

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Poezie Jiřiny Haukové v literární komunikaci o Skupině 42

Bc. Pavel Nevyhoštěný

Diplomová práce

2016

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Mnichově Hradišti dne 20. 6. 2015

Bc. Pavel Nevyhoštěný

Poděkování

Děkuji tímto Mgr. Jiřímu Studenému, Ph.D. za vedení práce a poradenství s tím spojené.

Anotace

Tématem práce je působení Jiřiny Haukové ve Skupině 42, resp. analýza konkrétních literárněkomunikačních řetězců, které ve svém důsledku způsobují, že se nám otázka tohoto působení různě znejasňuje. Na podkladě poetologického odchylování dobové poezie Haukové od kódu Skupiny 42 jsou sledovány další aspekty – zvláště z oblasti literární komunikace odborné veřejnosti –, které nekorespondování Jiřiny Haukové s okruhem Skupiny 42 dodatečně umocňují. Aby nezůstalo jen u specifických limitů literárněvědného dorozumívání o literatuře, je současný stav literárněvědného bádání o Skupině 42 uveden do souvislosti s procesem historické proměny kódu Skupiny 42, během něhož se význam Jiřiny Haukové typicky znejasňoval. Zvolená teorie literární komunikace by pak měla být adekvátním metodologickým rámcem pro popsání problematiky, která není výsledkem jediného činitele, nýbrž souboru faktorů vyvstávajících do popředí právě v podmiňujících se řetězcích.

Klíčová slova

Jiřina Hauková, Skupina 42, teorie literární komunikace, sémiotika, literární kultura

Title

Poetry of Jiřina Hauková in Literary Communication about Skupina 42

Annotation

The topic of this master thesis deals with Jiřina Hauková's influence in the Skupina 42, more precisely with the analysis of the concrete literary-communicative strings, which cause that the question of this effect seems unclear to us. On the poetologic base of the time period divergence concerning the Hauková's poetry and the Skupina 42 code, there are further aspects to be observed. These aspects, especially literary communication of professional public field, additionally intensify the lack of Hauková's corresponding with the Skupina 42. Important to note that specific limits regarding literary knowledge of cultural comprehension are not the only things to be taken into consideration when talking about this issue. The recent condition of the literary scientific research about the Skupina 42 is having a certain connection with the process of historical transformation of the Skupina 42 code, within which the significance of Hauková was typically getting hazy. The chosen theory of the literary communication should be an adequate methodological frame for describing the issue, which is not a result of only one factor, but rather of a great deal of factors which are arising within the conditional strings.

Keywords

Jiřina Hauková, Skupina 42, theory of literary communication, semiotics, literary culture

Obsah

Úvod.....	1
1 Na cestě ke komunikaci o Jiřině Haukové.....	4
2 Kód Skupiny 42.....	11
2.1 Odpoetizovaná poezie.....	11
2.2 Ilustrace odpoetizované poezie.....	16
3 Jiřina Hauková a kód(y) Skupiny 42.....	22
3.1 Jazykový kód.....	24
3.2 Literární kódy.....	24
3.2.1 Část první.....	24
3.2.2 Část druhá.....	27
3.2.3 Část třetí.....	32
3.3 Žánrový a druhový kód.....	42
3.3.1 Část první.....	42
3.3.2 Část druhá.....	44
3.3.3 Část třetí.....	50
3.4 Skupinový kód.....	54
4 Ustávání literární komunikace.....	56
5 V kulisách mladé generace: agonální prostor.....	68
5.1 Postup Jiřiny Haukové ve Skupině 42.....	68
5.2 Situace mladé poezie jako soutěž.....	77
5.3 Pokus o výklad jedné předmluvy: soupeřící Chalupecký.....	90
6 „Zneurčitění“ kódu: Jiřina Hauková – Skupina 42.....	100
Závěr.....	109
Resumé.....	111
Bibliografie.....	113

Úvod

Skupinu 42, chtělo by se říct, netřeba představovat. Toto umělecké jak výtvarné, tak literární uskupení vzniklo při Umělecké besedě roku 1942 na podnět myšlenek prezentovaných již roku 1940 v článku *Svět, v němž žijeme*, který napsal kritik a teoretik Jindřich Chaloupecký. Navrátit moderní umění, které se tehdy zdálo až příliš zkonvenčnělé a odcizené, člověku, tedy věcem, s kterými žije, což zas jinak řečeno znamenalo přivést zpět do umění konkrétní téma (městský svět, který moderního člověka *de facto* obklopuje) – to byl hlavní apel tehdy ještě relativně mladého kritika a teoretika. Připočteme-li k jeho souputníkům ze „surrealistických“ začátků další sympatizanty, shlédlo se nakonec v tomto „programu“ od roku 1942 do roku 1948 (kdy už komunistický převrat pokračování Skupiny neumožňoval) sedm malířů (František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohumír Matal, Jan Smetana, Karel Souček), jeden sochař (Ladislav Zívř) a fotograf (Miroslav Hák) a pět básníků (Ivan Blatný, Jan Hanč, Jiřina Hauková, Josef Kainar, Jiří Kolář). (Roli „skupinového“ teoretika či kritika taktéž kromě Jindřicha Chaloupeckého zastával Jiří Kotalík.)

Jakkoliv to byli předně výtvarníci, kdo nabyli – snad už i vzhledem k společensky nesouměrnému postavení umění a poezie – větší známosti, básníci ze Skupiny časem došli také nemalého uznání. Od devadesátých let dvacátého století, kdy je v Česku znovu možné svobodně publikovat na jakékoliv téma se totiž v literární vědě a literární historii Skupině 42 tzv. splácí dluh. Dnes, kdy je zřejmé, že uzlový bod celé jedné linie literárního vývoje druhé poloviny dvacátého století (konkrétně té preferující autenticitu jako estetické kritérium) se odvíjí právě od literatury tohoto uskupení z válečných a prvních poválečných let, se ze Skupiny 42 stává atraktivní téma pro odborníky. Po nesouvislých výkladech Chaloupeckého okruhu z období před rokem 1989 se tak odborná literatura o Skupině nápadně rozrůstá: disponujeme již ucelenými popisy historie Skupiny 42, stejně jako obšírnými charakteristikami její poetiky, která byla uváděna v život v příslušných básnických dílech; solidní základna v podobě těchto sdílených informací a charakteristik zas podněcuje k činnosti specificky orientované badatele, kteří nacházejí význam v soustředěném bádání o konkrétních osobnostech (např. Vladimíra Karfíka lze označit za kolářologa; nápodobně by šlo říct, že Martin Reiner se svým, byť značně beletristickým, textem *Básník* ukázal jako zanícený blatnolog). Obecný zájem o Skupinu 42 ještě z jiné strany dokreslují i různé výběry a reedice původních sbírek obsahující taktéž nezanedbatelné komentáře či doslovy, a to jsme vůbec nezmnili bakalářské či diplomové práce, které se svou tematikou této literatury z období Protektorátu rovněž dotýkají, nejsou-li Skupině 42 přímo věnovány.

Jak je vidět, už jen předávání základních informací o fenoménu Skupiny 42 by mohlo být svého druhu nekonečným příběhem. Jako zcela specifický pak ale v tomto kontextu všeobecného odborného zanícení pro Skupinu 42 musí být vnímán vpravdě „jepičí život“ (poezie) Jiřiny Haukové. Tato jediná ženská představitelka Skupiny 42 (a jistě ne kvůli tomu, že byla ženou-básnířkou) zůstala jaksí na okraji. Můžeme se jen dohadovat, zdali je např. příčinou skutečnost, že autorka psala ve stínu význačnějších básnických osobností (jakkoliv by i definice této „význačnosti“ byla otázkou), nicméně faktem zůstává, že odborná veřejnost o této jediné „skupinové“ básnířce až na minimum dílčích studií mlčí, a to, zdá se, úměrně tomu, jak v odborném prostředí stoupá kredit Skupiny 42 měřitelný již připomenutým růstem odborného zájmu. Zatímco tak už jen status někdejšího člena Skupiny 42 v literární vědě zajistí autorovi mimořádnou pozornost, u „skupinové“ autorky – jak se lze jednoduše přesvědčit v její osobní bibliografii – tomu tak není: doposud vyšlo pouze pět odborných statí o Jiřině Haukové, a žádná z nich se přitom nesoustředila na rané období básnířky, kdy jako členka Skupiny 42 vydala sbírku *Cizí pokoj* (1946).

Jakkoliv se tedy budou nabízet i konotace podněcující toto problematické postavení Jiřiny Haukové pojímat jako příznak toho, že básnířka může patřit k řadě „zapomenutých“ tvůrců české literatury, naše chápání problematiky – prezentované na následujících stranách práce – se k ničemu takovému nepřiklání. Vycházíme naopak ze skutečnosti, že Jiřina Hauková je dobře známou autorkou neboli nikým nezpochybňovanou součástí kánonu české literatury 20. století, přitom „nastavení“ odborného zájmu o Skupinu 42 její recepci jakožto členky zmíněného uskupení odsouvá různým způsobem na okraj, a tedy „umrtvuje“ proces přijetí jejího díla v tom smyslu, v jakém jsou často právě ti kanoničtí, k čtenářům nepromlouvající autoři už jen „mrtvou“ součástí literárněhistorických výčtů. Navíc vše ještě zintenzivňuje fakt, že Jiřina Hauková se po konci Skupiny 42 svou tvorbou už nepřihlásila k žádné další „programové“ estetice, která by jejím básním poskytla další výrazný kontext, z něhož by autorku bylo možno znovu přijmout; byť byly tvůrčí etapy, kdy sdílela kódy nových dobových proudů jako např. experimentální poezii, odkaz poetiky Skupiny 42 paralelně s nimi zůstal inherentní součástí básnířčina autorského rukopisu, takže vůči Jiřině Haukové problematická povaha dnešního procesu recepce Skupiny 42 je s to problematizovat celkový proces přijímání autorčina díla.

Uvolnění či utužení těchto paradoxů v současném chápání Skupiny 42 a Jiřiny Haukové je samozřejmě v rukou dalších generací čtenářů literatury, ať už z řad odborníků či nadšenců, jako i v rukou autorů budoucí literatury. Naším úkolem jakožto badatelů v oblasti dějin literární kultury je ovšem tento jev analyzovat dříve, než se znejasní jeho kontury, tedy dokud se zdá

ještě být příznakem konkrétního pohybu v současné literární kultuře. Třeba tak vůbec bude rozluštit, co pro literární vědce Skupina 42 znamená, že Jiřina Hauková pro ně znamená tak málo. Neboli: co *dnes* Jiřinu Haukovou od zbylých členů Skupiny 42 vlastně izoluje?

Protože tyto výchozí body práce nepoukazují jinam, než k názorům na Skupinu 42, klademe si v našem textu za cíl proniknout do poezie Jiřiny Haukové výhradně na podkladě literární komunikace o Skupině 42, a to za účelem odhalení hlavních faktorů, jež vedly k výše popsanému stavu. Zaměření se na teorii literární komunikace by mělo být zřejmým metodickým krokem, pakliže to, co máme „rozplétat“, nejsou než podmiňující se řetězce interpretací a názorů na určitou literaturu (Skupina 42).

1 Na cestě ke komunikaci o Jiřině Haukové

Literární komunikace figuruje v teoretické literatuře v obligátním trojčlenném schématu, které je ovšem rozličně formulováno, reprezentující tak různé terminologické okruhy. Analogičnost přitom převládá: autor-dílo-čtenář, mluvčí-sdělení-adresát, odesílatel-zpráva-příjemce, autor-model-vnímatel. Je nasnadě, že krajní členy schématu bují nadbytečnou synonymičností, takže se lze v příslušné literatuře setkat s různými dvojicemi – autor, čtenář; mluvčí, posluchač; emitor, recipient; adresant, adresát; odesílatel, příjemce (atd.) –, přičemž tyto dvojice lze k obecnému matení samozřejmě variovat. Krátký komentář si zde proto nezaslouží synonymičnost a ekvivalentnost těchto formulací, nýbrž pojmová invence, tj. konceptuální přeryvy nejzřetelnější u prostředního členu schématu (dílo / sdělení / zpráva / model).

Již schématem autor-dílo-čtenář bezpochyby vyjadřujeme recepční proces, který obecně zastřešuje výzkum literární komunikace, ale teprve přistoupení (od pojmu *díla*) k pojmu *sdělení*, *zprávy* či *modelu* připouští terminologii vypůjčenou z teoretických výzkumů komunikace, a opravňuje hovořit o procesu literární komunikace ve vlastním slova smyslu. *Sdělením*, etymologicky poukazujícím k sdílení (a tedy ke komunikaci), aktualizujeme pojem díla v pragmatickém, dobovém, záměrném či už jinak determinovaném rozměru literárního života chápaném jako literární komunikace, čímž relativizujeme běžnou konotaci uměleckého díla jako něčeho mimočasového a univerzalistického. Dílo v takovémto pojetí není opatrovávaná kulturní instituce, ale neustále užívaný (a využívaný) nástroj komunikování a dorozumívání se o literatuře (alespoň dokud potrvá recepce díla). Z druhé strany ty instituce jako literární historie, literární věda a literární kritika, které dílu jejich společensky závazným anebo přinejmenším vlivným hodnocením a vykládáním dávají onen punc kulturní instituce, jsou taktéž vztaženy do procesu literární komunikace, a tedy zrelativizovány jen jako jedny z možných kanálů, po kterých komunikace o literatuře probíhá.

Dílo pojaté jako sdělení nepochybně signalizuje přeryv, takzvaně komunikačně pragmatický obrat v humanitních vědách.¹ Ten specificky pro literární vědu zosobňuje Roman Jakobson se studií *Lingvistika a poetika* (1961) – sem se obracíme pro obecný model jazykové komunikace obsahující základní (námi už naznačenou) terminologii pro to, co dnes označujeme za teorii literární komunikace: mluvčí, sdělení, adresát; dále kontext (reference sdělení), kanál (po kterém je sdělení vysíláno) a kód (který umožňuje dorozumění se nad sdělením).²

¹ Srov. předmluvu monografie Jiřího Pavelky *Předpoklady literárního dorozumívání*, kde se tento paradigmatický obrat obecně charakterizuje. PAVELKA, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 8–14.

² Srov. JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 74–105.

Formulování díla jako *zprávy*³ je pokračováním a dalším konceptuálním rozšířením výzkumu v oblasti literární pragmatiky a komunikace v intencích, kterými se teorie vydala s pojmem sdělení. Termín zprávy především nově rozšiřuje literárně-komunikační výzkum o poznatky z teorie informace, v které se jím označuje nositel informací. Přínos této terminologické výpůjčky a její hlavní teze, že skrze umělecká díla se čtenáři dostávají informace, by neměl být pro literární vědu zanedbatelný: právě sféra literárních děl bují informacemi: dílo potencionálně informuje o všem, co je jeho strukturním prvkem (žánr, druh, prozódie, syntax, atd.). Informace je *jakýmsi přídavným množstvím, něčím, co je přidáno k tomu, co již víme*,⁴ říká Umberto Eco a jinými slovy říká, že množství informací vzrůstá nepravděpodobností zprávy, takže by dle literárněhistoricky integrované teorie informace bylo možné na dobových kritikách zkoumat originálnost a neotřelost děl (kritické a diskursivní uchopování radikální nepravděpodobnosti literatury). Anebo u kritik argumentujících nad díly s neúměrně omezeným množstvím jinak získatelných informací by bylo možné analyzovat případnou problematičnost kritických diskursů, např. ideologickou poplatnost. Otázkou zůstává, zdali tyto literárněhistorické skutečnosti nebylo možné dostatečně analyzovat již před informační teorií v literární vědě. (Koneckonců Jurij Lotman, který v knize *Štruktúra umeleckého textu* z teorie informace vychází, je na místech, kde cíleně hovoří o informacích jednoznačně literárním teoretikem nikoliv literárním historikem, a to když se například snaží vypočítat informační entropii uměleckého textu.)⁵

Pojetí díla jako *modelu* je pozoruhodné i proto, že ho razil český vědec, sémiotik Ivo Osolsobě, a to v rámci neméně zajímavého zakládání teorie ostenze. V prvotní studii o komunikaci ukazováním *Ostenze aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi* Ivo Osolsobě píše: „Umělec nám obvykle nesděljuje jen svůj výrobek, dílo svého nápadu, svého mozku, svých rukou. Dílo samo o sobě obvykle není tou *jedinou a poslední skutečností*, kterou lze v umění sdílet a sdělit. Umělecké dílo je nejen skutečnost, která sděluje sebe samu, *ale může ho být užito i jako modelu*, jako skutečnosti, která vypovídá o něčem jiném.“⁶ Ivo Osolsobě dává za příklad Ernsta Fischera a Rogera Garaudyho, kteří spolu soudili, že „umělecké dílo ‚je‘ model společenských, lidských vztahů.“⁷ To je zvláště typické pro politiky a společenské myslitele, možností čemu všemu může dílo posloužit za model je ovšem

³ Pojem zprávy je samozřejmě sémanticky obdobný pojmu sdělení – nás zde tato slova zajímají jako termíny, a v tomto smyslu je zpráva zvláštní termín spojený s teorií informace.

⁴ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015, s. 116.

⁵ Srov. LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 38–44.

⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s. 40.

⁷ Tamtéž, s. 40.

nespočet. Záleží na konkrétních vnímatelích: „Existuje postoj, který bychom mohli nazvat třeba *realistický*, užívající uměleckých děl jako modelů života, a postoj dejme tomu *estétský*, pro nějž poslední realitou je dílo samo. Záleží na vnímateři, který může tento „estétský“ postoj – který není nijak vyhrazen pouze estétům, ale často i primitivům! – zaujmout i k dílům „nejrealističtějším“, zatímco na druhé straně „realistický“ postoj není nijak omezen na díla „realistická“ – ani ve smyslu bezbřehém –, naopak může být úspěšně zaujat vůči dílům zcela „odtrženým“, abstraktním.“⁸ Model je jako koncept literární komunikace flexibilní. Dovoluje řadu zaznamenaných recepcí sledovat z hlediska reprezentování skutečnosti jiného řádu než je samotná literatura. Zvlášť se zas budou nabízet kritické výstupy z dob, kdy literatura byla podrobena jiným funkcím než specificky estetickým.

Závěrem: V teorii literární komunikace je zřejmá elementárnost formulování díla jakožto *sdělení*; definice díla jako *zprávy* a *modelu* jsou prokazatelně nadstavbou (zpráva), resp. alternativou (model). K našemu závěru ale stejně tak patří douška, že se jedná o závěr dílčí – důvodem přibližování trojčlenného schématu literární komunikace byla *de facto* jeho následná korektura. Hovoříme-li o trojčlennosti, hovoříme o komunikačním okruhu mluvčí-sdělení-adresát, který je vlastně uzavřen individuálním přijetím díla (přečtením, interpretací). Má-li ale docházet k tomu, o čem jsme výše referovali jako o neustálém užívání (a využívání) děl ke komunikaci v dorozumívání se nad tím, co je literatura, je třeba rozpoznat, že se jedná o složitější model komunikace, v kterém interpretace navzájem interferují, čímž přesahují individuální rozměr komunikace směrem k složitější a vrstevnatější debatě (např. v kritické oblasti); sama sdělení tak vystupují ve složitých vztazích, které je odlučují od záměrů jejich vysílatele a podrobují je transformaci rozličného druhu (např. kritický, literárněhistorický, překladatelský text a jejich rezultáty ve formě textů o těchto kritických, literárněhistorických, překladatelských textech). Tři členy je tak třeba rozepsat do korigovaného schématu o čtyřech prvcích: mluvčí – sdělení // sdělení – adresát. Terminologicky se toto snažil rozlišit Lubomír Doležel, když neuzavřeně, jednotlivce transcendentující literární komunikaci, jeho slovy složitěmu *přenosovému řetězci*, přisoudil termín literární transdukce.⁹

Lze tedy mluvit zvlášť o estetice produkce, zvlášť o estetice recepce. Kategorické oddělení autora s jeho dílem od díla s jeho čtenáři nám především pomáhá uvědomit si

⁸ Tamtéž, s. 40–41.

⁹ Pod *přenosovými řetězci* Lubomír Doležel rozumí skutečnost, že se tentýž text může stále a znovu transformovat do jiných sdělení, která tak obsahují výchozímu literárnímu textu nevlastní významy, resp. dochází i k interpretaci těch sdělení, která v původním sdělení-textu obsažena nebyla. Toto terminologické přeformulování literární komunikace vychází z denotativního významu slova transdukce, které pochází z oblasti genetiky a označuje specifickou genetickou výměnu informací. Srov. DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000, s. 185.

problematiku časoprostorové dimenze literární komunikace (standardně zde nadále budeme užívat tento pojem pro to, co Lubomír Doležel označuje literární transdukcí). Díla jakožto sdělení opakovaně ale často přerývavě ožívají v dobových recepcích; metonymicky poukazují ke svému autorovi, ale tento autor, nově současník – zvláště když jde o dílo letité – vzdálených generací, je ztěžka obrazem sám sebe natolik, nakolik je obrazem recipientů. Autor z estetiky produkce se s autorem z estetiky recepce principiálně mívá, proto ono rozlišení. Jinými slovy, takovýto recipovaný autor má řadu výlučných příležitostí, k tomu aby o sobě pronesl ono pověstné: já je někdo jiný.¹⁰

Šlo by zde opět zmínit Romana Jakobsona s jeho akcentováním synchronie (Jakobson 1995, s. 76), i když tato citace Gérarda Genetta je názorná, včetně v ní ocitovaného postřehu známého argentinského spisovatele: „... v přehledech francouzského klasicismu mají Homér a Vergilius své místo, zatímco Dante a Shakespeare ne. V naší aktuální literární krajině je objev (nebo vynález) baroka mnohem důležitější než dědictví romantismu a náš Shakespeare není Shakespearem Voltaira či Huga: je současníkem Brechta a Claudela, tak jako je Cervantes současníkem Kafky. Období se projevuje tím, co čte stejně jako tím, co píše, a tyto dva aspekty dobové ‚literatury‘ se vzájemně prolínají. Jak to řekl Borges: ‚Kdyby mi bylo umožněno přečíst si jakoukoliv stránku napsanou dnes – třeba tuhle – takovým způsobem, jakým ji někdo bude číst roku 2000, znal bych literaturu roku 2000.‘“¹¹

V synchronním řezu – podržíme-li se logiky citovaného Genetta – vedeném českou poezií válečné a těsně poválečné doby bychom našli T. S. Eliota, Emily Dickinsonovou, Langstona Hughese, Walta Whitmana vedle Ivana Blatného, Jiřího Koláře anebo třeba Ivana Slavíka. Na druhé straně Skupinu 42 zaniklou již rokem 1948 bychom objevili v synchronních řezech jak neoficiální normalizační literaturou, tak literaturou porevoluční doby, ale kdo ví jaká je Skupina 42 např. polistopadové literatury tváří v tvář Skupině 42 Jindřicha Chaloupeckého.

Tyto zajímavé otázky a jim podobné budou v naší práci podrobněji položeny, protože je ale vlastním tématem našich textů členka Skupiny 42 Jiřina Hauková, budou předkládány

¹⁰ Terminologicky lze tyto „různé“ autory rozlišit např. s Jiřím Pavelkou v pojmech *reálný autor – recepční autor*: srov. PAVELKA, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 218. – (Jinak se v sentenci *já je někdo jiný* samozřejmě jedná o výrok Arthura Rimbauda z *Dopisů vidoucího*, konkrétně toho dopisu adresovaného G. Izambardovi.)

¹¹ Překlad P. N. – srov. anglickou verzi: „... in the table of French classicism, Homer and Vergil have a place, Dante and Shakespeare do not. In our present literary landscape, the discovery (or invention) of the Baroque is more important than the Romantic inheritance, and our Shakespeare is not Voltaire's Shakespeare or Hugo's: he is a contemporary of Brecht and Claudel, as Cervantes is a contemporary of Kafka. A period is manifested as much by what it reads as by what it writes, and these two aspects of its ‚literature‘ act upon one another. As Borges puts it: ‚If it were given to me to read any page written today – this one for example – as one will read it in the year 2000, I would know the literature of the year 2000.‘“ – GENETTE, Gérard. *Structuralism and Literary Criticism*. In GENETTE, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press, 1982, s. 21.

jako integrální součást studia díla Jiřiny Haukové. Vzhledem k literárněhistorickému a literárněvědnému odsouvání autorky na okraj vykládání Skupiny 42 se lze domnívat, že studium Jiřiny Haukové umožňuje otázky naznačeného typu pokládat se zvláštní naléhavostí. Jestliže totiž v parafrázi Pavelkova názoru chápeme Skupinu 42 jako *obrácenou pyramidu stojící svou špičkou na základech prototextů* (Skupiny 42) *a rozrůstající se trychtýřovitě díky čtení a interpretacím*¹² a jestliže „dějiny literatury jsou individuální syntézou konkrétních čtenářských interpretací“¹³ (opět Pavelka), pak se vrací otázka po identifikaci oné Skupiny 42 ze synchronních řezů literaturou totalitního a posttotalitního období. Co jiného by nám mělo naznačovat tvrzení, že dějiny literatury syntetizují konkrétní čtenářské interpretace než to, že v literární historii se uplatňují i informace z estetiky recepce. Jiřina Hauková patřící estetikou produkce k odkazu Skupiny 42, je tedy – možno se domnívat – marginalizována literární historií a vůbec odborným myšlením o Skupině 42 předně proto, že Skupina 42 se v recepci stala něčím jiným. To jsou ale vpravdě integrální otázky, nyní značně předběžné. Jak říká obligátní tautologie, je třeba začít od začátku, a to komunikačním uchopením situace Jiřiny Haukové.

Přechod ke komunikaci ztěžuje sám literárněhistorický názor na Jiřinu Haukovou jakožto členku Skupiny 42, pakliže ho bereme doslovně. Teorie literární komunikace vychází z předpokladu, že dílo není jen autorovým produktem, ale i sdělením adresovaným čtenářům. Aby ale mohlo být dílo jako smysluplné sdělení přijato, tj. interpretováno čtenářem, je třeba registrovat nějaký systém vůbec generující pravidla pro akt interpretace. Tento kodifikující systém, jednoduše kód (viz výše zmíněný Jakobsonův model jazykové komunikace) užívá autor, když píše dílo a čtenář, když dešifruje jeho sdělení.¹⁴ Jistě chápeme, že v běžné jazykové komunikaci je – s vyloučením odchylek – kódem pro rozhovor ve Velké Británii jazykový systém angličtiny, jako je kódem pro rozhovor v České republice jazykový systém češtiny. Obdobně se tak uvažovalo o oblasti umění: lingvistickou dichotomií Ferdinanda de Saussura *promluva* (parole) a *jazyk* (langue), jež se jinak odráží v našem příkladu z běžné komunikace, se snažil například Květoslav Chvatík uplatnit pro studium literatury: „Ve prospěch uznání nějakého analogonu ‚langue‘ v umění svědčí okolnost, že kdyby byla umělecká díla absolutně jedinečná (...), kdyby denotovala pouze osobnost svého tvůrce, byla by právě jako díla *umělecká* zcela nesdělitelná. (...) V předchozích odstavcích jsme dospěli k závěru, že syntaktická pravidla výstavby sémiotického systému uměleckého díla předpokládají ke své

¹² PAVELKA, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 204.

¹³ Tamtéž, s. 200.

¹⁴ S Jurijem Lotmanem lze hovořit o syntetizujícím kódu autora a analyzujícím kódu čtenáře.

realizaci existenci určité *nadindividuální struktury*, na jejímž pozadí teprve může interpret realizovat specificky umělecký, obecně sdělitelný význam díla. Použili jsme v tomto smyslu předběžně termínu ‚kód‘. Umělecké dílo jako ‚parole‘, jako ‚promluva‘ v určitém kódu může být interpretováno pouze na základě tohoto kódu.¹⁵ Připomeňme, že Jurij M. Lotman je v tomto ještě explicitnější, když analogii přímo proklamuje: Lotmanovo z teorie informace vycházející rozlišení *zprávy – kódu* je v principu postaveno na roveň de Saussurovi dichotomie *promluva – jazyk*.

Tak vpravdě sémiotický termín „kódu“ po vzoru obecně platného jazykového systému v lingvistice i v oblasti umění označuje systémové hledisko, řekněme systém umění – Květoslav Chvatík zde odkazuje k *nadindividuálním strukturám*, Jurij Lotman – zase explicitněji ve vztahu k lingvistice – k *jazyku umění*.¹⁶ Svá sdělení tedy autoři a čtenáři de/kódují na základě systému literárních konvencí: žánrů a druhů, stylů, směrů a hnutí, ale i topoi a témat, či veršů a metra.¹⁷

Vrátíme-li se k situaci naší básničky: *Dějiny české literatury 1945-1989* editované Pavlem Janouškem ve svém prvním dílu v kapitole o Skupině 42 hovoří o odcizení Jiřiny Haukové, konkrétně o snaze naplnit vnitřně jí cizí program, snaze, která byla jen dočasným scestím autorky.¹⁸ Při úsilí vyjádřit tuto literárněhistorickou charakteristiku v termínech literární komunikace, se přesvědčíme o její problematičnosti – nabízí totiž dva možné scénáře komunikace: vyjdeme-li z toho, že k charakteristice autorského působení básničky ve Skupině 42 se dochází na základě literárněhistorického přehlednutí celkové tvorby autorky (viz slova: *pozdější tvorba ukázala*), pak lze hovořit o recepci prostřednictvím kódu autorčina stylu čili autorského rukopisu; odhlédneme-li ovšem přísně od toho, co je verbalizováno v zmíněných *Dějínách*, lze dedukovat ještě druhou variantu, a totiž že Jiřinu Haukovou Skupině odcizuje

¹⁵ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001, s. 133.

¹⁶ Pro Lotmanovu koncepci jazyka umění srov. první kapitolu zmiňované monografie *Štruktúra umeleckého textu*, „Umenie ako jazyk“ (Lotman 1990, s. 17–44).

¹⁷ Srov. Fokkemovo definování kódu pomocí pojmu konvence: *soubor konvencí, jež řídí uspořádání textu* [„The system of conventions that regulates the organization of a text can be called a code.“] (Fokkema 1984, s. 5)

¹⁸ Slovo ‚scestí‘ de facto používá přípravná studie Přemysla Blažíčka (Blažíček 2002, s. 116), konečná verze publikovaná v *Dějínách* nahrazuje ‚scestí‘ ‚odbočením‘. Srov. celou inkriminovanou pasáž: „Téma samoty uprostřed cizoty velkoměsta i milostného vztahu, který přináší místo lásky vzájemnou cizost a navenek mlčení ve dvou, variuje sbírka Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* (rkp. 1943-1946; 1946), kterou její autorka psala v prvních letech svého samostatného života v Praze. Anonymita velkoměsta a ubohá útočiště, která město může člověku nabídnout, pokoj v laciném hotelu, ‚pokoj k pronajmutí‘, ‚ledový pokoj‘, ‚stůl, židle rozviklaná‘ stupňují bezútěšné pocity básničky, velkoměsto je jí však zároveň i možností (byť nenaplněnou) kdekoli potkat blízkou duši. Ve víceméně pomyslých osloveních zachycuje autorka neproměnnou každodennost maximálně oproštěným jazykem v prozaizovaném volném verši. Pozdější tvorba ukázala, že snaha o naplnění vnitřně jí cizího programu Skupiny byla jen dočasným odbočením. Více než vlastní poezií Hauková tento program naplňovala překlady angloamerické poezie.“ – JANOUŠEK, Pavel – ČORNEJ, Petr (eds.). *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2007, s. 170.

psaní podle jiných literárních konvencí, resp. užívání odlišného kódu než byl ten Skupiny 42, který pak právě jako už analyzující čtenářský kód komplikuje recepci autorky v kontextu Skupiny 42. Jak jsme naznačili, text literární historie výslovněji nasvědčuje komunikaci prvního typu – ta je ovšem značně problematická, a tak se *de facto* zdá brát za pravděpodobnější a obecně důležitější komunikaci druhého typu.

Kód autorského rukopisu totiž figuruje v jedné z nejrepresentativnějších typologií kódů literární komunikace (Fokkema 1984, s. 1-18) pod názvem idiolekt na nejkompexnější úrovni. Fokkemova typologie kódů je odstupňovaná, vede od jazykového kódu, přes literární a žánrový kód k sociokódu (kód směrů, skupin a hnutí), přičemž vyúsťuje v idiolekt. Posloupnost zde vytváří množství poskytnutých informací: z každého následného kódu vyabstrahujeme více informací, neboť každý takový kód zahrnuje informace z kódů předešlých jakožto jednodušších složenin. Tak literární kód, který vůbec čtenáři indikuje text jako literární dílo, lze těžko aplikovat bez znalosti jazykového kódu, tj. jazyka, v kterém je dílo napsáno (porušování syntaktických či sémantických konvencí daného jazyka je často příznakem literárního textu, takže nelze číst španělský literární text bez znalosti španělštiny jako text literární). Obdobně k interpretaci sociokódem čili kódem skupin a směrů patří povědomí (informace) o užívaných žánrech či vůbec o pojetí literárnosti v rámci onoho skupinového stylu.

Idiolekt je nejsložitější. Jelikož syntetizuje informace z předcházejících kódů je u případu Jiřiny Haukové nepravděpodobné, že by měl zrovna tento kód při interpretaci sloužit k vyhocení odlišností mezi básnířkou a Skupinou 42, jejíž členkou Jiřina Hauková byla. Naopak idiolekt Jiřiny Haukové jako syntéza autorkou užívaných prostředků může dost dobře vstřebat i literární konvence tohoto uskupení. Vzdor tomu, co naznačuje diskurs *Dějin*, je proto zajímavější podrobněji prozkoumat naši druhou hypotézu, kterou jsme nad literárněhistorickou charakteristikou básnířky položili, tedy že Jiřina Hauková již v době působení ve Skupině 42 používala ke své tvorbě vícero kódů, než byl jenom ten Skupiny 42 (s jeho podmnožinami kódů jednodušších). Jinými slovy, pakliže máme Jiřině Haukové rozumět jako nejednoznačné a problematické autorce okruhu Skupiny 42, je třeba si ověřit hypotézu, v které Jiřinu Haukovou označujeme jako *uživatelku ambivalentního literárního diskursu*, tj. producentku literatury ve vícero odlišných kódech.

V tomto smyslu ale nikam nepokročíme bez projednání kódu Skupiny 42.

2 Kód Skupiny 42

2.1 Odpoetizovaná poezie

Přečteme-li si nějakou kvalitní charakteristiku poetiky Skupiny 42, například tu ze studie Jana Tvrdíka,¹⁹ dojdeme k zjištění, že *pravidla pro přiřazování literárních znaků*²⁰ neboli kód tvorby Skupiny 42 vyjadřuje adekvátně pojem depoetizace čili odpoetizované poezie. Pod odpoetizovanou poezií lze logicky rozumět zcizení tradičních prostředků a obecných vlastností konvenčně chápané poezie a vskutku nejvíce z charakteristických rysů poetiky Skupiny 42 uvedených v Tvrdíkově připomínané studii (samo sebou i příslušnou básnickou tvorbu) lze přechít tímto kódem „zcizené“ poezie: tak mýtus o skutečnosti avizovaný v bodě (b), který se má v básních realizovat zvýšenou pozorností k předmětné přítomnosti, onou předmětností podněcuje v poezii jinak netypický referenční diskurs běžně, tj. nebásnicky denotačně, užitě řeči; pozice lyrického subjektu jako očitého svědka, kolemjdoucího, atd. jmenovaná v bodě (c) nás staví před obdobný jev, neboť charakteristika znamená předně, že signifikantní básně Skupiny 42 jsou specificky produkovány v třetí slovesné osobě, která je například dle francouzského lingvisty Émile Benvenista (tak jak ho cituje Miroslav Červenka) „neousobou“, způsobem označení čisté předmětnosti“;²¹ volný verš zmiňovaný v bodě (d) jedním dechem s mluvní dikcí a zaznamenáváním útržků z rozhovorů znovu evokuje v poezii neobvyklé běžné (referenční) užití jazyka; obdobně se jevu reference jistě ještě dotýká bod (f) připomínající

¹⁹ Srov.: „Specifické rysy poetiky Skupiny 42 lze přehledně uvést například takto: a) důraz na každodenní realitu velkoměsta a syrovost prostředí městské periferie nebo bezútěšnost anonymity jedince v davu cizinců; b) snaha o zachycení přítomného okamžiku v jeho všestranné celistvosti; mýtus o skutečnosti, kde se pozornost upíná na předmětnou, nehierarchizovanou přítomnost, čímž dochází k disharmonické fragmentarizaci skutečnosti; c) pozice lyrického subjektu jako *očitého svědka, hledače něhy, kolemjdoucího*...; d) volný verš, mluvní dikce, využití úryvků z rozhovorů, vět zaslechnutých na ulici; e) důraz na kompozici básně, vztah částí a celku; užívání rozmanitých kompozičních prostředků – vertikálního i horizontálního členění textu (mezery mezi odstavci se liší, levý okraj jednotlivých slok je různě vzdálen od levého okraje stránky), vedle běžného písma se užívá kurzíva, časté je uzávorkování některých částí textu a také sémanticky nosné využití interpunkce; f) epizace lyriky (fragments dějů), zaznamenání rozličných pouličních výjevů, událostí, empirických fakt (využití ready-mades – Kolář využívá inzeráty, cedulky za výkladem, vývěsní štíty; Blatný nákupní lístek nebo parte; u Jana Hanče se setkáváme s textem reklamního panelu či sestavou jedenáctky Slavie včetně jejího rozmístění po hřišti; g) užití refrénu, z nichž především jsou u Koláře, Kainara a Blatného uhněteny básně ve formě blues.“ – TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguracím prostoru v poezii Skupiny 42)*. [online]. [cit. 15.3.2016] Dostupné z URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_Bohemicalitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

²⁰ V sémiotické definici kódu jako *pravidel pro přiřazování znaků* vycházíme z monografie Jarmily Doubravové. Srov. DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2008, s. 17.

²¹ ČERVENKA, Miroslav. Sebeoslovení v lyrice. In HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu (I)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1993, s. 142.

epizující lyriku, jež má zaznamenávat předmětné: rozličné pouliční výjevy, události a empirická fakta.

Avšak abychom toto naše definování kódu Skupiny 42 jakožto odpoetizované poezie chápali správně (a správně pak mohli posoudit relevantnost domněnky o odchylování Jiřiny Haukové od tohoto skupinového kódu), je třeba definici teoreticky posilnit, a to v jejích zatím nejslabších pasážích jako je ta, kde prostě hovoříme o depoetizace jako o odcizení tradičních prostředků a obecně sdílených vlastností konvenčně chápané poezie. Otázka bezpochyby je, co má vlastně být oním tradičním prostředkem poezie: co je obecně poezie, co je konvenčně poezie? Kvůli této nerozřešené problematice budeme muset na okamžik přistoupit k spekulativní teorii, konkrétně do oblasti obecného studia poetiky, kde se lze s poznatky tohoto druhu setkat. Rovnou řekněme, že vzhledem k zmiňované předmětnosti, která je ve středu kódu Skupiny 42, a s kterou tak potřebujeme nadále pracovat, se z poetologických výzkumů poezie jeví přiměřeným ten z pera Romana Jakobsona.

Jakobsonův teoretický popis poezie, v kterém literární vědec vychází z modelu jazykové komunikace (viz v jiném ohledu již zmiňovaná studie *Lingvistika a poetika*), je doposud jedním z nejpřesvědčivějších počínů ve věci vytyčování diskursu poezie. Americko-ruský badatel poezii z hlediska studia poetiky, které je z dobře známých důvodů pojímáno lingvisticky, definoval jako ta jazyková sdělení, v nichž je dominantní poetická funkce, tj. zaměření na sdělení pro ně samo. Pojem dominanty ještě implikuje ideu hierarchie, takže je třeba dodat, že u poezie jako u každého jiného jazykového sdělení počítá Jakobson nejen s určující funkcí, nýbrž zároveň s podílem a relativním působením dalších funkcí. Celkem na svém komunikačním modelu demonstruje šest funkcí: poetickou (zaměření na sdělení), konativní (na adresáta), emotivní (na mluvčího), poznávací (na kontext sdělení), fatickou (na kanál komunikace) a metajazykovou (na kód sdělení).

Poetickou funkci Roman Jakobson demonstruje na těch příkladech z jazykové komunikace, kdy je sdělení odesláno takovým způsobem, že poutá pozornost samo na sebe jakožto na své jazykové provedení: například ve chvíli, kdy máme příležitost vyjádřit o někom jménem Darek, že ho nemáme rádi, a před přídomky protiva, pacholek, anebo lump dáme přednost slovu darebák, pronášíme sdělení s poetickou funkcí, protože spojením *darebák Darek* před posluchači vyzvedáváme paronomázií mezi těmito dvěma slovy našeho sdělení.²²

²² Označení ‚darebák Darek‘ je pochopitelně překladatelskou licencí Miroslava Červenky; v originálním znění Jakobson ukazuje paronomázií na spojení ‚horrible Harry‘.

Další výmluvný Jakobsonův příklad – k paronomázii se zde ještě přidružuje rým – je politické heslo „mám rád Ika“ – *I like Ike* (čti: aj lajk ajk).²³

- Exkurs z poetiky č. 1: v kódu Skupiny 42 chápaném pod označením *odpoetizovaná poezie* by mělo docházet k odcizování poetické funkce.

Na otázku jak, jakým způsobem lze poetickou funkci v poezii vlastně zcizovat, je nejdříve třeba tlumočit Jakobsonovu kontrastní specifikaci poetické funkce ve větě: „Tato funkce posiluje hmatatelnost znaků a tak prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů.“²⁴ Zde je napověděno, od čeho uživatelé sdělení, v kterých dominuje poetická funkce, odhlížejí (od „objektů“), čímž je nám usnadněno pochopení toho, co lze brát za poezii nejvíce nevlastní funkci jazyka. Na opačném konci hierarchie jazykových funkcí je tedy u básnické promluvy jakožto sdělení spočívajícího na poetické funkci definované dichotomií *znak – objekt* funkce poznávací: objekty, které Jakobson klade proti znakům, tj. jazyku, jsou v jeho obecném modelu jazykové komunikace myšleny jen do té míry, do jaké jsou verbalizovány, tzn. *objekty jakožto reference znaků*. Poetická funkce a poezie vůbec tedy protěžuje znakovost na úkor reference. V tomto smyslu je i pochopitelné, že interpretka Jakobsonovy poetické funkce Linda R. Waughová dokonce hovoří o poezii jako o dekontextualizovaných znacích (připomeňme si, že „kontext“ je v Jakobsonově modelu jazykové komunikace právě ten člen zastupující referenci sdělení). Waughová tím míní, že jednotlivá slova-znaky, která by měla v běžné promluvě víceméně jednoznačnou referenci, si v básnické promluvě jako strukturovaném autonomním celku hledají svůj vlastní kontext.²⁵ Jestliže většina našich sdělení v běžném jazyce je pronášena v referenčním diskursu, tak básnické sdělení, resp. poezie je dle Waughové samoučelnou promluvou, svého druhu sebereferenčním diskursem.

Zakotvíme-li získané poznatky v programovém textu Skupiny 42, nabude s největší pravděpodobností kód Skupiny 42 na jasnosti.

Kréda Chalupického statě *Svět, v němž žijeme*, která formulovala tvůrčí rámec působení Skupiny 42, jsou obecně známá: vycházejí z Chalupického reflexe abstraktního a nenámětového moderního umění jakožto kulturního příznaku odlidšťování umění již tak

²³ Srov. JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 81.

²⁴ JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 81.

