo X. Úvahy a impresy. Vzpomínky a listy přátelům. Politické úvahy. Mozaika z dopisů 1930–1961. O literatuře. Recenze a články*; ed. J. Stromšík; přel. V. Slezák (Praha: Argo)

HOFFMEISTER, ADOLF

1929 „James Joyce“; *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 13–14, s. 164–165

1996 „Překlad z nové řeči do nové řeči“; in J. Joyce: *Anna Livia Plurabella. Fragment díla v zrodu*; přel. M. Weatherallová, V. Procházka, A. Hoffmeister (Liberec: Dauphin), s. 81–86

HOLAN, Vladimír

1970 *Příběhy*; Sebrané spisy Vladimíra Holana, sv. 7; ed. V. Justl (Praha: Odeon)

HOLÝ, Jiří

2005 „Konstantin Biebl a jeho Nový Ikaros“; *Český jazyk a literatura* 56, 2005–2006, č. 1, s. 1–10

2014 „Komentář“; in K. Biebl: *Básně*; ed. idem (Brno: Host), s. 287–420

HORA, Josef

1937 „Na dlani sochy“; *Kvart* 3, č. 1, s. 9–10

1953 *Kniha satiry a rozmaru*; Dílo Josefa Hory, sv. XIII; ed. A. M. Píša (Praha: Československý spisovatel)

1959 *Poesie a život*; Dílo Josefa Hory, sv. XIV; ed. A. M. Píša (Praha: Československý spisovatel)

HOST 4

1972 „Host 4 čili o rozplynulý sen o listu generace“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá neznámá 2. Vrchol a krize poetismus* (Praha: Svoboda 1972), s. 55 [autoři K. Teige a J. Seifert]

HRDLIČKA, Josef

2012 „Paměť a exil v Sešitech Josefiny Rykrové“; *Slovo a smysl* 9, č. 17, s. 61–81

HUDEČEK, František

1966 „Prehistorie malířského tvora“; *Výtvarné umění* 16, č. 8, s. 395

HUYSEN, Andreas

2006 *Nostalgia for Ruins* (New York: MIT Press)

HYNES, Samuel

1976 *The Auden Generation* (London: Bodley Head)

CHALUPECKÝ, Jindřich

- 1947 „Toto číslo chce (s výjimkou anthologie básní Miloszových) prokázat...“; *Listy* 1, č. 3, s. 322
- 1966 *Umění dnes* (Praha: NČSVU)
- 1991 *Obhajoba umění 1934–1948*; edd. M. Červenka, V. Karfik (Praha: Československý spisovatel)
- 1993 „Příběh Jiřího Koláře“; in M. Motlová (ed.): *Jiří Kolář* (Praha: Odeon), s. 19–64
- 1999 *Cestou necestou* (Jinočany: H & H)
- 2017 „Výbor z textů Jindřicha Chalupického“; in Z. Brdek: *Obhájce moderního umění. Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis), s. 125–212
- 2005 *Evropa a umění* (Praha: Torst)

CHINITZ, David

- 2005 „T. S. Eliot: The Waste Land“; in D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar (edd.): *A Companion to Modernist Literature and Culture* (Chichester: Wiley-Blackwell), s. 324–332

ILLIES, Florian

- 2021 *Léto jednoho století* (Brno: Host)

ISHIGURO, Kazuo

- 2020 *Neutěšenci*; přel. A. Dvořáková (Praha: Argo)

JAKOBSON, Roman

- 1995a „Co je poezie?“; in idem: *Poetická funkce*; ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H & H), s. 23–33
- 1995b „Konec básnického umprumáctví a živnostnictví“; in idem: *Poetická funkce*; ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H & H), s. 562–566
- 1995c „Socha v symbolice Puškinově“; in idem: *Poetická funkce*; ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H & H), s. 575–604

JASPERS, Karl

- 2008 *Duchovní situace doby*; přel. Milan Váňa (Praha: Academia)

JAUSS, Hans-Robert

- 1988 „1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire’s Zone and Lundi Rue Christine“; *Yale French Studies*, č. 74, s. 39–66

JEDLIČKA, Josef

1987 „Dodatek k nenapsaným dějinám české literatury“; *Rozmluvy*, č. 7, s. 106–138

