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

Vladimír Papoušek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

„Z čeho bude živo dítě pana Kroupy?
Z toho, co mu odkážeme, z toho, co po nás zůstane.
Vidělo jsi nás lháti, nelži!
Dali jsme ti, co jsme mohli. Nebuď nevděčné!
Nevidělo jsi nás chodit často do kostela, buď však zbožné!" (str. 429)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Malíř zmizel ve svém obrazu a autor zmizel ve svém románu. Šli hledat zlatý zámek. A nikdy se nevrátili."[5]

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

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

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

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

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

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

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

Summary:

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

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