²⁵ Srov. Waughová: „Báseň je do jisté míry dekontextualizována: je to systém systémů, který je soběstačnější než referenční diskurs. Dalo by se říci, že báseň poskytuje vlastní ‚univerzum diskursu‘. Orientace básně na sebe samu jakožto sdělení-znak má ten efekt, že mezi básní a jejím kontextem vzniká větší odstup, než je tomu v referenčním diskursu. To vede k relativní soběstačnosti básnického textu.“ – WAUGHOVÁ, Linda R. *Poetická funkce v teorii Romana Jakobsona*. In SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Český strukturalismus v diskusi*. Brno: Host, 2014, s. 297.

odlidštěnému modernímu člověku; vyzorovaná situace se tak – tušíme, neboť to v textu není výslovně řečeno – vřazuje k dalším kulturním projevům krize moderního člověka, který je v textu charakterizován jako oběť civilizačních procesů – racionalizovaný a zautomatizovaný tvor neschopný zakoušet skutečnost v jiných než standardizovaných úkonech; Chalupckého mementem a výzvou modernímu člověku tak je znovuoživená vůle žít, tj. celkem nekonvenční a nesamozřejmá „odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život“;²⁶ pro moderní poezii a umění z toho dle Chalupckého vyplývá orientace v intencích těchto výzev moderního člověka, nemá-li ovšem umění zůstat v jeho životě nadále odlidštěné a nevýznamné; novou orientaci umění a poezie v textu nakonec doprovází Chalupckého emblematické teze o tom, že *skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město*, resp. že umění se má navrátit *k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije*.²⁷

Vzhledem k doposud předvedeným poznatkům z oblasti studia poetiky, kdy jsme spolu s Romanem Jakobsonem (a Lindou Waughovou) definovali poezii na základě dominantního postavení poetické funkce, která je v opozici k funkci poznávací (referenční), nabývá na aktuálnosti ta Chalupckého teze o návratu umění *k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije*, teze, v které se právě ve „věcech“ ozývá pokyn k referenci básnické promluvy.

Předně si povšimněme, že otázkou reference (kontextu, obsahu) umělecké činnosti je zarámována celá Chalupckého stať, kdy je již od počátku textu kritizována zproblematizovaná námětová složka v moderním umění: autor se jednak vyjadřuje k abstrakci, která analogicky k „bezpředmětné malbě“ i v poezii odstranila veškeré zjevné téma, aby ponechala jen *arabesku slov*,²⁸ jednak zmiňuje surrealistickou praxi, která tím, že si zvolila za ústřední náměť vnitřní život člověka neboli podvědomí, vedla k tematické devalvaci jiného druhu – rozšířila téma potencionálně na cokoliv, co se v člověku, jakkoliv nahodile a marginálně, odehrává.

Naznačené umělecké postupy, které v očích Chalupckého problematizují tematičnost moderní poezie, se neuskutečňují samy od sebe, autor stať je dialekticky váže k nové zásadní roli obrazného jazyka, konkrétně metafory, v moderní literatuře, a tedy k faktu, že moderní poezie začíná nacházet své obsahy ve formálních aspektech produkování poezie: „Za prvé – obsahem básně je její forma, a to také znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc. Odtud *netematicnost* moderní poezie; tématem jejím není nic mimo báseň (např. cit. úvaha), jejím tématem není nic menšího než básnické poznání

²⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 71.

²⁷ Tamtéž, s. 73.

²⁸ Srov.: „...pokud šlo o básně, tu zbavíc se tématu, měla být jakousi arabesku slov, představ, neodvážila-li se dokonce odmítnout i tento ‚obsah‘ a jít až k umělé řeči, k zvukům bez slovního smyslu.“ – Tamtéž, s. 68.

vesmíru. Za druhé – toto básnické poznání vesmíru osudně končí za básní. Byla-li řeč udělána, aby vesmír, jak řečeno, roztřídila v jednotlivé věci, tedy básník musí ničit tuto funkci řeči; namáhá se použít ji v opačném smyslu, znásilňuje ji, ničí ji samu, aby ukázal cestu, kudy se brát, aby prolomil průhledy z vězení racionální konstrukce vesmíru; směřuje k intuici Úplna, jednotné souhrnné totality jsoucna, k opaku roztříděnosti, k tomu, co je per def. nevýslovné. Není to náhodou, že tolik moderních básní končí zámlkou, výkřikem, zadrhnutím hrdla, tichem; ono jedině je schopno dokonat sugesci tohoto uměleckého díla.²⁹

Nádavkem se proto Jindřich Chaloupecký dovolává umění, které by nebylo zbavené tématu, a jehož tématem by byla skutečnost moderního člověka (a umělce): město a jeho kulisy, souhrnně mytologie moderního člověka, která ožívá právě ve věcech, mezi nimiž a s nimiž člověk žije.

Zapojením terminologie z oblasti obecného studia poetiky nyní dodáme Chaloupeckého argumentům rozměr, který nám pomůže definovat text *Svět, v němž žijeme* jakožto výsadní podnět kódu odpoetizované poezie.

V oddílech Chaloupeckého textu, v nichž se reflektuje moderní poezie (viz poslední citace) je řeč chápána jako pořadající nástroj věcí našeho vesmíru (tedy označující systém, referenční diskurs), báseň má tuto funkci řeči naopak „ničit“ tím, že básník používá řeč v opačném smyslu (zde se evokuje poetická funkce jazyka jakožto záměrně opačné užití běžného referenčního jazyka); dále dle Chaloupeckého směřuje moderní báseň k intuici Úplna (jistě proto, že báseň sama je ostenzí takového ‚Úplna‘, slovy Waughové systém systémů, uzavřené sdělení-znak), přičemž básní poskytované poznání vesmíru osudně končí za básní (jinými slovy, Chaloupecký potvrzuje básnickou promluvu moderní poezie jako sebereferenční promluvu). Následně Chaloupeckého polemické proklamování tématu v umění a poezii, tento moderní – dle autora formalistický – přístup tvorby převrací. Tématem moderního umění má být skutečnost, která je v textu synekdochicky reprezentována věcmi. Jelikož řeč je o věcech např. v analogii se snem, který před nás má stavět běžné věci bez ohledu na jejich estetickou kvalitu, vyplývá z toho v diskursu poetiky fakt, že klíč výběru slov-znaků a vět-znaků básnické promluvy nově zohledňuje – s neopominutelným dopadem na poetickou (estetickou) funkci poezie – poznávací funkci jazyka.

- Exkurs z poetiky č. 2: v okruhu Skupiny 42 se poetická funkce odcizovala tendencí k akcentování – hierarchicky kontrastní – poznávací (referenční) funkce jazyka, čímž

²⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 69–70.

tvorba psaná v tomto kódu působila na vnímatele silně nebásnický neboli odpoetizovaně.

2.2 Ilustrace odpoetizované poezie

Pro ilustraci ani ne tak odpoetizované poezie, jako tvůrčího gesta, jež za depoetizací stojí, bude instrumentem našich nadcházejících úvah dvoj-báseň Jiřiny Haukové *Lidé v městě* (Hauková 2000, s. 235-236). Na okraj poznamenejme, že jistě už samotný název básně, „Lidé v městě“, poukazuje k základním stanoviskům právě komentované statě *Svět, v němž žijeme*.

I.

*V půl osmé ráno
kupec odnaproti
vytahuje roletu.
Popeláři se usmívají,
šroub vozu vyprazdňuje popelnice.
Slunce vystupuje
přes protější anténu,
košíky s prádlem
spěchají na mandl
a ve středisku naproti
perpetuum mobile,
vrtačky, plomby, protézy
s vůní éteru a chloroformu;
slunce stoupá,
kupec stahuje pruhovanou roletu
a volá: Pojd'te,
mám pro vás jablečné mošty.*

II.

*V říjnovém odpoledním slunci
na prašném hřišti města
svolává učitelka děti
od míčů do řady.
Jedno běží, druhé se loudá,
ostatní hrají si dál.
Pořádá dvojstup,
děti se rozbíhají:
Dudová, do řady, neslyšíš?
Píská na píšťalku,
hoši berou míč,
tak neradi se loučí
s prašným hřištěm města
Mladá učitelka
znovu zvedá píšťalku,
pořádá řadu po dvou:
jak zvládnout
tolik sršícího
života.*

Na závěr předešlé kapitoly jsme naznačili, že příklon k běžnému užití jazyka v poezii jinak příznakové nevšedním, aktualizovaným užitím jazyka známým pod označením poetická funkce, je radikálním krokem v tradici estetického myšlení o literatuře. Pro názorné postižení této radikálnosti gesta depoetizace zakončíme teoretické poznatky z obecného studia poetiky ještě v jiné teorii: nahlédneme odpoetizovanou poezii z hlediska teorie informace, resp. teorie literární komunikace, v které lze poetologický kontrast referenční a poetické funkce jazyka poměřit dalším obdobným kontrastem, kontrastem přirozeného jazyka a jazyka umění.

Jeden ze základních předpokladů z teorie informace vzešlé teorie literární komunikace je, že literární dílo jakožto strukturované sdělení odevzdává informace jen v závislosti na svých strukturách. Tento předpoklad jednoznačně hovoří proti relevantnosti utkvělé uměnovědné dichotomie *forma – obsah*. Spolu s Jurijem Lotmanem tak víme, že idea (myšlenka, téma, atd.) nemůže existovat bez svého jazykového anebo, široce řečeno, sémiotického, tj. znakového, provedení; ideje z domnělého řádu obsahu jsou závislé na strukturách z domnělého řádu formy a *vice versa*. Z toho nepochybně vyplývá, že dichotomie *forma – obsah* postrádá smysl; informace se neomezují na myšlenky díla: pojem informace se v teorii literární komunikace vztahuje ke všem vrstvám literárního díla jakožto strukturovaného sémiotického celku odesílaného v podobě sdělení čtenáři.³⁰

Kvůli tomuto předpokladu teorie literární komunikace jsme dále nuceni odvozovat principiální rozdíl mezi strukturami přirozeného jazyka a strukturami jazyka umění v lotmanovském (výše již definovaném) smyslu.³¹ Jelikož je jazyk umění *druhotný jazyk*, tj. *komunikativní systém* (literárních konvencí) *tvořící nadstavbu nad rovinou přirozeného jazyka*,³² jeho struktury jsou komplikovanější než struktury jazyka přirozeného.³³ To nás vede k paradoxnímu poznatku o neadekvátním charakteru běžného přirozeného jazyka v předávání uměleckých informací vázaných na umělecký jazyk díla. Jak říká Jurij Lotman: „Tým, že prerozpávame báseň v obyčajnej reči, rozrušujeme jej štruktúru, a v dôsledku toho neodovzdávame prijímateľovi taký objem informácií, aký obsahovala. Metodika izolovaného výskumu zvlášť ‚ideového obsahu‘ a zvlášť ‚umeleckých zvláštností‘, zaužívaná v školskej praxi, zakladá sa teda na nepochopení podstaty umenia a je škodlivá, lebo sugeruje predstavu o

³⁰ Srov. Lotman: „Pri výskume povahy semiotických štruktúr pozorujeme, že zložitost' štruktúry je priamo úmerne závislá od zložitosti podávanej informácie. Zložitejšej informácii zodpovedá zložitejší semiotický systém použitý na jej odovzdanie.“ (Lotman 1990, s. 20)

³¹ Srov. strana 9 našeho textu.

³² Srov. LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 19.

³³ Srov. výše uvedenou Fokkemovu typologii literárních kódů, tedy, s Lotmanem řečeno, typologii jazyka umění, která je odstupňována právě dle množství informací, jež adresátovi poskytuje, a v které je kód přirozeného jazyka právě jen na prvním, nejnižším, základním stupni složitosti.

literatúre ako o spôsobe dlho a ozdobne vykladať tie isté myšlienky, ktoré možno povedať jednoducho a krátko.“³⁴

Narušování informací básnické promluvy při referování o básni v obyčejné řeči, se určitě netýká jen oné domněle obsahové roviny, ke které odkazuje Lotmanův příklad, když hovoří o myšlence díla. Pakliže jsme právě z hlediska teorie informace zamítli dichotomii rozpojovací formu a obsah díla, pak je i nepochybné, že k takovému redukování uměleckých informací dochází stejně tak v případě, kdy se v obyčejné řeči snažíme přiblížit domněle formální aspekty literárního díla. Aniž by nějak hovořil v termínech teorie literární komunikace, dotýká se částečně této problematiky například Alexandr Stich, když ve studii *Několik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poézie* reflektuje nedostatečnost slohových rozborů, tj. právě vnitrojazykových překladů ozvláštněné řeči uměleckého jazyka do konvenčního jazykového kódu běžné, neaktualizované řeči. Proces slohového rozboru básně, který se snaží subjektivní, originální výpověď převést na konvenční vyjádření, Alexandr Stich s jistým nadhledem označuje „za něco dílem směšného, dílem neužitečného, dílem i škodlivého.“³⁵

Mezi běžným jazykem a jazykem umění tedy především existuje vztah nesouměřitelnosti. Není náhodou, že v intencích těchto úvah o vztahu běžného jazyka k jazyku umění jakožto v intencích úvah o ztracení se uměleckých informací při překladu děl do běžného jazyka, kterým o nich referujeme, cituje Jurij Lotman Lva Tolstého v zamyšlení nad *Annou Kareninovou*: „Keby som chcel slovami povedať všetko, čo som mal v úmysle vysloviť románom, musel by som napísať ten istý román, ktorý som už napísal. (...) Ak si obratní kritici myslia, že som chcel napísať len to, čo sa mi páči, ako obeduje Oblonskij, aké plecia má Kareninová, tak se veľmi mýlia. Vo všetkom, takmer vo všetkom, ma viedla potreba zhrnúť myšlienky, ktoré sú navzájom spletené, na vyjadrenia sebe; ale každá myšlienka, vyjadrená slovami, sama oseba stráca svoj zmysel, strašne sa redukuje, keď se berie izolovane bez onoho spojenia, v ktorom sa nachádza.“³⁶ (Lotman zde samozřejmě poukazuje na Tolstého „spletenie“ jako na „štruktúru“.)

Pozorování tohoto druhu dovolují usnadnit pochopení radikálnosti depoetizovaného kódu Skupiny 42. Jazyk umění Skupiny 42 totiž značně převrací dosažené poznatky o nesouměřitelnosti přirozeného jazyka a jazyka umění, a to v té míře, v které se konkrétní básně

³⁴ LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 21.

³⁵ STICH, Alexandr. *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi: (lingvoliterární studie)*. Praha: Torst, 1996, s. 242.

³⁶ TOLSTOJ, Lev N. In LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 21–22.

psané v tomto kódu přichylují k oné referenční jazykové funkci. Například čistě hypotetický student, který by byl v oné školské praxi studia literatury z Lotmanova textu vystaven požadavku po sdělení ‚obsahu‘ básně *Lidé v městě* Jiřiny Haukové, by tím, že by převyprávěl obsah básně, odevzdal svým posluchačům – zcela kontrastně k Lotmanovým vývodům – nikoliv nepoměrnou, nýbrž poměrnou část uměleckých informací obsažených v básni. Jinými slovy, tento hypotetický student by mohl referovat o zmíněné básni v běžném jazyce, aniž by zásadně narušoval strukturu básně (natolik problematicky se odpoetizovaná poezie akcentováním poznávací funkce jazyka přibližuje strukturám běžné řeči). Viz tuto hypotetickou promluvu: „Báseň *Lidé v městě* je o tom, že v půl osmé ráno kupec odnaproti vytahuje roletu. Popeláři se *přitom* usmívají, *zatímco* šroub vozu vyprazdňuje popelnice. Slunce vystupuje přes protější anténu, košíky s prádlem *zas* spěchají na mandl a ve středisku naproti perpetuum mobile, vrtačky, plomby, protézy s vůní éteru a chloroformu; slunce stoupá, kupec stahuje pruhovanou roletu a volá: Pojd'te, mám pro vás jablečné mošty.“ (Ocitovali jsme celou báseň v plném znění, jen jsme verš nahradily prózou a přidali tři vyznačená slova, která usnadňují dojem z volného proudu mluvené dikce hypoteticky referujícího jedince. Logičnost výpovědi by se ale jistě nezmenšila ani při vypuštění pomocných slov.)

Vezmeme-li si za porovnatelný příklad třeba báseň generačního souputníka Kamila Bednáře s názvem blízkým topologii Skupiny 42 (*Noční ulice*),³⁷ padneme na propastný rozdíl mezi vázáním informací na sdělení v odpoetizovaném diskursu poezie a v tradičním diskursu poezie. Zatímco logicky šlo – jak jsme si právě ukázali – vtěsnat většinu uměleckých informací básně Jiřiny Haukové do referujícího diskursu běžné řeči, v případě *Noční ulice* Kamila Bednáře by se právě konvenční nesourodost jazyka umění a referujícího běžného jazyka ukázala v plné míře. Viz nesmyslnost zřejmá z této analogicky hypotetické promluvy: „Báseň *Noční ulice* je o tom, že vlašné noci jdou mnou a plynou líně s pečeti nevlídného utrpení. A nesou: prázdnotu mou, sen o vidině, co jest, co není.“ Všechno v této smyšlené výpovědi, která začíná v diskursu běžně užitě řeči, s vpádem textu básně narušuje konzistentnost promluvy: v hybridní výpovědi tohoto druhu je zřejmý přechod od referenčního k seberefrenčnímu diskursu, který dává na odiv své estetické stylizace od rytmu evokujícího vázanou řeč, přes syntaktické paralelismy („co jest, co není“) až po pravidelné rýmové schéma. Kdybychom mermomocí chtěli podržet stejnorodost výpovědi, navázali bychom na první referující část

³⁷ Srov. „Vlašné noci jdou mnou a plynou líně / s pečeti nevlídného utrpení. / A nesou: prázdnotu mou, sen o vidině, / co jest, co není. // Netečně se mnou jdeš a ruku nestiskneš mi, / tma, vlašnější nás, padá na obydlí. / Zdali jsi ještě? – Tiskne tě k zemi, / co do výšin chce a marně mává křídly. // Ulice, ulice, bez cíle tmou se vinou / a kroky kapkají jak kapky vodovodu. / Zdali jsem ještě? – Úzkostnou serpentinou / jdu, bolestně přihlížeje svému zrodu.“ – BEDNÁŘ, Kamil. *Hladiny tůní*. Praha: Václav Petr, 1943, s. 32.

souvětí asi tak, že báseň *Noční ulice* je o melancholickém rozpoložení zakoušeném v nočních kulisách. Tak bychom mohli běžně shrnout celý básnický text o třech strofách, dokonce bychom mohli touto větou odděleně poreferovat o každé strofě zvlášť, což už, jak je zřejmé, redukuje informace sdělení na stále stejnou informaci: přicházíme *de facto* o vše, co se v oněch třech strofách básně po estetické stránce odehrává.

S tímto vědomím je třeba nahlížet depoetizaci připomínané básně Jiřiny Haukové a všech dalších básní psaných v příslušném kódu. Referenční, běžné užití jazyka v poezii omezilo příznakovost básnické promluvy jakožto poezie, znesnadnilo rozeznatelnost básnické promluvy od promluvy běžné *někdy* až na samou mez. K tomu dvě poznámky: (1) říkáme ‚někdy‘, protože ne všechny básně v kódu odpoetizované poezie cele podléhají referenčnímu diskursu; příklad od příkladu se liší v míře aplikování tohoto zcizovacího efektu a je tak třeba počítat s diferenciací (báseň Haukové *Lidé v městě* je z důvodů názornosti pochopitelně ideálně zvolený příklad); (2) v této naší diskusi nebereme v potaz historicitu literárního kódu, tj. skutečnost, že v konkrétních literárně-komunikačních situacích může být naopak tento kód odpoetizované poezie příznakem definice poezie pro celou jednu literární kulturu (v literární kultuře doby existence Skupiny 42 tomu tak jistě nebylo, ne ojediněle naopak takovéto nekompromisní odpoetizování bylo v dobových kritikách nepochopeno a zpochybňováno; otázka následného historického dešifrování a osvojování literárního kódu Skupiny 42 bude, jak jsme jednou již řekli, integrální součástí práce, tedy do té míry, do jaké se protne s problematikou Jiřiny Haukové).

Roman Jakobson poznávací funkci jazyka, která je pro nás při definování kódu Skupiny 42 tak neopominutelná, zahrnuje dalšími synonymy: krom poznávací lze stejně tak mluvit o referenční či denotativní funkci. Denotace jakožto pojem, ke kterému jsme v tomto textu o kódu Skupiny 42 téměř neodkazovali, je ale taktéž adekvátní variantou pro popis procesu depoetizace. Povšimněme si například, jak na úrovni literárního díla rozlišuje pojmy denotace a konotace ve *Strukturální estetice* Květoslav Chvatík: „V sémantickém poli každého znaku a znakového systému můžeme vydělit dva póly: pól *denotace* jako logicky vymezitelné a obecně sdílené (invariantní) jádro významu a pól *konotací* jako pól méně určitých, subjektivně proměnlivých a interakčními vztahy člověka a znakového systému poznamenaných složek významu. Pro umělecká díla je charakteristické specifické interferenční dění v sémantickém poli znakové struktury díla, při němž znaky, vstupující do díla z přirozeného jazyka nabývají *nové* významy (v případě literárního uměleckého díla jde tedy o *významy významů*) a těžiště

jejich významu se přesunuje z prvků *denotativních* na prvky *konotativní*.³⁸ Jinými slovy, odcizující tendence odpoetizované poezie k poznávací funkci, zde chápané jako denotativní funkce, narušuje onu sekundární rovinu jazyka umění (rovinu *významů významů*) a často navrácí slova-znaky jednoduchým významům, které mají v přirozeném jazyce.

Nemůže být tedy ani nijak překvapivá informace, že probíraný literární kód najdeme v diskursu literární kritiky i pod označením *denotátová poezie*. Kódem „denotátové poezie“ čte explicitně ve své studii o Jiřině Haukové³⁹ Ivo Harák báseň *Nástěnky* ze sbírky *Spodní proudy* – obsahuje například tyto verše: „Stromy smogem olezlé, / na nábřeží pohozená matrace, / dvojkolák zapáčený o vrub chodníku, / abstraktní obrazy na oprýskaných zdech / dva nalepují nástěnky s hesly a hrdiny; (...) Ta spleť antén jsou drátky mozků / nabitě volty elektřiny, / myšlenky, které se nahustily; / dají si ještě rundu rumu, / aby mohli víc řvát na fotbale. / Město lásky na udičkách, / město bolu srdcí, údů, hlav, / kopanců a šlehačkových dezertů, / pěstiček dětí s horečkou / z holubího trusu.“ (Hauková 2000, s. 693)

Závěrem tedy můžeme dodat, že v básních typu depoetizované dvoj-básně Jiřiny Haukové básnickou strukturu sdělení nejevidentněji uchovává jen přítomnost verše, který například koncová slova-znaky odnímá běžnému diskursu tím, že jejich obvyklý sémantický rytmus zaměňuje za fonetický rytmus.⁴⁰ Stále se jedná o poezii, jakkoliv odpoetizovanou.

³⁸ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001, s. 128–129. (Kurzíva autor K. Ch.)

³⁹ Srov. HARÁK, Ivo. *Nepopulární literatura (cestou slova z konce na konec století)*. Ústí nad Labem: CKK sv. Vojtěcha, 1999, s. 55.

⁴⁰ Pro fonetický rytmus namísto běžného sémantického rytmu jakožto příznak verše, a tedy znak poezie srov. studii Umberta Eka Znak poezie a znak prózy In ECO, Umberto. *O zrcadlech a jině eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 317–340.

3 Jiřina Hauková a kód(y) Skupiny 42

Nyní můžeme konečně přistoupit k hypotézám, jež toto teoretické reflektování kódu Skupiny 42 podnítily, k předpokladům typu *Jiřina Hauková byla uživatelkou ambivalentního literárního diskursu, producentkou literatury ve vícero odlišných kódech*.⁴¹ Než se ale tak stane, považujeme za důležité vyjádřit se k ještě jiné, *de facto* metodické otázce: jak přijdeme k tomu, že práce o literární komunikaci, a tedy o vztazích produkce a recepce literárních děl je doposavad tak nekonkrétní, skromná na příklady? Vskutku zde prozatím sršíme teorií: vynášíme hypotézy o autorské ambivalenci, pro jejich zodpovědění teoreticky stanovujeme kód Skupiny 42, a teď na základě toho chceme – opět teoreticky, tj. bez systematického komentování recepce – ověřit vícekódovou, recepčně nejednoznačnou povahu literární produkce Jiřiny Haukové jako členky Skupiny 42. Z konkrétní recepce jsme vyšly v podstatě jen jedinkrát (viz výše naznačená pozice Jiřiny Haukové v aktuálním literárně-historickém diskursu o Skupině 42 v Janouškem redigovaných *Dějínách české literatury 1945-1989*), kdy jsme formulovaly naše hypotézy k literární komunikaci Jiřiny Haukové. A přesto teoretické ověření těchto hypotéz založených na jediném příkladu recepce může dobře vyložit zákony, s kterými se musí a museli utkávat ostatní (odborní) recipienti Jiřiny Haukové, aniž bychom z nich prozatím nějak podrobně citovali.

Takový metodický postup je srozumitelný především v případě, že víme o diferencii z oblasti studia sémiotiky, která rozlišuje *sémiotiku signifikace* a *sémiotiku komunikace*, a kterou, ať si jsme toho vědomi anebo ne, následujeme, jestliže – jako v předešlých kapitolách – hovoříme o kódech a o jazyku umění, obecně o pravidlech, za jakých se lze o literatuře jakožto sémiotických celcích dorozumět. Jmenovaná oblast jazyka umění totiž v právě připomínaném sémiotickém rozlišení označuje oblast signifikace. *Sémiotika signifikace* zkoumá „systémy závislé na existenci ‚společensky ustálené možnosti generování znakových funkcí‘“, *sémiotika komunikace* se zabývá „procesy, v nichž ‚možnosti vytvořené systémem signifikace jsou využívány za účelem skutečné produkce výrazů.“⁴² Jazyk umění jako znakový systém, ke kterému poukazují literární kódy je tedy konvenční společenskou institucí existenčně

⁴¹ Další naší původní hypotézu (kód autorského rukopisu Jiřiny Haukové nedisponuje literárním kódem Skupiny 42), kterou jsme ale zpochybňovali již na místě jejího vyřčení (srov. s. 9–10 našeho textu), můžeme nyní s definitivností odmítnout poukazem na poslední kapitolu: v té jsme v souvislostech ilustrování kódu Skupiny 42 jako kódu odpoetizované poezie citovali básně Jiřiny Haukové jak např. ze sbírky z let 1958-1962 (sbírka *Mezi lidmi a havrany*; báseň *Lidé v městě*), tak z pozdní sbírky z let 1984-1987 (*Spodní proudy*; báseň *Nástěnky*). K depoetizaci a tedy k přítomnosti kódu Skupiny 42 v raných básních ze sbírky *Cizí pokoj* (1943-1945) se dostaneme právě v této kapitole.

⁴² KALAGA, Wojciech. Literární semióza: stopa a hlas. In TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 198.

nezávislou na konkrétních aktérech komunikace – ty jsou jen jeho uživateli v procesech komunikace. Wojciech Kalaga, který toto sémiotické rozlišení Umberta Eka tlumočí a reflektuje, volí ještě jednu explicitní citaci Itala pro dokreslení primárnosti sémiotiky signifikace před sémiotikou komunikace: „V tomto smyslu skutečná percepce a interpretační činnost příjemce není nezbytná pro definování [znakového – P. N.] vztahu jako takového – stačí, že kód předpokládá určitou shodu mezi tím, co ‚zastupuje‘, a jeho korelátem, shodu, která je závazná pro každého možného příjemce, dokonce i když příjemce neexistuje a nikdy existovat nebude.“⁴³ (Přijměme ale i Kalagovu důležitou korekci – ze závěru studie – Ekova diskutabilního pominutí existence interpreta, korekci, která ovšem zachovává podstatu dělení sémiotiky na sémiotiku signifikace a komunikace.)⁴⁴

Jsme tedy přesvědčeni, že se nám v pojmu literárních kódů, resp. jazyka umění, jež jako systém signifikace generuje pravidla pro komunikování o literatuře, odhaluje virtuální rovina možností komunikace vůbec, kterou reální recipienti užívající těchto kódů už jen aktualizují v konkrétním kulturním kontextu (což z historického hlediska není zanedbatelné, naopak). To nám, jinými slovy, dovoluje popsat problematickou autorskou situaci Jiřiny Haukové na hypotetické rovině signifikace takovým způsobem, že získané poznatky bude následně možné uplatnit při reflexi určitější roviny samotné literární komunikace o Skupině 42, resp. o Jiřině Haukové.

Aby naše mapování této signifikační roviny, tj. komunikačních pravidel, na kterých se podílejí texty Skupiny 42 (samozřejmě s ohledem na specifickou signifikaci textů Jiřiny Haukové), mělo nějaký rámeček, využijeme rastr již připomínaného holandského literárního vědce Douwe W. Fokkemy, který pro literaturu obecně rozlišil *jazykový kód* (viz podkapitola 3.1 v našem textu), *literární kód* (viz 3.2n), *žánrový kód* (viz 3.3n) a *skupinový kód* (viz 3.4). Poslední Fokkemou popsaný *autorský kód* z již vyložených důvodů pomíjíme (srov. naše

⁴³ KALAGA, Wojciech. Literární semióza: stopa a hlas. In TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 198–199.

⁴⁴ „Představené pojetí literárního díla – důraz na nezávislost semiózy na příjemci a na existenční samostatnost literárního znaku – nevyzařuje přinejmenším ze sféry zájmu aspekt pragmatický. A tak stejně jako struktura předmětů existovala už předtím, než ji člověk dokázal rozpoznat, a do značné míry ještě nerozpoznaná zůstává, tak byla a je znakovost skrytá ve světě; znakovost světa není totiž ničím jiným než ‚rubem mince‘ jeho struktury. Přesto pragmatika, i když ‚utajená‘ nebo ‚potenciální‘, je v jistém smyslu naší hlavní perspektivou – vždyť znak (dílo) funguje pro někoho, s tím, že slova ‚pro někoho‘ zde chápeme v pierceovské tradici, čili pro někoho potenciálního, ačkoli v této potenciální existenci nezbytného. Podmínkou potenciální semiózy *není přítomnost, ale existence* příjemce, přičemž existenci zde vnímáme v kosmologickém smyslu a spíše antropocentricky domyšlivým způsobem – jinak než Eco, který v citované větě tvrdí, že příjemce by vůbec existovat nemusel. Hovoříme-li tedy o semióze v literárním díle, máme na mysli dílo samo, ale reflektorem, jenž ho osvětluje, je stále ten ‚někdo‘, kdo může dílo přečíst.“ – Tamtéž, s. 212–213.

formulování hypotézy o ambivalentnosti literárního diskursu Jiřiny Haukové v předešlé kapitole).

3.1 Jazykový kód

Ačkoliv to může znít banálně, konstatujeme, že se tvorba Jiřiny Haukové odlišuje od tvorby všech ostatních členů Skupiny 42 již na úrovni jazykového kódu. Jiřina Hauková stejně jako Jiří Kolář, Josef Kainar, Ivan Blatný a Jan Hanč užívá jazykového kódu češtiny, ovšem od právě zmiňovaných jí principiálně odlišuje užívání femininních koncovek u sloves, které v „já“ lyrických mluvčí jejích básní prozrazuje ženský rod. Tato okolnost se samozřejmě do literární komunikace může promítnout v podobě diskuse o ženské poezii, která by tak činila tvorbu Jiřiny Haukové zvláštní, jelikož byl ovšem vztah Skupiny 42 k této otázce (ženská poezie) v teoretických a kritických vystoupeních zcela indiferentní, přejdeme teoretické souvislosti tohoto druhu a přesuneme se rovnou na další rovinu popisu.

3.2 Literární kódy

3.2.1 Část první

Z hlediska literárních kódů a předpokládané ambivalence literárního diskursu Jiřiny Haukové jsou aktuální ty básnířčiny literární konvence, které nejsou příznakem společného uměleckého úsilí Skupiny 42 (depoetizace), zvláště pak postupy, které se příslušným tendencím zpěčují, jak to logicky vyplývá ze samotných definic poetiky Skupiny 42, a to ať už jsme je převzali od jiných badatelů (Jan Tvrdlík), anebo jednalo-li se o naše vlastní podněty. Tak například hned v první básni „skupinové“ sbírky Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* (b. *Sonet*) se jedná o sdělení nikoliv jakkoliv odpoetizované, ba naopak:

*Často jsem dveře zavřela a nechtěla,
abys vešel ke mně. Vždyť co bys měl,
já slunce nedávám. Jsem zbrojí včel,
prach slaný chutnám lepící se na těla.*

*A je to bolest, co tě za mnou přivede?
Že dáš se svést na ostrý, holý sráz*

*a mučit se, až rozpadá se hlas,
jak při doteku na pokožku popele?*

*Pod ní jsi ke mně lehce pronikl. Ne dál.
Teď vidíš prázdno, šed' a bídu s ní
a potácíš se podél holé zdi.*

*Mne marně hledáš. Kolem vše ti nechávám.
A unikám. Tam, kde jsem sama, v němý kraj,
aby mne nikdo nepoznal.⁴⁵*

Kontrastně k depoetizaci (tak jak jsme jí charakterizovali) je zde zcela systematicky uplatňováno tradiční jazykové kritérium poetické funkce definované v Jakobsonově studii: „poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace.“⁴⁶ Jakkoliv teoreticky tato specifikace poetické funkce zní, je nepochybné, že pojmenovává v poezii empiricky dobře známý efekt kontrastních a paralelních výrazů, okolnost, pomocí níž vnímáme síť vztahů podobnosti a rozdílnosti mezi slovy téhož sdělení jakožto příznak autonomnosti (sebereference) takového sdělení. Co se týče definice samé, Roman Jakobson k ní dochází tak, že převrací pravidla běžné komunikace, anebo ještě lépe řečeno, poukazuje na skutečnost, že poetická funkce jazyka je tím, co ve snaze zaměřit pozornost na sdělení samo, převrací vztah, který je mezi osou výběru a osou kombinace v běžné komunikaci: slova obvykle vybíráme na základě jejich ekvivalence (hovoříme-li na téma „dítě“, máme možnost volby mezi ekvivalentními výrazy: dítě, děcko, chlapec, chlapeček, atd.) a kombinujeme je ve větě celku na základě souměznosti;⁴⁷ naopak poetická funkce používá princip ekvivalence při utváření *následnosti* jazykových prvků, čímž klene síť spojitostí (podobností a rozdílností) mezi následně řazenými slovy. Výsledkem je nezbytná vícerozměrnost a víceúrovňovost četby sdělení s dominancí poetické funkce: „Tato projekce jak ekvivalence, tak kontrastu není jen způsob jak básni dodat vnitřní, autonomní výstavbu, ale také způsob *překročení linearity*, která je vlastní každému textu. Díky paralelismům text přestává být lineární řadou a je různými způsoby rozčleněn. Paralelismy dále pomáhají odvolávat se v pozdějších pasážích na některou

⁴⁵ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 65.

⁴⁶ JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 82.

⁴⁷ V tématu „dítěte“ zde reprodukuje příklad Romana Jakobsona: srov. Jakobson 1995, s. 82.

dřívější pasáž, mohou se na konci vracet na začátek, mohou vytvořit souřadný vztah mezi první a třetí strofou atd.⁴⁸

Emblematickým projevem překračování linearity jazykových sdělení založeným na ekvivalenci v následnosti je například *rým*. Ten je dokonce natolik signifikantním příznakem poetické funkce, že inherentně obsahuje hned dva projevy probírané teze: ekvivalenci i kontrast. Rým je totiž *básnickou konvencí založenou na opozici mezi fonetickou identitou a sémantickou diferencí* (Kibédi Varga)⁴⁹ anebo, lapidárně řečeno s Jiřím Pelánem, *signálem totožnosti uvnitř netotožnosti čili prostupností totožného s netotožným*.⁵⁰ Citovaná báseň Jiřiny Haukové pak za pomoci asonancí užívá tento poetický nástroj zcela ústrojně s pravidelností obkročné struktury (s výjimkou sdružených veršů v závěru básně): a-b-b-a / c-d-d-c / e-f-f / e-g-g.⁵¹

Další aspekty básně jako metrum a syntax tuto konvenční ústrojnost a sebereferenčnost básnického sdělení potvrzují. *Ekvivalence je zde proto – abychom parafrázovali Romana Jakobsona – opravdu povýšena na konstitutivní prostředek řady následných členů*,⁵² a to nejpatrněji nad úrovní jednotlivých slov, totiž na úrovni verše: i metrum je obkročné, v pozicích vnějších veršů vždy dvanáctislabičné a u vnitřních pak desetislabičné (obkročné schéma o čtyřech členech opět přechází z prvního tercetu do prvního verše nadcházejícího tercetu; jediný závěrečný verš básně jakožto osmislabičný je metrickou úchylnou); syntaktické paralelismy mají v básni taktéž nápodobnou tendenci k vyčleňování čtyřčlenných obkročných cyklů.⁵³

Vzpomeneme-li teď naši ilustraci rozdílů mezi vázáním informací na sdělení v depoetizovaném diskursu poezie a v konvenčním diskursu poezie z předchozí kapitoly,

⁴⁸ WAUGHOVÁ, Linda R. Poetická funkce v teorii Romana Jakobsona. In SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Český strukturalismus v diskusi*. Brno: Host, 2014, s. 286.

⁴⁹ PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 13–14.

⁵⁰ PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, 2007, s. 161.

⁵¹ Povšimněme si, že obkročný rým přechází z prvního tercetu do prvního verše druhého tercetu, čímž vyděluje poslední verše básně jako sdružené. Jinými slovy, vzdor grafickému rozložení sonetu na dvě čtyřverší a dva tercety, v četbě realizujeme strukturu tří čtyřverší a jednoho dvojverší. Viz naše následné probírání metra a syntaxe básně, které tuto strukturu potvrzuje.

⁵² JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 82.

⁵³ První strofa začíná syntaktickým přesahem (enjambement) z prvního do půli druhého verše, následně jsou těmito přesahy poznamenány střední dva verše strofy: jsou si v tomto paralelní, neboť jsou oba mezi šestou a sedmou slabikou odděleny koncem přesahujících vět. Zatímco ve středních verších první strofy jednotka verše neodpovídá větnému úseku, poslední verš tyto větné přesahy ukončuje paralelně k prvnímu, který je započal. Obdobně nacházíme paralelismy zdůrazňující obkročnou čtyřčlennou strukturu básně pro syntax druhé strofy: pátý a osmý verš básně jsou z hlediska větného tázacími útvary (explicitní otazníky na konci veršů), střední šestý a sedmý verš k sobě váže gradace (ostrý, holý sráz / mučit se, až rozpadá se hlas) cizí osmému verši, do kterého jakožto souvětí prostřední verše strofy jinak ústí (závěrečný verš se bezprostřednímu spojení se středními verši strofy zpěčuje právě tím, že nepokračuje v nastolené dikci gradace těchto veršů – působí vůči nim retardačně, neboť je celý přírovnáním, které jen zdvojuje obraz z předcházejícího verše). V třetí čtyřčlenné sekvenci přerůstající s prvního tercetu do prvního verše druhého tercetu tu je zas paralelnost vždy dvou jednoduchých vět v devátém a dvanáctém verši básně, jež obepínají jediné souvětí rozprostírající se v středním desátém a jedenáctém verši sekvence.

vřadíme jistě tuto báseň po bok zmiňované konvenčně psané Bednářovy básně *Noční ulice* (tímto usouvztažením ale nijak nechceme usouvztažňovat hodnotu poezie básničky a básníka).

3.2.2 Část druhá

Báseň *Sonet* byla publikována ve sbírce *Cizí pokoj* a její literární kódy, jakkoliv cizí kontextu Skupiny 42, vycházejí z matrice kódů Jiřiny Haukové jakožto autorky a členky Skupiny 42.⁵⁴ *Sonet* je tak pro nás předznamenáním básní jiných, které by v úhrnu svými literárními kódy a participací na kódech složitějších mohli dohromady utvářet nejednoznačný obraz Jiřiny Haukové v okruhu tvůrců Skupiny 42. Povšimněme si proto v návaznosti na ústrojně uplatňování – z depoetizovaného hlediska poetiky Skupiny 42 – *konvenčního* kritéria pro poetickou funkci v básni *Sonet* dalších relevantních básní Jiřiny Haukové. Nebudou už jistě tak exemplárně cizí kontextu Skupiny 42, nabídnou postupně ale jiné scénáře nejednoznačnosti tvorby Jiřiny Haukové, možná že ještě dramatičtější: příslušná sbírka totiž obsahuje básně, které přestože se po určitých stránkách (např. tematika) drží poetiky Skupiny 42, z jiné strany realizují právě ono konvenční kritérium poetické funkce, čímž ambivalenci literárního diskursu autorky schraňují přímo na malém prostoru jediného textu. Ambivalence pak tedy nemusí být ani otázkou neodpovídajících si sdělení v rámci jedné básnické sbírky, může být dost dobře inherentní jednotlivým básním. Toto specifikum ale bude přísně vzato naším tématem až v následujících odstavcích, konkrétně v podkapitole (3.2.3). Nejdříve nás totiž pokračující zájem o otázky odchylování produkce Jiřiny Haukové od dalších členů Skupiny 42 navrací

⁵⁴ Je otázkou, zdali bychom si – s využitím termínu vyčteného u Jiřího Trávnička – nemohli stěžovat na nedodržování *proporcionality*. Báseň *Sonet* by v takovém náhledu mohla být vnímána jako atypická a nedostatečně výstižná co do poetiky sbírky *Cizí pokoj*; argumenty pro to by byly shledávány v redakci výboru z tvorby Jiřiny Haukové, který roku 1970 vydal pod názvem *Letorosty* Bedřich Fučík. Snad pod domněnkou, že tato úvodní báseň sbírky *Cizí pokoj* ještě vznikala pod vlivem duchovního a tvůrčího klimatu první autorčiny sbírky *Přísluní* vřadil editor Bedřich Fučík báseň *Sonet* jakožto jediné číslo ze sbírky *Cizí pokoj* do prvního oddílu, tedy právě po bok reprezentativních básní z první autorčiny sbírky *Přísluní* (Srov. HAUKOVÁ, Jiřina. *Letorosty: Výbor z poezie 1940-1965*. Praha: ČS, 1970. Anebo ediční poznámku v souborném vydání básní Jiřiny Haukové (Hauková 2000, s. 951)). Ovšem náš diskurs zde není primárně literárně-historický (kde by argumenty tohoto druhu sehráli roli), nýbrž metakomunikační: reflektujeme literární komunikaci (včetně praktik literární historie) a v tomto smyslu pro nás příslušná – byť potencionálně okrajová – báseň není atypická, naopak z hlediska ověřování hypotézy o ambivalentním literárním diskursu Jiřiny Haukové v období Skupiny 42 je značně typická. Nakonec to potvrzuje samotný zdroj, z něhož vychází připomínaný argument: redakce selektivního, reprezentativního výboru z tvorby nějakého autora je sama o sobě úkonem spadajícím do oblasti estetiky recepce a jinými slovy uplatněním analyzujících kódů čtenáře, resp. editora, v odpovědi na syntetizující kódy, kterými disponuje autor; přesunutí *Sonetu* z kontextu B (*Cizí pokoj*) do kontextu A (*Přísluní*) je v termínech teorie literární komunikace především signálem přijetí sdělení, tj. konkrétní interpretaci básně *Sonet* Bedřichem Fučíkem. (Tento typ interpretace pak plně odpovídá skutečnosti, že Bedřich Fučík byl roku 1943 redaktorem první sbírky Jiřiny Haukové *Přísluní*, a tedy člověkem dobře obeznámeným s autorčinou poetikou v tomto období. Jinými slovy, otevřenou zůstává otázka, zdali tato báseň u jiných recipientů – tj. těch nemajících zkušenost s první Haukové sbírkou – nevyvolává jiné reakce: právě takové, v kterých se zmiňovaná báseň podílí na nejednoznačném vnímání produkce autorky jakožto členky Skupiny 42)

k poetologickým výzkumům Romana Jakobsona jakožto k našemu *tertium comparationis*, bez kterého by porovnávání pochopitelně nebylo možné.