1994 *Kde život náš je v půli se svou poutí* (Praha: Mladá fronta)

JEHL, Ludvík

1935 „Milada Součková. První písmena“; *Čin* 7, 1937, č. 8, s. 123

JESENSKÁ, Milena

1938 „Anšlus nebude“; *Přítomnost* 15, č. 21, s. 330–334, č. 22, s. 337–340

JOLAS, Eugène

1930a „Logos“; přel. [neuveden]; *Kvart* 1, 1930–1931, č. 1, s. 37–38

1930b „Revoluce řeči a James Joyce“; *Odeon* 1, 1929–1931, č. 3, s. 109

JUSDANIS, Gregory

2004 „Farewell to the Classical. Excavations in Modernism“; *Modernism/Modernity* 11, č. 1, s. 37–59

KALISTA, Zdeněk

1968 „Legenda o Apollinairovi. Studie o počátcích apollinairovského kultu u nás na začátku 20. století“; *Host do domu* 15, č. 4, s. 25–29

2001 „Jiří Wolker“; *Literární archiv*, sv. 32/33 (Narození na přelomu století, ed. E. Wolfová), s. 7–37

KENNER, Hugh

1973 *The Pound Era* (Berkeley: UCP)

KERMODE, Frank

1975 „Introduction“; in T. S. Eliot: *Selected Prose of T. S. Eliot*; ed. F. Kermode (London: Faber & Faber), s. 11–22

2007 *Smysl konců. Studie k teorii fikce*; přel. M. Kotásek (Brno: Host)

KLIMEŠOVÁ, Marie

2011 *Věci umění, věci doby. Skupina 42* (Řevnice: Arbor vitae)

KOLÁŘ, Jiří

1992 *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*; Dílo Jiřího Koláře, sv. 1; ed. V. Karfík (Praha: Odeon)

1997 *Černá lyra. Čas. Očitý svědek*; Dílo Jiřího Koláře, sv. 2; ed. V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

2016 *Prometheova játra. Trilogie*; edd. J. Říha, P. Šrámek (Brno: Host)

KOTALÍK, Jiří

1946 „Doslov“; in C. Sandburg: *Ocel a dým*; přel. J. Kolář, J. Kotalík (Praha: Družstvo Dílo), s. 54–61

1982 *Antické tradice v českém umění* (Praha: Národní galerie)

KRÁL, Oldřich

2005 „Doslov“; in E. F. Fenollosa, E. Pound: *Čínský písemný znak jako básnické médium / The Chinese Written Character as Medium of Poetry*; přel. O. Král, M. Pokorný (Praha: Fra), s. 73–84

KRATOCHVÍL, Ladislav

1937 „Milada Součková: Amor a Psyche“; *Rozhledy po literatuře a umění* 6, č. 18, s. 136–137

KRISTEVA, Julia

2015 „On the Melancholic Imaginary“; in S. Rimmon-Kenan (ed.): *Discourse in Psychoanalysis and Literature* (London: Routledge), s. 104–123

KROPÁČ, František

1923 „Lyrická vise a skutečnost“; *Host* 3, 1923–1924, č. 2, s. 46–47

KUBÍČEK, Tomáš

2020a *Řád tvaru: Tradicionalistické časopisy v období první republiky (analýzy a rekonstrukce)* (Brno: Host)

2020b „Estetická procházka Jamese Joyce aneb slovník moderního romanopisce“, in idem, V. Papoušek, D. Skalický (edd.): *Slovníky modernistů a paradigmata moderny* (Praha: Akropolis), s. 31–49

KUBÍČEK, Tomáš – Vladimír PAPOUŠEK – David SKALICKÝ (edd.)

2020 *Slovníky modernistů a paradigmata moderny* (Praha: Akropolis)

KUBÍČEK, Tomáš – Jan WIENDL (edd.)