Jakkoliv se Roman Jakobson při ilustrování vztahů ekvivalence ve sděleních s dominancí poetické funkce drží především mikrostrukturního náhledu (hovoří o odpovídajících si slabikách, fonémech anebo třeba slovech), je jistě stejně tak možné přistoupit ke skladebnějším útvarům, jako jsou strofy a (básnické) odstavce – analogie principu ekvivalence by na této rovině byla řada strof, jež si odpovídá anebo odporuje například z hlediska významu, tedy bereme-li strofu za sémanticky ucelený útvar. V termínech kompoziční poetiky, do jejíž metodiky se teď dostáváme, pak takovýto jev nazýváme *architektonickými konkretizacemi kompozičních principů*,⁵⁵ a jelikož „ve srovnání s tematicky, tvárně i komunikačně pevně orientovanou tvorbou reagující na válku a osvobození působily texty básníků Skupiny 42 ještě vyhoceněji – jako amorfní hmota, nerozčleněné shluky záznamů,“⁵⁶ musí být právě takovéto posilňování tvárnosti a tradiční estetičnosti básnických promluv v okruhu Skupiny 42 o to nápadnější. Konkrétně nás o tom přesvědčí texty ze sbírky *Cizí pokoj*: citujeme například báseň *Mrtvý* („Tma / běhá mžiká víčky / klevetí s mrtvými / nadbíhá těm / kteří s ní usmlouvali. // Slunce / ospale podřimuje / číhá / jak do ní zatnout / drápy. // A mrtvý usmívá se, usmívá / zatímco věnce / řeční na jeho hrobě.“)⁵⁷ anebo kratičkou báseň o dvou čtyřverších s názvem *Rozchod* („Vzpomínáš: / v únoru mrzlo a padal sníh, / schoulení u zídky jsme říkali - / kdyby byl červenec... // Je červenec a říkáme si: / mrazí nás, mrazí, / ach, jak nám bývalo / v únoru teplo.“).⁵⁸

Ekvivalence strof (a vůbec důležitost strof jakožto integrálních struktur básně) je v příslušných textech jasně ústrojná, záměrná co do poetického účinu; podle vztahů podobnosti a nepodobnosti se zde orientujeme především z hlediska sémantiky: v případě prvně zmiňované básně, řekněme v termínech dialektiky, to je teze (první strofa: sémy *noc, tma*), antiteze (druhá strofa: sémy *den, slunce*) a syntéza (třetí strofa: sémy *mrtvola, kvítí*, které jakožto označení neživého a živého v metaforické rovině konotují *noc* a *den, tmu* a *světlo*); u v pořadí druhé citované básně je to zas ukázkově předvedený kontrast dvou osamocených strof – (vzpomínka na) *chození* (první strofa) x (faktický) *rozchod* (druhá strofa), k čemuž se zde ještě váže ekvivalentní užití motivu mrazu: jednak klimatický mráz v první strofě věnované příznačně

⁵⁵ Srov. VŠETIČKA, František. *Podoby prózy: o kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 15–16.

⁵⁶ TRÁVNÍČEK, Jirí. Svědek v poezii Skupiny 42. In HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu (I)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1993, s. 135.

⁵⁷ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 97.

⁵⁸ Tamtéž, s. 101.

stavu chození neboli dostaveníček, jednak metaforicky neskutečný mráz v druhé strofě registrující fakt rozchodu, a tedy absenci scházení se někde, na nějakých místech.

Jak už jsme naznačili příslušnou citací Jiřího Trávnicka, takovýto navyklý, konvencionalizovaný a ústrojný postup při organizaci básnické promluvy ovšem nekoresponduje s podstatou depoetizované poetiky Skupiny 42. Nesouměrnost objasňuje například další literárněvědná charakteristika, podle které si *mýtus o skutečnosti* vyžadoval, aby se *pozornost upínala na předmětnou, nehierarchizovanou přítomnost takovým způsobem, až mělo docházet k disharmonické fragmentarizaci skutečnosti*.⁵⁹ Naplňovaný mýtus o skutečnosti, resp. realizovaná fragmentarizace totiž zcela jistě nemohla být bez dopadu na strukturu básně: strofa jako strukturující, ale i sémanticky jednotný celek byla nesčetněkrát v literárním okruhu Skupiny 42 naopak značně nejednoznačným a problematickým útvarem, který – jakožto vycházející z jiné definice poezie, konkrétně poezie depoetizované – logicky oslaboval podmínky pro systematické uplatnění principu *ekvivalence* jakožto principu tradičních poetik. To je koneckonců zřejmé, ať už příslušné „strofy“ citujeme v podobách zachycujících mnohorozměrnou, proteovskou přítomnost,

*Pozoroval jsem zrníčka a nitky,
opřel jsem nůž Naslouchejte tramvajím,
rád bych promluvil, jak řeknu tento večer,
zaštěkání Opět Nořící se vzhůru,
svou velkou knihu, v které listuji,
šumot kroků Hustý Stále na jednom místě
Něžně jsem sfoukl popel Bilo půl deváté
V stínítku lampy jsem slyšel Anebo snad
Signály, křížící se jako stébla
Zhasl jsem A zvenku zavanula*

*Tento večer Jak řeknu tento večer
Teď například A jak se jmenuje ten pavouček
Vstanu, беру si své staré zápisky*

⁵⁹ TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguracím prostoru v poezii Skupiny 42)*. [online]. [cit. 15.4.2016] Dostupné z URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

*Rouaultův obraz Myslím na
Kdy vás poznám, zdálo se mi o vás
Dnešek Neustále vzniká na všech místech,
na tratích, v městech, v lesích, na frontách
Náhle Zazvoní zdola Trapná vzpomínka
Hmyz mezi řádky
S štíhlým, žlutě kroužkovaným trupem⁶⁰*

anebo například v podobách integrujících pověstné „příběhy“ (každodenní situace, události, zkratka jevy epického potenciálu) do básnické promluvy.

*Vozíček s mrzáčkem strkají dopředu
Jeník je chloubou rodiny
Nikdy si ani nezasteskne*

*Koupili jsme mu gumové obruče
Jezdí si jako pán
A jaký je bystrý*

*Jen když má močit To víte to je ta nesnáz
Ale on vždycky
Jako by se za to omlouval⁶¹*

Jak v prvním, tak v druhém reprodukováném textu autoři odhlízejí od konvenčních kompozičních principů (paralelismy, kontrasty), aby nepřiznakovou poetickou funkci aktualizovali v nových literárních souvislostech usilujících o radikálně depoetizovanou básnickou sdělení. Konkrétně se Ivan Blatný v prvně citovaném textu očividně staví proti principům ekvivalence už jen tím, že spojuje nesouměřitelné fragmenty výpovědí; namísto vztahů podobnosti, tak vytváří nové soumeznosti. Přítomné architektonické členění do strof pak v důsledku takového charakteru uspořádanosti postrádá efektivnost, na kterou jsme v poezii zvyklí z uplatňování principu ekvivalence v následnosti, je jen jakousi odumřelou formou zbylou po básnickém diskursu (souboru konvencí), který byl ve Skupině 42 celkově

⁶⁰ BLATNÝ, Ivan. *Tento večer*. Praha: B. Stýblo, 1945, s. 7–8.

⁶¹ KAINAR, Josef. *Nové mythy*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 87.

redefinován. Jinak řečeno, podíváme-li se na věc z hlediska proměněného básnického paradigmatu, vidíme, že se veškerá architektoničnost přesouvá do prostoru strofy činíc zde sám pojem strofy nadbytečný; teprve tam (anebo již tam), uvnitř strofického útvaru, dochází k výraznému (efektivnímu) členění: grafické předěly uvnitř veršů, jež akcentují právě vztahy soumeznosti mezi takto následně řazenými výpověďmi. (Ne náhodou ty básně, které realizovaly depoetizaci stejným způsobem, tedy skrze zachycení každodennosti prostřednictvím jejího mnohohlasí, od strofických útvarů definitivně opouštěli a dávali přednost volně řazenému pásmu, ať už v graficky kondenzované podobě stroficky neoddělených veršů, tj. jediného textu-odstavce (srov. např. báseň *Hledači něhy* Jana Hanče)⁶² anebo graficky chaotičtější způsobem heterogenních záznamů (srov. např. báseň *Svědék* Jiřího Koláře)⁶³).

Nejednoznačnost architektonického členění se projevuje i v druhém citovaném textu, jehož autorem je Josef Kainar. Citovaná tři trojverší, která se dále v básni diferencují na dvojverší či šestiverší, samotnou básnickou promluvu vlastně nijak výrazně nekoncepují, neboť ta je zde opět skládána na základě soumeznosti svých jednotlivých výpovědí. Ráz této promluvy proto nelze jednoznačně – na rozdíl od výše citovaných básní Jiřiny Haukové – definovat analogicky k diskursu o poetické funkci jakožto celek složený z odpovídajících si částí, nýbrž naopak jako narativní básnickou výpověď rozvíjející se víceméně napříč hranicemi strof, a to nejen v intencích vztahů soumeznosti, nýbrž i vlivem epičnosti, jež se odráží v samém východisku tohoto básnického sdělení o invalidním vozíku.

Dodejme, že námi instrumentálně použitá Jakobsonova dichotomie principu ekvivalence a soumeznosti pro vyjádření rozdílů objevujících se mezi Jiřinou Haukovou a ostatními autory Skupiny 42 není čistě spekulativní a tedy neopodstatněná. Na jedné straně nachází svou vnitřní logiku v koncepci naší práce: takovýmto způsobem si jistě zajišťujeme argumentační komplementaritu s naší prvotní definicí depoetizované poezie Skupiny 42, jež těžila z výzkumů Romana Jakobsona; onu definici založenou na předpokladu zcizování konvenční poetické funkce proto můžeme dále prohloubit o zmíněnou Jakobsonovu dichotomii – jestliže poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace (kde se jinak uplatňuje princip soumeznosti), je uskutečňování principu soumeznosti v básnickém sdělení opačným pohybem, pohybem od poetické funkce, gestem depoetizace. Tyto opozice (poetizace, tendence k principu ekvivalence x depoetizace, tendence k principu soumeznosti) je možné v intencích obecné poetiky ještě dále zdvojit, například o opozici tropickou: především *metonymii* jako tropus lze vzhledem k principu soumeznosti (metonymie, *pars pro*

⁶² HANČ, Jan. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 16.

⁶³ KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*. Praha: Družstvo Dílo, 1946, s. 29–44.

parte, část za část neboli soumeznost) postavit proti *metafoře* vzhledem k principu ekvivalence (metafora, *totum pro toto*, celek za celek neboli podobnost). Hypotéza, že poezie Skupiny 42 je, jinými slovy, v rámci básnických diskursů výrazná uplatněním metonymických vztahů, dobře zapadá do našeho předešlého zájmu o efekt depoetizace s ohledem na specifické vztahy reference odpoetizovaného básnického jazyka. Studie k metonymii totiž – zde konkrétně v podání Pavla Trosta – často komentují v principu odlišný odstup znaků ke svým označovaným (tedy k oblasti reference) u metaforického a metonymického vyjadřování, kdy právě metonymie je nablízku vztahům, které co do reference jazyka existují při jeho běžném (referenčním) užití: „Je tedy zřejmě hluboký rozdíl mezi metaforou a metonymií. Při metafoře je převrácen vztah slova k věcné oblasti, tj. základ jazykového významu; teprve názorný obraz věci zprostředkuje vlastní smysl metaforického výrazu. Při metonymii není převrácen vztah slova k věcné oblasti a nevlastní smysl metonymického výrazu nebývá vzdálen jeho základnímu jazykovému významu; proto nemívají metonymie výraznost metafor. Některé metonymie jen nepatrně zvyšují rozpětí mezi znakem a označeným, které je více méně v každém jazykovém projevu (rozpětí mezi obecným významem slova a předmětným vztahem).“⁶⁴

Na druhé straně se tyto pojmy paralelně uplatňují v dalších výzkumech Skupiny 42, a to nezávisle na explicitním odvolávání se na Romana Jakobsona, čímž se jejich adekvátnost a závažnost při studiu této konkrétní poezie znásobuje přesahováním našeho dílčího teoretizování. Například v literárněvědné studii o poetice Skupiny 42 jakožto o poetice fragmentu Petra Komendy čteme: „Chalupeckého pojetí klade důraz na situaci, místo člověka v současném světě, což *znamená soumeznost a nastolení metonymických souvislostí* mezi lyrickým subjektem a fikčním lyrickým světem, zdůraznění lidské tělesnosti a fenoménů vypovídajících o existenciální krizi jednotlivce, důraz na přítomnost, na kategorie ‚tady‘ a ‚ted‘.“⁶⁵

3.2.3 Část třetí

Autorský subjekt Jiřiny Haukové tedy ve sbírce *Cizí pokoj* častokrát nedisponuje jak ani fragmentárností promluvy, tak ani bezprostředností nehierarchizovaně zachyceného mnohohlasí skutečnosti, ba ani integrováním městských příběhů, tj. obecně fenomény, které by vedly k uplatnění soumeznosti a metonymie jakožto strukturujícího principu básnického sdělení. Nejednokrát je naopak autorský subjekt Jiřiny Haukové klasicky poetizovaný, nikoliv

⁶⁴ TROST, Pavel. *Poznámky o metonymii*. [online]. [cit. 23.4.2016] Dostupné z URL: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=921#_ftn1>

⁶⁵ KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*. [online]. [cit. 23.4.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>> (Kurzíva P. N.)

depoetizovaný, v principu metaforický, odvíjený od vztahů podobnosti a zaujatý vertikálním rozměrem svého tématu, jak je to zřejmé z jinak reprezentativní básně sbírky *Cizí pokoj* s názvem *V muzeu* („Kdo to tu mluví? / Nevidět ho. / V popelnici sedí čas, / tisíce let sedí čas, / v popel se rozpadlo / gesto kdysi živé; / krasavici s bronzovou jehlicí / řeč zprachověla na jazyku, / skrčené kosti, / voják kteréši prohrané bitvy, / kanon první světové války / (vedle místo pro pumy z této války). / Za ztemněnými okny, / aby je slunce nerozrušilo, / září ohromná motýlí křídla. / Nade vším ticho, / nade vším prach. / Dějiny pochodují.“).⁶⁶

Tato báseň si na rozdíl od námi výše citovaných textů Jiřiny Haukové (*Mrtvý, Rozchod*) našla cestu do antologie *Skupina 42* redigované Zdeňkem Pešatem a Evou Petrovou (celkem je zde otištěno devět básní ze sbírky *Cizí pokoj*), a její příslušnost k úsilí a tendencím Skupiny 42 je tak nábíledni. Tím se ovšem – pakliže se náhodou chystáme hovořit o její ambivalentnosti – aktualizuje již nastíněný scénář, řekněme dramatické nejednoznačnosti, kdy se rysy kontextuální příslušnosti ke Skupině jakožto i rysy jasně signalizující odchylování od tohoto kontextu vyskytují na rovině jediného textu. Jakkoliv prozaicky totiž báseň *V muzeu* na první pohled zachycuje kulisy civilizační všednodennosti, zde konkrétně prostředí instituce muzea, je zjevně komponovaná jako *metafora*, a tedy primárně jako výpověď o něčem jiném, konkrétně o času a pomíjivosti. Čas se zde jednak vykytuje na exponovaném místě úvodní části promluvy (viz třetí verš, ve kterém je *de facto* jakožto ve vůbec první výpovědi básně sdělena nějaká konkrétní informace po nejasných zvoláních ‚Kdo to tu mluví?‘, ‚Nevidět ho.‘). Jinak je sdělení o čase antropomorfizované („V popelnici *sedí* čas“), čímž samotný čas vystupuje ve fikčním světě básně v potencionální roli konatele, jakkoliv se tato funkce dále ukazuje *via negativa*, tj. skrze pasivitu a působení nekonáním – specifičnost tohoto nekonání ve vztahu k objektům fikčního světa je očividně metaforou pomíjivosti („*tisíce let* sedí čas [pasivita] / v popel *se rozpadlo* / gesto *kdysi* živé [konotovaná pomíjivost]“). Významově z básnického obrazu pomíjivosti tedy vyrůstají následně popisované exponáty muzea, takže už nepochybujeme, že vzdor jejich běžnému jazykovému zpodobnění (tj. důrazu na jejich referenční označování), není jejich funkce v básni nijak prozaická. Sémantizované metaforickým principem tohoto textu, nereferují v posledku – v rámci fikčního světa – k civilní představě muzea, nýbrž k obrazu času; metaforičnost nad textem převládá a tak podobnostní vztah těchto muzejních kusů k pomíjivosti je zakotven v dalších podobnostech textu, konkrétně v těch kompozičních, které se příznačně odvíjejí již od úvodního obrazu: sémantické paralelismy lexika tedy sledujeme napříč celou básní od *popelnice*, v níž sedí čas (viz verš třetí) přes *gesto*, které se rozpadlo v *popel* (verš

⁶⁶ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 98.

pátý) a krasavici, již *zprachověla* řeč na jazyku (verš sedmý a osmý), jakožto dále přes *skrčené* (rozuměj odumřelé, rozpadající se) kosti jakéhosi vojáka (verš devátý a desátý), k fatalistickému zvolání nakonec: nade vším ticho, nade vším *prach* (verš šestnáctý a sedmnáctý).⁶⁷

S ohledem na poetiku Skupiny 42 vidíme, že metafora nikoliv metonymie je zde strukturujícím principem, a to zvláště proto, že jakkoliv je pojem *prachu* potenciálně – např. v lidové představě muzejníka jako někoho pracujícího v zatuchlém prostředí – v metonymickém vztahu soumeznosti k pojmu *muzea* (a pojem *muzea* je zas potenciální metonymií pro *dějiny* vyskytující se v závěru textu), je v básni těchto pojmů cíleně užito nejen pro předmětnou souvislost, ale především pro metaforické představy, tedy jako přenesených pojmenování. Jinotajnost promluvy plně doceníme při zohlednění kontextu doby, tedy při sémiotickém čtení textu: pak lze tuto básnickou prohlídku muzea s příznačným názvem *V muzeu* nahlížet jako metaforu právě probíhajícího válečného konfliktu. Ponouká k tomu koneckonců příslovečné určení kanonu a pum v textu básně jako věcí z první světové války, označení, které je relevantní právě jen s ohledem na existenci druhé světové války. V tomto jinotajném čtení jsme tedy srozuměni, že jak ztrouchnivělé vojenské zbraně, tak pozůstatky mrtvých vojáků budou nakonec tím jediným, co z dalšího celosvětového konfliktu zůstane, tedy sledujeme-li intenci apodiktického sdělení posledního verše básně („Dějiny pochodují.“).

Výše jsme této podobnosti, metaforické sémantice přiřkli charakteristiku vertikálnosti, doslova ‚zaujetí pro vertikální rozměr tématu‘, a nyní to můžeme doložit. Hierarchie, která se v básni rozvíjí nad tematickým obrazem muzea, je (řeceno v pojmech): *čas – pomíjivost – marnost – smrt*, a na samém vrcholu významové pyramidy *dějiny*. V těch se – jelikož „pochodují“ – ozývá existencialistické *hit en nunc*, princip ‚vrženosti‘ (zde tedy do času, resp. pomíjivosti), a pro nás je tak především pozoruhodné, že členka Skupiny 42, souputnice básnických vyznavačů životní situovanosti a předmětnosti k této hodnotě *tady a ted'* dochází takovým odlišným, v posledku meditativním postupem, tj. metaforickým zamyšlením nad časem na příkladu kulis muzea.

Další na první pohled výrazně „skupinová“ báseň Jiřiny Haukové otištěná mezi oněmi devíti vyvolenými v antologii Zdeňka Pešata a Evy Petrové, přitom opět taková, že na ní můžeme názorně vztáhnout naše kritéria literární ambivalence, je *Poslední den toho roku* (z

⁶⁷ Pro úplnost doplníme zřejmé syntaktické paralelismy této básně: mezi veršem třetím a čtvrtým, poté mezi desátým, jedenáctým a dvanáctým, a nakonec mezi šestnáctým a sedmnáctým.

důvodu rozsáhlosti reprodukuje báseň v poznámce pod čarou).⁶⁸ Tento text je jako řada jiných textů Skupiny 42 soustředěný okolo vlaků a právě proto, že je motiv vlaku či nádraží zastoupen u každého autora Skupiny 42, znovu nejprve padneme na rozdíl tvořený jinotajností promluvy „skupinové“ básničky vzhledem k promluvám jejích básnických souputníků. Obecně lze totiž říct, že vlak je u ostatních členů Skupiny 42 jednoznačně civilizačním atributem moderního člověka a společnosti, tedy v kontextu depoetizované poezie obracející se k lidem skrze věci, s kterými žijí, právě *věcí*, což v poetologickém žargonu o depoetizované poezii neznámá než, že motiv vlaku vystupuje v několikrát již vysvětlovaných vztazích soumeznosti a referenční konkrétnosti (reference pochopitelně v relaci s fikční podstatou lyrického subjektu, který byl ale v rámci Skupiny obvykle různými vztahy usouvztažňován k mimoliterárnímu světu, jak uvidíme v následujících citacích).

Metaforičnost vlaku, tohoto civilizačního symbolu, nepřipadá v úvahu ani u jinak obrazivě exaltovaného typu básnictví Jiřího Koláře (tedy Jiřího Koláře před radikálně depoetizovanými, vpravdě deníkovými básněmi sbírek *Dny v roce* a *Roky v dnech*) – ten koneckonců počíná báseň o vlaku přirovnáním, přičemž vlak naprosto zůstává tím, za co ho máme, v parafrázi Chaluppeckého, věcí *obecně lidského obsahu a významu*.⁶⁹ „Jak bouře na řetězu / Trčí vlak mezi skalami domů / Ohnivý výdechy ozařují tmu / V oknech se rýsují profily mužů / A gestikulující paže / V posledním voze se tančí“.⁷⁰

Přesuneme-li se dále například k Josefu Kainarovi v básni *Vlak s vězni*, je tento dopravní prostředek znovu pojat jako *nejkonkrétnější konkrétnost těchto let, těchto měsíců a těchto dnů* (další parafráze Chaluppeckého tezí),⁷¹ i když zde bohužel v souvislostech světového válečného konfliktu v oné navýsost tragické podobě: vlak zneužitý nacisty pro transporty zatčeného

⁶⁸ „Kdo není nikde doma, / miluje vlaky, dlouhé, / teskné, prapodivné vlaky, / jedoucí posledního dne / tohoto roku. // Vlaky, které vezou pospolu / nejvíce lidských osudů, / aby dojely, dojely kam? / Dlouhé, teskné, prapodivné vlaky / zastavují v cizích staničkách / uprostřed světa. / Vlaky, útulnější než cizí pokoje, / vlaky, vyhřáté lidmi, / kteří utekli odněkud ze zimy, / kteří utekli odněkud osudu, / a jedou si pro nové. / Vánoční vlaky - / s okny, zalepenými / jinovatkou, cukrem / a novoročními pozdravy. // Opuštěná nádraží, někdo tu stojí osamělý / bílé komíny na periferii / s dýmem svědomí / tohoto roku, / s dýmem svědomí / letadel, tanků a pum. // Opouštím toto zoufalé, / prázdné město, / kam nepatřím a nikdo mne tu nezná. / Do slepých zidek po slunečních hodinách / tváře chodí jak vzpomínka, / kolem slepých oken, / kolem slepých hodin, / neznají mne, neznají mne. / Ani starou studni na horním rynku, / uličku pod hradbami / s tabulkou ‚na vlastní nebezpečí‘, / posázenou hromádkami, / které zavánějí k jalovému jezu. // Moci si prodloužit, aspoň na kus života, / jediný krásný okamžik, / když vstupuješ v cizím městě / do teplého vlaku, / říkáš si, / aspoň na kus života. / Zopakovat si toto štěstí - / neznají mne, / kolem slepých oken, / kolem slepých hodin - / Teplé vánoční vlaky, / útulnější než cizí pokoje, / vlaky vyhřáté lidmi, / kteří utekli odněkud ze zimy, / kteří utekli odněkud osudu, / a jedou si pro nové. / Vánoční vlaky, / stromečky, svíčky a hvězda / (na které, na které se potkáme?) / Odjíždějí vlaky / z nejkrutějšího roku, / z nejkrásnějšího roku, / aby dojely, dojely kam? / Když člověk není nikde doma, / miluje dlouhé, jedoucí vlaky / chřupající na sněhu krajin, / posledního dne tohoto roku. // Myslím na dlouhou / cestu před sebou.“ – HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 125–127.

⁶⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 147.

⁷⁰ KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*. Praha: Družstvo Dílo, 1946, s. 46.

⁷¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 149.

obyvatelstva. Samotné Kainarovo sdělení je obdobně jako již jeho výše citovaná báseň o invalidovi (*Vozidlo*) strukturováno jako vyprávěná událost, zde s mini-příběhem: událostní charakter je rozvržen situací člověka, zřejmě rodinného příslušníka, který se shání po někom z vlaku převážejícího vězně („Stojí To za prvním skladištěm / Běžte se tam na To podívat / Já musím odtud Někam Pryč / To je jedno // Některé z nich prý už poznali / Zkuste to také Kdopak ví / Vždyť je pane patnáct stupňů mrazu / Dokud jsou poznat / Nebudou“),⁷² mini-příběh v rámci této události zprostředkovaný partnerem zoufale se shánějícího, resp. osobou, která v básni promlouvá, je o vězni, jež si prozpěvoval, což ho ve svém důsledku stálo život („S dozorcem S posledním / Dá se trochu mluvit / Přes špásovnou ženskou / za cigarety / Před chvilkou tu ubil pažbou pušky / Jednoho co začal řvát a zpívat // Zpíval že je z Ostravy z Ostravy / Zpíval že je doma / Pozdravte mi mé rodiče / Tam za nadjezdem / Rožák číslo dvacet“).⁷³ Vlak tedy není v básni (až na jeden odstavec zachycující jeho odjezd) téměř verbalizován, přesto je zcela konkrétní, přítomný skrze soumeznost s dobovou charakteristikou vězňených, resp. transportovaných.

U Jana Hanče se lze setkat s dalším příznačným zapracováním vlaku do fikčního světa básně pojaté jako časoprostor odpovídající dobové skutečnosti – viz název básně 43 odkazující k roku 1943 a výskyt místních toponym v textu: „Už samotný konec noci / okamžik před tím / než lidé vstávají k vlaku / do kalného podzimního svítání / mne si oči vysoký viadukt na Žižkově / na Poděbradské smutně se leskne dlažba“.⁷⁴ Opět se tedy nad básnickým sdělením o vlaku z okruhu Skupiny 42 přesvědčujeme, že ten je jakožto atribut fikčního básnického světa ve vztahu soumeznosti (nikoliv podobnosti) s lyrickým subjektem, a že je, jinými slovy, věcí: „je Neděle / nikdy jsem nejezdil na výlet / s dvěma četníky po boku / neúčastně hledícími / v necitelnou tvář nadcházejícího dne / jedu do Berlína / těžko být člověkem 1943“.⁷⁵

V tomto ohledu zcela opačně vlak (ze sdělení) Jiřiny Haukové není vpravdě vlakem, nýbrž představou pro přenesené uvedení jiné problematiky, figuruje tedy ve vztazích podobnosti a metaforičnosti. Jiřina Hauková začíná i zakončuje, neboli rámcuje svou promluvu, v které je vlak předmětem výpovědi, zřetelně obecnými sentencemi, což vyplývá z gnómicky stylizovaného lyrického mluvčího příslušných pasáží (mimočasový děj, resp. gnómický přezens vyjadřující se v aspiracích na všeobecnou platnost): „Kdo není nikde doma, / miluje vlaky,

⁷² KAINAR, Josef. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 307.

⁷³ Tamtéž, s. 308.

⁷⁴ HANČ, Jan. In c. d., s. 346.

⁷⁵ Tamtéž, s. 346.

dlouhé, / teskné, prapodivné vlaky, / jedoucí posledního dne / tohoto roku.⁷⁶ (úvod básně); „Když člověk není nikde doma, / miluje dlouhé, jedoucí vlaky, / chřupající na sněhu krajin, / posledního dne tohoto roku.“⁷⁷ (variovaný úvod v závěru básně). Hlavní motivy básně (vlak, poslední den roku) se tedy objevují přímo v citovaných sentencích a jejich předmětnost je tak zpochybněna pro celou báseň: i nadále se v textu nemluví o vlaku, nýbrž vždy principiálně o vlacích, ty tak nevidíme v kulisách konkrétního nádraží, neboť je zas opět analogicky v zobecňujícím plurálu řeč výhradně o (opuštěných) nádražích; celkovou gnómičnost promluvy v prostorových souřadnicích korunuje naprosto abstraktní představa destinace ‚vprostřed světa‘: „Dlouhé, teskné, prapodivné vlaky / zastavují v cizích staničkách / uprostřed světa.“⁷⁸ Jedná se tedy o báseň jednak obrazností ukotvenou ve variovaných sentencích na téma opuštěnosti, nomádství, života na cestách, atd., jinak se zvláště s ohledem na motiv posledního dne roku nabízí náhled na vlaky této básně jako na metaforické dopravní prostředky, pod čímž rozumíme básnický obraz úniku z válečného marastu doby, neboť tomu nelze přehnout po kolejích okupovaného kontinentu, nýbrž v přeneseném významu únikem z epochy („Odjíždějí vlaky, / z nejkrutějšího roku“). Takový obraz prozaicky řečeno neznačí než naději – analogicky odvíjenou od prožívaného konce roku – v konec konfliktu. Odpověď na implicitní otázku ‚co přinese nový rok?‘, je v básni ovšem ambivalentní, otevřená: „Odjíždějí vlaky, / z nejkrutějšího roku, / z nejkrásnějšího roku, / aby dojely, dojely kam?“⁷⁹

Vlaky (a nádraží) byly bezpochyby společným toposem pro všechny členy Skupiny 42. Důvody, proč tomu tak bylo, můžeme shledávat i v tradičně architektonickém umístění nádraží na periferii města, resp. v důležitosti, kterou oblast periferie měla v topologii Skupiny 42. Jan Tvrdlík, který se zabýval prostorem města ve vztahu k poetice Skupiny 42, vidí tento topologický rozměr periferie jako *prostoru nejlépe odrážejícího chaotickou mnohovrstevnatost moderní civilizace*,⁸⁰ a to vzhledem k tehdejšímu reálnému charakteru městských periferií, dnes, po několikrát proměněných urbanistických návycích, obtížně představitelnému: „Sterilita geometricky pravidelného prostoru dnešních sídlištních periferií nebyla tehdejším městům známa, periferie v té době nabízela velkou *tvarovou rozmanitost* (kurzíva – P. N.); jednalo se o prostor velice specifický, prostor, jenž je symptomatický především pro velkoměsta, jakkoli

⁷⁶ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 125.

⁷⁷ Tamtéž, s. 127.

⁷⁸ Tamtéž, s. 125.

⁷⁹ Tamtéž, s. 127.

⁸⁰ TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguracím prostoru v poezii Skupiny 42)*.

[online]. [cit. 20.4.2016] Dostupné z

URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

tento pojem má dnes poněkud jiný význam než v letech 1942–1948.⁸¹ Dále Jan Tvrdík v tomto smyslu cituje Ivana Blatného v reflexi hodnoty periferie pro Skupinu 42 (jedná se o dopis Blatného Chalupeckému): „Myslel jsem na starý ortodoxní program Skupiny, byl jsem naladěný ‚myticky‘. Periferie má zvláštní význam v mytologii města: Místo, kde město končí a začíná obzor. A město roste a stále jej pronásleduje. Tady město ‚transcenduje‘.“⁸² Nás ale samotná Blatného reflexe především opět přesvědčuje o frekventovanosti vztahů soumeznosti v definicích poetiky Skupiny 42: periferie je důležitá jako prostor styku (*místo, kde město končí a začíná obzor*), zároveň se těmito styky při jejich vzájemném prorůstání, uchvacování a ovlivňování konstruuje povznesenost věcí vyskytujících se v těchto konfiguracích soumeznosti, tj. jejich transcendence (*a město roste a stále jej pronásleduje* [rozuměj krajinu za městem], *tady město transcenduje*).

Byla by nakonec „věčná škoda“ omezovat atributy poetiky Skupiny 42 na metaforicky podobnostní vztahy, jak to právě registrujeme na určitém místě Tvrdíkovy výzkumu prostorů v tvorbě Skupiny (*tvarová rozmanitost tehdejších periferií jako odraz chaotické mnohvrstevnatosti moderní civilizace*). Takové přirovnání je relevantní, ovšem nemělo by zcela zastíňovat principy soumeznosti, které jsou v básních Skupiny přeci jen funkční, a tedy bezprostřednější než metaforická zobecnění tohoto druhu. Koneckonců u Ivana Blatného – ambiciózního teoretika nových soumezností – je zřejmé, že v tomto principu přináležitosti a soumezností potencionálně vystupuje cokoli z řádu skutečnosti (nejen tedy periferie), je-li to pozorováno básníkem Skupiny 42. „Za nejosudovější den svého života pokládám kterýkoliv den. Což to není dost ‚osudové‘ ráno vstávat, pohlédnout z okna – venku prší nebo svítí slunce (nebo je pod mrakem nebo sněží – počasí! Což počasí není nesmírně osudové? –) –, projít kolem stolu a židlí a skříní (Nábytek, což není nábytek skrz naskrz prosáknut našimi osudy? A dveře a talíře a nádobí a deštník a plášť, který si oblékáme?) na schodiště, kam doléhají zvuky cizích uzamčených domácností? Z vedlejšího domu je obyčejně slyšet domovnici, která komentuje zprávy, o nichž se dočetla v ranních novinách (a tak vás spojuje s přítomným okamžikem dějin), a současně události, které se staly v okolních domech, a současně nějaké příběhy z doby před dvaceti lety a současně ty, které se teprv stanou. Čas na všechny strany, prostor na všechny strany. A zatímco tato transcendentální domovnice, která stojí skoro vždycky uprostřed vesmíru (tj. asi

⁸¹ Tamtéž. Dostupné z

URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

⁸² BLATNÝ, Ivan. In c. d. Dostupné z

URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

dva kroky od dveří prádelny, o něž jsou opřeny mokré odkapávající necky), řeční a řeční, snažím se poznat zákony, kterými se řídí její přednáška, protože se mi zdá, že naprosto neimprovizuje. (...) Mám dojem, že je domluvena i se slepicemi, prkny, hrnci a klepanými koberci, které se ozývají kolem.⁸³

Jakkoliv byl Ivan Blatný zdrženlivý co do hodnocení svého úsilí o tvůrčí nápodobu této domovnice („Neříkám, že to dokážu po ní, ale chtěl bych to umět.“),⁸⁴ nelze mu upřít metodický zápal, což je mimo jiné zřejmé i z jeho básně o vlacích (*Řepišťe*). Uzavřeme-li tedy náš citační cyklus „skupinových“ básní o těchto dopravních prostředcích zatím nezmiňovaným příslušným číslem ze souboru Ivana Blatného, pak se právě od metaforických principů Jiřiny Haukové opět vracíme k metonymické strukturaci básnické promluvy.

Několik lidí vystupuje z vlaku

Na malé stanici.

Několik lidí vystupuje z vlaku

Na malé stanici.

Co voní v povětří?

Napjaté dráty běží za obzor a je to

Pár tónů harmoniky, míjející léto

Čtyřicet tři.

Několik lidí vystupuje z vlaku:

Dělníci z Ostravy.

Zvolna se sunou jejich dlouhé stíny.

Pár tónů harmo... Kdosi vypráví:

Odstoupil Mussolini.

Naproti stojí transformátor v poli.

A z domu vyšli teď tři přátelé.

Vánek se utkal tiše, vesele

S růžemi před budovou školy.

Krajina vlevo daleká a rovná.

Před chvílí jeli tudy vojáci...

Už slyšíš, jak se v básni navrací

Můj pocit nevýslovna?

Ze vzduchu, z hlasů, z roztroušených ech

Znovu ten večer tady ve slovech.⁸⁵

⁸³ BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty 1930-1948*. Brno: Atlantis, 1999, s. 37–38.

⁸⁴ Tamtéž, s. 37–38.

⁸⁵ BLATNÝ, Ivan. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 170.

V souvislosti s Blatného „transcendentální domovnicí“, jejíž výroky se vracejí jako refrény, a ona sama se i snad zadržuje, koktá a přeřikává podle plánu (vždyť je přece domluvena se slepicemi, prkny, hrnci, atd., jež se ozývají kolem),⁸⁶ je příznačné, že i Blatného směs prostupujících se obrazů a informací různého charakteru vytvářející tak nové soumeznosti (dojem vůně, zaslechnutý zvuk harmoniky, pocit z ročního období, procházející vojáci před chvílí – právě teď z vlaku vystupující dělníci, lehký větřík v povětří, obraz transformátoru a elektrického vedení, zpráva o Mussolinim), se na jedné straně rýmuje a refrénovitě vrací a na druhé nápodobně zadržuje podle plánu (viz elipticky nedořečený výraz ‚harmono...‘, který, pakliže ho patřičně interpretujeme, se za pomoci asonance v básni rýmuje s výrazy v předešlém a nadcházejícím verši: dlouhé stíny / harmoniky / Mussolini).

Především ale nad tímto sdělením s ohledem na problematiku Jiřiny Haukové registrujeme, že metonymický princip znovu převládá: lyrický subjekt je ve vztahu soumeznosti s fikčním světem básně (objekty promluvy stejně jako samotného mluvčího chápeme v předmětných, nijak metaforických, vztazích) a sám fikční svět má opět neopominutelnou referenční hodnotu opřenou o konkrétní mimoliterární časoprostor (z hlediska času: jednak explicitní definice ve výpovědi ‚míjející léto čtyřicet tři‘, jinak synekdochická informace ‚odstoupil Mussolini‘, tj. 25. červenec 1943; z hlediska prostoru pak místní toponyma: Řepiště v názvu básně, Ostrava v námi reprodukované části textu, Lysá hora a Frýdek, resp. Frýdek-Místek v dalších necitovaných odstavcích).

Úsilí o konkrétnost je tak obsedantní, že podstatu těchto nových soumezností založených očividně na průmětu rozličných situací, věcí a vjemů do jednotného časoprostoru pozorovatele-svědka, tematizuje sám autor v posledních verších básně: „Kolik je hodin? Kolik? Odpověď? / Teď právě teď... Teď právě teď.“⁸⁷

Závěrečnými verši Blatného básně sklenujeme naše srovnání na rovině literárních kódů: *hit en nunc* verše „Teď právě teď“ nás navrácí přes citované básně o vlacích až ke stejnému toposu v básni Jiřiny Haukové *V muzeu*, takže jsme schopni rozeznat, že jakkoliv může být výchozí topos (motiv, téma, atd.) totožný, o stejném kódování textů rozhoduje až realizace těchto atributů v samotných sděleních, tedy jejich strukturní zapojení. A konkrétně v našich příkladech se očividně jedná o různé sémantické struktury, na jedné straně podléhající metaforické sémantice, na druhé sémantice metonymické.

⁸⁶ Srov. BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty 1930-1948*. Brno: Atlantis, 1999, s. 37–38.

⁸⁷ BLATNÝ, Ivan. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 170.

V našem dosavadním pojednání nešlo dostatečně zdůraznit, že metaforická, resp. metonymická sémantika nevyklučuje uplatnění opačných postupů, tj. metonymií v textech z podobnostními vztahy a metafor v textech se vztahy soumeznosti. Prozatím jsme tuto relevantní skutečnost přecházeli, protože pod pojmy metaforická a metonymická sémantika chápeme, jak už bylo mnohokrát řečeno, *strukturující principy příslušných textů*, které pak nemůžou neovlivňovat interpretaci dalších dílčích textových postupů. Jinými slovy se domníváme, že jestliže metaforická sémantika – protože uplatňovaná v básnictví definovaném *podobností jako nadstavbou soumeznosti*⁸⁸ – spěje k tomu, že každá *metonymie textu je tak trochu metaforou*,⁸⁹ metonymická sémantika spojená s odpoetizovanou poezií z principu odporující Jakobsonově definici poezie naopak zastiňuje v textech fakticky se vyskytující vztahy podobnosti poukazem na vztahy soumeznosti. Zřetelným dokladem toho jsou například verše Jiřího Koláře – „A město přizvukovalo všem / Všechny jej proklínaly / A všechny chválily krásnou noc / Přály věčný život / Všechny pojednou věděly o její vznešenosti / Za jak velkým kráčí cílem / A všechny bolelo za krkem a vybízely hvězdy padat / Byla to divná přání / Ale hvězdy stály jako železné krávy“⁹⁰ –, které, přestože očividně obsahují syntaktické paralelismy vycházející z anaforického opakování výrazu ‚a všechny‘, jsou Petrem Komendou interpretovány pro kvalitu lyrického subjektu utkvívát v přítomnosti a vytvářet tak nové soumeznosti, což je ihned v textu podrobena výkladu – neboť věci a situace usouvztažněné z hlediska přítomnosti, resp. ochuzené o svou minulostní a budoucnostní perspektivu, nejsou než fragmenty těchto věcí a situací – o Kolářově podřízenosti podstatě synekdochy.⁹¹

I uchopíme-li věc z hlediska literárněhistorických souvislostí, dojde k potvrzení skutečnosti, že tyto podobnostní vztahy například tolik častých refrénovitých opakování u Blatného anebo nevyčísitelných anafor u Koláře neodrážejí tradiční metaforickou sémantiku. Jedná se totiž o promítnutí literárních forem oblíbené angloamerické poezie (refrény: Langston Hughes, anafory: Walt Whitman), jež byla v diskursu Jindřicha Chaluppeckého označována jako

⁸⁸ JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 96.

⁸⁹ Tamtéž, s. 96.

⁹⁰ KOLÁŘ, Jiří. In KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*. [online]. [cit. 24.4.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>>

⁹¹ Srov.: „Ačkoli Kolář utkvívá v přítomnosti a vytváří nové soumeznosti, podstatu synekdochy překonat nemůže. Fragment nedosáhne úplnosti, a proto jeho údělem je vždy vědomí nedostatku. Kolářova tvorba tak nadále stojí na hraně mezi řádem a vše ohrožujícím chaosem.“ – KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*. [online]. [cit. 24.4.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>>

A pro ověření skutečnosti, že je synekdocha prostředkem k uvedení vztahů soumeznosti v jazykových sděleních stejně jako metonymie srov.: WAUGHOVÁ, Linda R. *Poetická funkce v teorii Romana Jakobsona*. In SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Český strukturalismus v diskusi*. Brno: Host, 2014, s. 287.

neestetizující umění,⁹² a tedy výlučný podnět pro „skupinové“ gesto depoetizace opírající se o metonymickou sémantiku.

Závěrem: na úrovni literárních kódů, tj. indikátorů literárnosti příslušných sdělení, můžeme hovořit o rozdílném pojetí literárnosti u Jiřiny Haukové jakožto členky Skupiny 42 v poměru k ostatním členům Skupiny 42 – tuto odlišnost představujeme v dichotomii principů ekvivalence a soumeznosti, kterou lze opatřit množstvím dalších pojmových opozit: vertikálnost, horizontálnost; hierarchičnost, nehierarchičnost; konotace, denotace; a logicky metafora, metonymie.

3.3 Žánrový a druhový kód

3.3.1 Část první

Promítnutí informací ze sféry literárních kódů do složitější, ale souvislé roviny žánrových kódů, není překvapivě vůbec samozřejmé. Sama otázka po sdílených žánrových pravidlech produkce Skupiny 42 se pokládá těžko: stačí, když zde v souvislosti s již citovanými texty pomyslíme na mnohá sdělení Skupiny 42 jako na básnické promluvy poskládané z fragmentárních a navzájem heterogenních výpovědí, které v historii české poezie neměly žádnou adekvátní obdobu, anebo vzpomeneme-li naše vlastní úsilí o teoretickou definici depoetizace, v kterém jsme systematicky vycházeli právě z popírání a vzdorování tradičním básnickým diskursům jakožto souborům uměleckých pravidel. Lze se tak přiklonit k argumentaci Petra Komendy, který naznačuje, že žánr byl u „skupinově“ signifikantních básnických sdělení z hlediska pragmatického, tedy čtenářského, latentní: „...v literárních textech Skupiny 42 lze básně pojímat jako mozaiku nespojitých prvků, jež rezonovala s disharmonií přítomného světa, i jako texty řízené kompozičním záměrem a zvoleným generujícím principem, jenž však není z čtenářské pozice na první pohled patrný, neboť se neopírá o tradiční žánrová schémata.“⁹³ Čtenářsky definovaná žánrová latence se pochopitelně musí projevit při recepci příslušných textů – jako výmluvný důkaz si dovolíme citovat dobovou recenzi sbírky Josefa Kainara *Nové mýty* z pera generačního souputníka Ludvíka Kundery: „Leckdo by se třeba domníval, že tu tedy jde o normální epickou poezii, ale chyba lávky. Je to

⁹² Srov. CHALUPECKÝ, Jindřich. In PEŠAT, Zdeněk. *Tři podoby literární vědy*. Praha: TORST, 1998, s. 76–77.

⁹³ KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*. [online]. [cit. 24.4.2016] Dostupné z URL: < <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf> >

objevitelská lyrika (dosud lyrika!), v níž na mnohých místech jasně cítíme to, čemu se říká nová skutečnost, nový mýtus. Mýtus dnešní mění se skutečnosti, jejímiž nositeli nejsou zheroizovaní nebo fiktivní hrdinové, nýbrž třeba chlapeček u holiče, učeň, šofér, vycpavač zvířat, číšník na operačním stole. Ale to by zase leckoho zmátlo, aby hovořil o jakýchsi ‚sociálních baladách‘, jimiž Kainarovy básně nejsou, ačkoliv by nebylo nesnadno začlenit Kainara jako poslední článek české baladické tradice, jako článek, který je povolán k tomu, aby odstranil zakletou hráz mezi lyrikou a epikou...“⁹⁴ Zástupnost probírané druhové otázky nás tedy ubezpečuje o relevantnosti domněnky o žánrové latenci (od žánrů – protože tam je situace nejasná: o balady se nejedná – se přechází na obecnější rovinu druhů).

Abychom možná že ještě jasněji vyložili potenciálně obskurní představu žánrové bezpříznakovosti v poetice Skupiny 42, představme si, že čtenář, který nad touto produkcí neshledává jednoznačné žánrové ukazatele, do textů interpretačně vchází – pakliže nezobecňuje jako Ludvík Kundera – přes jednodušší a bezprostřednější signály, tj. skrze rovinu literárních kódů (fragmentárnost, metonymické vztahy soumeznosti, referenční užití jazyka, atd.). Synekdochická sémantika (fragment), resp. obdobná metonymická sémantika (předmětnost, nové soumeznosti) je tedy dle našeho názoru čtenářem rozpoznávána jakožto hlavní princip organizace řady „skupinových“ textů; literární formy se tak jakožto strukturující principy promítají na vyšší rovinu žánru a jako zjevné – čtenáři dostupné – strategie produkce ho doslova suplují (výraz „strategie produkce“ právě definuje žánr).⁹⁵ Slovy Claudio Guilléna, který si je možné totalizace forem v určitých literárních textech také dobře vědom, lze hovořit o *formách hledajících svůj žánr*.⁹⁶

Stranou by nemělo zůstat, že v okruhu Skupiny 42 vzniklo několik typických textů i na evidentním žánrovém podkladě. Berme to jako výjimku potvrzující naše pravidlo o převážné žánrové indiferenci v rámci Skupiny 42. Soustavně se to totiž z Chalupeckého okruhu týká jen Jiřího Koláře, který byl ovšem bytostným experimentátorem (s různými literárními formami a pochopitelně i s žánry) po celou svou tvůrčí kariéru, a tak by bylo otázkou (přesahující naší problematiku), zdali se nejednalo spíše o charakteristický jev pro tohoto básníka, než pro celý okruh Skupiny 42 (vyčleňovali bychom pak tento postup autorskému kódu Koláře). Konkrétně se jedná o postup tzv. mísící vysoké s nízkým, k čemuž dochází právě například při aktualizování slohově vysokých žánrů typu ódy všedně civilistickým a prozaicky banálním

⁹⁴ KUNDERA, Ludvík. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 305.

⁹⁵ Srov. MEYER, Holt. Literární žánr. In PECHLIVANOS, Miltos (ed.). *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 74–84.

⁹⁶ GUILLÉN, Claudio. *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008, s. 135.

materiálem v intencích poetiky Skupiny 42.⁹⁷ Žánr, který je zvolen, je tak zároveň problematizován.⁹⁸ Bez zajímavosti proto není, že jestliže se s tradičními žánry dílčím způsobem setkáme i u ostatních členů Skupiny 42, opět pozorujeme, že zatímco ostatní básníci se podobně jako – v této věci signifikantní – Jiří Kolář, upínají k rozrušování topoi spojených s žánry, které si sporadicky vybírají,⁹⁹ Jiřina Hauková je i v této věci ambivalentní, rozkročená mezi rozličná žánrová provedení: zatímco například o Haukové *Romanci* můžeme hovořit jako o netradiční žánrové aktualizaci romance v intencích Skupiny 42 (vzniká zde zvláštní pnutí mezi od Skupiny 42 odvozenou tématikou všedního života a žánrově podmíněnou vázaností veršů, jež se svou stylizovaností nehodí k bezprostřednosti obsahu), pak *Balada* anebo výše již citovaný *Sonet* dodržují konvence žánrů, na které se odvolávají ve svém názvu, a proto zvlášť u těchto dvou posledně jmenovaných básní není vůbec zřejmé, jak by je šlo dešifrovat v kódech Skupiny 42 (bereme-li onu „subversivní“ žánrovou strategii za „skupinovou“).

3.3.2 Část druhá

Jestliže se tedy přidržíme definice řady sdělení Skupiny 42 jako z hlediska žánru indiferentních literárních textů, bude ze zřejmých důvodů lepší věnovat se jiné oblasti v rámci genologie, tj. kódům na rovině literárních druhů. Již jsme si v citaci recenze Ludvíka Kundery stihli povšimnout, že tvorba Skupiny 42 rozněcovala otázky na rovině druhové problematiky: zejména pak v literárněvědných textech o literatuře Skupiny 42 je vyjádření se k druhové otázce – většinou pod pojmem epizace – obligátní. Koneckonců i náš text spěje k potvrzení této otázky: alespoň se tomu zdá napovídat naše předchozí využívání dichotomie principu ekvivalence a soumeznosti, neboť Roman Jakobson modelově chápe prózu (tedy epiku) převážně v termínech soumeznosti a poezii (tedy lyriku) převážně v termínech podobnosti. Tak s ohledem na naše odvolávání se na metonymickou sémantiku při analýze textů Skupiny 42 nelze než apelovat na rozpoznání epického rozměru tvorby Skupiny 42. Zároveň zde ale přestává být Jakobsonův teoretický model funkční, neboť přirovnání metonymie epice (a metafory lyrice) je příliš

⁹⁷ Srov. sbírku *Ódy a variace*. (KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*. Praha: Družstvo Dílo, 1946.)

⁹⁸ Srov. MEYER, Holt. Literární žánr. In PECHLIVANOS, Miltos (ed.). *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 83: „Jak uvádí Colie (1973, 26n.), prosazuje se v pozdní renesanci (resp. v manýrismu), tendence k rozrušování systému žánrů, jež však právě proto, že zdůrazňuje pozadí, vede k zostřenému uvědomování žánru (resp. *généricité*), a právě proto je na něm ještě závislejší. Například text, který tak bezprostředním způsobem směřuje proti autoritativnímu pojetí sonetu u Petrarky, totiž 130. sonet Shakespearův *My mistress' eyes are nothing like the sun* (v tomto sonetu se postupně negují petrarkovská topoi), má sice nejrůznější účinky, ale v žádném případě neznamená skoncování s tradicí sonetu.“

⁹⁹ Viz například jízlivou ironii, tedy intelektuální prostředek odstupu, Kainarovy *Nénie*, tj. žánru spojeného s vyznáním smutku nad úmrtím člověka, ovšem žánru, který by měl jakožto latinský analogon středověkého *pláče* spolu s dalšími žánry jako jsou například *žalmy* patřit do okruhu emočně vyhocených žánrů, a to v opozici k smírné, melancholické, obecně reflektující *elegii*. Srov. ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013, s. 242–243.

obecné pro citlivé uchopení tohoto problému. Problematické je přeci už jen vymezení epičnosti v tvorbě Skupiny. Bez okolků řekněme, že v této věci přijímáme náhled Ludvíka Kundery, který odmítá uznat, že by produkce Skupiny 42 byla epickou poezií, přičemž opět ve shodě se zmíněným autorem chápeme vpravdě lyrickou poezii Skupiny 42 jako „epizující“. Do jakého terminologického okruhu ovšem s tímto *ad hoc* pojmem? Jestliže epizace označuje epické tendence realizované ve sděleních neepického druhu, jak se domníváme dovozovat z argumentace Ludvíka Kundery, pak hledáme pojem, který je schopný tuto sekundární rovinu konceptuálně uchopit – a v rámci genologie nejspíše padneme na koncept *modu*.

„Modus pojmenovává jeden aspekt díla, jednu (byť třeba zásadní) jeho významovou vrstvu, a nemůže tedy zahrnout celek díla: mody jsou „jenom jeho aspekty, vlastnosti nebo hlavní tendence, žíly, které jím procházejí napříč“. Jejich funkci chápe komparatista C. Guillén především jako tematickou, přesnějši by však asi bylo mluvit o funkci pragmatické (dopad na čtenáře).“¹⁰⁰ Samozřejmě je nám v práci o literární komunikaci pojem k užítku už jen svým pragmatickým určením, dále ale spatřujeme výhodu modu v tom, že krom jeho konkrétních podob, které vypočítává Pavel Šidák, resp. Claudio Guillén („modus ironický, satirický, groteskní, alegorický nebo parodický či realistický“)¹⁰¹ k němu lze dospět i s pojmy odvozenými z druhových označení (řekněme modus lyrický, epický, dramatický). Zvlášť terminologické přeformulování druhové triády v *Základních pojmech poetiky* Emila Staigera z lyriky, epiky a dramatu na lyrično, epično a dramatično je náchylné konotovat modus. Postačí, když se dovtípíme, že jak mody, tak Staigerovo lyrično (epično, dramatično) chápe Pavel Šidák v obou případech jako významové příznaky děl, nikoliv jako esenciální kategorie.¹⁰² (Mimo to se P. Šidák v kapitole o modech řečnický zeptá: „je lyrično blíže druhu, nebo modu?“)¹⁰³ A nakonec sám Staiger, když pro čtenáře v úvodu k *Základním pojům poetiky* otevírá druhovou problematiku, otevřeně hovoří o *tónině* ve vztahu k lyričnu, tedy o něčem logicky modifikujícím, jinými slovy se zdá, že s našimi poznámkami o modu ve vztahu ke kategoriím lyrična, epična, dramatična implicitně koreluje. „Užíváme výrazu ‚lyrické drama‘. ‚Drama‘ tu znamená básnické dílo určené pro jeviště, ‚lyrické‘ jeho tóninu, a ta se pro povahu díla považuje za směrodatnější než jeho ‚vnější dramatická forma‘. Čím je tu určován druh? Označí-li nějaké drama za lyrické nebo epos – jako Schiller *Heřmana a Dorotku* – za dramatický, musím již vědět, co je lyrické či dramatické. A nedozvím se to tak, že si vybavím všechny existující

¹⁰⁰ ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013, s. 90–91.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 91.

¹⁰² Srov. c. d., s. 30; 91.

¹⁰³ Tamtéž, s. 92.

lyrické básně a dramata. Tato mnohost mě jen mate. Je to spíše tak, že o lyričnu, epičnu a dramatičnu máme jistou ideu. Tuto ideu ve mně kdysi evokoval nějaký příklad, jímž patrně bylo určité literární dílo. Ale dokonce ani to není nutné. ‚Ideální význam‘ – abychom užili Husserlova výrazu – slova ‚lyrický‘ jsem mohl zakusit při pohledu na nějakou krajinu, co je ‚epické‘ třeba při spatření proudu uprchlíků, smysl slova ‚dramatický‘ mi mohla vštípit nějaká hádka.“¹⁰⁴

Vystříhejme se Staigerova diskutabilního ukotvení druhových kategorií v antropologickém tázání¹⁰⁵ a omezme naše vnímání příznaků lyričnosti, epičnosti a dramatičnosti pouze na literární parametry. Víme tedy, že textům Skupiny 42 rozumíme jako *epizujícím*, respektive, řečeno s aplikací termínu modu, jako *epické* lyrice především vzhledem k vylíčenému, událostnímu, neboli dějovému charakteru promluvy (viz Staigerův *proud putujících uprchlíků* definující epično), který jako takový vystupuje zvlášť do popředí v textech, v kterých schází klasická lyrická instance lyrického subjektu (rozuměj, že texty jsou psány v třetí slovesné osobě). Ovšem i v četných případech, kdy je lyrické ‚já‘ v básních Skupiny 42 přítomno, se epický modus znovu aktualizuje, a to vzhledem k obligátní stylizaci lyrického mluvčí do role svědka, tj. pozorovatele městského dění, neaspirujícího na žádný – intelektuální, reflektující, hodnotící – zásah do evokovaného prostředí, což je manifestováno skutečností, že autorský subjekt osobu svědka (tj. stylizovanou instanci lyrického subjektu) staví na rovině fikčního světa básně do právě vztahu soumeznosti s tím, co se před jeho zrakem odehrává.¹⁰⁶ Zcela opačně totiž přijímáme lyričnost: jako plné angažování se lyrického subjektu ve věcech, o kterých se v básni promlouvá, slovy Emila Staigera, jako *splývání subjektu a objektu*.¹⁰⁷ Anebo řečeno aktuálnějším literárněvědným diskursem Miroslava Červenky, v kterém se právě operuje s pojmem lyrického subjektu, jako prostupování mluvčího výstavbou díla: „Lyrický subjekt je osou tematické výstavby díla tam, kde tematické celky předmětného zobrazení (postavy, děj) mizí nebo ustupují do pozadí a na první plán vystupují duševní stavy a procesy, jak je to především v lyrice.“¹⁰⁸

¹⁰⁴ STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008, s. 31–32.

¹⁰⁵ Srov.: „Kategorie lyrična, epična a dramatična promýšlí Staiger jako nástroje, jejichž pomocí bychom mohli ‚dospět až k základním strukturám literární tvorby a snad dokonce i lidské existence‘, tedy v koordinátách antropologických.“ (Šidák 2013, s. 30–31)

¹⁰⁶ Srov. TRÁVNÍČEK, Jiří. Svědek v poezii Skupiny 42. In HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu (I)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1993, s. 132.

¹⁰⁷ Srov. studii *Lyrika a lyrično* (1952), konkrétně pasáž: „Neexistuje distance mezi subjektem a objektem; nálada je vždy neoddělitelně náladou duše i náladou krajiny.“ (Staiger 2008, s. 172)

¹⁰⁸ ČERVENKA, Miroslav. In EXNER, Milan. *Archilochův štít: epické souvislosti lyriky*. [online]. [cit. 23.4.2016] Dostupné z URL: <http://www.milanexner.cz/content/articles/36_O_lyricke_basni_lyricnu_a_lyrice.pdf>

S ohledem na jednu již vyloženou logiku námi užívané Fokkemovy typologie kódů pro komunikaci o literatuře, v které každý složitější kód obsahuje, resp. podmiňuje výběr kódů jednodušších, můžeme samozřejmě očekávat, že analyzované literární kódy Jiřiny Haukové odchylovající se od literárních kódů Skupiny 42 se i jiným způsobem promítnou do právě probíraných žánrových konvencí. A jakkoliv tautologicky a nadbytečně zní případná diskuse o lyrické lyrice, právě lyričnost poezie Jiřiny Haukové ve sbírce *Cizí pokoj* je vzhledem k epičnosti v okruhu Skupiny 42 jasně příznaková.

Navážeme-li proto na výše ocitované básně Jiřiny Haukové na úrovni žánrových kódů (a na příslušné argumentační rovině o druhové problematice), řada informačních doplnění, kterými texty opatříme, bude mít v tomto smyslu charakteristiku *lyrický* co do označení modu. Nejzřetelněji vzpomínaná časová neurčitost, odborně řečeno gnómičnost, analyzované básně o vlcích (*Poslední den toho roku*), je u samého jádra definice lyričnosti (bezčasí, nedějovost, gnómické prézentum, subjektivnost, to dle Pavla Šidáka skládá typické vlastnosti lyrična jako ideálu lyrického druhu).¹⁰⁹ Ovšem nedějovost se promítá i do druhé potenciálně exemplární „skupinové“ básně této autorky, tj. básně zařazené do antologie *Skupina 42, V muzeu*. Zde je činnost jen přeludná, metaforicky personifikovaný *čas sedí*, obdobně *dějiny pochodují* (a navíc z předešlé analýzy textu dobře víme, že je tento děj, v intencích své obraznosti, de facto potlačený, nadále příznačný nekonáním);¹¹⁰ s lyrickým chápáním zmíněné básně koreluje i její označení jako meditace o čase, ke kterému jsme nakonec dospěli s ohledem na hodnotovou hierarchii, kterou si mluvčí ze setkání s prostředím muzea v textu vytváří (báseň *V muzeu* je v intencích Staigera příkladným lyričnem, splýváním subjektu s objektem na příkladu pohledu, obrazně řečeno, do krajiny muzea).

U další již citované básně *Mrtvý* Jiřiny Haukové, která má určitým způsobem svůj protipól v Kainarově básni *Nénie*, můžeme být dokonce názorní v konfrontaci *epického* a *lyrického* modu, a to při vycházení z odlišných sémantických struktur těchto textů. Sémantická odlišnost je teoreticky uchopitelná, protože spolu s Lubomírem Doleželem rozlišujeme intenzionální a extenzionální význam. Právě jmenovaný literární vědec specifikuje, že v tomto pojmosloví vychází s carnapovské terminologie (*intenze*, *extenze*), kterou usouvztažňuje s Fregovou sémantikou, již tento Němec založil na pojmovém rozlišení *smyslu* a *reference*. Tak tedy smysl jako intenze, reference jako extenze, jinými slovy, intenzionálnímu významu se

¹⁰⁹ ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013, s. 44.

¹¹⁰ Přeludnost pro označení děje, který je navozen tropy a odehrává se tak jen na obrazné rovině, si jako termín vypůjčujeme ze studie Jana Lehára *Metafora jako princip Halasovy epičnosti*. Srov. LEHÁR, Jan. *Studie o sémantizaci formy*. Praha: Karolinum, 2005, s. 119–132.

věnujeme na úrovni textury jakožto textově zaznamenaných výrazů, extenzí se obracíme k textovému odkazování na „mimojazykové objekty.“ Anebo jak specifikuje sám Doležel: „Od intenzionálního významu přecházíme k extenzi pomocí parafráze, tj. přepisem textury ve vhodném extenzionálním jazyku, například v jazyku tzv. sémantických reprezentací. Pro literárního vědce bude možná snadnější pochopit tuto dvojitost textového významu, když řekneme, že intenze je význam přesného znění literárního díla, kdežto extenze je význam vyjádřený ‚výtahem‘, ‚shrnutím‘ (čemu ve škole říkají ‚obsah‘).“¹¹¹ Extenzí neboli shrnutím tedy stavíme básně Jiřiny Haukové a Josefa Kainara k sobě: obé jsou o mrtvé/mrtvém uloženým v hrobě (společně jsou i kulisy tohoto „mrtvolného“ přebývání: den, noc a hřbitovní kvítí). Konkrétní literární postupy, které ovšem tyto významy ukotvují v určité podobě v textuře básní, svědčí o rozdílném strukturování společných významových jednotek, a my se tento rozdíl pokusíme vyložit právě jako důsledek rozličné druhové modifikace těchto básní (lyričnost, epičnost).

Lyričnost, resp. epičnost zmíněných textů napovídá již jejich délka, čímž míníme koncentrovanost básně Jiřiny Haukové na parafrázovanou situaci mrtvého oproti „rozvleklosti“ Kainarovi *Nénie*, kdy je námi parafrázovaná část o mrtvé v hrobě jen jednou ze sekvencí básnického textu. („Až opláčete příteli svou něžnou Miládku / Až zas poprvé ztratíte vědomí / Ve vaně horké vody / Neboť vaše síla ráda podléhá / Vy přece o tom víte // Až si uvědomíte jaký je nesmysl / Nositi po kapsách včerejší noviny / Někdo Vám řekne že máte srdeční vadu / Budete opatrně stoupat do schodů / Ponejprv už mysle na své srdce víc / Než na tu Než na tu // Která spí Dříme Spí / Na hřbitůvku kdesi u Třemešné / Střežena za dne / Rostlinami jemně chloupkatými / A za noci svou / Paní matkou Lunou (...) Po pravdě řečeno / Měl byste zajít si k zubnímu lékaři (...) Až si budete vyplachovat ústa kysličníkem / Miládku měla někdy divné chutě / Osamocení trůn v černém pohoří / Říkáte si Nikdo Nikde Nic / Měl byste však něco podniknout / Proti pocení rukou // Hrajete přece docela slušně na housle // A to je poslední dřevo ze stromu Pýchy v Evropě / Pokud je známo (...) Snad si Vás ona ani nezaslouží / Celkem je dost nejisté nač umřela / Možná že to bylo štěstí / Některé choroby // Zvažte se v některé lékárně.“)¹¹² Řekneme-li tak, že téma skonu, které jsme parafrázovali (a které je pochopitelně obligátní v žánru *nénie*), je v básni rozpuštěno v toku každodennosti postavy-vdovce, jde jen o další způsob vyzdvižení epičnosti básně, protože „všednodenní je svou povahou epické“.¹¹³ Dle

¹¹¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008, s. 276–277.

¹¹² KAINAR, Josef. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 27–29.

¹¹³ EXNER, Milan. *Archilochův štít: epické souvislosti lyriky*. [online]. [cit. 26.4.2016] Dostupné z URL: <http://www.milanexner.cz/content/articles/36_O_lyricke_basni_lyricnu_a_lyrice.pdf>

autora zmíněné definice, Milana Exnera, tak musí patřit k epičnosti i banálně prozaický obsah samotných promluv, neboť to, co se dá, jak říká Exner, *ve své exteroceptivitě převyprávět (např. jak jsem šel do práce) je ve své každodennosti základem života (epické), a stojí to v opozici k tomu, co se na těchto situacích převyprávět nedá, a co tvoří životní extázi (lyrické)*.¹¹⁴ Neextatické roviny se tedy drží Josef Kainar, když nám převypravuje nikoliv, jak někdo šel do práce, nýbrž zcela obdobně, jak u sebe někdo v rozrušení nad smrtí blízké nosil staré noviny, či jak témuž jedinci bylo sděleno, že má srdeční vadu, což ho zbavilo jeho prvotního zdroje nervozity. Předání takovýchto jednoznačných informací samozřejmě odpovídá i realističnost jazyka: např. žena z básně, po níž tu zbyl vdovec, je konkrétní osobou (*Miládka*) v konkrétně představovaném světě (*leží kdesi u Třemešné*), což ale kromě vlastních jmen v intencích epičnosti dokresluje i přímé pojmenování (viz detail v příslušném odstavci: *střežena za dne rostlinami jemně chloupkatými*).¹¹⁵ A jako příznačně realistické nakonec na úrovni lexika můžeme číst i Kainarovo ‚obrazoborectví‘ nastavené proti symboličnosti jazyka lyrické poezie (viz opět v tomtéž odstavci ironizovaný – jak z kontextu vyplývá – poetismus měsíce: *a za noci střežena svou paní matkou Lunou*). Celkový aditivní princip básně, kterým promluva nabaluje stále další situace ze života vdovce a přitom nenechává žádné vystoupit nad ostatní (což se dotýká i našeho tématu mrtvé), je svou horizontálností taktéž nablízku principům epické poezie, která dle definice *nezáleží na konečném cíli, nýbrž na líčení, tedy na prodlévání ve vyprávění* (Staiger).¹¹⁶ Neztratí se tak ani známá domněnka E. Staigera, že epika (Staiger konkrétně hovoří o Homérově *Ílias*) *nekončí, nýbrž prostě přestává*.¹¹⁷ Ambivalentnost podobného druhu lze totiž přiřknout i konci Kainarovi básně, neboť není zřejmé, jaký atribut zakončení by vzhledem k textu mohla nést zmínka lyrického mluvčího „zvažte se v některé lékárně“.

V příslušné básni Jiřiny Haukové *Mrtvý* je všemu jinak. Báseň o třech odstavcích nezná horizontálnost, kterou máme spojenou s definicí epické poezie, naopak je příkladně dostředná tím, jak kontrastně proti sobě staví své motivy (ty – noc, slunce, mrtvý, kvítí – korespondují se

¹¹⁴ Srov. EXNER, Milan. *Archilochův štít: epické souvislosti lyriky*. [online]. [cit. 26.4.2016] Dostupné z URL: <http://www.milanexner.cz/content/articles/36_O_lyricke_basni_lyricnu_a_lyrice.pdf>

¹¹⁵ Staiger epičnost definuje jako *představování*: „Epická řeč před-stavuje. Odkazuje k něčemu, ukazuje. (...) Avšak básník, který si vše prohlíží a představuje, nebude dlouho prodlévat v oblastech, které je přece jen poněkud obtížné vylíčit jako předměty. Obrací raději pohled navenek (...) a pozoruje, kolik nezměrného bohatství života se nabízí oku: zbraně, válečníci, bitevní vřava, podivuhodné krajiny a lidé, moře, pobřeží, zvířata a rostliny, zařízení domů a výtvořiny umění. Pouhé pojmenování a vyslovení: Tak to vypadá! mu již působí potěšení. Ocel se třpytí, moře má barvu vína, hrozny jsou temné, labuť je dlouhokrká, dobytek přímorohý, lodí mají vysoké zobce, psi jsou bystří...“ (A my bychom s Kainarem mohli dodat: mrtvé střeží rostliny jemně chloupkaté.) – STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008, s. 83,85.

¹¹⁶ Srov. STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008, s. 91.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 92.

strofickým dělením, jak už jsme výše ukázali), což je zas – například s odkazem na diskurs Miroslava Červenky – naplnění definice lyriky.¹¹⁸ Zaměříme-li se na děj s ohledem na jeho roli v textech, které můžeme označit za „epické“, pak konstatujeme, že ten je v básni jakožto navázaný na tropy nanejvýš jen přeludný (zde se konkrétně jedná o personifikace: tma běhá a klevetí s mrtvými, slunce číhá jak do ní zatnout drápy). Celkovou přízračnost promluvy pak pečeti gnómický prézens, v kterém je báseň napsána. A kdybychom přeci jen bažili po konkrétnosti a v souvislosti s válečnou dobovou atmosférou chtěli mrtvého z básně označit za válečnou oběť, vojáka, či prostě symbol zkázy této doby, nepřekročili bychom nijak rámeček spekulace. Spíše se nad tímto textem zdá vhodné uplatnit zmíněné Exnerovo kritérium lyričnosti, a referovat o zpracování tohoto tématu jako o extatickém, tedy jako o tom, co se na skutečnosti (že někdo zemřel) převyprávět nedá.

Vidíme tedy, že parafrázované téma mrtvé/ho lze v poezii téhož uskupení zpracovat diametrálně odlišnými způsoby: jako zcela konkrétní příběh, osud Miládky, ležící kdesi u Třemešné, resp. jako součást neurotického a civilizačního příběhu jejího muže, anebo z úplně jiné strany jako básnický exaltovaný obraz, přesto v podstatě momentka, v které nad hrobem běhá noc, zatímco slunce se připravuje, jak do ní zatne drápy. Jistě pouze jeden z těchto dvou způsobů považujeme za znak uměleckého úsilí Skupiny 42, a jen na ten za účelem interpretace aplikujeme kódy Skupiny 42.

3.3.3 Část třetí

Doposud jsme promítali již jednou citované básně uváděné v souvislosti s jednoduššími kódy do žánrové, resp. druhové problematiky Skupiny 42. Největší soubor básní ze sbírky *Cizí pokoj* ovšem vtáhneme do naší debaty o lyričnosti Jiřiny Haukové, když se zaměříme na téma odcizení či samoty v této básnické sbírce. Autorka se tímto tématem zabývá v tolika básnických číslech, že sbírka mnohdy působí jako variace na zmíněné téma:

- báseň *Ve dvou polohách (III)* (Hauková 2000, s. 71): „Odjíždíme, odjíždíme / z neznámého nádraží, / kde jsme se náhodou setkali, / náhodou, kdyby nás někdo

¹¹⁸ Srov.: „Lyrická báseň ve srovnání s eposem je ‚krátká‘, a rytmus prostřednictvím svých relativně rozsáhlých nejvyšších celků, strof, postihuje a po svém rozvrhuje její nezanedbatelné části. Rytmus si podřizuje téma, jež je v lyrice v různém stupni pozbaveno svých vlastních struktur uspořádanosti na základě fiktivních celistvostí, a zejména ovšem sukcesivnosti časově zřetězených událostí. Strofy člení lyrické téma na fáze v principu nezávislé na časovém průběhu a ruší hierarchické odstupňování mezi jednotkami tématu: vše, čemu je věnována samostatná sloka, je navzájem ekvivalentní a rovnoprávné. Strofy každá o sobě odkazují k společnému tematickému jádru (nebo ‚polí‘). Při absolutním potlačení fikce rytmem (...) ustupují metonymické a synekdochické (‚předmětné‘) vztahy mezi částmi tématu, charakteristické pro epiku, před vztahy metaforickými: každá sloka se jeví vždy novým pojmenováním téhož, strofy jsou navzájem ‚synonymické‘.“ – ČERVENKA, Miroslav. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s. 102. O antonymické ekvivalenci strof této básně jsme hovořili právě, když jsme ji prvně citovali (viz podkapitola označená 3.2.2).

uviděl. / Unavena vám kladu hlavu na rameno. / Sám začínáte: „Děkuji vám, / přišel jsem na to, že láska je bolest. / Po desíti letech věrnosti. / A nebyla to láska. / Budu vám vděčný, po celý život vděčný.“ / Vlak vjíždí do stanice. / Ať se vrátíme, ať se neuvidíme. / Jsme život, jsme obyčejný život.“

- b. *A co dál* (Hauková 2000, s. 87): „Stojím zmatena / nad tím / co je život. // A co dál – // Stojím zmatena / nad tím / co je člověk. // A co dál – // Otvírám ústa / k polibku / který nepřijde. // Mám / ještě věřit? // A co dál –“
- b. *Když mlčíme* (Hauková 2000, s. 88): „Dlouho sedíme / dlouho mlčíme. / Kolem je tma / slepá děvčátka / ptají se / na svůj osud / měsíce // A pak se přistihnem: / stále spolu / na jediný bod / hledíme.“
- b. *Osudy* (Hauková 2000, s. 94): „Inové pole / vějíř / s milostnými verši / ptačího zpěvu. / Les na nás hledí / očima černobýlu. / Mraky / topí nebe / nad námi v pláč. // Vzduch / sama slza. // Za námi / Inové pole / vějíř / s milostnými verši / ptačího zpěvu. / Na břehu řeky / rákosí / ostře nás řeže. // Sedíme spolu / dva zajatci.“
- b. *Samotářka* (Hauková 2000, s. 102): „Kdekoliv – stůl, židle, postel / věrně si slouží. / Kdokoli přijde / z jejich rohů / po kousku kousek ujídává, / po kousku kousek. / Vzduch o jejich rohy se už nenapíchně. / Ta, která přijde, / (po krůčcích odchází prach) / ta, která přišla, / (po krůčcích odešel prach) – / stůl, židle, postel dříme / a ona dříme a ticho a chlad, / podivný chlad / číhá ze všech koutů, / šplhá vzhůru, na jejím těle / leží sníh / a měkké tlapky tepu / na něj se kladou. / Ústa, prchající živé zvíře / chvějí se před zimou a okoušejí, / jak hořce chutná / a mezi zuby skřípe.“
- b. *Zastavení* (Hauková 2000, s. 104): „Přišel člověk a říkal, / že jemu všechno lhostejné, / že je mu lhostejná láska / že je mu lhostejná bolest / a že už neví, kudy dál. / A chtěl by radu – / a nemohla jsem mu říci, / než postavit si přes sebe most / a po něm jít až na ulici, / jít se všemi, / neneseš své a neseš to všechno, / co nesou si druzí. / A byly jste při tom vy, sestry mé? / (A kudy půjdete?) / Chtěla bych vám jen říci, / že cesta ke všemu, / nač se život sází, / vede mrazem.“

Právě skutečnost, že ve struktuře tolika básní této sbírky zaujímá exkluzivní roli duševní stav (odcizení, samota), nás nutí pohlížet na *Cizí pokoj* Jiřiny Haukové jako na lyricky ztvárněnou poezii. Koneckonců termín stav participuje na pojmosloví E. Staigera, kterým definuje lyricky, konkrétně když hovoří o „naladění“, pojmu, jež chápe intencionálně (de facto ve smyslu již výše uvedené charakteristiky: splývání subjektu a objektu). „Naladění odkrývá existenci bezprostředněji než jakýkoli názor nebo jakékoli pojmové chápání. Jsme naladění, to

znamená proniknutí kouzlem jara nebo vydání všanc hrůze temnoty, opojení láskou nebo stísnění, vždy však ‚zaujatí‘ tím, co je nám – v prostoru nebo času – tělesným protějškem. Proto má smysl, když jazyk mluví jak o večerní náladě, tak o naladění duše. Obě jsou nerozlišitelnou jednotou. Veskrze platí Amielův výrok: ‚Un paysage quelconque est un état de l'âme.‘ Tato slova neplatí jen o krajinách. Veškeré jsoucno je v naladění nikoliv předmětem, nýbrž stavem. Stav je existenčním modem člověka a přírody v lyrické poezii.¹¹⁹

Samozřejmě ideálnost, s kterou Staiger vymezuje kategorie lyrična, epična a dramatična by nás nutila ke korekturám: například z právě citovaných básní básně *Ve dvou polohách (III)* a *Zastavení* jsou užitím hovorového jazyka a reprodukcí přímé řeči taktéž nablízku epičnosti, rovněž diskurzivitu, která se jako pojmové chápání vyskytuje v některých verších,¹²⁰ má Staiger obecně za příliš určitou a tedy nepřátelskou „rozplývavému“ a „splývavému“ jazyku lyriky.¹²¹ Přesto na poměry produkce Skupiny 42 je i v těchto básních přítomnost celkového naladění, tj. proměnění jsoucna ve stav (samoty, odcizení), zcela zvláštní, neboť, hovoříme-li stále v Staigerově duchu, jsoucno pro členy Skupiny 42 bylo především nikoliv stavem, nýbrž předmětem. Epicky objektivizační hledisko (skutečnost jako předměty) se tak zcela logicky v poezii Skupiny 42 dotýkalo i stavů: odcizení je např. v básních J. Kainara¹²² anebo v básni v próze J. Hanče¹²³ jednou z řady odpozorovaných skutečností, tj. v rámci fikčního světa básně, který zaštiťuje mluvčí, jednou z charakterizovaných událostí potenciálně kolidující s událostmi dalšími, a tak v posledku ne něčím, co by mohlo charakterizovat mluvčího, potažmo báseň jako celek. Podobně pro Jiřího Koláře v básnickém textu *Vstupní* je samota, konkrétně samota dospělých mužů, zaznamenaným faktem určité večerní hodiny – *hodiny smlouvaných schůzek a umlčovaných gramofonů* –, nikoliv stavem, který by výhradně pronikal lyrickým mluvčím: „A vysmíval jsem se hodině / Té hodině smlouvaných schůzek a umlčovaných gramofonů /

¹¹⁹ STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008, s. 65. Příslušnou větu otištěnou ve francouzštině můžeme do češtiny přeložit takto: „Jakákoli krajina je stavem duše.“ („Un paysage quelconque est un état de l'âme.“)

¹²⁰ Pojmový – v intencích proklamací Skupiny 42 – je např. verš „Jsme život, jsme obyčejný život.“ z citované básně *Ve dvou polohách (III)*.

¹²¹ Srov. STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008, s. 67–71.

¹²² Zvláště explicitně v básni *Hudba* není odcizení stavem, který by prostupoval lyrický subjekt, nýbrž pozorovanou skutečností, ke které se zainteresované osoby staví namnoze prakticky: „Odcizuje se nám / Kup mu ty housle a smyčec“ (Kainar 1967, s. 47).

¹²³ Srov. v textu *Zamlčené chvíle* detail, v kterém je zaznamenáno, jak se muž a žena nejspíše dorozumět: „Dvě neviditelné děvky chechtají se za okny otevřenými ven. Kdo stará se o důvody? Letní svátky. Už se nejezdí z města, příroda tísni víc než opuštěný maják. Za zaprášeným oknem stárne láhev sektu, zelená sklínka a slámka. Ve víně je štěstí! Prý nespí jen neřádi. Rozumní lidé ovládli svět. Svět těch, kteří nevytápí z řady. Hráze postavili: Lidský smích a strach. Srdce zbabělců i srdce hrdinů jsou stejně zimomřivá. V zarmoucených odpolednech stařena vodí po Vyšehradské žlutou dceru na procházku věčně stejnou. *Muž ženě, žena muži cosi marně vysvětluje* (kurziva – P. N.). Hedvábné blůzy. Žije se zoufale, líbá i zapomíná.“ – HANČ, Jan. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 349.

Kdy stařeny sestupují dřímat / Na dvory pod staré kaštany / Kdy muži zběsilí z nenalezení / Kousku místa kam by ukryli své rozžhavené hlavy / Kam by uprchli před svými city / Kdy muži nenalézají / Ani tříšť vhodného hadru nebo dřeva / Jímž by ucpali svá srdce“.¹²⁴

Subjekt tedy v mnohých básních Jiřiny Haukové nezachovává „obligátní“ stylizaci do pozice svědka, pozorovatele dění, který svou nezúčastněností a věčným odstupem textově konstruuje epičnost básnických promluv, a naopak se oddává intencionálnímu ponoru do toho, co sděluje; lyrický subjekt zde tedy – pohrajeme-li si s ústředními pojmy Staigerovy druhové typologie – *nepředstavuje* motivy samoty a odcizení, nýbrž je na ně *naladěn* a jimi prostoupen. Tím se ovšem v okruhu Skupiny 42 specifická lyričnost básní naší autorky neuzavírá: popsaná situace má svůj dialektický protipohyb, který přítomnost lyrična ve sbírce *Cizí pokoj* ještě násobí. Dle běžné psychologie totiž dlouhodobě zakoušený stav samoty či odcizení vede k pochopitelné potřebě mít někoho blízkého či alespoň ke snaze někoho takového najít, a tato podmínka se promítá i do struktury sbírky *Cizí pokoj*: jinými slovy, další nemalá řada básní je milostného charakteru. Shrnuto a schematizováno to znamená, že lyrický subjekt (lyrické „já“) nenacházíme v textech Jiřiny Haukové výlučně v zmíněné epizující pozici svědka (*já + okolí*: lidé, věci, prostředí, situace), nýbrž zcela obvykle v klasické stylizaci intimní, principiálně lyrické poezie (*já + ty* jakožto označení osob opačného pohlaví; zvláštností sbírky *Cizí pokoj* je i varianta s vykáním – *já + vy* –, která koreluje s odcizeným naladěním subjektu sbírky, jež si někoho blízkého teprve snaží zoufale najít). Pomineme-li již dříve citované básně jako *Sonet* a *Rozchod*, nacházíme toto intimní rozpoložení např. v básni *Jednou ráno* („Ráno ze všech nejvíc ranní / jako by lidé dnes už nelhali. / Slunce vlhké po koupeli / malátně na střeších se protahuje. / Pošťák právě zvoní: / „Někdo je zamilovaný. Račte doplatit.“ (...) Ráno ze všech nejvíc ranní, / když ke mně přijdete / sem mezi cizí stěny, / jen slunce bude závidět / a jinak budem sami.“)¹²⁵ nebo v *Romanci* („Přijďte mne pohladit, / dnes jsem tak sama, / stůl, židle rozviklaná, / nic víc a nikdo víc. / Přijďte mne pohladit, / ať nejsem sama, / víc nemám nic, víc nemám nic. / Přijďte mne pohladit, / ať slyším: bez vás nejsem, / nemám nic. (...) Je léto, léto je, / knihy ze samých listů, / stromy ze samých listů, / co nám je po všem, jste tu vy, / můj klobouk slaměný, / a šaty květované.“)¹²⁶ básnickou proklamací námi popisované podmínky, podle které si samota vyžaduje blízkou osobu, je pak báseň *Setkání* („Nehledám jinou zemi. / Hledám jen člověka. / Někde. Na nádraží. / Aby na mne zavolal. // Nehledám jinou zemi. /

¹²⁴ KOLÁŘ, Jiří. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 180.

¹²⁵ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 108.

¹²⁶ Tamtéž, s. 110–111.

Hledám jen člověka, / o němž jsem myslela, / že ho už nepotkám. // Nehledám jinou zemi. / Hledám jen člověka. / Netušil, že potká mě, / přec dlouho čekával. // Nehledám jinou zemi. / Hledám jen člověka / kterého potkat chci. / A na světě dost znám.“)¹²⁷ Dále odkazujeme např. na texty *Ve dvou polohách (I, II)*,¹²⁸ *Středa*,¹²⁹ *Tajemství*.¹³⁰ Koneckonců i do prvoplánově tematicky jinak zaměřených básní sbírky *Cizí pokoj* proniká milostnost – viz vyústění protiválečné básně *Z války*: „Jak jim mám říci: / Je všechno z popele / – bez tebe, bez tebe.“¹³¹

3.4 Skupinový kód

Předvedená matrice literárních, žánrových a druhových kódů tedy dohromady skládá skupinový kód, vesměs pravidla, dle kterých interpretujeme literární texty rozličných autorů jako texty jednoho a téhož literárního uskupení. V jádru těchto literárních postupů Skupiny 42 typu nahrazení básnický konvenční metaforické sémantiky synekdochickou a metonymickou sémantikou, znejasňování žánrových příznaků, četná epizující tendence jinak lyrické poezie (atd.), leží tvůrčí gesto depoetizace (jak jsme se s ohledem na diskurs Romana Jakobsona o poetické funkci snažili průběžně a systematicky dokazovat), a tak lze sociokód Skupiny 42 opisovat termínem *odpoetizovaná poezie*. U Jiřiny Haukové jsme pak zaznamenali řadu příkladů, které tímto kódem objektivně vzato přečíst nelze, anebo lze, ale jen neúplně, tedy nejednoznačně (jako v případě citovaných básní zařazených do Pešatovy antologie *Skupina 42*, které se textově podílejí na rozličném, resp. nejen „skupinovém“ kódování literárních sdělení). Aby předpokládaná ambivalence literárního diskursu naší autorky jakožto členky Skupiny 42 byla patřičně dokreslena, zbývá nám ocitovat básně, které jsou vcelku bezproblémovým příkladem depoetizované tvorby v intencích Skupiny, jakkoliv i v těch porůznu přetrvávají motivy typické pro Jiřinu Haukovou (odcizení). Konkrétně se depoetizace týká téměř celého třetího, tj. závěrečného oddílu sbírky *Cizí pokoj* (nadepsáno jednoduše *III*), byť se v našem přehledu omezíme jen na některá čísla (a vzhledem k délce básní, jen na ukázky z nich).

- báseň *Jeden den* (Hauková 2000, s. 112-113): „Zlatá zeleň stoupá ráno do života / z posledního snu. / Od protějšího okna je sem vidět. / Stáhněte děravou roletu. / Ať si je – Jakýpak zázrak život. / Už obléká si punčochu. / Na nočním stolku popel rozsypaný – hotel C. / Kam bys to chodila, / neutíkej ode mne. (...) V šest večer. /

¹²⁷ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 109.

¹²⁸ Srov. c. d., s. 68–70.

¹²⁹ Srov. c. d., s. 76–77.

¹³⁰ Srov. c. d., s. 107.

¹³¹ Tamtéž, s. 100.