2013 *Moderna – Moderny* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013)

LAHODA, Vojtěch

2000 „Elegie avantgardy“; in idem (ed.): *Zdenek Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy* (Praha: Akropolis/GHMP), s. 9–193

LEVENSON, Michael

1986 *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908–1922* (Cambridge: CUP)

2015 „Form, Voice, and the Avant-Garde“; in G. McIntire (ed.): *The Cambridge Companion to The Waste Land* (Cambridge: CUP), s. 87–101

LEWTY, Jane

2009 „What They Had Heard Said Written‘. Joyce, Pound, and the Cross-Correspondence of Radio“; in D. Rae Cohen, M. Coyle, eadem (edd.): *Broadcasting Modernism* (Gainesville: UPF), s. 199–220

LIŠKOVÁ, Věra

1937 „Román na ruby“; *Lidové noviny* 46, č. 53 (31. 1.), s. 5

1945 *Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové*; edd. M. Součková, B. Havránek (Praha: Melantrich)

LUCAS, Gavin

2004 „Modern Disturbances. On the Ambiguities of Archaeology“; *Modernism/Modernity* 11, č. 1, s. 109–120

LYOTARD, Jean-François

2002a „Zóna“; přel. L. Šerý; in idem: *Návrat a jiné eseje*; ed. P. Maydl (Praha: Herrmann & synové), s. 176–190

2002b „Anima minima“; přel. L. Šerý; in idem: *Návrat a jiné eseje*; ed. P. Maydl (Praha: Herrmann & synové), s. 190–214

MACAULAY, Rose

1953 *Pleasure of Ruins* (London: Weidenfeld & Nicolson)

MACNIECE, Louis

1938 *Modern Poetry. A Personal Essay* (London: OUP)

1939 *Autumn Journal* (London: Faber & Faber)

1990 „London Letter I“; in idem: *Selected Prose of Louis MacNiece*; ed. A. Heuser (Oxford: Clarendon Press), s. 99–105

MALÁ, Zuzana

2014 „Conceptions of the Poetic Image: Ezra Pound, Karel Teige and the Poetry of Poetism“; in M. Nickel, H. R. Stoneback (edd.): *Affirming the Gold Thread. Aldington, Hemingway, Pound & Imagism in Torcello and Venice*; Proceedings of the IV International Imagism / VIII International Richard Aldington Conference (Bradenton: Florida English), s. 83–92

MÁLEK, Petr

2009 *Melancholie moderny. Alegorie – vypravěč – smrt* (Praha: Dauphin)

MALRAUX, André

1965 *Le musée Imaginaire* (Paris: Gallimard)

MÁNEK, Bohuslav

2004 „The Czech and Slovak Reception of James Joyce“; in E. Shaffer (ed.):

The Reception of British and Irish Authors in Europe (London: Bloomsbury), s. 162–178

MAO, Douglas – Rebecca L. WALKOWITZ

2008 „The New Modernist Studies“; *Publications of the Modern Language Association of America* 123, č. 3, s. 737–748

MARC, Alexandr

1933 „K novému řádu“; *Kvart* 2, 1933–1935, č. 1, s. 1–3

MARTIN, Jay

1978 *Always Merry And Bright. The Life of Henry Miller* (Santa Barbara: Capra Press)

MATHAUSER, Zdeněk

2000 „Ještě jednou o motivu sochy v tvorbě A. S. Puškina“; in I. Pospíšil (ed.): *Literaria humanitas* 7 (A. S. Puškin v evropských kulturních souvislostech) (Brno: Masarykova univerzita), s. 41–47

MCISAAS, Peter M.

2007 *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting* (Philadelphia: PSUP)

MICHALOVÁ, Rea

2016 *Karel Teige. Kapitán avantgardy* (Praha: KANT)

MILLER, Henry

2011 *Eseje*; ed. a přel. O. Skovajsa (Praha – Podlesí: Dauphin)

MILLER, Tyrus

1999 *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars* (Berkeley/London: UCP)

MILOTA, Karel

2016 *Vzorec řeči*, edd. J. Šulc, M. Vojtková (Praha: Torst)

MORRIS, Adalaide

1998 „Sound Technologies and the Modernist Epic“; in idem (ed.): *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (Chapel Hill/London: UNCP), s. 32–55

MORRISON, Kevin A.

2008 „Myth, Remembrance, and Modernity. From Ruskin to Benjamin via Proust“; *Comparative Literature* 60, č. 2, s. 125–141

MORRISON, Spencer

2015 „Geographies of Space. Mapping and Reading the Cityscape“; in G. McIntire (ed.): *The Cambridge Companion to the Waste Land* (Cambridge: CUP), s. 24–38

MORRISSETTE, Bruce A.