Krámy ospale zívají. Hotel Paříž. / Dnes pokoje obsazeny. / Na ulici se stalo neštěstí.
/ Dlouho jsem je vyhlížela, / jak vypadá na konci dne. / To jsi tedy ty? / Vždyť my
jsme starými přáteli.“

- b. *Nénie* (Hauková 2000, s. 114-116): „Pod okny dole někdo zpívá píseň: / Život
obyčejný chtěl bych žít. / Na sloupech otrhali plakáty, / prý se dnes netancuje. To je
nuda. / Kam mají všichni jít, kam jít. / Takovou píseň poslouchat je k smíchu. / Ať
přijde večer – hotel Hvězda – se pobavit. (...) Pod třetím patrem dole / skřípá vítr o
svěrák, / pod okny někdo zpívá píseň: Život obyčejný chtěl bych žít – / a harampátí
v shnilých bednách lomozí. / Sem jí to vyložili dnes. / Skříň rozviklanou a pár hrnců
děravých. (...)“
- b. *Tak to bývá v životě* (Hauková 2000, s. 120-122): „Co chcete víc – / stoličku pod
nohy a trochu teplé vody, / když přijdete si zatopit, / ach, kdybyste to uměl, / a
zašroubovat aspoň žárovku, / ať vám to prsty nepopálí. / Ach, tak to bývá v životě.
// Den co den stejně / říkám: přijďte na večeři. / Je teplá a ta nás aspoň zahřeje, /
když nemáme kde víc a čím se ohřát. / Vy to znáte. A proto mlčíte. (...)“
- b. *Třetí* (Hauková 2000, s. 134-136): „Den co den chodíváte na hřbitov. / A tolik
pršívá. / Střežte svůj smutek. / Aspoň něco zbývá, co v životě / je nejcennější.
Závidím - / Zda je to stejné / chodit smutná před pátou odpoledne / v zablácené
městské čtvrti, / kde domy uplakávají do parku, / zda je to stejné, / chodit radostná
před pátou odpoledne / v zablácené městské čtvrti, / kde domy uplakávají do parku.
/ Záleží na tom, koho potkáte. / Trochu se zastavíte. / Jste-li smutná, jdete-li na
hřbitov / s věnečkem, s růží, se svíčkou, / aby tam za vás řekly: nezapomenem.
(...)“
- b. *Na cestu* (Hauková 2000, s. 139-140): „(...) Kdo jde a vidí, / že neumí se dívat
škvírou ve zdi / jako ti ostatní a musí vidět dál, / ti s okem přilípnutým na zdi /
poťouchle skrz ni hledí - / A co dál? // Bosý kluk pihatý s kalhotami / na jedné šli
přes prsty hvízdá / těm lidem do uší. Ten uličník. / (A pod mostem pak pláče.) //
Kolem se budou smát a zevlovat, / úšklebky, polibky, nadávky, / všechno je na ulici
na prodej, / a proto naberu všeho, co nejvíc unesu, / a půjdu.“

4 Ustávání literární komunikace

Otázku jsme si vlastně již položili: jaká je v rámci studií věnovaných Skupině 42 komunikace o autorce, která si počínala tak nejednoznačně, když své čtenáře vystavovala různě kódovaným zprávám? Jelikož je v definici teorie literární komunikace literární dílo, řečeno obrazně, „těhotným“ sémiotickým předmětem“ (Doležel),¹³² tj. neustále aktualizovaným sdělením, nejde ve svém důsledku o neproblematický dotaz; vzhledem k doposud skrovné sekundární literatuře o Jiřině Haukové snadno odušíme, že rozličnost (signálů) na straně kódujícího (a potenciální mnohost analyzujících kódů čtenářstva) ještě nemusí ve svém úhrnu znamenat rozličnost (reakcí) na straně dekodujících. Začneme ale zcela samozřejmou rovinou: podíváme-li se na věc z perspektivy příslušných recipientů, tedy především očima literárních vědců a historiků, nabízí se zcela logické vysvětlení limitovanosti komunikace o „skupinové“ tvorbě Jiřiny Haukové. Jestliže totiž literárněvědné studie o Skupině 42 mají především vykládat charakteristické rysy poetiky příslušné literární produkce, tj. usouvztažňovat texty s metajazykem, který definuje literární diskursy (jak zní definice poetiky),¹³³ nikoho nepřekvapí, že autorka, jejíž dobovou tvorbu jsme popsali vzhledem k pojmu ambivalence, je při definování literárního diskursu Skupiny 42 upozadovaná. Například Jiří Trávníček ve studii *Svědék v poezii Skupiny 42*, v které se zabývá touto závažnou stylizací lyrického subjektu (svědek), pochopitelně natolik dobře zvolenou, že pomocí ní může komplexně rozvíjet poetologický výklad řady dalších rysů literárního diskursu Skupiny 42, nemá vpravdě příliš příležitostí k ocitování a komentování básní Jiřiny Haukové (koneckonců z Haukové cituje minimálně, konkrétně dvakrát). V kontextu Trávníčkem zvolené problematiky se jedná o relevantní opomenutí, které objektivně vzato vychází z právě jinak kódované tvorby Haukové co do lyrického subjektu (vzpomeňme zde, jak jsme spoustu básní Jiřiny Haukové na úrovni žánrového, resp. druhového kódu charakterizovali poukazem na intimně lyrickou stylizaci mluvčího: já + ty, já + vy). Obdobně si lze vysvětlovat přehlížení jediné ženské členky Skupiny 42 v dalších literárněvědných textech: taktéž už citovaný Petr Komenda studující diskurs Skupiny z hlediska „sémiotiky fragmentu“, což v principu odpovídá našemu pozorování literárních kódů Skupiny perspektivou uplatňované metonymické a synekdochické sémantiky,

¹³² Srov. DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000, s. 186.

¹³³ Viz Tzvetan Todorov in *Poetika prózy*: „Předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě: to, nač se ptá, jsou vlastnosti onoho specifického diskursu, jímž je literární diskurs. V každém jednotlivém díle je tedy spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejich možných realizací. Tato věda – jakožto věda – se tedy nezabývá skutečnou literaturou, ale možnostmi literatury. Jinými slovy: zajímá ji ona abstraktní vlastnost, která vytváří specifiku literárního faktu: jeho *literárnost*.“ (Todorov 2000, s. 15n)

Jiřinu Haukovou vůbec necituje. Předmětem Komendova zkoumání produkce Skupiny 42 s ohledem na tvůrčí princip fragmentu jakožto symptomatický literární postup tohoto uskupení jsou zvláště básnická díla Blatného a Koláře. Jan Tvrdík, který má ve studii o klíčových konfiguracích prostoru v poezii Skupiny 42 nad sbírkou *Cizí pokoj* (jak už napovídá název sbírky) výlučnou možnost věnovat se v rámci svého výzkumu poetiky Skupiny i Jiřině Haukové (což tedy nakonec na příkladu prostoru pokoje činí), explicitně říká, že především v básnických sbírkách *Limb a jiné básně*, *Ódy a variace* (obojí J. Kolář), *Tento večer* (I. Blatný) a *Události* (J. Hanč) „dochází z hlediska literární topologie k naplnění Chalupeckého programu.“¹³⁴

Mlčení je tedy typickou reakcí, které se Jiřině Haukové v odborné literární komunikaci o Skupině 42 dostává (a zmíněná Tvrdíkova studie je jen výjimkou potvrzující toto pravidlo). Za explicitní, verbalizovanou obdobu tohoto aktu můžeme brát charakteristiku Jiřiny Haukové jako „nesignifikantní“ autorky okruhu Skupiny 42, názor vyskytující se – byť s jistým nadhledem – v anglicky psaném portrétu Jiřiny Haukové od Libuše Heczkové,¹³⁵ a bez veškeré ironie a nadhledu, tedy zcela vážně pak v kapitole věnované Skupině 42 v monografii italského bohemisty Alessandra Catalana, který lapidárně zastává postoj, dle něhož byla první a jediná „skupinová“ sbírka J. Haukové „nepřilíš výrazná“.¹³⁶

Tušíme, že konkrétnější příklady recepce Jiřiny Haukové se skrývají za literárněhistorickými texty typu portrétní studie. Už jen žánrový kód literárněhistorického portrétní studie předepisuje detailní konfrontaci s tématem, což v případě portrétů literárních uskupení znamená postup od autora k autorovi („smlčení“ nějakého člena nepřipadá anebo by alespoň nemělo připadat v úvahu). Portrétní studie o literárním okruhu Skupiny máme dvě: text *Literatura Skupiny 42* napsaný Zdeňkem Pešatem roku 1967 (rovněž otištěný jako doslov v antologii *Skupina 42*), resp. text *Skupina 42 – nové směřování poezie*, který psal Přemysl Blažíček jako přípravnou studii pro akademické dějiny české literatury let 1945-1989. Oba literární historiky spojuje hledisko, z kterého interpretují produkci Jiřiny Haukové v rámci Skupiny 42, a které spočívá v žánrovém, resp. druhovém kódu; principiálně je ovšem rozděluje zhodnocení této interpretace.

¹³⁴ TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguracím prostoru v poezii Skupiny 42)*. [online]. [cit. 16.5.2016] Dostupné z URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

¹³⁵ Nadhled Libuše Heczkové shledáváme v tom, že otázku toho, kdo byl ve Skupině 42 význačnější, klade v inkriminované pasáži do uvozovek: „Jiřina Hauková, the only female member of the Group 42, remains in the shadow of her ‚more significant‘ friends.“ (Překlad – P. N.: „Jediný ženský zástupce Skupiny 42, Jiřina Hauková, zůstává ve stínu svých ‚vice významných‘ přátel.“) – HECZKOVÁ, Libuše. *Jiřina Hauková. January 27, 1919 – December 15, 2005*. [online]. [cit. 16.5.2016] Dostupné z URL:<<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/218>>

¹³⁶ CATALANO, Alessandro. *Rudá záře nad literaturou: česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Brno: Host, 2008, s. 229.

Jak vyplývá ze slovníku příslušné pasáže, kterou záhy ocitujeme, subjektivnost a intimnost jakožto podmínka lyrického subjektu je hlavním rozlišovacím znakem tvorby Jiřiny Haukové, který chce Zdeněk Pešat ve svém portrétu Skupiny zaznamenat, a tak jeho čtení probíhá v intencích toho, co jsme vzhledem k typické epičnosti produkce Skupiny označovali za lyričnost autorčiny sbírky. „Ke Skupině se Hauková přihlásila již za války ve sbírce *Cizí pokoj*, vydané až 1946 a obsahující verše z let 1943 – 1945. Tehdy do repertoáru Skupiny vnesla dosud ojedinělý aspekt: intenzivně prožívaný a silně subjektivně zabarvený pocit osamocení člověka uprostřed odcizujícího ruchu moderního velkoměsta, stupňovaný ještě drsnou atmosférou války a okupace. Hauková s notnou dávkou sebezpytu zaznamenává reflexy, které vrhá prostředí velkoměsta na intimně citový život jedince i na jeho existenci. Vytváří tak vlastně dvě znovu a znovu se opakující situace: chvíle, kdy žije ve dvou, a kdy je sám se sebou, jen se svými touhami a sny. Přitom se jedno s druhým prolíná. I ve dvou se přihlašuje intenzivní pocit osamocení a naopak i v samotě jsou chvíle, které dokáží uštedřovat přechodné pocity štěstí. Vzniká tak velice jemná, tesklivá lyrika, která svým tvarem není ani tradiční, ani novátorská, protože se soustřeďuje na sám stav, na úplnost sebevyslovení, na nuance neopakovatelné subjektivní zkušenosti.“¹³⁷ (Dodejme, že Zdeňka Pešata následuje recepce Jana Tvrdíka, který ve svém textu právě před výslovným odvoláním se na Pešatovu citovanou studii dospívá k obdobnému názoru: „Zatímco zmiňovaní básníci přijímali město jako své téma nevědomky a samozřejmě, u Haukové tomu tak nebylo. Vlastním tématem Haukové nebylo bující a kypící město, rostoucí konglomerát věcí, lidí a jejich osudů; bylo to její nitro a spíše subjektivní prožívání prostoru velkoměsta než fascinace městem jakožto prostředím pro mýtus moderního člověka.“)¹³⁸ A závěrem Zdeněk Pešat hovoří v nijak odsuzující dikci o jinakosti Jiřiny Haukové: „Cizí pokoj tak jinými cestami než poezie ostatních členů Skupiny míří k zachycení všednodennosti a mimo okruh literatury: důrazem na spontánnost vyznání o životě, na subjektivně prožité svědectví.“¹³⁹

Přemysl Blažiček tuto jinakost taktéž rozpoznává („V rámci Skupiny sbírku nej osobitěji vyznačuje všeovládající pocit bolestné samoty pramenící z osamělosti nemilované. Objeví-li se tu milostný vztah, přináší místo lásky vzájemnou cizost a navenek mlčení ve dvou.“)¹⁴⁰ opatřuje jí ovšem literárněkritickými, tj. hodnotícími, kritérii (kritériem je zde, lze-li vůbec

¹³⁷ PEŠAT, Zdeněk. *Tři podoby literární vědy*. Praha: TORST, 1998, s. 93.

¹³⁸ TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguračním prostorům v poezii Skupiny 42)*. [online]. [cit. 16.5.2016] Dostupné z URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

¹³⁹ PEŠAT, Zdeněk. *Tři podoby literární vědy*. Praha: TORST, 1998, s. 93.

¹⁴⁰ BLAŽIČEK, Přemysl. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda, 2002, s. 115.

odhadovat, estetika Skupiny 42 jako estetika konkrétní skutečnosti): „Šlo-li ostatním básníkům Skupiny o specifičnost konkrétních situací, zde jsou jednotlivé situace naznačovány natolik, nakolik je třeba k variacím oné globální nálady. O její nadosobní zvýznamnění se autorka tu a tam pokouší pomocí krajně obecných sentencí.“¹⁴¹ Přemysl Blažiček tak druhou sbírku Jiřiny Haukové chápe na rozdíl od tvorby jejích souputníků jako ještě „nezralou“. Estetický program Skupiny, ke kterému se autorka hlásila, Blažiček charakterizuje jako „vnitřně jí cizí“, a Haukové úsilí co do uchycení se v tomto uměleckém okruhu hodnotí jako „dočasné scestí“ básniřčiny tvorby (koneckonců argumenty, které přešly do Pavlem Janouškem redigovaných akademických dějin, jak jsme ukázali v začátku naší práce).¹⁴²

Jelikož označení druhé sbírky Jiřiny Haukové a tím pádem její celé rané tvorby jako nezralé je diskutabilní už jen vzhledem ke skutečnosti, že autorčina prvotina *Přísluní* byla dobovou kritikou přijata vzdor tradičnímu kódu lyriky, v kterém byla napsána (intimní poezie s milostnými a přírodními motivy; písňová dikce, tvarová ústrojnost, atd.), jako nevšední a původní (sic!) lyrika,¹⁴³ pokusme se podívat, co mohlo k tomuto závěru P. Blažička objektivně vést. V kratičkém textu věnovaném Jiřině Haukové, tedy v argumentaci, která zabírá pouhý jeden odstavec z celku studie, jsme schopni nalézt jedinou relevantní indicii vedoucí k možnému vysvětlení Blažičkova vpravdě kritizujícího soudu, a to fakt, že je zde interpretace sbírky *Cizí pokoj* posunuta do metonymické roviny, která ve svém důsledku Blažičkovi může konotovat zmíněnou nezralost.

K rozlišování metonymické a metaforické interpretace literárních děl dal podnět Miroslav Červenka v rámci zajímavé dvoj-interpretace své básně *V březnu*, již provedl sám básník poté, co jí interpretovala Jitka Bednářová (jednalo se o příspěvek do almanachu *Netřesk* Filozofické fakulty v Brně, který po třech letech, tedy roku 1997, přešel spolu i s trefným názvem *Interpretace – autointerpretace* do sborníku studií *Šnykeriky* k pětadesátinám M. Červenky). Zatímco J. Bednářová postupuje nad básnickým textem metaforicky, tj. na základě vztahů podobnosti (situace, kterou báseň popisuje – o rozsévači, který *jde (vlhká prst' se dme) a do tmy brázd sype semena*¹⁴⁴ – interpretece spolu s dalšími formálními prvky jako je např.

¹⁴¹ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda, 2002, s. 115–116.

¹⁴² Srov. Blažičkův text s textem otištěným v akademických dějinách. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda, 2002, s. 115–116. – JANOUŠEK, Pavel – ČORNEJ, Petr (eds.). *Dějiny české literatury 1945–1989 (I.)*. Praha: Academia, 2007, s. 170.

¹⁴³ Srov. komentář k recepci této sbírky v kritickém vydání básní Jiřiny Haukové, resp. v příslušné ediční poznámce napsané Michaelem Špíritem (Hauková 2000, s. 1024–1026). M. Špírit např. začíná konstatováním, že prvotina *Přísluní* byla co do počtu ohlasů nejčastěji recenzovanou sbírkou J. Haukové, a nakonec zmiňuje, že i v těch rezervovanějších ohlasech, které měly ke sbírce řadu připomínek, zaznívá uznání Haukové debutantské poezie, jež je „lepší než leckteré ‚objevy‘ velkých soutěží“. (Hauková 2000, s. 1025)

¹⁴⁴ BEDNÁŘOVÁ, Jitka – DOBIÁŠ, Dalibor (eds.). *Šnykeriky: Miroslavu Červenkovu k pětadesátinám studenti FF UK Praha*. Brno: Host, 1997, s. 82.

refrénovité opakování evokuje mytický svět a jeho cyklický čas), M. Červenka se nad básní vrací k autorským souvislostem z dob, kdy báseň vznikala (r. 1972), a postupuje tedy na základě vztahů příčinnosti, tj. metonymicky (sdělení o rozsévači klade v přímou souvislost s tehdejšími tíživými mimoliterárními okolnostmi, dle kterých mu byla režimem právě roku 1972 zakázána akademická, a tedy i literární činnost; rozsévač, kterého Bednářová identifikuje jako mytickou postavu, je u Červenky podobenstvím lyrického subjektu, resp. básníka, který má zakázáno publikovat, ale který ze své povahy „nemůže jinak“ – jak říká druhá strofa: „I kdyby zbyli z celého světa / jen on a zrno a lán / zas by tu chodil / jak srdce zvonu / rozkýván rozhoupán / od řádky k řádce od meze k mezi / jak od hrobu k hrobu / rád že smí jít“).¹⁴⁵ Ponechme teď stranou otázku metafory, která u Červenky zakládá připodobnění situace básníka k situaci rozsévače (metafora je objektivně vzato založena – jak přiznává sám autor – na homonymu „řádky“, které znamená jak brázdy, tak verše). Důležitější je, že M. Červenka upřednostňuje příčinné souvislosti: tento metaforický obraz básníka vyvolaly (a významově ho zpětně dešifrují) osobní podmínky umlčeného autora roku 1972. Sdělení třetí strofy – „Nemyslí na to že klasy z té setby / nikdo nebude žít / do snopů vázat a mlátit a mlít / prostě jde prst' se dme do tmy brázd / se sypou semena“¹⁴⁶ – je v metonymickém rozměru autorovi interpretace zcela transparentní: básník si někde v ilegálním příšeří básní dál bez nároku, že svá díla uvidí publikovaná a recipovaná. Naopak J. Bednářová, která si již na předcházejících dvou strofách vybuodovala *metaforicky transponující interpretaci motivu rozsévače v myticko-existenciálním kontextu* (Červenka),¹⁴⁷ by nad touto třetí strofou (kterou už v textu de facto neinterpretuje) těžko došla k tak transparentnímu a nenáročnému výkladu.

Miroslav Červenka je ve své „autointerpretaci“ systematickým pozorovatelem předvedených rozdílů autorského a čtenářského výkladu a přímo usiluje o to, aby přišel v této věci s nějakými závěry: jako autor vykládané básně konstatuje, že jsou pro něj na rozdíl od dalších možných čtenářů neodmyslitelné příčinné souvislosti a mimoliterární okolnosti geneze básnického sdělení, a v tomto smyslu nemůže než vyjádřit jistou skromnost nad „mýtotvorností a mýtoborností“, kterou jeho básni interpretka přiřkla, a kterou nazývá nezaslouženou. Především však metaforickému výkladu J. Bednářové neodnímá legitimitu, ba naopak přiznává, že se jedná o přirozený přesun hledisek, a to s ohledem na dobu, která od skutečností, které má v souvislosti s básní na mysli, uplynula („Dvě desetiletí, jak vidět, mění metonymie na

¹⁴⁵ BEDNÁŘOVÁ, Jitka – DOBIÁŠ, Dalibor (eds.). *Šnykeriky: Miroslavu Červenkovu k pětadesátinám studenti FF UK Praha*. Brno: Host, 1997, s. 82.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 82.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 91.

metafory.“).¹⁴⁸ My bychom si z této Červenkovy interpretace interpretačních metod výkladů jeho básně (literárněkomunikační řetězce jsou někdy vpravdě nepředvídatelně spletené) měli zvláště odnést, že jestliže je *principiální odchylnost autorských výkladů v tom, že hájí nebo alespoň připomínají metonymické souvislosti*,¹⁴⁹ je zcela pochopitelná metonymická „autointerpretace“ sbírky *Cizí pokoj* od autorky Haukové (která *de facto* hovoří o sbírce jako o *reakci na reálnou situaci jejího tehdejší podnájmu*),¹⁵⁰ nikoliv už od literárního historika Blažička. Překvapuje tedy, že se k metonymickému způsobu interpretace přiklonil Přemysl Blažiček v probírané studii, když u vykládání poezie zbylých členů Skupiny 42 o kauzálnost s mimoliterárními okolnostmi takto jednoznačně vůbec neusiloval.¹⁵¹ Jestliže totiž Jiřina Hauková v souvislosti se sbírkou *Cizí pokoj* otevřeně hovoří o své tíživé každodenní situaci vyplývající z okolností osamělého života v podnájmu, nejedná se v důsledku než o obdobně vyjadřovanou autorskou „skromnost“, jakou jsme našli u Miroslava Červenky, protože Hauková analogicky k Červenkovy relativizuje možné metaforické interpretace poukazem na příčinnou, interpretačně neoslnivou, hru faktů. (Dokonce bychom se mohli zeptat, zdali tuto „skromnost“ psanou v uvozovkách nemáme usouvztažnit se známým *toposem skromnosti*,¹⁵² který byl v dřívějších obdobích tradičně vyjadřován v omluvných předmluvách,¹⁵³ resp. zdali tyto autorské komentáře v současné literární komunikaci funkčně nezastupují vymizelý druh komunikace, druh, který mají moderní autoři pořád za žádoucí.) Jakmile ovšem k této rovině výkladu přistoupí literární historik, je jasné, že o autorskou skromnost (topos skromnosti) už jít nemůže, naopak se zdá, že akcentování této metonymické úrovně výkladu je logickým způsobem, jak argumentačně podpořit původně vyslovenou domněnku o nezralosti Haukové

¹⁴⁸ BEDNÁŘOVÁ, Jitka – DOBIÁŠ, Dalibor (eds.). *Šnykeriky: Miroslavu Červenkovy k pětadesátinám studenti FF UK Praha*. Brno: Host, 1997, s. 92.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 92.

¹⁵⁰ Jedná se o vyjádření Haukové v rozhovoru z roku 1999. (Srov. Hauková 2000, s. 1026.)

¹⁵¹ Inkriminovaná pasáž z Blažičkovy studie právě jednoznačně naráží na souvislost tématu odcizení ve sbírce *Cizí pokoj* s faktem, že se tehdy autorka prvně pokoušela osamostatnit v cizím prostředí: „*Cizí pokoj* psala Hauková (Moravanka, podobně jako Blatný a Kainar) v prvních letech svého samostatného života v Praze. Anonymita velkoměsta a jeho ubohá útočiště, pokoj v laciném hotelu, „*pokoj k pronajmutí*“, „*ledový pokoj*“, „*stůl, židle rozviklaná*“ stupňují bezútěšný pocit, ale zároveň velkoměsto neustále nabízí možnost, i když nenaplňovanou, kdekoliv potkat blízkou duši.“ (Blažiček 2003, s. 115)

¹⁵² Topos skromnosti patří k tzv. topice úvodů (exordiální topika): odkazujeme na Jiřího Krause (Kraus 2010, s. 99), ten pochopitelně odkazuje na předního badatele v této oblasti Ernsta Roberta Curtia (Curtius 1998, s. 95).

¹⁵³ Např. Cervantes v předmluvě *Dona Quijota*, v které se čtenáři omlouvá, že mu podsouvá vyprávění o takovém budižkničemu, taktéž využívá metonymický výklad, kterým ponižuje jakékoliv vzletnější, „metaforičtější“, ambice knihy: autor byl údajně podnícen napsat příběh o tak „vyschlé“ postavě jakou je *Důmyslný rytíř* jednak svým neučeným duchem, především pak tísnivým prostředím vězení, které se mu zrovna stalo osudem, a které mu nedávalo klidu, milého místa, příjemnosti venkova, atd., tedy okolností, které probouzejí i „nejneplodnější Múzy“; suchý, vrásčitý a zabeďněný – jinak téměř nejhodnotnější mezi literárními postavami – *Don Quijote* je tedy jen odrazem neplodných myšlenek vězně.

poezie v okruhu Skupiny 42,¹⁵⁴ protože promítání ryze osobních, mimoliterárních faktů do poezie ocitající se v kontextu jinak autentické a originální estetiky Skupiny 42 samozřejmě nepůsobí nijak zdařile a hodnotně. I kdyby ovšem Přemysl Blažíček ve své argumentaci nepostupoval takto „vypočítavě“ a vycházel prostě ze samotného komentáře Jiřiny Haukové, který jsme v této věci citovali, pak se rovněž zdá, že se jedná o nežádoucí omezení – přece, vrátíme-li se na okamžik k našemu příkladu s Quijotem (byť reprodukováného v poznámce), „setrvávat ještě po staletích“ – jistě, v případě Haukové to je půlstoletí – „na autorově intenci „zoškliviti lidem falešné a pošetilé vypravování knih o rytířích...“, znamená vlastně umrtvit dílo, rezignovat na pochopení významu knihy.“¹⁵⁵

Poohlédneme-li se dále, pak argumentačně zajímavý klíč k rozpoznání jinakosti Jiřiny Haukové drží mezi odbornou veřejností možná překvapivě Eva Pelánová, svého času studentka, která si pro literárněvědný projekt studií k poctě M. Červeny (opět titul, z něhož jsme právě citovali) zvolila analýzu poetiky Jiřiny Haukové. Eva Pelánová k působení básničky ve Skupině píše: „Skutečnost, které byly v první sbírce dveře uzavřeny, se pomalu vplížila mezi řádky, surová a nepochopitelná, špinavá válkou i tím, co přišlo potom. Zpočátku byla vyslovována známým jazykem *Přísluní* (ve shodě s poetikou Skupiny 42), který však svou uzavřeností do sebe sama zanedlouho přestal stačit.“¹⁵⁶ Jistě nepůjde zcela vyloučit, že tuto interpretaci vzhledem k hledání adekvátního kritéria odlišnosti Jiřiny Haukové mezi autory Skupiny shledáváme klíčovou možná jen proto, že do textu vkládáme další, a tedy vlastní (meta)interpretaci, podnícenou významově nejednoznačným užitím spojení „jazyk *Přísluní*“, interpretaci, kterou autorka nemusela zamýšlet. Ať tak či onak, chápeme-li citovaný výrok Evy Pelánové jako tvrzení typu ve sbírce *Cizí pokoj* Jiřiny Haukové došlo k prolnutí jazyka umění jakožto určitých konvencí vyzískaných již během práce na sbírce *Přísluní* s poetikou Skupiny 42, pak se problematika jinakosti Jiřiny Haukové posouvá k literárněhistoricky relevantnější otázce, než je otázka autorčiny umělecké zralosti, a to k otázce principiálně odlišných a tedy neporovnatelných kontextů, ke kterým může být tvorba členů Skupiny 42 ve smyslu geneze jednotlivých sbírek vztahována. Zatímco totiž autorská poetika jednotlivých členů se v tomto období utvářela a diferencovala v rámci sbírek, které ale stále vznikaly v kontextu Skupiny

¹⁵⁴ Přemysl Blažíček „nezralost“ Haukové postuluje hned na úvod příslušné pasáže textu: „Zatímco ostatní básníci Skupiny vydávali v prvních poválečných letech už zralá díla, o druhé sbírce Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* (1946, psáno 1943-1946) to ještě neplatí.“ (Blažíček 2002, s. 115)

¹⁵⁵ PEŠAT, Zdeněk. *Tři podoby literární vědy*. Praha: TORST, 1998, s. 32–33.

¹⁵⁶ BEDNÁŘOVÁ, Jitka – DOBIÁŠ, Dalibor (eds.). *Šnykeriky: Miroslavu Červenkovi k pětadesátinám studenti FF UK Praha*. Brno: Host, 1997, s. 57.

42,¹⁵⁷ Jiřina Hauková vydala za svého působení ve Skupině jedinou sbírku, takže ve snaze vysvětlit původ některých zvláštních literárních konvencí příslušné sbírky vedeme souvislost od *Cizího pokoje* právě k předcházejícímu *Přísluní*, které však bylo z hlediska geneze mimo kontakt s programem Skupiny 42.

Přestože pojmáme naše poslední myšlenky a poznatky stále ještě jako komentář k adekvátnosti Blažičkovi kritické recepcí Jiřiny Haukové, která snad až příliš jednosměrně vyostřila otázku odlišnosti této básnířky, musíme uznat, že jakkoliv lze o studii Přemysla Blažička diskutovat, je nepopíratelné, že autorem vyslovená kritika zcela vyhovuje postavení Jiřiny Haukové v literárněvědných studiích připomínaných zpočátku kapitoly. Status opomíjené a necitované autorky v literárněvědném bádání o Skupině 42 zřetelně koresponduje s charakterizováním autorčina působení ve Skupině jako jen s „dočasným scestím“, a jinými slovy, se z metatextů o Skupině 42 před očima čtenářů těchto studií skládá zdánlivě neproblematický obraz básnířky, která se mezi lety 1942–1948 jaksi mihla osudem Skupiny. Nenechme se mýlit – neshromažďujeme zde reflexe tohoto druhu proto, abychom evokovali nějakou rozpravu o „intrikách“ literárněvědné veřejnosti vůči dílu Jiřiny Haukové; skutečností je, že tímto způsobem chceme právě otevřít téma odbornosti a poučenosti prozatím připomínaných metatextů. V rámci teorie literární komunikace se nám totiž ukazuje zcela zvláštní paradox literárně komunikačního procesu, jehož intenzitu můžeme vyjádřit naprostým převrácením již v úvodu nabídnuté definice literárního díla jakožto sdělení či zprávy: vždyť zde právě přihlížíme tomu, jak literární dílo (sbírka *Cizí pokoj* Jiřiny Haukové) přestává být neustále užívaným a využívaným nástrojem komunikování a dorozumívání se o literatuře, tedy oním doležalovským „těhotným sémiotickým předmětem“, a stává se naopak kulturní institucí, artefaktem, jehož interpretace je pro jednu rozhodnutá a univerzálně dostupná (jakkoliv se jedná o interpretaci negativní). Tento paradox nevychází právě než z charakteru odborného psaní, které svou systematičností (tj. obecně sdíleným paradigmatem metod, např. strukturalistických) konzervuje dílo do určitého souboru literárněvědně relevantních charakteristik, čímž sice upevňuje naše, řekněme analytické, poznání literárních fenoménů, ale samotný proces recepce staví do stojatých vod předem vymezených a ve svém důsledku opakovaných tvrzení: „Literárněteoretické dorozumívání jako jedna z forem uměnovědného dorozumívání představuje svébytný komunikační proces. Uplatnění literárněteoretických

¹⁵⁷ Jiří Kolář napsal během svého působení ve Skupině 42 pět sbírek (*Ódy a variace* (1946), *Limb a jiné básně* (1945), *Sedm kantát* (1945), *Dny v roce* (1948) a *Roky v dnech* (1949)). Ivan Blatný dvě: *Tento večer* (1945), *Hledání přítomného času* (1947). A i Kainarovi *Osudy* (1947) předcházející z hlediska geneze *Novým mýtům* (1946) lze vztahovat do kontextu Skupiny 42.

metod v oblasti literárního dorozumívání, v oblasti vznikání a dění ‚světů ze slov‘, má *anesteziologické účinky*, vede k umrtvení dorozumívacích procesů. Literárněvědné metody, i když se pokoušejí rekonstruovat celek literárního díla (vzhledem k prototextu), vždy rozkládají a narušují komunikační fáze literárního dorozumívání – proces geneze a recepce literárního díla.¹⁵⁸

Tyto anesteziologické, umrtvující účinky v literární komunikaci o Jiřině Haukové a Skupině 42 tedy jednoznačně proběhly a probíhají za přispění literárněvědných studií o Skupině 42. Vzhledem k faktu, že právě citovaný Jiří Pavelka vidí hlavní literárněkomunikační problém vědeckého a metodického psaní o literatuře v tom, že narušuje, jak sám říká, „komunikační fáze literárního dorozumívání“, tj. striktně *historické procesy*, při kterých se jednak vytvářejí a jinak osvojují literární texty (geneze a recepce), lze konkrétně poukazovat na problematičnost některých ze zde citovaných studií o Skupině 42 coby reprezentantů a dědiců strukturalistického myšlení. Totiž samé definici ústředního postupu literárního strukturalismu jakožto imanentního čili „dílocentrického“ popisu literatury byla vždy implicitní jakási ahistoričnost v pohledu na literární díla, obecně řečeno, abstraktně typizující výklad literatury. Ten dle slovníku samotných strukturalistů spočíval v metodicky vyžadované intersubjektivitě a měl právě – v době, kdy ještě nebyla systematicky diskutována možnost recepčních dějin literatury – zaručovat „vědecký“ odstup od literatury: nepodlehnutí ryze subjektivním postupům ve věci odborného psaní o literatuře a překonání literárněkritických ozvuků dosavadních literárních věd (princip intersubjektivit v literárním bádání = výklad z hlediska toho, co je při četbě děl společného a závazného pro všechny členy kolektivity).¹⁵⁹ Ovšem, vynecháme-li celou složitou diskusi vztahující se kriticky (z literárněkomunikačních pozic) k některým principům strukturalistického koncipování předmětu literatury, postačí nám řada triviálních a intuitivních úvah, pomocí nichž si lze nedostatečnost současného teoretického uchopování Skupiny 42 a důležitost literárněkomunikačního, vpravdě historického (tj. genetického a recepčního) pohledu na situaci Skupiny 42 a Jiřiny Haukové uvědomit. Například si zcela intuitivně představme, jak bezmezně se lze podívat skutečnosti, že by nejvýraznější literární kritik vzešlý z generace mladé válečné poezie, který je podnes (např. v předmluvě Papouškovy monografie

¹⁵⁸ PAVELKA, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 205.

¹⁵⁹ Naším příkladem tohoto typizujícího vědeckého pohledu může být například Trávníčkova studie *Svědék v poezii Skupiny 42*, která argumentačně spěje k závěrečné typologii odlišující na podkladě různých kategorií (stylizace lyrického subjektu, pojetí reality, pojetí času, atd.) literární diskurs Skupiny 42 od literárního diskursu předešlých směrů (romantismus, klasicismus, poetismus, hermetismus, ale i „poezie obecně“) – zpětný pohyb této závěrečné strategie studie (předvedení typologie) totiž musel systematicky vyžadovat jednoznačné předvedení poetiky Skupiny 42, takže více se odchylojící tvorba Jiřiny Haukové padla, jak už dobře víme, za oběť vědeckému představení poetiky Skupiny 42. – Srov. TRÁVNÍČEK, Jiří. *Svědék v poezii Skupiny 42*. In HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu (I)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1993, s. 138–139.

Existencialisté) ctěn „pro mimořádný talent spatřit principiální souvislost ve zdánlivě málo přehledné řadě jevů“,¹⁶⁰ tedy Jindřich Chalupecký, nebyl schopen rozeznat, že jedna členka jeho uskupení psala mnohdy opravdu principiálně odlišnou poezii než jeho další „následovníci“, a jinými slovy, že by toto Jindřich Chalupecký jakožto hlavní aktér Skupiny na veřejnosti (kritická vystoupení) a směrem k veřejnosti (prezentace Skupiny 42) neměl nějak „pragmaticky“ ošetřeno.

Předpoklad pragmatičnosti – tj. účelů, záměrů, očekávání, jakožto i reakcí na ně – v literárním životě je jedním ze základních kritérií ne-dílocentricky pojaté literární vědy. Jak už totiž ukázal ve své průkopnické studii *Literárně historické studium ohlasu literárních děl (Problematika ohlasu Nerudova díla)* Felix Vodička¹⁶¹ nelze nepředpokládat, že literární díla jsou psána za účelem čtenářské rezonance, jakkoliv ta samozřejmě může být motivována různými záměry, usměřňována rozličnými strategiemi a provázena žádoucími i nežádoucími reakcemi. Každopádně jistotou zůstává, že díla nejsou publikována pro nic za nic, a není tedy ani nic logického na domněnce, že jestliže u literární vědy posledních několika let Jiřina Hauková jako členka Skupiny 42 dlouhodobě „propadá“, jedná se o trvalý stav. Přetlumočeno do sémiotické a literárněkomunikační terminologie, kterou v této práci uplatňujeme, to znamená, že se domníváme předpokládat, že dnešní kód Skupiny 42 (v kterém je minimum prostoru pro Jiřinu Haukovou) nemá totožnou strukturu s dobovým kódem Skupiny 42, a tedy, že i kódy, koneckonců stejně jako všechno ostatní, podléhají historickému působení. Je-li tak logika tohoto historického modifikování kódu Skupiny 42 – dle naší hypotézy – význačná mimo jiné upozaděním autorské role Jiřiny Haukové směrem k současnosti, pak můžeme hovořit o procesu ustávání literární komunikace o Jiřině Haukové v kódu Skupiny 42 jako o „zneurčitění“ dobového kódu Skupiny 42.¹⁶² Prokázání hypotézy o zneurčitění významu Jiřiny Haukové v kódu Skupiny 42 každopádně vyžaduje přijít s takovým „příběhem“ o Skupině a její básnířce, který stagnující tendenci potvrdí a který zároveň může zpětně aspirovat na to být vysvětlením tohoto negativního *statusu quo* odborných názorů na Jiřinu Haukovou (vysvětlením nikoliv už dílčím, opřeným o nevyhnutelné metodologické limity příslušných

¹⁶⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004, s. 8.

¹⁶¹ Viz Problematika ohlasu Nerudova díla in VODIČKA, Felix. *Struktura vývoje: studie literárněhistorické*. Praha: Dauphin, 1998, s. 283–321.

¹⁶² Srov. DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2008, s. 24.: „Protože jsme jako rozhodující kritérium stanovili **brání zřetele na znakový charakter věcí, vlastností a vztahů**, bude pro nás dále důležité nejen **nabývání významu**, ale i jeho **ztrácení**, nejen ustalování nějakých pravidel (kódů), ale také jejich rozpad či **zneurčitění**. Jak se může význam ztrácet? Vtipy, kterým se smáli naši rodiče, nám nemusí být srozumitelné ve své humornosti, neboť už neznáme situace, tehdy obecně známé, za nichž vznikaly. Komu z dnešních studentů řekne něco např. *Rádio Jerevan?*“ (Tučné písmo autorka J. D.)

odborných studií, nýbrž ukotveným v historickém pozorování, takže by vůbec šlo podhalit možnou podmíněnost názorů o Skupině 42, tak jak je prezentuje odborná veřejnost).

Na závěr dodejme, že z hlediska metodologického je předání historie Skupiny 42 jako příběhu „upozaďované“ Jiřiny Haukové zvlášť realizovatelné v doteku se sémiotickým hlediskem, které při vnímání historie rozlišuje akcionální, vcelku konvenčně srozumitelnou rovinu *minulého* jako příčinného sledu událostí a reakcí na ně vedle méně samozřejmého a méně reflektovaného historického vědomí, které vychází ze současnosti a podmiňuje koncipování minulosti, tedy výběr oněch událostí, které budou předvedeny jako kauzální celek. Boris Uspenskij, který toto rozlišení zastává ve studii *Historie a sémiotika (vnímání času jako sémiotický problém)*,¹⁶³ tím míní, že holá minulost, tj. minulé než se stane modelem nějakého diskursu dějin (nehierarchizovaný soubor proběhlých událostí, neurčité plynutí, atd.) dříve či později dospěje k události, která již bude současníky vnímána jako „historicky signifikantní“ („v dějinné rovině sémioticky příznaková“).¹⁶⁴ Taková událost pak nabývá z perspektivy historického vědomí subjektu charakteristiku historického faktu a subjekt se tak zcela relevantně v retrospektivě obrací k předcházejícím, doposavad neurčitým událostem jako ke znakům historicky pocíťovaného jevu (události). Jinými slovy, na základě tzv. historických faktů se zpětně konstruuje minulost, „sémanticky polyvalentní“ obrazy minulosti, které „mohou dostávat stále jiný smysl“,¹⁶⁵ se v perspektivě události vnímané jako historická z ne-znaků mění ve znaky, ne-historie minulého „amorfního“ plynutí se skrze sémiózu subjektu stává řadou souvislých kroků, historií.

Historie je – v principu – jako sen (shrnuje Uspenskij); v mysli nám probíhá řada snových, nahodilých obrazů, poté někdo v místnosti, kde ležíme, bouchne dveřmi, což nás nezbudí, ale přivede nás to do snění – za pomoci asociace – například obraz výstřelu, a ten poté (jako už signifikantní, zcela dominantní motiv) všechny předešlé obrazy uložené v paměti promítne do souvislého snového příběhu zakončeného smrtí z výstřelu, resp. probuzením.¹⁶⁶ Nechme stranou relevantnost Uspenského analýzy snu, kterou nejsme co do souvislosti s aktuálními výzkumy z oblasti psychologie schopni posoudit. V sémiotikově případě se jedná primárně o analogii sloužící k výkladu mechanismu vnímání a konstruování dějin jako diskursů o minulosti. Uspenskij tedy argumentačně usiluje o rozpoznání funkce jakéhosi „reflektoru“ (perspektivy, hlediska), jež nazývá sémantickým kódem, který „určuje, jak budeme to, co jsme

¹⁶³ USPENSKIJ, Boris A. *Historie a sémiotika (vnímání času jako sémiotický problém)*. In GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika (výbor z prací tartuské školy)*. Brno: Host, 2003, s. 237–253.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 243.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 243.

¹⁶⁶ Srov. c. d., s. 243.

spatřili, *číst*.¹⁶⁷ – A takovým pořadajícím kódem minulosti je pro nás zcela jasně soudobé opomíjení Jiřiny Haukové jakožto členky Skupiny 42, dominantní – slovy Uspenského *signifikantní* – jev dnešního bádání o Skupině 42.

S ohledem na proporcionalitu následující historicky orientované části dodejme, že se především zaměříme na dobovou situaci Jiřiny Haukové v okruhu Skupiny 42, následující události po rozpadu tohoto uskupení rokem 1948, které by měly být ve výsledku vyzdviženy a navzájem usouvztažněny jakožto znaky generující dnešní negativní pozici Jiřiny Haukové v kódu Skupiny 42, by při zevrubné analýze samozřejmě stačily na samostatnou práci (např. pod názvem „Vliv Skupiny 42 na českou literaturu“), takže je popíšeme spíše rámcově, totiž tak, aby byla souvislost dnešní situace Jiřiny Haukové s předcházejícím vývojem české literatury druhé poloviny 20. století zřejmá a představitelná.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 243.

5 V kulisách mladé generace: agonální prostor

5.1 Postup Jiřiny Haukové ve Skupině 42

Než vysvětlíme podstatu nepříliš obvyklého, resp. v literárněvědném diskursu nepříliš užívaného pojmu *agonální*, který jsme vetknuli do názvu této kapitoly, začněme tím nejdůležitějším, vlastním příběhem Jiřiny Haukové ve Skupině 42.

Jiřina Hauková na rozdíl od svých dávných známých z gymnaziálních let Ivana Blatného a Josefa Kainara nepatřila k básnickému „jádru“ Skupiny 42 v tom smyslu, že by stála u procesu jejího vymezování a sebeurčení. Přišla do tohoto uměleckého okruhu – stejně jako Jan Hanč – až po oficiálním vzniku Skupiny rokem 1942, tedy potom co už Skupina jako charakteristické uskupení vystupovala na veřejnosti. Dopady tohoto faktu se samozřejmě trochu smazávají skutečností, že básnické sbírky Skupiny mohly oficiálně vycházet až po skončení války a Protektorátu, tedy tím, že se čtenářské pozornosti dostávaly naráz v poválečných letech jako souvztažný soubor textů. Oficiální prezentaci Skupiny za války měly na svých bedrech především výtvarníci, nikoliv básníci; a když se po válce mohla v plné míře zapojit do recepčního procesu i poezie tohoto uskupení, ztěžka někdo mohl v narušené genetické posloupnosti, kdy sbírky vycházely jako neřízený „pelmel“, registrovat právě genetické souvislosti, a vůbec už ne vzhledem k hlubší rovině této problematiky, jak se dotýkala historií jednotlivých autorů vzhledem k jejich následné společné produkci ve Skupině 42. Z našeho retrospektivního, literárněhistorického pohledu ovšem dobře víme, že tvorba Jiřiny Haukové v debutujícím *Přísluní*, které vyšlo teprve rok potom (1943), co již Skupina oficiálně fungovala a tvořila, byla zcela mimo kontakt s tímto uměleckým okruhem. S další již „skupinovou“ sbírkou Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* tak vznikl v autorčině dosavadní tvorbě rázný zlom. Ten můžeme zběžně považovat za nevýznačný, nevyhnutelný a vcelku přirozený u autorů, kteří vstupují do nového kontextu, přitom je zde opak pravdou, a Jiřina Hauková je v okruhu Skupiny tímto přeryvem zcela zvláštní. Jistě tu jsou (a budou) konkrétní výhrady i u dalších příslušníků Skupiny: Jan Tvrdík v návaznosti na J. Kotalíka a M. Červenku píše, že „v Kolářově prvotině *Křestný list* (1941) je to ještě město zcela jiné, než jaké jej požaduje Chalupecký“,¹⁶⁸ a tedy, že taktéž Kolářův debut vznikající mimo kontakt se Skupinou neměl s Chalupeckého

¹⁶⁸ TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguracím prostoru v poezii Skupiny 42)*. [online]. [cit. 16.5.2016] Dostupné z URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

teoretizováním – až na jedinou báseň¹⁶⁹ – nic moc společného. Přesto se – například u Vladimíra Karfíka – setkáváme i s opačným přístupem, kdy literární vědec usiluje o vyzdvihnutí zmíněné sbírky ze stínu Kolářových známějších knih z období Skupiny (*Limb a jiné básně, Ódy a variace*), a to právě na podkladě souvislostí se Skupinou 42.