1953 „T.S. Eliot and Guillaume Apollinaire“; *Comparative Literature* 5, č. 3, s. 262–268

NAVRÁTIL, Václav

1931 „Kvart“; *Rok* 1, č. 1, s. 4

2003 *O smutku, lásce a jiných věcech*; ed. K. Srp, Z. Trochová (Praha: Torst)

NEKULA, Karel

1927 „Tvar“; *Tvar* 1, č. 1, s. 1

NEIL, Pearson

2007 *Obelisk. A History of Jack Kahane and the Obelisk Press* (Liverpool: LUP)

NEUMANN, Stanislav Kostka

1915 „Povšechný stav českého umění před válkou“; *Zprávy. Příloha k Volným Směrům* 1, č. 13, nestr.

NEZVAL, Vítězslav

1966 *Básně noci*; ed. M. Blahynka (Praha: Odeon)

1967 *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu. (1921–1930)*. Dílo Vítězslava Nezvala, sv. 24; ed. M. Blahynka (Praha: Československý spisovatel)

1974 *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Dílo Vítězslava Nezvala, sv. 25; ed. M. Blahynka (Praha: Československý spisovatel)

1978 *Z mého života*. Dílo Vítězslava Nezvala, sv. 24; ed. M. Blahynka (Praha: Československý spisovatel)

NIN, Anaïs

1946 *Lstivá zima*; přel. L. Jurášová (Praha: Pamir)

2003 *Nearer the Moon. From a Journal of Love, the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin 1937–1939* (London: Peter Owen)

NORTH, Michael

1983 „The Ambiguity of Repose. Sculpture and the Public Art of W. B. Yeats“. *English Literary History* 50, č. 50, s. 379–400

OFFER, Karel

1948 *Moderní anglická poesie* (Praha: Nakladatelské družstvo Máje)

ORWELL, George

1997 *Uvnitř velryby a jiné eseje*; přel. K. Hilská (Brno: Atlantis)

2015 „Poezie a mikrofon“; in idem: *Úpadek anglické vraždy: eseje III. 1945–1946*; přel. K. Hilská (Praha: Argo), s. 71–80

ONG, J. Walter

2006 *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*; přel. P. Fantys (Praha: Karolinum)

O'DRISCOLL, Michael

2013 „Dead Catalogues“. Ezra Pound's Guide to Kulchur & the Archival Consciousness of Modernism“; *Global Review* 1, č. 1, 2013, s. 1–29

OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav

1996 *Josef Čapek* (Praha: Torst)

PAPOUŠEK, Vladimír

2007 *Gravitace avantgard* (Praha: Akropolis)

2023 „Jedinečnost, čas a trvalost: Milada Součková a anglosaský modernismus“; in L. Nagy, M. Pokorný (edd.): *Krajiny jazyka. Kolegové a žáci prof. Martinu Hilskému k 80. narozeninám* (Praha: FF UK), s. 88–97

PAPOUŠEK, Vladimír a kol.

2010 *Dějiny nové moderny I. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia)

2014 *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia)

2017 *Dějiny „nové“ moderny III. Věk horizontál. Česká literatura v letech 1935–1947* (Praha: Academia)

2019 *Pokušení neviditelného. Myšlení moderny* (Praha: Akropolis)

2022 *Chór a disonance. Česká literatura 1947–1963* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis ve spolupráci s Centrem novější české literatury Filozofické fakulty Jihočeské univerzity)

PARIS, Václav

2017 „Anna Livia Plurabella česká“; *Litikon* 2, č. 1, s. 102–113

PAUL, Catherine E.

2002 *Poetry in the Museums of Modernism. Yeats, Pound, Moore, Stein* (Ann Arbor: MUP)

PERLÈS, Alfred

1956 *My Friend Henry Miller. An Intimate Biography* (New York: John Day Company)

1973 *Henry Miller in Villa Seurat* (London: Village Press)

PEŠAT, Zdeněk

1966 „Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie“; in M. Červenka et al.: *Struktura smysl literárního díla. Sborník studií* (Praha: Československý spisovatel), s. 109–125

1970 „K sémantice kompozice Apollinairovy a Cendrarsových poem“; *Slovenská literatura* 17, č. 3, s. 321–325

1995 „Poezie“; in P. Blažíček et al.: *Dějiny české literatury 4. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (Praha: Victoria Publishing, a. s.), s. 183–207

PEŠAT, Zdeněk – Eva PETROVÁ (edd.)