Jakkoliv to tedy může vypadat, Vladimír Karfík o Kolářově *Křestném listu* rozhodně nepolemizuje: stejně jako jeho kolegové, kteří ve sbírce nenacházejí až na výjimku žádné verše městské provenience typické pro Skupinu 42, i Vladimír Karfík poznamenává: „Nenajdeme tu Kladno, průmyslové město jako scénérii básní, ale cosi zcela jiného. Dominuje zde osobitá intelektuální obraznost, která je do značné míry vytvářená z metafor nikoli městské provenience, nýbrž naopak odkazujících ke zdrojům přírodní lyriky („dávno než svíce luk mých vyplakány“), k venkovskému folklóru („Rusalky platí lekníny tůním za byt“), ke kontextům literárním („Vzbuď se Charon mě vrátí!“).¹⁷⁰ Nic z toho ale V. Karfíkovi nezabrání – na rozdíl od výše zmiňovaných vědců, pro které jsou tato fakta konečným názorem na básnickou knížku –, aby sbírku *Křestný list* shledával jako podstatnou z hlediska výzkumů Skupiny 42. Vladimír Karfík totiž už v této „nedocenené“ knize registruje literární postupy, které se právě s takovým úspěchem uplatnily v následující Kolářově „skupinové“ tvorbě (běžné situace a věci v neskutečných vztazích neboli do kosmického rozměru přerůstající všednost, rozrůzněný slovník, v kterém kolidují výrazy tradičně poetické se všedním, nepoetickým až triviálním, někdy i argoticky zabarveným jazykem). To jinými slovy znamená, že Vladimír Karfík v Jiřím Kolářovi rozpoznává typologicky vhodný autorský typ k Chalupeckému teoretizování, a to v tom smyslu, v kterém se skrze postupy, které Kolář využil při realizování programu Skupiny, dá vést – retrospektivní, tj. literárněhistorická – souvislost k předcházejícím, raným sbírkám autora. Možnost pojmout zrovna ty sbírky autora, které byly mimo zřejmý kontakt s programem Skupiny, jako její prehistorii tedy rozhoduje o typologické vhodnosti autorského naturelu. Odtud pak řada Karfíkových emblematických, analogicky konstruovaných čili korespondujících popisů Chalupeckého „teoretického“ a Kolářova „praktického“ uměleckého úsilí: „Zhruba ve stejné době, kdy Jiří Kolář v hornickém a hutnickém Kladně otevíral poezii dveře do ulice, aby jimi mohla vstoupit do skutečného života a byla schopna dát zaznít řeči města, krystalizoval ve studiích a člancích Jindřicha Chalupeckého program návratu umění k životu. (...) Setkání Jindřicha Chalupeckého s tvorbou Jiřího Koláře bylo téměř osudové:

¹⁶⁹ J. Tvrđíkovi, resp. J. Kotalíkovi a M. Červenkovi se konkrétně jedná o tyto verše: „Skřivane zmýli si jednou žitný lán s lánem komínů / Možná že někdo přijde požnout tu černou harfu / Věřím / Sklidil by velkou báseň“ (Kolář 1992, s. 12)

¹⁷⁰ KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná: k moderní české próze a poezii*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 98–99.

Kolář už šel cestou, kterou Chalupický v české poezii hledal. V základní programové stati ‚Svět, v němž žijeme‘ Chalupický říká: ‚Žít. Vrátit člověka záhadě, zmatku života, začít znovu.‘ Ptá se: ‚Umění, vy obrázky malé, nevzhledné, vy veršičky típající svá slůvka uprostřed dění tak nesmírného, byly byste schopny?‘ Poezie, kterou ve stejné době píše Kolář, naznačuje, že verše toho schopny jsou.¹⁷¹ (A že těmito „verši“ jsou míněny verše ze sbírky *Křestný list*, resp. že když krystalizoval v článcích Chalupického program návratu umění k životu, Jiří Kolář otevíral poezii dveře do ulic právě zmíněnou sbírkou, je zřejmé z dodatečného časového zařazení, které Karfík reprodukuje na další straně: ‚Základní text, který se později začal považovat za formulaci programu Skupiny 42, ‚Svět, v němž žijeme‘ byl publikován ve 4. čísle Programu D 40, v časopise téhož divadla, kde Kolář tři roky předtím vystavil své koláže a zhruba ve stejné době, kdy dokončoval práci na své první knížce (*Křestný list*).¹⁷²)

Tezi o „typologické podobnosti“ J. Koláře s myšlením J. Chalupického (vyabstrahovanou nad texty V. Karfíka) lze s úspěchem zobecnit i na další autory Skupiny 42.¹⁷³ Na skutečnost, že Josef Kainar ve své jediné ryze „skupinové“ sbírce *Nové mýty* plně využil (nyní v explicitní vazbě na program Skupiny 42) literární témata či postupy typické pro jeho předcházející tvorbu, můžeme opět poukázat u Karfíka, který zdůrazňuje kategorie příběhu, osudu a člověka procházející Kainarovým dílem (rovněž ústřední kategorie programu Skupiny 42): „Na vztah lyrické a epické složky Kainarovy poezie už ukázal Jiří Opelík a určil příběhovost jako její základní prvek. Tíhnutí k záznamům příběhů souvisí s Kainarovým antropologickým východiskem. Člověk a jeho osud. (V titulech sbírek je i slovo *příběh* i slovo *osud* i slovo *člověk*).“¹⁷⁴ (Dodejme právě, že slovo příběh je v názvu Kainarovy prvotiny z roku 1940 *Příběhy a menší básně*, slovo osud v plurálu *Osudy* v názvu další Kainarovy sbírky, jež předcházela *Novým mýtům*.)

Pro prokázání téhož podobnostního principu u Ivana Blatného se už musíme poohlédnout mimo texty Vladimíra Karfíka, který o Blatném nepojednává, ovšem ani tak se nejedná o nic složitě konstruovaného a ztěžka hledaného. Například v klasicky portrétní studii Radomila Nováka *Průniky do poezie Ivana Blatného*, která se ve své první části nesnaží než charakterizovat vývoj poetiky tohoto autora, je tato neproblematičnost a přirozenost přechodu od raných sbírek k produkci v intencích programově svázané Skupiny zachycena popisem vztahujícím k sobě rozličné Blatného sbírky na podkladě společné kategorie (smyslovost), či

¹⁷¹ KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná: k moderní české próze a poezii*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 95.

¹⁷² Tamtéž, s. 96.

¹⁷³ Pochopitelně vyjma Jana Hanče, který do Skupiny 42 přišel jako „tabula rasa“, tedy ještě jako neprojevený a nepublikovaný autor, čímž v jeho případě tato otázka postrádá smysl.

¹⁷⁴ KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná: k moderní české próze a poezii*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 243.

už je přiblížena vyjádřením, dle kterého se Blatného autorská poetika vstupem do Skupiny pouze „radikalizovala“, což *implicite* znamená: nepřeorientovala, neprotiřečila, nepřevala, ... (mimoходом výrazy právě vhodné pro popis vztahu rané a „skupinové“ tvorby Jiřiny Haukové). „Zatímco v prvních dvou sbírkách (*Paní Jitřenka*, 1940 a *Melancholické procházky*, 1941 – pozn. P. N.) je smyslovost zprostředkována skrze barvy a zvuky (uplatňují se zejména adjektiva), v další sbírce **Tento večer** (1945) proniká smyslovost skrze děje (uplatňují se zejména slovesa). Tvzení, že každé místo básníkovy spočinutí je hodno básně, je teď nahrazeno slovy: ‚Říkám že každý okamžik je hoden básně!‘ (Pokoj, Tento večer). Názory a civilistně deziluzivní poetika Skupiny 42, obdiv k myšlenkám Jindřicha Chalupického vytvořily v Blatného poetice nový subsystem, jehož prostorem se stává město a cílem je obrat k věcem, jež vytvářejí soudobou skutečnost. Depoetizace skutečnosti a její nová mytizace radikalizovala Blatného poetiku do stručné, úsečné a zhuštěné podoby (...).“¹⁷⁵

Typologická přiměřenost poetik budoucích členů Skupiny 42, díky níž vyjadřovali program Skupiny s nebyvalou uvědomělostí a samozřejmostí, je, slovy Vladimíra Karfíka, „téměř osudová“. Chalupického teoretizování jakožto diskurzivní myšlení rozprostírající před moderní literaturou síť specifických významů a intencí našlo u zmíněných autorů nezpochybnitelné představitele: Jiří Kolář pro Chalupického program uměleckého zachycení mnohovrstevnatého a racionálně nepochopitelného života mohl využít literární postup variujících a dramatických konfrontací (ať už na úrovni jazyka či obraznosti) nabytý již v *Křestném listě*, Josef Kainar zajímající se již od počátku své básnické kariéry o „naturalistické“ příběhy lidí měl nyní nepochybně výlučnou možnost tyto příběhy ukotvit v odpovídajících Chalupického teoriích, které se soustředily okolo týchž kategorií a Ivanu Blatnému, od svých počátků příkladnému básnickému flanérovi potulujícím se v básních melancholicky Brnem (sbírka *Melancholické procházky* měla pracovní název *Brněnské elegie*), se zas v podobě Chalupického programu dostalo nových kulis pro jeho počítky, smysly a bezprostřední reflexe, tedy městského plenéru jakožto prostoru otevřeného existenciálním a mytizačním souřadnicím.

O jinakosti, anebo odchylnosti (či jak už to nazvat) Jiřiny Haukové od tvorby zbylých členů Skupiny a především od principů Chalupického dobových tezí jsme toho v této práci napsali již dost. V předešlé kapitole jsme nad citací charakteristiky poetiky Jiřiny Haukové z pera Evy Pelánové mohli poprvé konkrétně poukázat na tyto genetické souvislosti. Nyní je tak příležitost říct, že u Jiřiny Haukové ona typologická podobnost s diskurzivním myšlením

¹⁷⁵ NOVÁK, Radomil. *Průniky do poezie Ivana Blatného*. [online]. [cit. 21.5.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2000/NKV/21.pdf>> (Tučné písmo autor, R. N.)

Chalupeckého od začátku absentuje, což neznamena než že ty literární konvence, které ve sbírce *Cizí pokoj* poukazují na souvislosti s předešlou ranou autorčinou tvorbou, jsou právě z hlediska poetiky Skupiny 42 problematické (a naopak ty postupy, které Jiřinu Haukovou v *Cizím pokoji* explicitně identifikují s okruhem Skupiny nelze nijak významně vysledovat až k předešlé tvorbě prezentované ve sbírce *Přísluní*). Zatímco tak ostatní tehdejší členové Skupiny vrůstali do společného uměleckého okruhu zaštitěného osobou Chalupeckého i v souvislosti se znaky jejich dosavadní tvorby, Jiřina Hauková mezi *Přísluním* a *Cizím pokojem* zažila tvůrčí zlom (který ovšem jistým způsobem přerostl právě do její „skupinové“ sbírky, jež, jak víme, jednoznačně depoetizované básně v intencích Skupiny obsahuje až v třetím oddílu). Všechny tyto skutečnosti nakonec evokují na straně Jiřiny Haukové nikoliv vnitřní spřízněnost či intencionální postup sahající od počátků její kariéry volně až k tomu, co bude psát v okruhu Skupiny 42, ale okolnost nějakého vnějšího zásahu, který autorku Skupině teprve přiblížil. Koneckonců řadu indicií k této naší domněnce nabízí sama básnířka ve své vzpomínkové próze, v které zachytila právě svůj vstup do Skupiny 42.

Jiřinu Haukovou do Skupiny nepřinesla dlouholetá – ovšem z hlediska osobního stýkání nesoustavná – známost s Ivanem Blatným a Josefem Kainarem, jakkoliv by se to z letného pohledu mohlo zdát jako logické. Naopak tu opravdu zapůsobily zcela vnější podmínky (návštěva umělecké výstavy), kdy se J. Hauková Skupině přibližovala nejprve skrze kontaktování lidí, které vůbec neznala (František Hudeček, Jindřich Chalupecký), tedy jako neznámý, cizí člověk, *de facto* prostý fanoušek a obdivovatel výtvarné činnosti tohoto uskupení. Právě roku 1943 mladá studentka anglistiky v Brně, novinářka přerovského deníku *Obzor* (poté co byly vysoké školy roku 1939 uzavřeny), resp. pravidelná přispěvatelka do *Lidových novin* (poté co byl roku 1941 pro změnu zastaven *Obzor*) a čerstvá básnířka (debut *Přísluní* vyšel roku 1943 za redakce Bedřicha Fučíka) navštěvující s oblibou umělecké výstavy shlédla v Praze i tvorbu Skupiny 42. Vzpomíná: „Byla jsem překvapená a nadšená. Líbilo se mi všechno, ale hlavně Hudeček, především jeho Noční chodci. Napsala jsem pak o nich báseň a poslala ji Jindřichu Chalupeckému, který tehdy redigoval *Život*, časopis Umělecké besedy. Odpověděl mi, že už *Život* nedělá, ať jdu rovnou k Hudečkovi. Ten mě přijal a byl velmi potěšený, že nějaká dívka o jeho obraze napsala. Dal mi s věnováním jednoho Nočního chodce.“¹⁷⁶ Právě toto vyjadřované překvapení a nadšení z obrazů a estetiky Skupiny 42 čtenáři signalizuje pohnutost Jiřiny Haukové, která byla reakcí na cizí estetiku. Sílu vnějšího zásahu do estetického cítění básnířky lze částečně taktéž změřit na připomínané votivní básni *Noční chodec*, která se

¹⁷⁶ HAUKOVÁ, Jiřina. *Záblesky života*. Jinočany: H&H, 1996, s. 42–43.

z hlediska konvencí (a samozřejmě i tématu) vymyká čerstvě vydané autorčině tvorbě utěšené, přírodní a reflexivní lyriky psané často v pravidelných (asonančních) verších. Text *Nočního chodce* Jiřiny Haukové je v kontextu autorčiny rané tvorby až nezvykle úsečný, obrazně konkrétní a rytmicky nestylizovaný neboli prozaizovaný častým usouvztažňováním veršů se syntaktickým rytmem: „Je v sebe zaklesnut / A Kradmým krokem kráčí. / Mlhou luna zesivěla. / Schoulen podél zdi; / i jeho duše zhlodaná časem / oprýskává. / S očima upřenýma v prázdno / Jde. Zimou / Do jiné zimy. / Pelíšky domů hřejí. / Ve stínu lampy matná tvář, / Jde vrátkým krokem, / Paprsky mdlými, / které zabloudily / ve špinavý kout. / Spěchá – / Nedávné minulosti, / Vrávorá, choulí se / - pronásledován - / Kým? / Stín píše jeho duši / Na prach zdi.“¹⁷⁷ Stejně tak ale nelze tyto rozdíly v poetice Jiřiny Haukové jednosměrně přecenit jako výstřední zásah nenadálé inspirace z cizí estetiky – na podobu básně zde má v užším smyslu vliv intersémiotičnost, tedy fakt že se zde k sobě vztahují dva různé sémiotické systémy (umělecký obraz a básnický text), přičemž výtvarné dílo přímo podmiňuje, ne-li zaručuje – u básně tohoto votivního typu – obraznost básnického textu. Každopádně Skupina 42 Jiřinu Haukovou jednak inspirovala, jednak na ní dělala nemalý dojem: „Přečetla jsem si Chalupceckého článek Svět, v němž žijeme, který vyšel v časopise E. F. Buriana. Tematika dnešního světa mě velmi zaujala. Také všechny obrazy malířů Skupiny 42 mně byly blízké, a tak jsme se přihlásila za člena.“¹⁷⁸

Z příslušných vzpomínek Jiřiny Haukové na její začátky ve Skupině je pro naši práci zvlášť instruktivní věta, která následuje po vyličení setkání s Františkem Hudečkem, a která lapidárně¹⁷⁹ referuje o debatě s hlavním teoretikem Skupiny: „Chalupecký mě pak pozval k sobě, měl už mou knížku a vytkl mi, co se mu nelíbí.“¹⁸⁰ Samozřejmě se zde jedná o sbírku *Přísluní*, a to že měl Chalupcecký výtky a připomínky jistě souvisí s tím, že jsme – na rozdíl od ostatních členů Skupiny – mohli Jiřinu Haukovou charakterizovat jako typologicky nepodobnou autorku. Marie Langerová pro *Revolver Revue*, číslo 96 (věnované stému výročí narození Jiřího Koláře), zveřejnila – v rámci své studie o fotografických ambicích Jiřiny Haukové – dobovou korespondenci naší básnířky s Jindřichem Chalupceckým (vycházela ze soukromých archivů Jiřiny Haukové) a v těchto přetiscích máme k dispozici přímou ukázkou toho, jak Chalupceckého „školení“ z poezie vypadalo (to znamená, jak mohlo vypadat i onoho

¹⁷⁷ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 886.

¹⁷⁸ HAUKOVÁ, Jiřina. *Záblesky života*. Jinočany: H&H, 1996, s. 44.

¹⁷⁹ Dobová kritika této prózy – např. Vladimír Novotný či Patrik Šimon – si „posteskla“, že autorka je skoupá na „nové“ kýžené informace (V. Novotný: „jsou to prazvláštní memoáry: Hauková v nich totiž téměř nic nevyovídá o sobě“; a podobně P. Šimon žehrá, že je to „málo sdělné“ (srov. Hauková 2000, s. 1054–1055)). Vskutku musíme uznat, že i tato kapitola o Skupině 42 je psána velmi telegraficky vedle toho, že z většiny obsahuje řadu dobře známých faktů typu, kdo byl členem, atd.

¹⁸⁰ HAUKOVÁ, Jiřina. *Záblesky života*. Jinočany: H&H, 1996, s. 43.

dne, kdy se Jindřich Chaloupecký vymezoval vůči prvotině Jiřiny Haukové, a jak zhruba vypadalo při všech dalších příležitostech, kdy se „přátelé ze Skupiny“ sešli, jak říká J. Hauková, *ne proto, aby se bavili o válce, ale o umění*).¹⁸¹ Dopis Chaloupeckého Haukové je datován 7. červencem roku 1944 a lze z něj vyvodit, že řeč je vedena nad novými básněmi Haukové, z kterých pak vzešla její druhá kniha *Cizí pokoj* (geneze 1943-1945; vydáno 1946).¹⁸² Jindřich Chaloupecký se v dopise nejprve adresátce snaží naznačit – po řadě úvodních omluvných frází – vyspekulovanost a neautentičnost jejích některých básnických textů, a to pomocí formulace, dle které *než aby byly její verše verši moderní ženy, spíše jednají o moderní ženě*.¹⁸³ Kritizuje tak rétoričnost v poezii: „Nemám rád takové ty výzvy – Ať viděny jsme s pravdivostí, / kterou nás nikdo nechtěl učit psát, / ať uslyšíme slovo na rub obrácené / když drsnost na jazyku omílá... Snad je lépe, když báseň sama je pravdivá a ze slov na rub obrácených. A nevím, jestli tyto básně jsou básnicky pravdivé a jestli slova se tu neukazují svým lícem – svým rétorickým a usuelním lícem.“¹⁸⁴ Nekonkrétnost výpovědi je Chaloupeckému podnícena užíváním tzv. intelektualismů, jak se ozřejmuje v další části dopisu; co jsme schopni z příkladů, které Chaloupecký uvádí, odvodit, poukazuje adresant na to, že intelektualismy jsou konvenční metaforické obrazy, které jsou zbytečně abstraktní, vlastně zcizují naše porozumění věcem, o kterých se v textech referuje. „Chtěl bych od Vás, abyste riskovala sama sebe ve svých verších. (...) Nesnažte se to obejít. (...) Při tom ‚obejít‘ jsem myslel na intelektualismy ve Vašich básních. V Přísluní je jich dost; tady také. Na příklad 4. odstavec Dopisu. ‚Pokliček tanec, kypění (?), šumu,... var v nás, var v nás, ... nůž tvého slova, ... ticho propadalo. Ticho usedalo na věci, ... lampa nemá...!‘“¹⁸⁵ Intelektualismem nejsou pro Chaloupeckého ovšem jen tato konvenční metaforická vyjádření, která svým literátstvím zabraňují, aby se „umění otevřelo životu“, ale i jinotaje (*Jinotaj – takovýto: Nebude jíti, rozpadne se, / jestli jej k zpěvu nestrhnu – je také věcí intelektu*).¹⁸⁶ Chaloupecký nakonec shrnuje: „Intelektualismy – obsahové – znamená rétorismus – formálně. Nemoc generace. Viz Bednář.“¹⁸⁷ Je proto na místě vzpomenout naše předcházející analýzy literárních kódů Skupiny 42, kdy jsme právě na

¹⁸¹ HAUKOVÁ, Jiřina. *Záblesky života*. Jinočany: H&H, 1996, s. 44.

¹⁸² Jak správně připomíná autorka studie Marie Langerová v poznámce pod čarou, ve sbírce *Cizí pokoj* nakonec vyjde báseň s totožným názvem, jaký je nad jedním kritizovaným textem připomínán v korespondenci (báseň Dopis); verše, které ovšem v korespondenci Haukové Chaloupecký na básni Dopis explicitně kritizuje, ve sbírce *Cizí pokoj* nenajdeme. Buďto se tedy jedná o náhodu, kdy autorka napsala během krátkého období dvě básně s totožným názvem, anebo vyslyšela Chaloupeckého výtky a báseň na jeho rady přepracovala a proškrtala.

¹⁸³ LANGEROVÁ, Marie. Jiřina Hauková, fotografka. In *Revolver Revue: kulturní magazín* 29, 2014, č. 96, s.

186.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 186.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 186. Podtržení Jindřich Chaloupecký.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 186.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 186.

„skupinové“ tvorbě Jiřiny Haukové poukazovali na opakující se jinotajnost a metaforičnost básnické promluvy; u básní ze sbírky *Cizí pokoj*, které měli ještě zřejmou souvislost s literárními konvencemi používanými v předchozí autorčině sbírce *Přísluní* (jako analyzovaná báseň *Sonet*) jsme zas explicitně poukazovali na skutečnost, že tyto texty se vzhledem ke svému kódování dají adekvátně recipovat pomocí týchž čtenářských kódů, kterými bychom recipovali např. dobovou – v mnohém ohledu Skupině, jak vyplývá právě i z Chalupeckého slov, opoziční – Bednářovu poezii. V tomto světle tak pro nás není ani nijak překvapivé adresantovo postesknutí nasměrované k adresátce probíraného dopisu: „Mám pořád pocit, že zde je něco, co nás dělí, a kde se těžko dorozumíme.“¹⁸⁸ Každopádně je třeba v této korespondenční záplavě kritiky vyzdvihnout i druhou stranu mince, kdy Jindřich Chalupecký rozpoznává jinou dobově typickou tvůrčí polohu poezie Jiřiny Haukové, opět takovou, která není blízká okruhu Skupiny 42, ovšem takovou, v které je schopný autorku podpořit: „Ale na Vás, myslím, je, dělat poesii intimní a více než intimní.“¹⁸⁹ Intimní stylizace lyrického mluvčího, jak jsme v předchozích kapitolách práce ukázali, zcela v kontrastu k ostatním básníkům Skupiny pokrývá v *Cizím pokoji* nemalou řadu básní, a je proto dobré vědět, že Jindřich Chalupecký nebyl v mnohém ohledu tak striktní jako jsme dnes my, když se v poetologických studiích snažíme charakterizovat tvorbu Skupiny 42 a zapomínáme i pro tuto jinakost na Jiřinu Haukovou. Chalupecký – snad jako každý dobrý „manažer“ určitého kolektivu – měl potřebný cit pro rozdílné schopnosti jednotlivců, proto v souvislosti s odpozorovanou intimností adresátčiny poezie nabádal autorku: „Nedejme se mýlit Jiříčkem (Kolářem pochopitelně – P. N.). Jiříček je docela zvláštní případ. Je Negr.“¹⁹⁰ (Dovolíme si ponechat na čtenáři, jak si toto svéhlavé označení vyloží; snad by jen bylo logické chápat ho jako vyjádření směřující k souvislosti tvorby Jiřího Koláře s básnickým naturelem černošských a vůbec anglo-amerických básníků, které Skupina 42 recipovala.)

Když dva roky nato „skupinová“ sbírka Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* spatřila světlo světa, byla už opatřena předmluvou Jindřicha Chalupeckého otištěnou na přední záložce knihy (přepisujeme v plném znění): „Čteš-li druhou básnickou knihu Jiřiny Haukové, *Cizí pokoj*, cítíš, že tu šlo o něco jiného než o literaturu. Není tu nic z toho, co je sankcionováno jako poetické, a dokonce není tu ani nic, co by se mohlo vykládat jako protest proti běžným básnickým konvencím. Vidíš jen, že vznikla z nutnosti a že nemohla být jiná, než je: drsná, lidská a čistá.

¹⁸⁸ LANGEROVÁ, Marie. Jiřina Hauková, fotografka. In *Revolver Revue: kulturní magazín* 29, 2014, č. 96, s. 186–187.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 186.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 186.

„Člověku ani nenapadá, že by měl myslet na báseň, když píše o životě,“ přiznává si v ní autorka na jednom místě a definuje tím svůj básnický postoj nejpřesněji. Ale právě proto je její kniha daleko více než pravdivou zprávou o jedno tvrdém a nesnadném životě; právě proto nabývá svého zvláštního postavení v české literatuře těchto let. Neboť nikdy z literatury, nýbrž jen z toho, co literaturou ještě nebo již není, může báseň nabývat svého obsahu a tvaru; a právě takových knih, jako je tato, potřebuje poezie, aby neumdlela ve svém zvláštním umělém světě a znovu ožívala ze svých prvotních zdrojů a k svému pravému významu. A tak se s knihou Jiřiny Haukové ocitáme opět tam, kde literatura a život, poezie a osud se nerozeznávají; tam, kde báseň se znovu stává lidskou nezbytností.¹⁹¹

Vzhledem k našim analýzám této Haukové sbírky víme, že v *Cizím pokoji* je objektivně vzato – vzdor Chalupceckého argumentaci z předmluvy – nikoliv nic ale *hodně* z toho, co je sankcionováno jako poetické.¹⁹² Vzhledem k právě komentovanému dopisu Chalupceckého Haukové si jsme zas schopni domyslet, že Jindřich Chalupcecký do samého konce nesetřval v proklamované pozici, z které dokázal Haukové chválit – pro jeho dobové smýšlení a preference netypickou – intimnost její poezie. Tím, že Jindřich Chalupcecký v předmluvě určil konkrétní citaci z jedné ze závěrečných básní sbírky jako definici pro poezii celé sbírky, vlastně co do objektivnosti mylně absolutizoval tvůrčí postupy vyskytující se uceleně pouze v poslední třetině knihy na celou sbírku (a tedy i na předcházející dvě třetiny básnických čísel, v kterých je naopak uplatněna řada oněch umělých, z pohledu Skupiny 42 příliš literárních a konvenčních obrazů a postupů).

Knížní předmluva je jako každý další cizí text bezprostředně obklopující vlastní umělecká díla v transtextové, resp. paratextové teorii Gérarda Genetta prostorem pro jednání. Je to poslední možnost jak vybavit vlastní text na cestu k jeho publiku, a jak tedy ovlivnit jeho aktuální recepci. Paratext (= veškeré cizí texty sebrané spolu s vlastním textem do jediné knihy) je „místo obdařené pragmatikou a strategií, více či méně pochopenou a přijatou akcí vůči přítomnému publiku, lepším přístupem k textu a patřičnějším čtením – patřičnějším, rozumějme, v očích autora a jeho spřízněnců.“¹⁹³ Každý paratext je odsouzen k funkčnosti, nikdy to není pouhý ornament, byť jsou jeho prostředky značně tradiční a konvenční. Stejně tak

¹⁹¹ HAUKOVÁ, Jiřina. *Cizí pokoj: básně 1943 - 1945*. Praha: Symposion, 1946, záložka na přední straně. Anebo HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 951.

¹⁹² Odkazujeme na naše předešlé charakterizování literárních postupů řady čísel s *Cizího pokoje* za pomoci Jakobsonova tradičního pojmu poetické funkce.

¹⁹³ GENETTE, Gérard. *Úvod do paratextu*. [online]. [cit. 23.5.2016] Dostupné z URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratalogie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz>

– s ohledem na její funkci, jakkoliv zatím není dostatečně zřejmá – musíme vnímat i citovanou Chalupeckého předmluvu. Už jen sama skutečnost, že jsme předmluvu k *Cizímu pokoji* měli možnost reprodukovat pouze z originálního vydání anebo z kritického vydání Haukové poezie, kde je uvedena jako zajímavost v rozsáhlé ediční poznámce (nikoliv už jako předmluva před zde otištěným textem sbírky), plně ukazuje, že je jednoznačně vázána na dobové publikum a na originální text. Jak říká Gérard Genette, paratext je „ve všech svých formách diskurzem zásadně heteronomním, pomocným, určeným ke službě jiné věci, která zakládá jeho *raison d'être*“, ¹⁹⁴ a my tak nemůžeme odkrýt logiku Chalupeckého předmluvy bez vstoupení do souřadnic dobového literárního života čtyřicátých let dvacátého století.

5.2 Situace mladé poezie jako soutěž

Posouvá-li Chalupeckého předmluva napsaná ke sbírce *Cizí pokoj* výklad tohoto básnického souboru textů, pak jednoznačně směřem k diskursu Skupiny 42, který obecně vychází z teorií a kritických vystoupení Jindřicha Chalupeckého. Ostenze Jiřiny Haukové jako autorky Skupiny 42 (ostenze, která se neopírá pouze o předmluvu psanou evidentně v dikci programu Skupiny 42, ale i méně zprostředkovaně o grafickou úpravu sbírky vyvedenou „dvorním“ malířem Skupiny Františkem Hudečkem) je jednoduše vyložitelná jako gesto posilující na veřejnosti (v očích publika) integritu Chalupeckého uskupení. Stejně tak samozřejmě nás ovšem napadne, že po integritě se běžně volá v okamžicích ohrožení. Konkrétně v literárním prostředí by byl požadavek integrity pochopitelný, figurují-li ve stejném prostoru různá uskupení, která se v určitých aspektech vystupování a profilování překrývají, a tak se navzájem ohrožují, tím jak relativizují autentičnost a neodvozenost svých projevů. I kvůli této předběžné domněnce registrujeme, že se po válce a po konci protektorátních omezení svobod nejen překotně vydávala pozastavená tvorba, ale i vyrojila řada nových uskupení. Potvrzení hypotézy, podle které se kultura poválečné mladé poezie vyskytovala v souřadnicích soutěživosti, by tak mohlo být zdařilým rámcem pro hlubší pochopení Chalupeckého vystupování směřem ke sbírce Jiřiny Haukové, a to z nemalých důvodů. U Gérarda Genetta, teoretika paratextovosti, jsme se setkali se stanoviskem trvajícím na principiální vázanosti doprovodných textů na pragmatičnost a funkcionalitu, a předpoklad soutěživosti (v literárním životě) je tak z druhé strany adekvátní

¹⁹⁴ GENETTE, Gérard. *Úvod do paratextu*. [online]. [cit. 23.5.2016] Dostupné z URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratalogie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz>

platformou této podmínky. Náš důraz na pojem agonální, který ve vědeckých slovnících obvykle označuje právě soutěživost a soupeřivost (fyzického ale i mentálního druhu), je tak nakonec srozumitelný.¹⁹⁵

Pojmout literární život generačních souputníků básníků ze Skupiny 42 jako agonální znamená především polemizovat s dobovým čtením této generace, tak jak ho předvedl Václav Černý. Ten se naopak domníval (věnoval tomu téměř celý *Druhý sešit o existencialismu*), že celá generace tzv. mladých je formována jedním světovým názorem (existencialismus), který vychází z reakce na tytéž události (krize socialismu, světová hospodářská krize, tzv. Mnichov a krize jedince ve stínu válečných zločinů),¹⁹⁶ a tak užíval uniformujícího označení *básníci existenciálního pocitu*. Už jen jeho enumerace antroponym, které neodpovídají běžnému literárněhistorickému rozlišování těchto umělců na „bednářovce“, Skupinu 42 atd., jsou textově symptomatickým projevem tohoto generálního pohledu na válečnou generaci jako na jednotnou skupinu.¹⁹⁷ Pakliže Václav Černý vůbec kdy v *Druhém sešitu o existencialismu* zvažoval dobovou soutěž literátů, sdílený existencialismus mu jí zmírňoval, činil jí doslova nepodstatnou: „Vidím-li dobře, existencialismus měl být tentokrát něčím jiným (dokonce něčím více) než ‚směrem‘, kapličkou a školkou: s prvky, poučeními a znalostmi francouzského ismu (rozuměj existencialismu – P. N.), anebo vůbec bez nich, měl být (a již byl) o b e c n o u a t m o s f é r o u literatury, z jejíhož m r a v n í h o o v z d u š í by umělecké družiny a umělecké individuality, popřípadě mezi sebou velmi rozdílné a pod nedůležitými jmény velmi různými, čerpaly popudy, otázky, pohnutky a bolesti, třeba zase různé.“¹⁹⁸ Vycházelo tedy Černému ze samotné povahy existencialismu – nikoliv z účelovosti doby –, že se literární kultura drobila na řadu literárních uskupení: „...odpovídá to zase jen povaze existencialismu jakéhokoliv a kdekoliv a pod kterýmkoliv jménem: myšlenka *konkrétní* existence a *osobní* opravdovosti může se vyjádřit jen co nejindividuálněji rozlišenými uměleckými obsahy i vůlemi, a nutně platí, že existencialismů bude bezmála tolik co existencialistů.“¹⁹⁹ A tak jakkoliv si jinak Černý byl dobře vědom, že poválečná poezie byla až anarchistickou řadou „skupin a skupinek“, nepřišel

¹⁹⁵ Agonální = soutěživý, bojovný (řecké agón = zápas); pojem vchází do terminologie humanitních věd zvláště skrze teorie her, kde jsou – např. v typologii, kterou zavedl Roger Caillois – agonální hry takové hry, které vycházejí z principu soupeření. Pro nás je tento pojem mj. perspektivní v tom smyslu, že s ním pracuje např. i Ivo Osolobě, resp. že některé specifické projevy ostenze, ke kterým se na patřičném místě našeho textu vrátíme, Osolobě označuje za agonální, tedy soupeřivé.

¹⁹⁶ K obecnému rámci událostí, které existenciální pocit dle Černého vyvolaly, srovnej kapitolu „Růst ‚existenciální‘ situace“ v *Druhém sešitu o existencialismu*: Černý 1992, s. 82–88.

¹⁹⁷ Jako důkaz *jedné jediné, celistvé vlny literatury* podává Černý například tento výčet jmen: „Bonn, Bednář, Orten, Blatný, Kainar, Hiršal, Mikulášek, Valja, Hanuš, Březovský, Urbánek, Dvořáček aj.“ (Černý 1992, s. 96)

¹⁹⁸ ČERNÝ, Václav. *První a Druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 116. (Proložení v textu autor V. Č.)

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 116.

mu sám tento fakt jako typický znak doby hodný analýzy, rozhodně tedy ne jako znak, který by co do význačnosti předčil charakterističnost dobové existencialistické atmosféry.²⁰⁰ Václava Černého tak náhlý roj literárních uskupení nefascinoval, znakem doby mu byla v principu opačně chápaná „existenciální iradiace“, mentální struktura či zkušenost, která tehdy – jako záření – prošla vším „myslícím“, a která tak – přeloženo zpět z těchto Černého pseudovědeckých metafor – mezi literáty smazala rozdíly a antonymické zájmy vycházející právě z jejich pozic v odlišných uskupeních.

Polemizovat s pojetím mladé poválečné poezie u Václava Černého v otázce soudržnosti či naopak soupeřivosti tehdejší nastupující generace má předně smysl, bude-li Černého diskurs o existencialismu podrobněji analyzován, neboť od jeho domnělé dobové význačnosti autor *implicite* odvíjí svou tezi o jednotnosti mladé literatury. Jistě, taková analýza již byla, jak známo, provedena Vladimírem Papouškem v knize *Existencialisté*, a nám tak nezbyvá, než zaujmout roli tlumočníka.

Začneme-li rovnou tím kardinálním, pak registrujeme, že Vladimír Papoušek si s Václavem Černým ve věci existencialismu v mladé poezii vůbec „nenotuje“, Černého koncepci existencialismu (jak je předvedena především v *Prvním sešitě o existencialismu*) charakterizuje jako diskutabilní,²⁰¹ a dokonce, jako každý úspěšný analytik diskursů, který dekonstruuje logiku tradičně přijímaných textů, přichází s oněmi skandálními odhaleními schopnými podrobit čtenáře bezprostřednímu šoku z poznání, že žil ve lži: mladá literatura nemohla být význačná existencialismem, protože mu *de facto* nerozuměla (samozřejmě, mohla tak být ve vztahu k existencialismu „význačná“, tím že ho nepochopila, to už je ale jiná otázka, kterou rozhodně Václav Černý nezamýšlel). Přitom – dodejme – je existencialismem u Papouška myšlena literární tradice autorů devatenáctého, resp. dvacátého století (mj. F. M. Dostojevskij, F. Kafka, M. de Unamuno, G. Bernanos, J.-P. Sartre, A. Camus), kteří se tomuto fenoménu explicitně věnovali, pakliže ho rovnou neformovali z „prehistorických“ pozic – na hlavu se tak obrací například názor Václava Černého, který v koncepci *Druhého sešitu o existencialismu* ve vztahu k „sešitu prvnímu“ patří k těm základním, uvozujícím: „Pravda – a je dosti čestná – je prostě ta, že na dvou místech Evropy, touže kulturou žijících, přibližně tytéž příčiny měly přibližně tytéž následky: existenciální umění vyvinulo se rovnoběžně a bez

²⁰⁰ „Nevidím vsutku, co by naši mladou literaturu, tak anarchicky se členící na tolik skupin a skupinek, a nadto ještě plnou samotářů, bylo vyznačovalo obecněji než její dominantní, všudypřítomná, tu vyjadřovaná, onde zamlčovaná představa: poezie klade a řeší o t á z k u s m y s l u l i d s k é e x i s t e n c e, je bojem o tento smysl.“ (Černý 1992, s. 117) – (Proložení v textu autor V. Č.)

²⁰¹ Dle Papouška se v Černého případě *de facto* jedná o čtení existencialismu prismatem kategorií a pojmů Černým preferovaného personalismu. Srov. Papoušek 2004, s. 231–232 a 245–246.

vědomí o sobě ve Francii i v Čechách, u nás v lecčems vyhraněněji pro zvláštní pregnantnost a bolestnost zdejší situace, v lecčems (filozoficky) zase méně vyhraněně. Rozhodně – se jménem nebo bez něho – není náš existencialismus přesadbou z ciziny, není cizí módou, také ne cizím diktátem. Dávno již, chválabohu, tvoříme v Čechách ze svého, s cizinou rovnoběžně, rovní mezi rovnými.²⁰²

Vladimír Papoušek se nejdříve věnuje dobovým vystoupením okolo Kamila Bednáře, které právě inspiroval Václav Černý. Na generačním textu *Slovo k mladým* (napsal K. Bednář roku 1940) si nemůže nepovšimnout mlhavého a rétorického vyjadřování: „Například v Sartrově *L'Nausée* je původ ‚hnusu‘ či ‚zhnusení‘ analyticky hledán a nalézán. U Bednáře se spojení ‚hnus ze světa‘ používá, aniž je tato figura v čemkoliv zakotvena.“²⁰³ Na Bednářův nejednoznačný jazyk si žehral samozřejmě už i Václav Černý v *Druhém sešitě o existencialismu*, avšak právě Vladimír Papoušek se Bednářovi stylistické prohřešky nesnaží zahladit,²⁰⁴ naopak je analyzuje hlouběji až k jejich nepřiznané logice: „K dalším oblíbeným figurám patří například ‚vyřazení na sám okraj života‘ nebo ‚věčné čekatelství‘. Obě však jistým způsobem připravují půdu pro formulaci generačních cílů. První vyjadřuje generační pocit samoty a odcizení, druhá navozuje atmosféru eschatologie – věčné čekatelství má být ukončeno. Toho má být dosaženo znovuobjevením ‚velkolepé jsoucnosti lidské duše, lidského ducha a vůbec Člověka‘.“²⁰⁵ Ipso facto: „Přestože tedy Bednářova skupina sama sebe ztotožňovala s východisky existencialistickými, samotný programový text stojící na počátku její činnosti má blíže k chiliasmu husitských kazatelů než k modernímu existencialistickému myšlení a cítění.“²⁰⁶

Pro *Ohlasy Slova k mladým*, které Bednář psal rok nato (1941), platí vesměs stejné výhrady o rétoričnosti, nyní zřejmé nad nově inovovaným pojmem „nahý člověk“: „Zdá se, že ‚nahý člověk‘ je tu spíše než teoretickým konceptem přece jen prostě poetickou vazbou, spojením vzbuzujícím různé konotace, především lítost a sentiment. Rozhodně však nejde o ‚koncepti nahého člověka‘, jak se občas objevuje v českých literárněhistorických textech.

²⁰² ČERNÝ, Václav. *První a Druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 88.

²⁰³ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004, s. 232.

²⁰⁴ Václav Černý se sebevědomě staví do role Bednářova „překladatele“: „Ostatek byl spíš jen ujasňováním pojmů, ne vždy zřetelných na obou stranách, často vinou hodně nepřesných formulací Bednářových, které mluvily o ‚bezprogramovosti‘ mladých tam, kde minily jejich odpor k předem daným a hotově nabízeným ideologiím, o ‚poezii jakožto světovém názoru‘, kde byla míněna poezie jakožto přednostní nástroj intimního poznání člověka, o ‚člověku lidském‘, jenž znamenal člověka původního, podstatného, a radily ‚hledat člověka‘ tam, kde člověčiny bylo dost a dost, ale běželo spíš o to, ji očistit.“ (Černý 1992, s. 96)

²⁰⁵ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004, s. 233.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 234.