2000 *Skupina 42. Antologie* (Brno: Atlantis)

PETERKA, Josef

2004 „Pásmo“; in D. Mocná, J. Peterka (edd.): *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 447–451

PETROVÁ, Eva

1965 *Neznámý František Hudeček. 1931–1964. Praha, 10. ledna – 8. února 1965* (Praha: Český fond výtvarných umění)

1969 *František Hudeček* (Praha: Obelisk)

PODNIIEKS, Elizabeth

2000 *Daily Modernism. The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anaïs Nin* (Montreal, Ithaca: McGill-Queen's University Press)

POHORSKÝ, Aleš

1987 „Pásmo“; in M. Zeman et al.: *Poetika české meziválečné literatury. (Proměny žánrů)* (Praha: Československý spisovatel), s. 56–79

POKORNÝ, Martin

2023 „Augustinské intervaly ve *Čtyřech kvartetech*“; in L. Nagy, idem (edd.): *Krajiny jazyka. Kolegové a žáci prof. Martinovi Hilskému k 80. narozeninám* (Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 113–124

PORTER, Laurence M.

1970 „The Fragmented Self of Apollinaire’s Zone“; *L’Esprit Créateur* 10, č. 4, s. 285–295

POSLUŠNÁ, Barbora

2010 *Poezie Milady Součkové* (České Budějovice: Jihočeská univerzita, Filozofická fakulta); magisterská diplomová práce

POSPISZYL, Tomáš

2023 „Odkud kráčí Noční chodci. K interpretaci malířského cyklu Františka Hudečka“; *Umění* 71, č. 1, s. 40–49

POUND, Ezra

1968 *Literary Essays of Ezra Pound* (New York: New Directions)

1970 *Guide to Kulchur* (New York: New Directions)

1971 *The Selected Letters of Ezra Pound 1907–1941*; ed. D. D. Paige (New York: New Direction)

2002 *Cantos I. Part XXX Cantos*; přel. A. Kareninová (Brno: Atlantis)

2004 *ABC četby*; přel. A. Kareninová (Brno: Atlantis)

PROUST, Marcel

1979 *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*; přel. P. Voskovec (Praha: Odeon)

1980 *Hledání ztraceného času III. Svět Guermantových*; přel. J. Pechar (Praha: Odeon)

RABATÉ, Jean-Michel

2015 „The World Has Seen Strange Revolutions Since I Died“. *The Waste Land and the Great War*; in G. McIntire (ed.): *The Cambridge Companion to the Waste Land* (Cambridge: CUP), s. 9–23

RAINEY, Lawrence

1991 *Ezra Pound and the Monument of Culture. Text, History, and the Malatesta Cantos*;
(Chicago: UCP)

2007 *Revisiting The Waste Land* (New York: YUP)

RAMAZANI, Jahan

2009 *A Transnational Poetics* (Chicago: UCP)

READ, Herbert

1936 „Introduction“; in *The International Surrealist Exhibition* (London: Women's Printing Society), s. 12–13

REIDER, Dolly S.

1970 „Time and Emptiness in Apollinaire's Poetry“; *L'Esprit Créateur* 10, č. 4, s. 308–318

RICHTEROVÁ, Sylvie

2015 *Eseje o české literatuře* (Praha: Pulchra)

RICHTHOFEN, Patrick Mansur Freiherr Praetorius von

1987 *Booster/Delta Nexus. Henry Miller and his Friends in the Literary World of Paris and London on the Eve of the Second World War*; disertační práce, University of Durham

ROGOFF, Irit

1994 „From Ruins to Debris. The Feminization of Fascism in German-History Museums“; in D. I. Rogoff, J. Sherman (edd.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles* (London: Routledge), s. 223–250

ROSENTHAL, M. L.

1977 „The Structuring of Pound's Cantos“; *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 6, č. 1, s. 3–11

ROUS, Jan

2006 „Kniha a plakát v období kubismu“; in J. Švestka, T. Vlček (ed.): *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, architektura, design* (Praha: i3 CZ/Modernista), s. 312–324

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1978 *Vyznání*; přel. L. Kult (Praha: Odeon)

ŘÍHOVÁ, Zuzana

2016 *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem* (Praha: Karolinum)

SAID, Edward W.

2006 *On Late Style. Music and Literature Against the Grain* (New York: Pantheon Books)

SAINT-AMOUR, Paul K.

2015 *Tense Future. Modernism, Total War, Encyclopedic Form* (Oxford: OUP)

2018 „Weak Theory, Weak Modernism“; *Modernism/modernity* 25, č. 3, s. 437–459

2021 „Deep Time’s Hauntings. Modernism and Alternative Chronology“; in D. Mao (ed.): *The New Modernist Studies* (Cambridge: CUP), s. 297–313

SEIFERT, Jaroslav

1992 *Všecky krásy světa* (Praha: Československý spisovatel)

SIMMEL, Georg

2003 „Ruina; in idem: *O podstate kultury*; ed. a přel. L. Šimon (Bratislava: Kalligram), s. 111–117

SHAKESPEARE, William

1966 *Bouře*; přel. L. Fikar (Praha: Dilia)

SHANKS, Michael

2020 „The Archaeological Imagination“; in A. Abraham (ed.): *The Cambridge Handbook of the Imagination* (Cambridge: CUP), s. 47–63

SCHNAPP, Jeffrey – Michael SHANKS – Matthew TIEWS

2004 „Archaeology, Modernism, Modernity. Editors’ introduction to ‚Archaeologies of the Modern‘, a special issue of *Modernism/Modernity*“; *Modernism/Modernity* 11, č. 1, s. 1–16

SKÁLA, Ivan

1948 „Konec ilusí o Nobelových cenách“; *Rudé právo* 25, č. 265 (13. 11.), s. 3

SOUČKOVÁ, Milada

1937 „Při latině“; *Kvart* 3, č. 3, s. 218–219

1942 „K problému současného románu“; *Čteme* 4, č. 16, s. 185–186.

1954 „Na troskách básnictví“; P. Demetz (ed.): *Neviditelný domov. Verše exulantů 1948 – 1953* (Paris: Editions Sokolova), s. 99

1994 *První písmena*; Dílo Milady Součkové, sv. 1; edd. K. Milota, K. Suda (Praha: ERM)

1995 *Amor a Psyché (1937)*; Dílo Milady Součkové, sv. 2; edd. K. Suda, R. Štencl (Praha: ERM)

1997 *Odkaz. Zakladatelé*; Dílo Milady Součkové, sv. 4; edd. K. Suda, R. Štencl (Praha: Prostor)

1998 *Kaladý. Svědectví. Mluvicí pásmo*. Dílo Milady Součkové sv. 3; edd. Kristián Suda, Richard Štencl (Praha: Prostor)

2000 *Bel Canto*. Dílo Milady Součkové sv. 6; edd. Kristián Suda, Richard Štencl (Praha: Prostor)

2002 *Hlava umělce. Studie k větší práci (1946)*; Dílo Milady Součkové, sv. 8; edd. K. Suda, R. Štencl (Praha: Prostor)

2003 *Krátká povídka*; Dílo Milady součkové, sv. 9; edd. K. Suda (Praha: Prostor)

2009 *Sešity Josefíny Rykové. 1974–1983*; Dílo Milady Součkové, sv. 11; edd. K. Suda, R. Štencl (Praha: Prostor)

2018 *Élenty. Dopisy přátelům 1942–1982*; edd. Z. Říhová, K. Suda, R. Štencl (Praha: Prostor)

SPENDER, Stephen

2012 *New Selected Journals 1939–1995*; ed. L. Feigel, J. Sutherland, N. Spender (London: Faber & Faber)

STAROBINSKI, Jean

1987 *The Invention of Liberty 1700–1789*; přel. B. C. Swift (New York: Rizzoli)

STEIN(OVÁ), Gertrude

1968 *Vlastní životopis Alice G. Stoklasové*; přel. J. Hauková (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců)

1970 *What Are Masterpieces?* (New York: Pitman Publishing Corporation)

SUDA, Kristián

1998 „V pozůstalosti Milady Součkové“; *Revolver Revue*, č. 37, s. 185–186

2000 „Společný okamžik, společný obraz“; in V. Lahoda (ed.): *Zdenek Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy* (Praha: Akropolis/GHMP), s. 307–317

2001 „Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk“; in V. Papoušek et al.: *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 136–142