Jestliže může být u Bednáře shledávána nějaká koncepce, pak je to nejspíš potřeba vyvolat lítost a soucit. Jakási ztracená, nemocná generace bez síly se tu uchází o pozornost světa.²⁰⁷ Většina tehdejší tvorby tohoto uskupení tak „nijak nesměruje ke skutečnosti, ale spíše ke stylizaci, jež má zvýraznit jisté pocity a tušení tvůrců. Těžkomyslní hrdinové musejí přehánět svou těžkomyslností, únavu a bolest, aby bylo utrpení jedince dobře viditelné. Tématem není skutečná situace jedince v existenci, ale jedinec trpící svou situací, nebo ještě přesněji – pociťující lítost nad sebou samým.“²⁰⁸ Papouškovo závěrečné označení „bednářovců“ jako „společensví novoromantiků a humanistických utopistů, kteří alespoň v rovině teoretické nemohli být tvůrci nějakého reálně uchopitelného konceptu českého existencialismu,²⁰⁹ je tedy dobře vyargumentované a o to více zarážející je Černého usouvztažení těchto literárně stylizovaných aspektů prožívané bolesti a sebelítosti s jádrem existencialismu celé mladé literatury v *Druhém sešitu o existencialismu*: „Pohlédneš-li dnes z odstupů, objeví se ti úhrn těchto mladých knih, obecně vzato, jako jedna jediná, celistvá vlna literatury, zaměřená myšlenkou a potřebou *opravdovosti a vnitřní authenticity*. To ji vyznačuje nejširěji, ale i nejhlouběji. Upřímný, naprosto nelíčený, a proto i přímý, bezprostřední poměr k skutečnosti, věcem i člověku. (...) Ale ovšem, mají-li tito mladí přímý poměr k věcem, také k nim mají přímou otázku, a ta je vždy táž: Co znamená pro člověka? Neboť člověk byl od počátku alfou i omegou zájmu této poezie, člověk nepochybující o svrchovanosti svého vnitřního života, kladoucí si otázku své podstaty a usilující o ni v úzkosti a bolesti: o tom viz tuto poezii celou! Fakt, že básníkům se zde kladla otázka smyslu existence nejčastěji ze stavu bolesti a muk, dovolil by tuto poezii nazývat *poezií duše zaskočené*.“²¹⁰

Po válce, v relativně demokratických letech 1945-1948 se existencialismus otevřeně dostal do literárních periodik, ovšem diskuse „bednářovců“ (nyní skupina Ohnice) byla v tomto smyslu – dle Vladimíra Papouška – stále „regresivní“. Naopak Jindřich Chaloupecký ze Skupiny 42 ve svých *Listech* v čísle přímo věnovaném existencialismu (Listy 1, č. 3, 1947) uskutečnil dobově snad nejzdařilejší prezentaci tohoto uměleckého a filosofického směru (však k tomu měl skvělé předpoklady, když mezi příspěvateli čísla byl například Jan Patočka, svého času –

²⁰⁷ Tamtéž, s. 235–236.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 240.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 245.

²¹⁰ ČERNÝ, Václav. *První a Druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 96–97. – Na tomto úryvku se ukazuje problematičnost Černého konceptu mladé válečné poezie mnohočetně: nejen, že stylizované obrazy bolesti a muk (poezie duše zaskočené) dává jednoznačně v souvislost s existencialismem (básníci existenciálního pocitu), ale i onen údajně všemi sdílený přímý poměr ke skutečnosti – charakteristikou tohoto druhu k sobě V. Černý uměle přivádí uskupení, která jsou neporovnatelná, neboť poměr ke skutečnosti v básnických textech Skupiny 42, na rozdíl např. od textů z Bednářova okruhu zakládá zcela nový básnický kód (jak jsme právě i v kontrastu k Bednářově poezii ukázali v kapitole vymezující kód Skupiny 42 jako odpoetizovanou poezii).

mimo jiné – student u M. Heideggera). Právě k třetímu číslu *Listů* připomíná Vladimír Papoušek signifikantní příhodu: „Václav Černý reagoval na vydání existencialistického čísla v Kritickém měsíčníku dost nervózně a kritizoval nevalnou úroveň některých překladů z francouzštiny. (...) Zdá se však, že Černého argumenty nejsou příliš silné, protože to, co překladům vyčítá, je spíš záležitost různého rozumění. Jako kritik nenalezl nějaké zásadní chyby. Možná Černého podráždil neobyčejně čilý pohyb v ‚chrámu‘, jehož se zdál být jediným veleknězem.“²¹¹ Sám Václav Černý se tedy k existencialismu stavěl nejen svéhlavě, ale rovněž tak i účelově.

Prokázáním neadekvátnosti Černého prezentace českých existencialistů padá i představa mladé válečné literatury jako jednotné, byla-li tato ucelenost opřena právě o fenomén existencialismu. Jinak řečeno, zjištěním pragmatického statusu dobového odvolávání se na existencialismus se právě soutěživost ukazuje jako obecnější znak mladé válečné a poválečné poezie, než kdy mohl být existencialismus. Podaří-li se nám tedy nadále dostatečně ustanovit za výchozí bod pro poznání situace mladé poezie nikoliv kritérium „sjednocující“ (existencialismus), nýbrž „konfrontační“, např. právě anarchičnost s jakou se rokem 1945 zjevila řada rychle vzniklých uskupení („bednářovci“, resp. skupina Ohnice, Skupina 42, surrealistická skupina Ra, mladí katolíci, dynamoarchisté, syntetičtí realisté), resp. účelovost, která z takového jednání vyplývá, dojdeme ke konkrétnímu náhledu na tuto etapu české literatury v termínech soutěživosti (agonální literární prostor), v nichž se pak pochopitelně jinak mnohdy zcela vedlejší jevy, jakými jsou doprovodné texty, mohou vyjevit se železnou logikou.

Tak například, když už byla řeč o Bednářově skupině, kritik Jiří Hájek, který stál koncem tohoto tříletého období let čtyřicet pět až čtyřicet osm v čele tzv. syntetických realistů, zaujal ihned po válce v otázce jednotné generace mladých ryze kritickou pozici – nic menšího než samotný pojem generace uplatňovaný pro mladou válečnou literaturu (pojem, který se Černému po válce zdál nepochybný) si v textu *Tvář generace* (1945) vzal Hájek na paškál a na základě politické aktivity mnohých mladých lidí za protektorátu horlivě odmítal, že by program pasivních „bolestínů“ měl objektivně vzato vyjadřovat nějakou válečnou generaci. K době, resp. k vzrůstající oblibě komunismu v bezprostředně poválečných letech pochopitelně patřily zpolitizované postoje, a ne jinak než politicky (z pozic socialismu) byl veden tento Hájkův článek. Každopádně v momentě, kdy se, jak jsme naznačili, Jiří Hájek ocitl v popředí nově vzniklého uskupení literátů okolo *Rudého práva*, nevytanula jen konkrétní opozice k Bednářově neideologické skupině estétů. Jakkoliv řada členů Skupiny 42 v poválečných letech stále více

²¹¹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004, s. 248–249.

smýšlela a cítila socialisticky, toto Hájkovo uskupení bylo možná ještě více než pro Bednářovu Ohnici ohrožením pro Chalupeckého okruh. Jiří Hájek totiž v programových vystoupeních pro „syntetické realisty“ jako skutečný marxista přešel od analýzy k syntéze a tvrdil, že jeho směr integruje řadu soudobých poetik do jednotné poetiky budoucích let.²¹² Tím se vyřeší problém rozličných, v mnohém si odporujících uskupení, který Jiří Hájek jako aktér dobového literárního života pozorně vnímal a který dle něj jen brzdil soudobou literární kulturu neproduktivními literátskými dohady. Takový projekt, resp. uskupení s takovými ambiciózními plány samozřejmě nemohlo neohrožovat autentičnost Skupiny 42, zvláště když tato syntetická poetika měla být vystavena na poetologických základech, které byly do značné míry invencí a stále pořád jádrem tvůrčího počínání Skupiny 42: kromě výrazného „propojení poezie se sociální strukturou“ to totiž bylo „otevření poezie všem motivickým rejstříkům, liberalizace básnického jazyka (přijetí jeho všednosti), zrovnoprávnění estetické funkce a funkce sdělné (a tím i postavení metaforické složky básnického jazyka do pozice možného, ne však nutného prostředku exprese), smazávání hranic mezi poezií a prózou, setření hodnotících měřítek poezie (emancipace žánrová, konec vydělování poezie vysoké a nízké).“²¹³

Skupina 42 byla nejtradičněji již od dob Protektorátu v opozici k „bednářovcům“. Vyplývá to jednak z explicitního kritického vystupování Chalupeckého proti jejich poetice, kdy zlehčuje jejich tvorbu jako parnasismus a „rýmování“ (např. v článku *Generace*),²¹⁴ jinak to je ale i zřejmé ze soukromé komunikace, kdy například v korespondenci, kterou jsme v předchozí kapitole citovali, je Jiřině Haukové rétoričnost poezie „bednářovců“ dávana za špatný příklad. Co se týče otázky existencialismu, která v mnohých literárněhistorických a literárněvědných textech – v návaznosti na Václava Černého – vytváří z těchto dvou uměleckých okruhů naopak

²¹² Poetika založená samozřejmě na socialistické utopii, kdy zárukou její výlučnosti má být fakt, že tato poezie konečně po tolika formalistických výbojích první poloviny 20. století (avantgardní směry, individualističtí metafyzičtí básníci, atd.) dospěje k souladu mezi politikou (sociální touha) a poezií (posedlost formou), neboť právě zvláště na tomto odvěkém nepoměru dle Hájka předešla – „nedialektická“ – literatura selhávala. (Jedná se tedy o usouvztažnění sdělnosti, věcnosti a srozumitelnosti poezie s některými aspekty a postupy jejího dobového provozu – určitým způsobem předvoj poúnorového socialistického realismu). – Srov. SCHMARC, Vitek. *Majitelé klíčů k nové skutečnosti. Pokusy o vymezení poválečné básnické generace socialistických realistů (1945-1948)*. In ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 128–130.

²¹³ SCHMARC, Vitek. *Majitelé klíčů k nové skutečnosti. Pokusy o vymezení poválečné básnické generace socialistických realistů (1945-1948)*. In ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 130.

²¹⁴ K „rýmování“ viz studii K. Matysové in ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 115n. – „Jindřich Chalupecký v recenzích básnických sbírek *Kamenný pláč* a *Velký mrtvý* hodnotí Bednářovu poetiku jako „program podivný (...). Nuže tento program prostoty znamená, že vše je důkladně a podrobně vylíčeno, že básnická forma setrvává při zcela neokázalé metaforické výzdobě (...), pravým triumfem této metody ‚býti prostý‘ je rýmovací technika.“

reprezentativní pár, který každý z jiné strany formuloval a tvořil českou existenciální poezii,²¹⁵ pak citovaný Vladimír Papoušek jako jeden z odborníků na existencialismus toto samozřejmě zpochybňuje a mohli bychom říci, že vytváří-li z ovzduší existencialismu v mladé válečné literatuře nějakou příbuzenskou dvojici, pak ke Skupině 42 klade spíše surrealisty.²¹⁶ Avšak i v tomto případě je třeba dodat, že mezi Skupinou 42 a vlastními surrealistickými uskupeními ve skutečnosti žádné bližší kontakty nefigurovaly, ba naopak. Dobře známá je například příhoda ještě z prehistorie Skupiny 42, kdy roku 1935 surrealističtí nadšenci Chalupecký (teoretik), Gross, Hudeček (malíři) a Zívř (sochař) měli dohodnuto s nakladatelem F. J. Müllerem, který tehdy vydával první český překlad Bretonovy *Nadji*, že u něj v kancelářích uskuteční výstavu; v tomto smyslu na sebe upozornili hlavního představitele oficiální surrealistické skupiny Nezvala, který nad jejich díly neskryval nadšení, a přislíbil, že se o nich zmíní André Bretonovi, jenž měl v těchto dnech spolu s Paulem Éluardem zrovna navštívit Prahu. Po příjezdu Francouzů se ovšem žádná aktivita směrem k okruhu Chalupeckého nekonala, a to údajně na rázný zákrok Štyrského, který žádné takové setkání s dalšími možnými i nemožnými surrealisty nechtěl připustit.²¹⁷

Po válce, když už tato surrealistická „Skupina 34“ byla Skupinou 42 tak, jak jí známe z literární historie, se zas pro změnu dostala do křížku s generačními kolegy ze surrealistické skupiny Ra, o čemž podává kritickou zprávu Kristýna Matysová ve své studii – s pro nás velice příznačným názvem – *Skupina 42 a její rivalové (O vztazích jedné generace)*. Na první pohled se zdá, že tento spor byl opět – stejně jako ten mezi J. Hájkem a „bednářovci“ – rámcován výhradami vůči pasivnosti umělců za Protektorátu vedenými z pozic *osvobozené společnosti*, v které se vše, tedy i kultura, chtě nechtě politicky angažovalo (Matysová).²¹⁸ Jde totiž o článek Václava Zykunda, člena skupiny Ra, publikovaný pro zahraniční publikum ve vídeňském časopise *Plan*, v kterém autor roku 1947 referuje o českém výtvarném umění protektorátního období za pomoci typologie vyznívající protentokrát – co do pasivnosti – špatně pro umělce

²¹⁵ Srov. například úvodní studii („Česká poezie v zastaveném čase“) Jiřího Trávnička v jeho knize o existenciální poezii *Poezie poslední možnosti*. – TRÁVNÍČEK, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 7–18.

²¹⁶ Srov. „Pro Chalupeckého hraje tedy podstatnou roli v realizaci, ale i reflexi moderního umění existenciální angažovanost jedince – tvůrce i vnímatele. Onomu ‚nasazení existence vlastní‘ můžeme rozumět jako nutnosti projasnit aktuální vztah jedince a skutečného tak, aby v něm hrála roli skutečnost a nikoliv iluze. (...) Toto angažmá jedince ve skutečném bylo blízké všem tvůrcům Skupiny 42, ale jistým způsobem navazuje i na avantgardu, kde třeba u surrealistů osobní nasazení sebe sama tváří v tvář skutečnosti sehrávalo vždy klíčovou roli. V Chalupeckého textech nikde nenalezneme tažení proti avantgardě a zároveň se v nich setkáváme s živou reflexí podnětů existencialistických. Bednářova skupina se vůči avantgardě vyhraňuje negativně, odmítá ji.“ (Papoušek 2004, s. 249–250)

²¹⁷ Srov. PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 56–57.

²¹⁸ Srov. MATYSOVÁ, Kristýna. *Skupina 42 a její rivalové. O vztazích jedné generace*. In ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 114.

Skupiny 42: tehdejší umělecká tvorba se měla ze Zykmondova pohledu dělit na „kýčáře“ a akademiky, na umění kompromisu pohybující se mezi avantgardou a konvenčním malířstvím (z této formy „využívání protektorátní konjunktury“, kterou spojoval s „civilismem“, vinil autor právě umělce Skupiny 42) a nakonec na vyhnané (Josef Šíma), zakázané (např. právě skupina Ra) či uvězněné (Emil Filla, Josef Čapek). Kromě okolnosti obecně zpolitizované kultury v letech 1945-1948 směrem do leva (čemuž v tomto případě nepochybně nahrává i skutečnost, že se v roce napsání inkriminovaného článku přidali surrealisté ze skupiny Ra k mezinárodnímu hnutí revolučních surrealistů) nabízí Kristýna Matysová i jiná možná vysvětlení tohoto Zykmondova nařčení, např. osobní motivaci: „...mohla (to – P. N.) být jakási odplata Skupiny Ra za rozhovor, který poskytl František Gross pařížskému týdeníku *Arts*. Na otázku redaktora, jaké skupiny mladých malířů působí aktuálně v Československu, se Gross zapomněl zmínit o existenci pražsko-brněnské surrealistické skupiny. Ludvík Kundera se proti tomuto faktu ohradil článkem v *Mladé Frontě*.“²¹⁹ Sám Jindřich Chaloupecký v tomto incidentu dle autorky studie zas shledával snahu skupiny Ra zviditelnit se v zahraničí, jinými slovy bránil (ve svých *Listech*) Skupinu 42 před nařčením z účelovosti poukazem na účelové jednání mladých surrealistů.

Zdá se, že z jiné strany byli pro Skupinu 42 ohrožením i tzv. dynamoarchisté, skupina, nad jejíž skutečnou náplní visí snad nejvíce otazníků. Tito literáti, kteří dle svědectví jednoho z nich, Jaromíra Hořce, začali svou aktivitu již roku 1944, byly spojeni především s *Mladou frontou* (kterou právě Hořec zakládal), jako skupinový sborník si zvolili *Aktiv*, který však vyšel jen jedinkrát roku 1946. Teoretiky zde byly Jan Grossman a Jaroslav Morák, básníky právě zmiňovaný Jaromír Hořec, ale i podnes úspěšný František Listopad, prózu psal Ivan Andrenik. Problematický už je sám manifest (anebo *prohlášení*, jak to sami zúčastnění nazvali) psaný onoho léta roku 1944. Jedná o umění a revoluci, o dynamismu a anarchii, o pravdě a archii (sic!), o socialismu a životě, snad nejvíce pak o jakési „stavbě závratí“ (?) – vůbec, těžko se z tohoto svéhlavého textu, vesměs kuriozity doby a dobové literární kultury, která už jinak pozbyla veškeré avantgardní znaky, pořizuje smysluplný výtah: „Rukama lásky rozbíjíme nenávistně, co jsme našli. Silou a pokorností je nám dáno rozbít věci, lidi, svět, náhodné a předvídané, abychom viděli. Až k atomům! Směr, poutaný a stlačovaný bouřícími břehy našich básní, hudby, myšlenek, obrazů, soch, tance, činů, přírody. Bomby stlačeného vzduchu. Volného vzduchu! Na počátku této anarchie je prudký jas a síla vědomí. Aktivita anarchie.

²¹⁹ MATYSOVÁ, Kristýna. Skupina 42 a její rivalové. O vztazích jedné generace. In ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 120.

Dynamis anarchie. Anarchie z odporu a lásky. Svět, tušený ve zmatku, vichřicích, neúrodnosti, neštěstích. Svět rozbitých a bombardovaných měst naší obraznosti. Jsme posedlí troskami a spodinou, která vyplavala, slávou vnitřního prostoru. Neskončnost básnického a lidského vzdoru končí v ozbrojené touze po největší kladné síle – veliké revoluci.²²⁰ Nejpřekvapivější na tomto manifestu ale je, že snad vůbec nebyl míněn jako avantgardní provokace, soudě na základě vzpomínek pamětníka Jaromíra Hořce, který se v kapitole svých pamětí věnované této době snaží s nelíčenou seriózností osvětlit logiku vystoupení dynamoarchistů právě za pomoci interpretace tohoto zakládajícího textu (což paradoxně nečiní situaci o nic srozumitelnější): „Dynamoarchismus, který jsme vyvolali do života v létě roku 1944, zdůrazňuje dynamismus, bez něhož by hmota nevstala do života. Hmota není mrtvá, neměnná, trpného rodu. Vnímáme, jak zdánlivě nehybná hmota je uvnitř spjata napětím, a její částice čekají náraz, který je uvede do pohybu. Z nehmoty vzniká živoucí hmota, z domnělé trpnosti se rodí síla předtím uzavřená uvnitř hmoty. Arché a dynamis, jedno bez druhého nemůže existovat, v jejich kontrastu a opozici vzniká symbióza, ve střetnutí se vybijí skrytá energie. Zrodí se tvar, dynamická tvář tvaru. (...) V básni slov, v jejich rozporu, tmě a světle, ohni a vodě, vzduchu a zemi, každý prvek sám o sobě a v zázračné symbióze.“²²¹

Jiří Pistorius tak v dobové kritice tomuto vystoupení zcela právem vytýká „neorganičnost a nejasnost myšlení, z nichž vyplývá a již má zakrývat stejná nejasnost a křečovitost výrazu.“²²² (Kurióznost dynamoarchistických formulací přetrvává doposud: v recenzi jediného čísla sborníku dynamoarchistů *Aktiv*, při příležitosti jeho aktuálního otištění v *Aluzi* (r. 2000), čteme názor K. Paulíka z *Tvaru*: „Případá mi to jak u mnoha ‚těhotných‘ budoucích umělců: ‚Srdéčko‘ je plné, úplně zaplněné něčím velkým, ale když je to řečeno, tak výsledek jsou jen slova a slova. Věděli dynamoarchisté vlastně: jak a proč? To si musí každý po přečtení zodpovědět sám.“)²²³

Každopádně nahlédneme-li dynamoarchisty v kontextu dobového literárního života – protože samo o sobě, jak je zřejmé, tomuto vystoupení moc smyslu přikládat nelze –, konstatujeme strategičnost, resp. pragmatičnost hnutí okolo *Mladé fronty*: kdyby bylo šlo s ohledem na naši koncepci literárního života jako soutěže použít „politologickou“ dikci, poukazovali bychom na fakt, že dynamoarchisté odčerpávali řadě tehdy zaběhlých skupin

²²⁰ *Prohlášení dynamoarchistů*. In PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 401.

²²¹ HOŘEC, Jaromír. *Poválečná léta: vzpomínky zakladatele Mladé fronty*. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 75.

²²² PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 473.

²²³ JAREŠ, Michal. *Nejasnost myšlení a křečovitost výrazu. Nad dobovým přijímáním sborníku Aktiv. Dodatek k edici sborníku v Aluzi 1/2000*. [online]. [cit. 30.5.2016] Dostupné z URL: <http://aluze.cz/2000_03/aktiv.php>

kredit, jelikož nenápadně participovali na jejich uměleckých prostředcích a nástrojích, vydávající se za samostatnou skupinu s vlastním programem (mnohé jejich texty, zvláště prozaické I. Andrenika byly blízko surrealistickému automatickému psaní; teoreticky proklamovaná věcnost zas nepřiznaně těžila z projektu Skupiny 42).²²⁴ Samozřejmě se poznatek tohoto druhu, jakkoliv je logický, musí brát s rezervou vzhledem k faktu, že uskupení svou „strategickou“ pozici nijak zvláště až do závěrečného roku své existence (1948) nezužítkovalo – nemohlo, protože vlastní básnická a prozaická tvorba byla konstantně vnímána (kritickým) publikem jako značně nezajímavá.

Nakonec i „mladí katolíci“ byly nuceni sami sebe pocíťovat ve střetu se svými generačními soupeřícími. Jejich napjaté vztahy k ostatním skupinám mladé literatury ovšem byly nad míru dobového bontonu transparentní: v prostředí více méně zřejmé levicové politizace byly tito křesťané v opozici vůči téměř všem tehdejšími generačním uskupením.²²⁵ Katoličtí básníci tak byly v rámci mladé generace jakoby stigmatizovaní, slovy Jaroslava Meda v poněkud inferiorním neboli podřadném postavení, jež vycházelo z *faktu, že znovunabytá svoboda vytvářela mezi ostatními jakousi iluzorní názorovou jednotu* (J. Med).²²⁶ Taková nezáviděníhodná role, která se stala pro křesťanské autory „fatální“ po roce 1948, kdy byla domnělá názorová jednota násilně upevněna, měla v poválečném literárním životě ale i svůj čestný status: „Proti nezpochybnitelné devize socialismu (tato nezpochybnitelnost dávala zvláštní rysy poválečnému, tzv. demokratickému pluralismu) jako ‚aplikaci pojmu humanitního a pojmu svobody‘ (Václav Černý) akcentovala konzervativní hodnoty (tradice, svobodu svědomí, jedinečnost lidské individuality), a tím implicitně vyvracela falešnost představ, jako kdyby jediným pozitivním protikladem fašismu byl pouze socialistický komunismus (křesťanský personalismus).“²²⁷

²²⁴ Dynamoarchisté ve svém prohlášení dokonce „mytizaci dne“ stanovili za výdobytek dynamoarchismu (bez jakéhokoliv zmínění dobových textů Skupiny 42, či jen jejich jména): „Vyrůstá nové náboženství dne, nová věřící síla, mýtus zdejší, záračný svou skutečností a těžký svou proměnností. Mytizace dne, blízkost k lidovosti, to je stavba dynamoarchismu. Přisel čas, kdy vylézáme ze škarp, podzemí, z periferií do samého středu světa. (...) Umění poprvé a velice jest účastníkem.“ – *Prohlášení dynamoarchistů*. In PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 402. K surrealistickým inspiracím beletrie dynamoarchistů srov. *Aktiv* In *Slovník české literatury po roce 1945*. [online]. [cit. 30.5.2016] Dostupné z URL:<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=56>>

²²⁵ *Velikonoční almanach poezie* (1947), kterým se veřejnosti manifestovali mladí katolíci, ukazuje, že toto jejich opoziční postavení v dobovém literárním životě bylo plně uvědomělé. Miloš Dvořák se v předmluvě almanachu vyjádřil: „Utváření duchovního života lidstva zdá se směřovati k tomu, že se pravděpodobně ustaví dvě hlavní duchové fronty, stojící proti sobě. Fronta dialektického materialismu a fronta katolicismu. Nelze neočekávat, že jedna strana porazí druhou tím, že ji zdolá svými argumenty. V tomto zápase zvítězí ti, kdož dovedou více dáti, kdož budou schopni většího a vyššího rozvinutí života...“ – citováno dle dobové recenze E. Frynty; srov. FRYNTA, Emanuel. *Eseje*. Praha: Torst, 2013, s. 31.

²²⁶ Srov. MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004, s. 172.

²²⁷ Tamtéž, s. 179.

Cyklus večerů Mladé literatury, v jejichž rámci se na přelomu let 1947-1948 naposledy předvedl celý tento proud generačních skupin mladé poezie, předpoklad o soutěživosti tehdejšího literárního života jen potvrdil. Samozřejmě na těchto diskusních setkáních koncipovaných vždy jako vystoupení skupinového teoretika následované čtením z básní jednotlivých členů zazněla řada názorů typu: přese všechny rozdíly tvoří se zde společně česká moderní literatura (např. obdobnou deklaraci v rámci představení katolické mladé literatury vyslovil Ivan Slavík, ale zcela strategicky, jak víme, toto zastával i prosazovatel „syntetického realismu“ Jiří Hájek). Nepochopení banálnosti a povrchnosti či naopak pragmatičnosti takových „harmonizačních“ konstatování je zřejmé třeba v Hořcově referování o cyklech Mladé literatury z jeho již zde připomínané vzpomínkové knihy.²²⁸ Pohlédneme-li ovšem na tuto událost z vnější perspektivy, to je z odstupů lidí, kteří nebyli přímými aktéry, v podstatě z hlediska kritiky, a to té literárněhistoricky nejrelevantnější ve smyslu nediskreditované dobové tendenční levicovosti, pak uvidíme, že účelovost, která tuto generační akci (a vesměs tedy celou generaci) prorůstala, byla jednoznačně brána v potaz, ne-li reflektována.

Ostražitý a jasně argumentující je v tomto smyslu dobový soubor referátů Jiřího Pistoria z redakce *Kritického měsíčníku*. Pistorius, který vsutku píše referát a ne recenzi, což znamená, že o jednotlivých večerech referuje „za chodu“, bez ponětí o jejich celkovém vyznění, se hned od začátku ironicky staví k všemožným očekáváním: „Nuže tedy v plných šest skupin rozškatulkovali se naši mladí a nejmladší poeti. Šest hotových směrových typů, šest různě orientovaných družin nebo alespoň šest definitivních nálepek na přihrádky – ne víc, ne méně – , jež prý je nutno dnes a v nejbližší budoucnosti brát na vědomí. Ze šesti stran jest a bude tedy útočeno na velikou a diferencovanou skutečnost života. (...) A co je na tom všem zvláště příznačné pro pořádkumilovnost našich básníků: takto se mladá poezie rozregistrovala sama, hladce a sponte sua!“²²⁹ Pochopitelně nikoliv „sponte sua“ dle referenta – Jiří Pistorius si též ještě v úvodu svého textu na otázku, dle jakého klíče k této diferenciaci došlo, odpovídá, že na základě pohodlnosti a utilitárnosti. „Podle občanského seskupení, podle souručenství stolního přátelství a kamarádství nebo náhodného redakčního týmu. Nikoliv z tlaku čistého vyběravého příbuzenství ducha: ale podle zaujímaných, rozdělených i udělených pozic v dnešním českém literárně zfunkcionářeném životě.“²³⁰ Nepřehlédnutelnou uměleckou neústrojností, resp. nahodilostí a společenskou účelovostí se tak J. Pistoriovi vyznačují uskupení vzniklá okolo

²²⁸ Srov. HOŘEC, Jaromír. *Poválečná léta: vzpomínky zakladatele Mladé fronty*. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 129–138.

²²⁹ PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 510.

²³⁰ Tamtéž, s. 510.

kulturních redakcí deníků, a dle názvů těchto deníků křtí i příslušné aktéry: skupina *Mladé fronty* (tedy dynamoarchisté, doplnění na těchto večerech o další pracovníky-literáty z tohoto mladofrontovního okruhu, např. o Ladislava Fikara a Ivo Fleischmanna) a skupina *Rudého práva* (tedy marxisté, „syntetičtí realisté“ okolo Jiřího Hájka). *Skupinami nejzřetelněji ze všech vzniklými opravdu na podkladě společného literárně metodického programu, vyhraněného či aspoň vyhraňujícího se názoru umělecky estetického* jsou z celkových šesti pro Pistoria pouze surrealisté ze skupiny Ra a „civilisté“ ze Skupiny 42.²³¹ A jelikož ve svém úvodním referátu Jiří Pistorius neopominul zaregistrovat ani fakt, že se řada umělecky význačných básníků této generace (na mysli má Oldřicha Mikuláška či Zdeňka Kriebela) na večerech nepředstaví,²³² odhadnul předběžně, že *více než o defilé samotné básnické produkce tu půjde o přehlídku teoretických hesel a skutečných i více méně neskutečných postulátů.*²³³

V úhrnu kromě těchto důležitých a citlivých postřehů Jiří Pistorius v probíraných referátech předložil literárněhistoricky věrohodnou charakteristiku vystupujících uskupení.²³⁴ Poukazuje na nepoměrnost teoretizování vůči reálným možnostem zde přednášené poezie, kterou – zvláště u okruhů kolem *Mladé fronty* a *Rudého práva* – hodnotí jako diletantskou. Ocenění se tak v tomto kontextu básnické nadprodukce a literátství dostává poezii Skupiny 42 (jmenovitě J. Kolářovi, J. Kainarovi a I. Blatnému) a skupiny Ra (L. Kundera a Z. Lorenc). Dále třeba poznamenat, že Pistorius jako člen redakce *Kritického měsíčníku* a v mnohém ohledu žák Václava Černého rovněž u „bednářovců“ konstatuje obecnou duchovní souvislost s existencialismem, přičemž zde činí onen důležitý krok směrem hlouběji k meritu věci a jednoznačně zaznamenává, že čím více vlastní teoretici skupiny Ohnice (zde J. Červinka) o souvislosti hovoří, tím více se ukazuje trapná skutečnost, že evropský existencialismus neznají

²³¹ Tamtéž, s. 511.

²³² Na začátku dalšího referátu je Pistorius nucen korigovat, že se tito básníci mimo skupiny přeci jen představí: mimořádně se na posledním večeru cyklů rozhodli vystoupit na programy a skupiny nevázaní básníci jako Z. Kriebel, O. Mikulášek, A. Vrbová, ale i např. „epigon epigonů“ – jak ho v jedné studii charakterizuje Vladimír Novotný (Hořec 2010, s. 78) – J. Pilař s představiteli mladé kritiky (J. Vladislav, J. Grossman, J. Štern). Pistorius si proto neodpustí sarkastický, ale racionální poukaz k utilitárnosti jednání, kdy bylo pragmaticky usneseno, že se básníci nezaštítění žádnými konkrétními skupinovými teoriemi operativně spojí s teoretiky, kterým zas očividně scházely uskupení, jež by je následovaly.

²³³ PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 511.

²³⁴ Na literárněhistorickou relevanci závěrů tohoto dobového textu poukazuje Jiří Pelán v nekrologu Jiřího Pistoria, kde o Pistoriově referátech hovoří jako o podnes závazném zdroji poznání této literatury, ačkoliv – dodejme z vlastní zkušenosti – text není v aktuálních studiích k tématu téměř vůbec citován a neprávem tak zapadl. Srov.: „Charakteristickým rysem jeho (Pistoriových – P. N.) kritických projevů byla věcnost a – u kritika ne tak běžná – „nestrannost“, dále vyrovnaná pozornost jak k tematickým aspektům, tak k aspektům formálním a vědomí širších souvislostí. Jeho nejpozoruhodnějším kritickým výkonem je zřejmě referát o šesti večerech mladé poezie, jež se konaly pod patronací pražské Umělecké besedy na podzim roku 1947: zde se mu podařilo zatepla zformulovat hodnotící charakteristiky jednotlivých skupin („předexistencialistů“, civilistů, „obrozených“, marxistů, katolíků, surrealistů), jež lze i po šedesáti letech číst s užitkem.“ – PELÁN, Jiří. *Za Jiřím Pistoriem*. [online]. [cit. 31.5.2016] Dostupné z URL:< <http://www.i-triada.net/index.php?id=81&str=aktualita.php>>

– že vlastně sami nevědí, o čem mluví. Z hlediska referování o večeru Skupiny 42 pak je vděčným poznáním charakterističnost mluvčího, tedy ústřední role, kterou zde zastával teoretik ještě mnohem nápadněji, než teoretici všech zbylých skupin na už tak dost přeteoretizovaných večerech. Skupinu 42 měl totiž Chalupecký „uvést“ projevem, který trval půl druhé hodiny, básně dokonce nečetli sami básníci – Jindřich Chalupecký recitaci obstaral sám, když básně zahrnul do proslovu jako dokumentaci vlastních slov.

Svůj poslední referát cyklů Mladé literatury věnovaný závěrečné diskusi, v které se dohromady sešli jednotliví skupinovní teoretici k celkovému shrnutí situace mladé poezie, uvozuje Jiří Pistorius příznačným goethovským popiskem: Schaffe, Künstler, rede nicht! (Volně přeloženo: „Nežvaň, umělče, tvoř!“). Jiřího Pistoria večer zaplněný „čtyřhodinovým chumlem řečí“ samozřejmě nijak neoslovil, a naopak o improvizovaných pasážích zdejších řečníků hovoří jako o tom nejtrapnějším zakončení, kterého se této veřejné prezentaci mladé poezie mohlo dostat, „neboť smutno je z pomyšlení, že místo sdělného ticha poezie hlomozí příživnická blaga žurnalistických mluvků.“²³⁵ Diskuse, v které se vůbec nic nevyřešilo, protože teoretici zřejmě v různých variacích setrvali na svých diferencujících se pozicích, byla „úmorná, zbytečná“. Jistě by ale šlo vzhledem k doposud probraným faktům tvrdit, že byla i bojovná, agonální, a to v tom smyslu, v jakém Jiří Kraus hovoří o agonální rétorice v opozici k sokratovskému dialogu. Agonální rétorika, „lhostejnost k vlastnímu předmětu sporu i k skutečným zájmům účastnických stran“,²³⁶ tedy jakási monologizace dialogu – to v principu muselo být aktérům událostí cyklů Mladé literatury – zvláště zvažujeme-li Pistoriův referát – rovněž blízké.

5.3 Pokus o výklad jedné předmluvy: soupeřící Chalupecký

Znakovost předmluvy Jindřicha Chalupeckého k rukopisu sbírky Jiřiny Haukové zůstává bez znalosti dobového rámce (alespoň tak, jak jsme ho naznačili) pozakrytá. Předmluva je přeci jen heteronomní text vázaný na semiózu výhradně jediné doby a některé pasáže tak dnešní čtenář čte jakoby „proti srstí“. Dnes je zvláště nepochopitelné, že Jindřich Chalupecký hned na úvod přesvědčuje tu sortu čtenářů, která u knih čte i předmluvy, že ve sbírce *Cizí pokoj* nejenže nenalezne nic běžně označovaného jako poetické, ale stejně tak nic z toho, „co by se mohlo

²³⁵ PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 516.

²³⁶ KRAUS, Jiří. *Kultura jazykového projevu a rétorika*. [online]. [cit. 31.5.2016] Dostupné z URL: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5940>>

vykládat jako protest proti běžným básnickým konvencím“.²³⁷ Vždyť právě o vyžadovanou neliterárnost neboli depoetizaci převracející tradiční básnické konvence opíráme definici básnického diskursu Skupiny 42 především. Jednorázová, dobově podmíněná povaha paratextu (typu předmluva) v literární komunikaci nás tedy v předešlé kapitole donutila podrobněji a záměrněji nastínit dobový literární život, přitom je pro nás důležité nejen to, že soupeřivost a kontradikčnost z hlediska kterých jsme k tomuto úkolu přistoupili, obecně ladí s představou literárního života, v kterém se mají podstatně uplatňovat pragmatické akce, ale že zvlášť koresponduje i s postojem autora, jehož text a jednání chceme právě teď interpretovat. Jindřich Chalupecký totiž v odpověď na dopis z roku 1966, v kterém ho Zdeněk Pešat pravděpodobně informoval o připravované antologii *Skupina 42*, uvedl ohledně postoje k dalším dobovým uskupením mladé poezie stanovisko, které jsme předjímalí: „K časově paralelním proudům, vůči nimž je potřeba S 42 situovat, patří vedle RA také – z druhé strany – katolicko-ruralistický proud (Řád atd.). Ani s jedněmi, ani s druhými jsme neměli nic společného – leda právě to, že jsme s nimi nic společného mít nechtěli.“²³⁸ Názor by jistě šlo rozšířit i na další dobová uskupení, která Chalupecký Pešatovi jinak nepřipomíná. Přeci jen bylo největším zájmem Chalupeckého, aby jeho skupina měla s dobovými uskupeními, které byly na rozdíl od esteticky zaměřené Skupiny 42 často účelově nevymezené,²³⁹ společné jen to, že s nimi nic společného mít nechtěla. A jestliže předmluva napsaná ke sbírce *Cizí pokoj* – protože je zvlášť demonstrací Jiřiny Haukové jako autorky Skupiny 42 – měla být zprostředkovatelem tohoto názoru čtenářstvu, pak se ukazuje, že existence řady konkurenčních a „pochybných“ uskupení sama o sobě nebyla tím hlavním problémem – rizikový byl až efemérní názor recipientů, který takovéto nežádoucí generační vazby – nebyl-li usměrňován – mohl utvářet. Jsou-li naše předpoklady v této věci správné, pak ale čtenáři museli samozřejmě vycházet z nějakých relevantních skutečností, které by nerozlišování mezi generačními uskupeními podnítily. Během výkladu Chalupeckého předmluvy pojímané v naznačeném rámci soupeřící generace je tedy nutno ověřit existenci tzv. literárně interferenčního prostředí jako prostoru, ve kterém po literární stránce autoři napříč celou generací sdílí řadu postupů, konvencí či témat, což teprve nutí

²³⁷ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 951.

²³⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000, s. 211.

²³⁹ Srov.: „Jak většina těch šesti nebo devíti programů (podivuje se závěrem svých referátů o cyklech Mladé literatury Jiří Pistorius – P. N.) nemá své určité metody ryze umělecké, vědomé, záměrné metody výrazu, věty, stavby atd., jak všichni se soustřeďují na jakés takés – a hlavně co nejširší (a skoro vždycky fundované historickým exkursem do hlubin staletí) vymezení obecně lidského názoru světového, co možná nejvíc objímajícího, co možná dostatečně skladného, aby do něho bylo možno přikupovat, aby se v něm ve všelijakém koutě leccos mohlo skrýt a použít v čas potřeby.“ – PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 515.

čtenáře nahlížet na jakkoliv se diferencující literaturu jako na jednotnou, a aktéry dobové literatury, kteří se vnímají kontradikčně, to zas podněcuje ke specifickým reakcím.

Společné podhoubí pro dobovou literární interferenci bylo podníceno již na rovině kritického vystupování generace, tedy v perspektivě myšlení o literatuře. Existovala zde silná tendence po přeryvu v poezii, kterou např. Kristýna Matysová označuje jako společnou snahu generace čelit „nesamozřejmosti umění“.²⁴⁰ Generační vystoupení mladých, jak je dobře známo, byla vedena proti odcizenosti moderního umění a avantgardy vůči potřebám soudobého člověka a po poezii tak vcelku společně – i když nepopíratelně různým způsobem – požadovaly obrat ke zkušenostnímu horizontu dobového života. Jinými slovy, volalo se po návratu poezie k člověku („bednářovci“) a k člověku zas jako k věcem, s kterými žije (Skupina 42), návratu, který postupně sdíleli i ostatní uskupení jako okruh *Rudého práva* a *Mladé fronty*, i když u těch by bylo adekvátnější – zvláště v případě *Rudého práva* – hovořit o eventualitě rozšířené z člověka na společnost (tj. návrat poezie k lidu).

Na literární rovině tato touha po přeryvu v poezii vedla k zcivilnění básnických nástrojů a výraziva. Tendence prozaizovat poezii byla v dobových textech vykládána jako nezbytnost, důsledek vnitřního pohybu literární struktury (řčeno se strukturalisty): „... v údobí mezi dvěma válkami byly nesmírným rozvojem a zjemněním básnického výrazu otevřeny a zpřístupněny cesty k výrazové virtuozitě do té míry, že leckterá formální dokonalost, dříve výrazná, protože překvapující, patří dnes do obecné zásoby básnických rekvizit, a je proto a priori pocíťována jako poetismus.“²⁴¹ Citovaný text Emanuela Frynty, v němž autor apeluje na „primární, neprostředkovaný pohled na skutečnost“ v poezii,²⁴² je pro náš případ zvláště důležitý. Nejenže odhaluje evidentnost tzv. poetismů v dobové literární citlivosti (a tedy nabízející se, ale pro Skupinu nežádoucí spojitost mezi některými texty Haukové a Bednáře, jež byl generačním představitelem tohoto tradičnějšího básnického diskursu),²⁴³ ale otevírá nám i prostor k

²⁴⁰ Srov. úryvek ze studie, v které autorka pojednává o vztazích Skupiny 42, „bednářovců“ a skupiny Ra: „Znepokojující skutečností těchto let se stala nedůvěra v poezii. Nové přístupy s sebou nesou vždy i nové opodstatnění funkce umění. Ať už označíme jednotlivé texty jakkoli, jejich společným rysem bylo čelit „nesamozřejmosti umění“. Je otázkou, do jaké míry byla snaha vtělit univerzálně srozumitelné hodnoty do umění motivována levicovou ideologií.“ (V příslušné poznámce pod čarou autorka osvětluje, že souslovím „nesamozřejmost umění“, kterým byla dle Miroslava Petříčka příznačná avantgarda, naráží na dobové snahy zahrnout umění do života člověka, učinit ho opět samozřejmým aspektem společnosti, jako tomu bylo – s nadsázkou řečeno – v mytických společnostech.) - MATYSOVÁ, Kristýna. Skupina 42 a její rivalové. O vztazích jedné generace. In ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 116.

²⁴¹ FRYNTA, Emanuel. *Eseje*. Praha: Torst, 2013, s. 26.

²⁴² Tamtéž, s. 28.