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana

2001 „Tvořivá slova Milady Součkové“; in V. Papoušek et al. *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 22–33

SRP, Karel

1998 „Jinakost všednosti“; in E. Petrová a kol.: *Skupina 42* (Praha: Akropolis/GHMP), s. 185–196

2003 „Mýtus u Václava Navrátila“; in V. Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*; ed. K. Srp, Z. Trochová (Praha: Torst), s. 525–535

ŠALDA, František Xaver

1929 „Biebl – Nový Ikaros“; *Šaldův zápisník 1, 1928–1929*, s. 327–328

ŠÍMA, Josef

1933 „Život se mění“; *Život 12, 1933–1934*, s. 20

ŠTYRSKÝ, Jindřich

1992 *Poesie* (Praha: Československý spisovatel)

1995 *Život markýze de Sade* (Praha: KRA)

TAUFER, Jiří

1937 „Milada Součková: Amor a Psyche“; *U 2*, č. 4, s. 393

TEIGE, Karel

1919 „Guillaume Apollinaire“; *Kmen 3*, č. 7, s. 51–53; č. 8, s. 61–6

1927 „Rozhovor o moderní poezii“; in idem: *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. Statě 1919–1927* (Praha: Vaněk & Votava), s. 129–144

- 1966 *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let. Výbor z díla*, sv. 1; edd. V. Effenberger, J. Brabec (Praha: Československý spisovatel)
- 1969 *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let; Výbor z díla*, sv. 2; edd. V. Effenberger, J. Brabec (Praha: Československý spisovatel)
- 1971a „Novým směrem“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Proletářská poezie a poetismus* (Praha: Svoboda 1971), s. 90–96
- 1971b „Nové umění a lidová tvorba“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Proletářská poezie a poetismus* (Praha: Svoboda 1971), s. 150–154
- 1971c „Umění dnes a zítra“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Proletářská poezie a poetismus* (Praha: Svoboda 1971), s. 365–381
- 1971d „Malířství a poezie“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Proletářská poezie a poetismus* (Praha: Svoboda 1971), s. 494–496
- 1972 „Dada“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá neznámá 2. Vrchol a krize poetismus* (Praha: Svoboda 1972), s. 285–303
- 1994 *Osvobození života a poezie. Studie ze čtyřicátých let; Výbor z díla*, sv. 3; edd. V. Effenberger, J. Brabec (Praha: Aurora)

TERRELL, Carroll F.

- 1980 *A Companion to the Cantos of Ezra Pound 1* (Berkeley: UCP)

THOMAS, Dylan

- 1988 *Svlékání tmy* (Praha: Československý spisovatel)

THOMAS Julian S.

- 2004 *Archaeology and Modernity* (London: Routledge).

TURČÁNY, Viliam

- 2005 „Nezvalov Edison alebo Chvála kompozície“; in F. Matejov, P. Zajac: *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť* (Brno: Host) s. 178–191

TVRDÍK, Milan

- 1996 „Ingeborg Bachmannová a její dílo“; in I. Bachmannová: *Malina*; přel. M. Jacobsenová (Praha: Mladá fronta), s. 289–307

U. S. DEVĚTSIL

1971 „U. S. Devětsil“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Proletářská poezie a poetismus* (Praha: Svoboda 1971), s. 81–83

VACKOVÁ, Růžena

1940 „Milada Součková: Odkaz – Zakladatelé“; *Národní střed* 22, č. 198 (11. 9), s. 3

VALÉRY, Paul

1930a „Krise ducha“; in idem: *Variété I*; přel. O. Dubský (Praha: A. Srdce), s. 9–27

1930b „Poznámka“; in idem: *Varité I*; přel. O. Dubský (Praha: A. Srdce), s. 29–50

1972 „The Problem with Museums“; in idem: *Degas, Manet, Morisot*; ed. D. Cooper; přel. D. Paul (London: Routledge/ Paul Kegan), s. 202–206

VAŠÍČEK, Zdeněk

2006 *Archeologie, historie, minulost* (Praha: Karolinum)

VANĚČEK, Arnošt

1930 „O slově“; *Kvart* 1, 1930–1931, č. 1. s. 55–56

VAUGHAN, David

2008 *Bitva o vlny. Rozhlas v mnichovské krizi = Battle for the airwaves. Radio and the 1938 Munich Crisis* (Praha: Radioservis/Cook Communications)

VIDLER, Anthony

2010 „Air War and Architecture“; in J. Hell, A. Schönle (edd.): *Ruins of Modernity* (Durham: Duke University Press), s. 34–42

VOČADLO, Otakar

1934 *Současná literatura Spojených států. Od zvolení presidenta Wilsona po velkou hospodářskou krizi* (Praha: Jan Laichter)

VODA, David – Milan BLAHYNKA (edd.)

2011 *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech. Vítězslav Nezval – Konstantin Biebl. Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla* (Olomouc: Burian a Tichák)

VOJVODÍK, Josef

2004a „Text jako obraz. Pokus o rekonstrukci obrazů světa v Závadově básni Panychida“; *Česká literatura* 52, č. 3, s. 355–384

2004b „L'avant-garde retrouvée? Poznámky k problematice recepce české avantgardy zejména v USA a Německu a k několika jejím opomíjeným aspektům, především k Teigovi“; *Slovo a smysl* 1, č. 2, s. 229–241

2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Mynýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo)

2011 „Česká avantgarda“; in idem, J. Wiendl (edd.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta), s. 15–61

2014 „Ve stínu ‚krize evropského lidstva‘. Symptomy, diagnózy, terapie a katastrofy 1924–1934“; in V. Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia), s. 41–78

VONDŘICHOVÁ, Anna

2007 *Skupina 42 a Chicago Renaissance – Kolář, Sandburg, Masters (1914–1948)* (Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav české literatury a komparatistiky); magisterská diplomová práce

WALKOWITZ, Rebecca L.

2007 *Cosmopolitan Style. Modernism Beyond the Nation* (New York: CUP)

WALLACE, Jennifer

2004 *Digging the Dirt. The Archaeological Imagination* (London: Duckworth)

WALSH, Kevin

1992 *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Postmodern World* (London: Routledge)

WEATHERALLOVÁ, Marie

1931 „Levé křídlo v anglické literatuře“; *ReD* 3, č. 8, 1931, s. 270–271

WELLEK, René

1933 „T. S. Eliot“; *Listy pro umění a kritiku* 1, č. 9, s. 285–286

WHITTIER-FERGUSON, John

2010 „Ezra Pound, T.S. Eliot, and the Modern Epic“; in C. Bates (ed.): *The Cambridge Companion to the Epic* (Cambridge: CUP), s. 211–233

WICKES, George

1962 *Lawrence Durrell and Henry Miller. A Private Correspondence*; ed. idem (London: Faber & Faber)

WIENDL, Jan

2014 *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

2019 „Deníky Karla Teigehe v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze“; *Slovo a smysl* 16, č. 32, s. 231–309

WINCZER, Pavol

1974 *Poetika básnických smerov v poľskej a slovenskej poézii 20. storočia* (Bratislava: Veda)

2000 *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)* (Bratislava: Veda)

WOOLF(OVÁ), Virginia

1947 *The Moment and Other Essays* (London: Hogarth Press)

1967 *Mezi akty*; přel. H. Skoumalová (Praha: Odeon)

1984 *The Diaries of Virginia Woolf 5. 1936–1941*; edd. A. O. Bell, A. McNeillie (London: Hogarth Press)

2009 *Selected Essays*; ed. D. Bradshaw (Oxford: OUP)

2011 *Deníky*; přel. K. Hilská (Praha: Odeon)

YEATS, Willima Butler

1997 *The Poems*; Collected Works of W. B. Yeats, sv. 1; ed. R. J. Finneran (New York: Scribner)

2019 „Druhý příchod“; přel. M. Hilský; in idem: *Vize*; přel. M. Štefl (Praha: Academia), s. 416

ZÁBRANA, Jan

2001 *Celý život. Výbor z deníků 1948–1984*; edd. D. Karpatský, J. Šulc, M. Zábranová (Praha: Torst)

ZÁVADA, Vilém

1930 „Městské krajiny“; *Kvart* 1, 1930–1931, č. 1, s. 33–36

2006 *Básně*, ed. I. Málková (Praha: NLN)

ŽÁK, Ladislav

1947 *Obytná krajina* (Praha: SVÚ Mánes/Svoboda)