²⁴³ Tzv. poetismy Emanuel Frynta ve své studii definuje vesměs ve shodě s „intelektualismy“ z argumentace Chalupceckého ve výše rozebíraném dopise Jiřině Haukové: „Je to (poetismus – P. N.) především rytmická a rýmová přesnost v plnění pravidelného schématu, a zejména pak metafora, která se příliš rozbujela a začasté

poznání druhé tvůrčí roviny, před kterou se mohl mít Chaloupecký jako autor příslušného paratextu na pozoru, když – pro nás nesrozumitelně – odmítal „protest proti běžným básnickým konvencím“ ve sbírce své souputnice. Frynta se totiž ve studii *O přesvědčivosti básnického výrazu (Poznámka k současné české poezii)* rovněž zabývá limity básnické techniky přímého pojmenování skutečnosti, v momentě, kdy je už sdílena většinou básnické generace a stává se snadnou neboli konvenční. Konkrétně neústrojnost vyplývající ze snadnosti užívání prozaizace v poezii se dle autora stává největším nebezpečím její dobové umělecké přesvědčivosti: „Moment nutnosti musí být přítomen, jinak pozbývá báseň přesvědčivosti. Toho jsou si dnes básníci zvláště dobře vědomi. Jenomže někteří z nich nevidí pravou podstatu tohoto jevu a jeho zákonitost a vnášejí překvapivé a neobvyklé výrazové prvky s úmyslem zaujmout a odlišit se, zapomínajíce na organičnost básnické tvorby. Užívají například lexikálních vulgarismů vnitřně nezdůvodněných, tj. bez souladu mezi slovem a uměleckým pohledem (...) Dochází pak k paradoxu, že to, čím měla báseň dosáhnout zdání nutnosti ve volbě slov a tím umělecké přesvědčivosti, působí na čtenáře naopak jako schválnost.“²⁴⁴

Dodejme ještě pro úplnost (i když už na okraj toho, co je bezprostředně nutné pro naši interpretaci předmluvy ke sbírce *Cizí pokoj*), že literární interference tehdejší poezie přesahovala i doposud zmiňovanou sféru literárních předpokladů a postupů; s ilustrativním použitím jinak zprofanované dichotomie forma – obsah, bychom mohli tvrdit, že interferenčními nebyly pouze „formální“ složky, ale i ty „obsahové“, tedy např. básnické motivy a témata. Tak zdánlivě nejpříznačnější motiv okruhu Skupiny 42 *noční chodec* nakonec vůbec nemusel být pro dobového čtenáře typickým znakem zmiňovaného uměleckého okruhu, jak se to jinak zdá z faktu, že Skupina 42 v tomto motivu měla z hlediska své poetiky šťastnou příležitost shrnout jak zaujetí pro městské realie, tak důraz na existenciální situaci pozorovatele městského dění: báseň s názvem *Noční ulice* (citováno už v první části naší práce), v které autorský subjekt evokuje melancholický a samotářský pocit nočního chodce literárně konvenčními prostředky (pravidelný verš, rým, metaforičnost, ekvivalence jako pořádací princip následnosti, atd.), čte dobový čtenář v Bednářově sbírce *Hladiny tůní* z roku 1943; z jiné strany se zas k tomuto motivu – v jednoznačně nazvané básni *Noční chodec* – obrací Vladimír Vokolek z okruhu mladých katolíků ve sbírce *Tichý a temný* (1941): „Z ticha vyznívám, do ticha doznívám. / Z usmýkané cesty v půlnočním kraji / čečulky hvězd mě vyhmatávají, / krok za krokem se ozývám. // Ze tmy se rozchvívám, do tmy se dochvívám, / ze země unikám, na

pozbývá své funkčnosti tím, že na básnickém záměru spíše cizopasí, než aby byla nezbytnou stavební složkou jeho organismu.“ – Srov. c. d., s. 26.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 27.

zem se vracím / tón za tónem k potulným variacím / na život – na smrt? Nevím sám.“²⁴⁵ Je tedy nabíledni, že průniky v dobové literatuře Chalupckému vůbec neulehčovaly roli. Pro Chalupckého jako reprezentanta originální umělecké skupiny bylo, lapidárně řečeno terminologií literárních věd, důležitější „označované“ než „označující“, neboť v zdánlivě komplementárním prostředí týchž názvů, motivů a témat se v očích čtenáře mohla novost sdělení vysílaných z okruhu Skupiny 42 – protože distribuovaných pod zaměnitelnými názvy – rozplývat. (Samozřejmě zde předpokládáme, že dobový čtenář neměl příslušné básně takto přehledně „vytažené“ z jednotlivých sbírek, aby mohl naopak posoudit onu rozdílnost „označovaného“, kdy vedle tradičně lyrické Bednářovi básně a Vokolkova barokizujícími protiklady a paradoxy protkaného obrazu stojí např. Hančovo neliterární a všední sdělení z textu *Jdu večer*; pravděpodobnější je, že čtenář na tyto obdobné motivy narážel nesoustavně, takže místo toho, aby je konfrontoval, se mu spíše slévaly do jedné obecné kategorie – jako to registrujeme u Václava Černého s jeho všeprostopující existencialismem.)²⁴⁶

Rukopis sbírky *Cizí pokoj* v těchto podmínkách stavěl Chalupckého před vícero problémů, než by z našeho přes půlstoletí už trvajících odstupů od „ducha doby“ bylo jednoznačně zřejmé: nejen, že musel jako „mediátor“ za Skupinu 42 regulovat poukazování nemalé části básnického souboru Jiřiny Haukové k tradičnějším formám literární produkce, které už byly z hlediska požadavků po přímém pojmenování v básnictví pocíťovány jako poetismy (mimo to, že vytvářely virtuální souvislost s vůči Skupině tradičně kontradikčním literárním okruhem Kamila Bednáře), stejně tak totiž musel nad zbylým souborem básní Jiřiny Haukové psaných v příslušném „skupinovém“ kódu zastávat autentičnost tohoto básnického postoje (depoetizace), který začínal být ve svých hrubých rysech v dobové literatuře vysoce inflační (opět mimo to, že podněcoval k nežádoucím vazbám mezi Skupinou 42 a uskupeními, které se k „neliterárnosti“ taktéž obracely). Klíčové je tak hned druhé souvětí předmluvy, v kterém Chalupcký tvorbu Haukové distancuje jak od toho, co je sankcionováno jako poetické, tak od toho, co by mohlo být chápáno jako protest proti běžným básnickým konvencím. Jsou evidentní důkazy, že tento protest, spočíval-li, jak se domníváme soudit, v bezbřehé a ničím neřízené prozaici, Chalupcký pojímal obecně ve shodě s citovaným Fryntou, tedy jako schválnost a neústrojnost,²⁴⁷ a jelikož taková „snadnost“ byla vytýkána konkurenčním

²⁴⁵ VOKOLEK, Vladimír. *Vyprodaný čas*. Brno: Atlantis, 1999, s. 77.

²⁴⁶ Samozřejmě lze přijít i s jinými příklady kromě „nočního chodce“, například pro Skupinu 42 tolik významnou periferii nalezneme jinak pojednanou v dobovém *Snímání z kříže* Ivana Slavíka (srov. Slavík 1997, s. 61-62) či v již zmiňovaných *Hladinách tůní* Kamila Bednáře (srov. Bednář 1943, s. 30), tedy u dobových autorů, u nichž se taktéž vyskytují básně s „označujícím“ periferie.

²⁴⁷ LANGEROVÁ, Marie. Jiřina Hauková, fotografka. In *Revolver Revue: kulturní magazín* 29, 2014, č. 96, s. 187.

uskupením (zvláště tzv. dynamoarchistům), je zřejmé, že v inkriminované formulaci z předmluvy ke sbírce *Cizí pokoj*, se jednak Chalupecký snaží distancovat básnířku (ale i „značku“ Skupiny 42) od příslušných uskupení, jinak čtenáři *implicite* a tedy nevtíravě naznačuje, že zdánlivě „snadné“ verše, které bude v básních Jiřiny Haukové číst, jsou něčím víc než prózou stylizovanou do básnických řádků, že jsou poezií, novým básnickým diskursem.

Schopnost Chalupeckého paratextu být znakem pro něco jiného se tak s naším zesilujícím smyslem pro dobový literární život zmnožuje: zvláště Haukové verše, které Jindřich Chalupecký v předmluvě cituje („člověku ani nenapadá, že by měl myslet na báseň, když píše o životě“),²⁴⁸ nelze interpretovat jen jako pouhou snahu upnout čtenářovu pozornost na poslední oddíl sbírky, který nejvíce odpovídá poetice a postupům Skupiny 42 (a který tak má zastínit řadu předcházejících tradičněji koncipovaných básnických textů), ale i právě jako potvrzení autentičnosti básnického diskursu Skupiny 42 v souřadnicích obecné dobové tendence po zcivilnění poezie. Citaci si totiž Chalupecký zvolil tak šťastně, že jednak svou experimentální povahou (poukaz na princip básně v její samotné výpovědi) a jednak svou záměrnou pojmovostí (prolnout poezii a život) – vzdor své prozaičnosti – neodkazuje v dobových souřadnicích nikam jinam než k okruhu Skupiny 42.²⁴⁹ Jakkoliv jsou tedy citované verše Haukové z hlediska básnického stále především nápadné prozaizací, jsou zároveň natolik nasycené konvencemi a specifickými pojmovými pochody z teoretizování v okruhu Skupiny 42, že si i na takto dílčím příkladu nelze nepovšimnout, kolik je toho od dobové produkce zhlížející se v „neliterárnosti“ vlastně dělí. Nasycenost těchto veršů, o které hovoříme, je tak, jinými slovy, signálem, že ve Skupině 42 měla prozaizace nadstavbu, tj. že byla funkčním prostředkem vlastní formulované a vědomé estetiky, která, jak už jsme vícekrát naznačovali, u řady současně existujících uskupení nijak přesvědčivě a srozumitelně vůbec nefigurovala. Zřejmé to v dobovém náhledu mělo být zvláště u dynamoarchistů z redakčního okruhu kolem *Mladé fronty*, jejichž tvorba byla charakteristická jen onou prozaizací povýšenou na hlavní plán, který ovšem nebyl – ve vyjádření J. Pistoria – opřen o žádný „lyrický řád“, tedy o žádnou představu o poezii. Spíše než o poezii jako o esteticky koncipovaný, jakkoliv prozaizovaný text zde šlo o „prajednoduchou, rozřídlou fejetonní prózu, v novinovou kurzivu rozepsanou mechanicky do nestejných řádek, které mají k pravému verši tak daleko jako třeba politický

²⁴⁸ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 951.

²⁴⁹ Srov. obdobné „experimentální“ verše explicitně vyjadřující princip básně v souvislosti s pojmovým myšlením Chalupeckého: „Říkám že každý okamžik je hoden básně!“ (Blatný); „Vždyť věčnost se dá vyčíst také z trochy / V průjezdu zaslechnutých slov.“ (Blatný); „Popisovat úděsnou skutečnost podivného prostoru / jehož jsoucnost je mimo nás iluzorní?“ (Hanč); „Svět jenž se nepodobá/ A jest / Chci míti tady“ (Kainar).

úvodník z bulvárního deníku k rytmované próze.²⁵⁰ (Citovaný Pistorius toto své čtenářské stanovisko ilustruje nad banálností a neústrojností veršů z Hořcovi literární tvorby, která vydává za poezii něco, co není daleko od hysterie: „vykašlu se na všechny hvězdy, na všechny nakladatele“.)²⁵¹

I Chalupeckého paratext tedy očividně „zakládá mezi textem a tím, co je vně textu, nikoli pouze přechodnou, nýbrž též *vyrovnávací* (transaction) zónu“ (Genette).²⁵² Ta má vzhledem k tomu, jaké podoby nabyl v protektorátních a prvních poválečných letech „vnějšek“ textu, tedy dobový literární život, obzvláště manipulativní strukturu. Chalupeckého synekdochické užití tří veršů (za celek sbírky), pomocí nichž se teoretik Skupiny snaží o ostenzi Jiřiny Haukové jako typické autorky příslušného okruhu, je z hlediska toho, co se tímto způsobem dává na sbírce *Cizí pokoj* k poznání čtenářům tzv. pseudoostenzí, tj. Potěmkinovou vesnicí neboli negací ostenze jiného druhu.²⁵³ Přitom jestliže je pro nás prezentace sbírky z předmluvy význačná nepravdivostí obrazu ostentativně zakrývajícího, to, jak by se ve skutečnosti věci mohly ukázat, lze se úhrnně pokusit o změření míry, s jakou do recepčního procesu tato Chalupeckého „vyrovnávací“ akce zasáhla právě na způsobu, jakým se recipienti nechali ovlivnit strategickými tématy autora předmluvy.

Skrze „práh“ předmluvy – jak to vyplývá z dobových recepcí sbírky *Cizí pokoj*²⁵⁴ – totiž ke komentování Haukové básnické knihy přistoupila drtivá většina kritiků. Dopad optiky, kterou svou – vlastně taky – interpretací nastolil Chalupecký na předsádce knižního vydání příslušné sbírky, je patrný na skoro všech závěrech, jež byly nad Haukové poezií vyneseny v letech 1946-1948. Chalupeckému se jistým způsobem povedlo „zrežirovat“ přijetí *Cizího pokoje* z pozic autora paratextu: (1) kritici se nijak zvláště nevyslovují k tomu, že Haukové tvorba prezentovaná v okruhu Skupiny 42 obsahuje řadu „poetismů“, které nápadně kolidují s „odpoetizovanou“ poetikou např. ze závěru knihy; (2) nejsou tak ani diskutovány žádné nežádoucí korespondence s Bednářovou tvorbou, která byla „poetismy“ dobově příznačná, a

²⁵⁰ PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007, s. 514.

²⁵¹ Tamtéž, s. 514.

²⁵² GENETTE, Gérard. *Úvod do paratextu*. [online]. [cit. 23.5.2016] Dostupné z URL:

<[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratologie.webnode.cz/200000057-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratologie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz)

[1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratologie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz)

²⁵³ K pseudoostenzí srov. OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s. 23-25. – V této podkapitole mj. autor reflektuje fakt, že zatímco ostenze je společenský, dle terminologie teorie her kooperativní jev, pseudoostenze, tedy zakrytí ostenze jiného druhu, je soupeřivá, agonální: „Potěmkinovy vesnice patří k tomu druhému případu hry: nepodávají pravdivou informaci, ale snaží se vnést zmatek do informací protivníka.“ (Osolsobě 2002, s. 25)

²⁵⁴ Recepce sbírek Haukové shrnuje v komentáři kritického vydání poezie básnířky editor a literární vědec Michael Špirit. Konkrétně pro sbírku *Cizí pokoj* srov.: HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 1026–1029.

s kterou už byl Chalupckého okruh – k velké nelibosti Chalupckého – čtenáři spojován z hlediska generačních vystoupení (*Slovo k mladým a Svět, v němž žijeme*); (3) naopak depoetizované „jádro“ sbírky *Cizí pokoj*, z kterého byly v předmluvě citovány i zmíněné verše, jednoznačně ovládlo diskusi nad sbírkou; (4) ta řada kritiků, která byla obeznámená s programem Skupiny 42, tak případnou „snadnost“ řady odpoetizovaných veršů ze sbírky *Cizí pokoj* usouvztažňovala výhradně s usilováním tohoto Chalupckého uskupení; (5) navíc – což nepotěšilo jistě jen Jindřicha Chalupckého, ale především Jiřinu Haukovou – se vyskytl i názor, že *Cizí pokoj* je z okruhu Skupiny 42 tou nejzdařilejší sbírkou. Poučné je tak vidět, že ani prvotní dobové recepce literárních děl nejsou prostě toho potýkat se nejen s vlastními literárními texty, ale i s řadou interpretací, které se během času „pyramidovitě“ nad původním dílem rozrostli: jakkoliv je doba od prvního vydání *Cizího pokoje* a jeho prvních kritik zanedbatelná, metatexty dobových kritiků nelze *de facto* charakterizovat jako texty o básních Jiřiny Haukové, nýbrž jako texty o paratextu a básních Jiřiny Haukové v tomto pořadí.

Vliv Chalupckého předmluvy je koneckonců tak evidentní, že si nelze nepovšimnout, jak nejen přijetí, ale i polemiky s básniččinou sbírkou byly vedeny v souřadnicích nastolených paratextem. Vezmeme-li věc konkrétně po bodech, které jsme právě vypočetli, pak zvlášť představitel starší generace, kritik A. M. Píša měl mimořádnou příležitost k tomu otevřít diskusi na téma nejednoznačnosti neboli „poetismů“ v díle členky Skupiny 42, ovšem ohnisko, z něhož ho předmluva donutila na sbírku pohlížet, tento jeho čtenářský potenciál pro dějiny recepce vyrušilo. Píša totiž jako jediný z dobových kritiků *Cizího pokoje*, kteří se dle bibliografie kritického vydání Haukové tvorby ke sbírce vyjádřili, recenzoval již autorčinu prvotinu *Přísluní*, a to s nemalým obdivem pro debutní poezii mladé autorky. Přestože si tak byl vědom původně odlišného tvůrčího naturelu Jiřiny Haukové, když nad sbírkou *Cizí pokoj* jako jeden z nemnoha reflektoval i verše, „jež na způsob momentky zhuštěné vyslovují kouzlo chvíle nebo zátiší, nadány svěžestí postřehu a spolu s obrazností rozjiskřenou krátkým spojením představ, jednak verše, v nichž se vroucí citové rozechvění vyjadřuje sugestivní nápovědí a symbolem důvěrně názorným,²⁵⁵ celek básnického souboru se mu zdál příliš odpoetizovaný. Píša pro přímost pojmenování tedy nemá pochopení, které by Chalupcký požadoval, vidí v tom naopak jen onen, slovy Chalupckého, protest proti běžným básnickým konvencím, tj. prozaizaci: „jen próza bez lyrické hudby a obraznosti, nevalná próza zpola reportáže, zpola traktátu.“²⁵⁶ Jakkoliv však tento kritik polemizuje se sbírkou Haukové, polemizuje vlastně jen nad tím, co inicioval „skupinový“ teoretik ve svém paratextu. („Snadnost“ veršů přímého výrazu se stala

²⁵⁵ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 1028.

²⁵⁶ Srov. c. d., s. 1028.

nejopakovanější kritickou připomínkou ke sbírce *Cizí pokoj*: na rozdíl od Píši ji ovšem František Götz či Jan Štern četli více očima Chalupického a obecně lze říct, že oceňovali upřímnost, s kterou se takto autorka propracovává k matérii všedního života.)²⁵⁷

Nepodepsaná recenze v Mladé frontě již „realistickou atmosféru“ a bezprostřednost veršů Haukové explicitně spojuje se jmény Blatného a Kainara;²⁵⁸ aktér literárního života mladé generace Jan Grossman jednoznačně pojednává – a to s velmi pozitivními referencemi – *Cizí pokoj* v kontextu poetiky Skupiny 42.²⁵⁹ Pro složitost literárně komunikačních procesů, v kterých se při recepci může těžko předvídatelným způsobem a se značně překvapivým vyústěním prolnout řada čtenářských návyků a postojů se zážitkem z díla, je dost příznačná recepce *Cizího pokoje* představitelem starší generace a kritikem z katolického okruhu Milošem Dvořákem. Ten byl principiálním oponentem dobového zcivilnění poezie („s jejím odpoetizováním nejde ruku v ruce její zlidštění, nýbrž její odlidštění“),²⁶⁰ což potvrzoval i v kritických vystoupeních proti členům Skupiny 42,²⁶¹ a proto ani „nahodilost“ veršů Haukové v *Cizím pokoji* se mu nezamlouvala. Jestliže „recepce a prožitek této (obecně odpoetizované – P. N.) poezie, jejího zápasu se skutečností, která sama o sobě neposkytuje příliš naděje, je skličujícím dokladem o světě, který ztratil oporu v transcendentálních jistotách,²⁶² pak tento katolický kritik přeci jen vyzdvihuje tvorbu Haukové, která „si začíná uvědomovat tragiku tohoto stavu (tj. nekonečných bezútěšných variací bez transcendence) a její verše jsou protáhlým monotónním nářkem nad tímto světem, který člověka ze svého středu vyhostil.“²⁶³ Zdá se tak, že v okruhu Skupiny 42 u Haukové netypicky přítomná a akcentovaná pozice lyrického subjektu, který podávaná sdělení intenzivně prožívá, Dvořákovi skládá vzdor z jeho perspektivy nepochopitelné odevzdanosti a banálnosti řady veršů této poezie všedního dne jakousi „žalmickou“ nadstavbu nářku nad tím, co je na každodennosti básnický předváděno.

Ozřejmit, že poezie Jiřiny Haukové byla v očích dobových kritiků inherentní součástí – tu váženého, tu opovrhovaného – kódu Skupiny 42 stejně jako např. poezie Blatného či Kainara, je tedy mj. otázkou rekonstrukce působení jednoho odstavce připojeného ke knižnímu vydání sbírky *Cizí pokoj*. Při takovém úkolu by ovšem nemělo být všechno obětováno na oltář racionalizace – jakkoliv Jindřich Chalupický píšící text ke sbírce Jiřiny Haukové jednal

²⁵⁷ Tamtéž, s. 1026–1027.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 1027.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 1027–1028.

²⁶⁰ MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004, s. 49.

²⁶¹ Srov. např. zamítavou recenzi Dvořáka psanou ke sbírce Blatného *Tento večer* příznačně nazvanou *Nová sonáta horizontálního života aneb Inlace v poezii*. – Viz DVOŘÁK, Miloš. *Inlace slova v našem věku: texty z let 1945-1969*. Praha: Cherm, 2009, s. 99–102.

²⁶² MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004, s. 50.

²⁶³ HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 1028.

promyšleně a záměrně, podobu dobové recepcce sbírky zaručila předmluva výhradně ve spojení s celkovou formou knihy, na které se ještě mnohem bezprostředněji podílely „paratexty“ Františka Hudečka, autora příslušných ilustrací. Hudeček svým specifickým rukopisem „vyprovodil“ nejen Haukové sbírku, ale i např. Kolářovy *Ódy a variace*, a tak čtenář, který dostal do ruky knihu s typicky hudečkovsky provedeným průhledem (skrže okno) do města, těžko mohl zvláště váhat, do jakého kontextu si Jiřinu Haukovou zařadí.²⁶⁴

²⁶⁴ V rámci recepcce Haukové sbírky *Cizí pokoj* je tak zcela ojedinělá kritika Václava Černého, který v textu *Další pohled na naši poezii nejmladší* (Černý 1992, s. 785-802), v němž pojednává poezii většiny generačních uskupení, sbírku Jiřiny Haukové vůbec nezmiňuje v souvislostech Skupiny 42, o které zde jinak rovněž pojednává. *Cizí pokoj* naopak jako jedinou ze „skupinových“ sbírek hodnotí v rámci autorů, kteří „málo se vylišují ze společného pozadí vlaze mdlého humanismu běžné observance“ (Černý 1992, s. 792). Když se Černý v textu věnuje všednosti jako poznávacího znaku sbírky, tak mu Skupina 42 vůbec na mysl netane; jako hlavní metodu Haukové shledává metaforu, a to nijak konkrétní a přesvědčivou, evokující dobové výtky proti tzv. poetismům (autorka „metaforizovala o závod, ač nejčastěji nevýrazně“ (Černý 1992, s. 793)). Jedná se tedy o ojedinělý příklad kritika *Cizího pokoje*, který se očividně nijak nenechal ovlivnit paratexty zahrnutými do této knihy.

6 „Zneurčitění“ kódu: Jiřina Hauková – Skupina 42

Již před rozpadem Skupiny 42 – a demokratického literárního života – rokem 1948 Jiřina Hauková připravovala další básnickou sbírku, jejíž vydání se ovšem v totalitních podmínkách protáhlo na celých dvanáct let od předcházejícího *Cizího pokoje. Oheň ve sněhu*, jak byl nový básnický soubor pojmenován, pojal materiál z celých deseti let (1947-1957) a přitom ho nijak nevyčerpal. Ještě roku 1967 či 1970, kdy vyšly sbírky *Rozvodí času* a *Země nikoho*, totiž genetická stopa nesla dataci odkazující do padesátých, ale i čtyřicátých let. Zdá se tak, že v řízených podmínkách totalitního systému, který pěstoval umělou literární kulturu, a v kterém se autorka z těch „neoficiálních“ mohla spoléhat jen na mimořádné vlivy (kontakty, politické tání, později samizdat),²⁶⁵ se příslovečný spisovatelský šuplík stal hlavní platformou Haukové. Autorka jako kdyby – právě v momentě, kdy se jí naskytl konkrétní možnost publikovat – vytáhla ze šuplíku básně, které nepřetržitě psala a zpětně je koncipovala do básnické sbírky ve formě tematických cyklů. Nacházíme tak například bok po boku oddíl Holomrazy s básněmi výhradně z let 1950-1955 a oddíl Úděl růže s básněmi psanými v letech 1963-1965 – vše (prvně knižně vydané) v jediné sbírce, která šla do tisku až roku 1967 (sb. *Rozvodí času*).

Zmiňované „metodě“ autorka zůstala věrná až do svého – v době komunistické totality – posledně knižně publikovaného souboru básní z roku 1970 (*Země nikoho*), avšak i u následných sbírek, které mohly vycházet jen samizdatově (v edicích Expedice a Petlice) bylo pravidlem, že shrnovali z hlediska geneze pět či šest let tvorby. V kariéře Jiřiny Haukové tak po rozpadu Skupiny 42 začal nabírat na význačnosti jakýsi spirálovitý tvůrčí pohyb obtáčející se v dlouhých intervalech okolo týchž témat (příroda, město, civilizace, život, samota), jakkoliv s pozdějšími sbírkami – jistě v souvislosti s mimoliterárními životními okolnostmi – přibývalo dalších signifikantních motivů typu vzpomínání anebo reflexe (stáří, čas, ztráta blízkých). Někteří kritici si tváří v tvář tomuto rozvolněnému či rozmáchlému způsobu redakce básnických knih stěžují v recenzích, že vydávaná tvorba je jako celek nevyvážená. Pro nás je ovšem důležité, že provazování různých tvůrčích faset básníčky z jejich různých tvůrčích období v rámci jednotlivých knih muselo v očích čtenáře syntetizovat autorčinu poetiku neboli zakrývat samotné etapy autorčina vývoje.²⁶⁶ Znalost kódu Skupiny 42 si tak při recipování těchto – z hlediska poetiky – „syntetických“ básnických knih Jiřiny Haukové lze těžko odmyslet: je potřeba neustále, všude tam, kde se pojednává městský prostor a civilizace

²⁶⁵ Např. sbírka *Oheň ve sněhu* (1958) údajně vyšla jen zásluhou generačního soupevníka Jana Grossmana, který se tehdy dostal do redakce Československého spisovatele a sbírku prosadil (srov. Hauková 2000, s. 1032).

²⁶⁶ Srov. charakteristiku Haukové tvorby v hesle Jiřina Hauková in *Slovník české literatury po roce 1945*. [online]. [cit. 12.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1017>>

z každodenního hlediska, resp. všude tam, kde se pomocí postupu depoetizace a přímého pojmenování skutečnosti snaží autorka pomocí („sémiotiky“) fragmentu o transcendenci zachyceného, často banálního výseku života.

Nemá smysl teď ilustrovat tyto „skupinové“ ozvuky v pozdním díle Jiřiny Haukové. Vzhledem k faktu, že figurují v natolik „syntetizovaných“ podmínkách, tedy po boku či už promíseny s jinými literárními kódy, by výběr textů mohl být zbytečně individuální záležitostí. Naopak evidentní a nevyspekulované důkazy o básnířčině kontinuitě s předcházejícím působením ve Skupině 42 jsou k nalezení jak hned v první „poskupinové“ sbírce Jiřiny Haukové, tak v autorčiných sbírkách ze šedesátých let, které obsahují ony oddíly geneticky spadající až ke čtyřicátým létům. Tak například báseň *Věty* ze sbírky *Oheň ve sněhu* (1958) je téměř ekvivalentem Blatného básně *Osmá* ze „skupinové“ sbírky *Tento večer*. Zvážit lze vůbec celý druhý oddíl sbírky – příznačně nazvaný – *Neskutečné město*;²⁶⁷ třeba báseň *Venkovský pokojík* zde využívá stejné obrazy a výrazivo jako báseň *Zátiší* ze sbírky *Cizí pokoj*. V pořadí další sbírce *Mezi lidmi a havrany* (1965) je relevantní celý třetí oddíl nesoucí název *Pohledy*,²⁶⁸ který je městské tematice přímo dedikován – jedná se o básně nabízející synekdochické průhledy do konkrétních měst, viz například text o básnířčině rodném Přerově: „Joyceovi Dubliňané nebo Madame Bovary. / V ulicích mrtvo / a v domcích doutná / plno osudů. / Přes náměstí jde pan lékárník – / a už by to začlo: / o milostných pletkách v lékárnách. / Jednoho neprokádrovali / a žena mu proto utekla. / Přítelkyně se stará o dva slepé rodiče. / Každý rok někdo už nežije.“²⁶⁹ Stále v téže sbírce, *Mezi lidmi a havrany*, konkrétně v prvním oddílu, je čtenáři této práce již známá dvojbáseň *Lidé v městě* (citováno jako ilustrace depoetizace v kódu Skupiny 42 v první části naší práce), hned nato narážíme ještě například na městskou báseň *Rtěnky*, ve které jsou konfrontovány repliky zákaznice a prodavačky, či směrem k odkazu Skupiny 42 na zajímavý *Trojzpěv*, jež mytizuje věci, s nimiž člověk „žije“ (jednotlivé básně jsou o prachu, punčochách a schnoucím prádle). Ve sbírce *Země nikoho* z roku 1970 je opět oddíl – zde první v pořadí – s názvem *Neskutečné město* a jeho datace sahá až do čtyřicátých let (1949-1965). Několik příslušných básní tak vcelku logicky evokuje „poetologické“ a tematické ovzduší sbírky *Cizí pokoj*: s ohledem na fakt, že nad touto sbírkou plnou pocitů odcizení lyrického subjektu, byl vyjadřován názor, že Jiřina Hauková spíše město prožívá, než aby ho mytizovala (J. Tvrđík), je aktuální např. tamní báseň *Místo ve všech místech*: „Spěchají z opačných stran na ono místo, / kam až nedokřiknou plakátovací tabule, /

²⁶⁷ Srov. HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 165–184.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 291–304.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 296.

nedokřiknou noviny, nedokřiknou řečníci, / všude je plno cest, kudy se prý musí jít, / ale nemohou se dostat ve zmatku na jednu, / která by vedla z tohoto překřičeného města / s pobořenými domy a pobořenými lidmi, / v měsíčním světle, jež olizuje každý roh / a s toulavými psy v nočních ulicích, / kde není místa sednout si a promluvit, / jen proudit nahoru a dolů, polknout / hlas tlampače, protřepat poslední události / z otevřených kufrů a novin.²⁷⁰

Připomínáme tyto skutečnosti svědčící o všudypřítomnosti kódu Skupiny 42 v tvorbě Jiřiny Haukové s jednoznačným záměrem: zpochybnit snadnost tvrzení typu toho z akademických *Dějin české literatury 1945-1989*. Vícekrát jsme již inkriminovaný názor zmiňovali a z různých hledisek reflektovali: autoři *Dějin*, anebo lépe řečeno Přemysl Blažiček se domníval (a redakce akademických dějin to po něm opakovala), že pozdější tvorba Jiřiny Haukové nenaznačuje než, že předcházející autorčino působení ve Skupině 42 bylo jen jejím dočasným scestím. To je příliš jednoduchý názor na to, aby odpovídal skutečnosti, a jeho snadnost vychází z toho, že spíše než aby charakterizoval po „skupinovou“ tvorbu Haukové nijak neodmítající vlivy Skupiny 42, tak charakterizuje převládající literárněvědné paradigma o Skupině 42, jež je mj. typické upozadováním podnětnosti této básničky pro Chalupeckého okruh. Přejímáním již zajetých názorů na fenomén Skupiny 42 na místo zevrubné analýzy se tedy tento postoj řadí k literárněhistorickým klišé, které o české literatuře vedeme. Klišé je nakonec i tvrzení *Dějin*, které se argumentačně snaží inkriminovaný názor podpořit: Jiřina Hauková, jíž měl být po tvůrčí stránce program Skupiny 42 cizí, byla v Chalupeckého okruhu význačná především jako překladatelka anglo-americké poezie. Obsahová triviálnost výroku, založená na zjevném faktu, že Hauková jako někdejší studentka anglistiky překládala anglo-americkou moderní poezii, činí tento názor obecně neškodným. Analytičtější pohled na věc ale podkryje, že to, co je o poezii Haukové v akademických dějinách takto tvrzeno, je vlastně zbytečné a nelogické. Například Marcel Arbeit ve studii sledující recepci anglo-amerického básníka Langstona Hughese v české literatuře podal kritiku dobového překladu Jiřiny Haukové, který by bylo adekvátnější označit za „variaci na téma“, nikoliv za překlad ve vlastním smyslu. Verše – „Na dřevě / Na stromě / Svítí zuby ústa nahá / Lesík rukou k hudbě sahá / A ta hudba jímá mne / Na dřevě na stromě“²⁷¹ – doplňuje jasný komentář: „V této básni o lynčování i největší znalec Hughesova díla stěží pozná slavnou Píseň černé dívky (Song for a Dark Girl), jak báseň nazval v roce 1929 Vaněček, který ji rovněž přeložil. Jde o původní báseň Haukové, v níž jedině, co z originálu zůstalo, je obraz stromu, na němž visí zabitá oběť. Není zachována

²⁷⁰ Tamtéž, s. 423.

²⁷¹ ARBEIT, Marcel. *Adoptivní syn české literatury – Afroameričan Langston Hughes*. [online]. [cit. 15.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/42.pdf>>

původní veršová struktura a výsledek má už stěží něco společného s blues. Nesmírně podivné závěrečné tři verše, v nichž personifikovaný lesík spouští hudbu jako ruka zapínající gramofon a básnický subjekt nejspíš rovněž končí na stromě, připomínají spíše verše naturalisty Stephena Cranea než Hughese.²⁷² Vrátime-li se k příslušné pasáži z *Dějin*, vidíme, že výrok o působení Jiřiny Haukové ve Skupině 42 nikoliv po stránce „poetologické“, nýbrž „translatologické“ (tedy ne přínos z hlediska vlastní tvorby, ale z hlediska překladů), je *de facto* tautologií, protože ony překlady anglo-americké poezie – jak se ukazuje – byly spíše než zprostředkováním cizí poetiky předáním té vlastní „navlečené“ do cizích obrazů.

Literárněhistorická kliše jsou – jako v každé další odborné činnosti – nevyhnutelná. Štefan Švec, který se snaží tuto problematiku traktovat na příkladu schematismů, jež v literární historii vedeme o generacích, přiznává, že jejich funkcí je vůbec pojmout předmět bádání do lidské řeči, a tedy podnitit proces promýšlení a koncipování předmětu vědy. Kliše tak v tomto pohledu zakládají předpoklady odborné činnosti v jakémkoliv oboru: „V každém oboru je nejprve nutné přijmout řadu kliše a teprve při pozdějším studiu pochopit, že přijatá kliše neplatí. To, co se učí na základní a střední škole jako literární historie, má s literární historií máloco společného. Totéž platí pro matematiku, biologii, filozofii a každý jiný směr poznání.“²⁷³ I kdyby ovšem zmiňované charakteristiky Jiřiny Haukové jako členky Skupiny 42 patřily do roviny předpokladů, jež svou dílčí pravdivostí (Hauková byla v rámci Skupiny specificky odlišná, resp. překládala anglo-americkou poezii) napomáhají literárním historikům koncipovat dějiny české literatury na syntetické úrovni, je třeba z hlediska práce sledující peripetie Jiřiny Haukové v komunikaci o Skupině 42 reflektovat i tyto problematické, byť z hlediska odborné praxe – jak naznačila citace Štefana Švece – relevantní postupy. Avizovali jsme, že tento „historický“ oddíl naší práce bude zakončen rámcovým výkladem toho, jak se kód Skupiny 42 v druhé polovině 20. století, tedy po ukončení vlastní aktivity Chalupeckého okruhu rokem 1948, „zneurčit’oval“ ve vztahu k Jiřině Haukové. Takový konstruktivní krok je přirozeným dovršením našeho pracovního úsilí, neboť jestliže současní literární historici a vědci upozadují „skupinovou“ básničku v příslušných studiích o Skupině 42 na základě předpokladů, které mají o celkové historii české literatury, je dost možné, že jsou v tomto jednání podněcování mnohem širší a *de facto* podvědomou, tedy nereflektovanou rovinou předpokladů jejich samotného vědění, tj. hermeneuticky řečeno rovinou jejich předporozumění české literatuře. Je zde tedy

²⁷² ARBEIT, Marcel. *Adoptivní syn české literatury – Afroameričan Langston Hughes*. [online]. [cit. 15.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/42.pdf>>

²⁷³ ŠVEC, Štefan. Kliše ve čtení generací. In ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 161.

nutné poukázat na deficit, který je potenciálně obsažen v každém z podnes aktuálních odborných názorů na působení Jiřiny Haukové ve Skupině 42, jež svou negativností neodpovídají vlastnímu přijetí „skupinové“ poezie Haukové dobovou kritikou právě proto, že současní i někdejší odborníci (např. Přemysl Blažíček, Zdeněk Pešat, Jiří Trávníček, Petr Komenda, Jan Tvrdík) již intelektuálně nedorůstali v letech existence Skupiny 42, nýbrž v letech totalitních či porevolučních, kdy byla (a je) struktura kódu Skupiny 42 rozšířena o „transpozice“ vyplývající z literárního – vůči původní podobě tohoto kódu nutně selektivního – vývoje.²⁷⁴ Jak už jsme ale rovněž v jiné kapitole zmínili, sledování celkového procesu, v kterém se kód Skupiny 42 jednotlivým aktérům dějin české literatury transponuje do literárně rozličných situací formovaných různými literárními systémy, je vzhledem k tomu, že Skupina 42 působí dlouhodobě a přitom v literárních systémech, které se za posledních šedesát let vícekrát radikálně proměnily, nemalým námětem i pro zcela novou práci. Musíme proto zopakovat, co si vlastně v limitech naší práce můžeme k tomuto tématu dovolit: bez přílišné analytičnosti, tedy pouze rámcově se zaměříme na charakterističnost historické modifikace kódu Skupiny 42 v těch ohledech, v kterých byla jednoznačně příznačná ztrácením rysů spojených s dobovou tvorbou Haukové, resp. zdůrazňováním aspektů typických výhradně pro další členy Skupiny 42.

Prvním nápadným transpozicím a přeskupování byl kód Skupiny 42 podroben již dva roky po zániku vlastního uskupení, tedy roku 1950, kdy Egon Bondy a Ivo Vodsed'álek začali v ineditní Edici Půlnoc vydávat svou novou „trapnou“ a „totálně realistickou“ poezii. (Do širšího okruhu Edice Půlnoc v tomto ohledu počítáme i dobovou tvorbu sympatizanta Bohumila Hrabala, který jinak v samotné edici publikoval minimálně.) Nejžádanější literární hodnota zde totiž byla autenticita, která, jak vyplývá zvláště ze studií, jež se pokoušejí intuitivní předpoklad o vlivu Skupiny 42 na tvorbu tzv. prvního undergroundu konkrétně doložit,²⁷⁵ spočívala v odstranění literární stylizace konvenčně kladené mezi poezii a mimoliterární skutečnost. Už takhle „neliterární“ kód Skupiny 42 tak v Bondyho sbírce *Totální realismus* anebo v Hrabalově *Krásné Poldi* (1951) ještě „zesyrověl“, protěžována byla z matrice konvencí Skupiny 42 především metoda, kterou se reprodukovala nepřikrášlená realita – tedy nejlépe přepisy hesel, nápisů a sloganů a vůbec auditivních vjemů typu rozhovorů a promluv lidí, jež při přenosu do znakového systému básně nemuseli procházet žádným intersémiotickým zkreslením. Jelikož

²⁷⁴ Srov. „Do přítomného ‚průřezu‘ literárním povědomím se totiž promítají různé literární tradice, ale jen některé z nich autoři a čtenáři aktualizují, a ty pak dynamizují vývoj.“ – POSLEDNÍ, Petr. *Měřítka souvislosti: česká a polská literární kultura po roce 1945*. Praha: Euroslavica, 2000, s. 18.

²⁷⁵ MECNER, Petr. *Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc*. [online]. [cit. 16.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/slk/2006/sbornik/7.pdf>>

pak v okruhu Skupiny tento postup nalezneme systematicky uplatněný výhradně u Jiřího Koláře a Ivana Blatného, popřípadě např. v *Hledacích něhy* Jana Hanče, jedná se ve struktuře kódu Skupiny 42 pojímaném historicky o akcentování význačnosti právě těchto autorů. Badatelé, kteří se prvnímu undergroundu věnují, si jsou vůbec vědomi „přiléhavosti“ Jiřího Koláře pro příslušné básníky: například v koláži *Mrtvomati* z roku 1949 (tedy vydané ještě před *Krásnou Poldi*) „kulminuje Hrabalova cesta za neosobností a ikoničností ‚totálního realismu‘“²⁷⁶ skrze „zapisovatelský“ modus“ evidentně inspirovaný *Ódami a variacemi* Koláře, neboť k zachycenému rozhovoru – Kamila Bednáře s Jiřím Kolářem! – jsou zde „v promyšlených konfiguracích přiřazeny soupisy hraček z faktury jednoho výrobního podniku, nápisy z nymburského hřbitova, lázeňský ceník, leták spolku Krematorium, zápisy pokynů dopravního policisty, zpráva z černé kroniky.“²⁷⁷ (Kolář byl „přiléhavý“ i po typologické stránce: v okruhu autorů ze Skupiny se zvláště právě on již od svých juvenilí vyrovnával s odkazem surrealismu, což bylo téma i mladého Hrabala, Bondyho či Vodsed'álka.)²⁷⁸

Osobnost Jiřího Koláře dost možná vyznačovala vliv poetiky Skupiny 42 i v druhé půli padesátých let; mladý Václav Havel se například takto vyjadřoval roku 1956 o Kolářově sbírce *Dny v roce*: „(s těmito básněmi se – P. N.) budou nutně muset básníci jistě dlouho vypořádávat, neboť tato kniha je zároveň jakýmsi dosavadním maximem na cestě české poezie ke každodenní lidské realitě, či, chcete-li, na cestě této každodenní reality do poezie, je maximem v tom, jak až řeč básníka se může přiblížit řeči prostého občana.“²⁷⁹ Zdánlivě nejevidentnější dobový odkaz na Skupinu 42 (tzv. poezie všedního dne časopisu *Květen*), který se nám z dějin české literatury nabízí, je ovšem diskutabilní a s ohledem na to, že by vyžadoval právě specifické bádání, ho zde pomineme.²⁸⁰ Až v druhé půli šedesátých let přichází další explicitní a vědomá „transpozice“ kódu Skupiny 42, a to v textech kritika Jana Lopatky, které budou mít dopad na neoficiální literaturu autorů další dekády.

²⁷⁶ PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, 2007, s. 419.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 418.

²⁷⁸ Srov. CATALANO, Alessandro. *Rudá záře nad literaturou: česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Brno: Host, 2008, s. 325.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 232.

²⁸⁰ Například Přemysl Blažiček ve své přípravné studii o „květnáčích“ pro *Dějiny české literatury 1945-1989* shledává jen vnější znaky poetiky Skupiny 42, tedy nic konkrétního. *De facto* hovoří o principiálním rozdílu, neboť Skupina 42 básnický reagovala na materii skutečnosti, zatímco poezie *Května* na ideologii. Miroslav Červenka, člen tohoto okruhu, zas v rozhovoru z devadesátých let přiznává, že na dobovou kritiku Václava Havla (okruh *Května* nijak explicitně nepodává charakteristiku svého poměru k předcházejícím českým literárním proudům, konkrétně ke Skupině 42) nedokázal tehdy reagovat: „Nejvýznamnější byl vztah ke Skupině 42, a tady se mi rozdíl v tzv. postoji ke skutečnosti zdály tak zásadní, že jsem si nedovedl představit, jak bychom na ni mohli navázat.“ (Červenka 1996, s. 383)

Lopatku v jeho kritických vystoupeních, jak sám říká, pronásledoval „tento zvláštní literární problém: kolik netalentovanosti, banální neschopnosti vyjadřovat se slovy a kolik nevkusy je třeba k tomu, aby člověk úspěšně odevzdal do nakladatelství (redakce) text, který vyjde proto, že „přináší kus neotřelé pravdy o životě našich dní“.²⁸¹ Tématem zmíněného kritika – slovy Václava Havla – byla reflexe „pseudoliteratury, zmysťifikované literatury, literatury jako šikovného sepisování, jako kalkulace, jako výsledku určitých dovedností, materializace apriorních projektů, přepisu pojmových tvrzení; literatury v podstatě literátské.“²⁸² Konkrétní kritické články autora jsou podnes typické náročností: „oběťmi“ jeho břitkého intelektu nejsou jen – z dnešního pohledu – efemérní literární díla reprezentující průměrnou dobovou literaturu, ale i ta – podnes – ceněná a tedy kanonická: *Žert* (1967) Milana Kundery (a tvorba Kundery vůbec), *Sekyra* (1966) Ludvíka Vaculíka či *Ostře sledované vlaky* (1965) Bohumila Hrabala. Koneckonců kategorie „ohlasu“ bylo to, před čím byl Lopatka zvláště obezřetný; proti jakékoliv formě literárního stvrzování společenského bontonu, stavěl autenticitu literatury, díla outsiderů, kteří nebyli jen spisovateli, ale i tvůrci, což zde znamená, že nekalkulovali s literárním materiálem, nekonstruovali – jakkoliv mistrně odvedený – příběh. Ve struktuře kódu Skupiny 42, pakliže působí na konkrétní literaturu v tomto „lopatkovském“ duchu, se tak věci přeskupují obdobným způsobem jako v zmíněné etapě tzv. prvního undergroundu, s tím, že po bezprostřednosti a nekonvenčnosti se teď volá na základě nové báze: efekty přímo reprodukováných výseků skutečnosti a techniku koláže nyní nahrazuje (anebo lépe řečeno doplňuje)²⁸³ neumělost deníku: „Je to pedantská přesnost při rozpomínání, přesnost, jejíž cíl je zcela jiný než regionální či autobiografický, jak by se zdálo číře formálnímu pohledu. Jejím pravým původcem je snaha o přesnost pojmenování, nutný předpoklad přesnosti, konkrétnosti vidění. K němu patří vážnost každého momentu, sebenepatrnějšího detailu, neboť: kdo předem ví, který z nich bude klíčem k osvětlení, podnětem k novému odhalení věcí? Tak se často první podnět, momentální nápad, mění pod tlakem chvíle v závažnou výpověď, charakteristiku lidského údělu.“²⁸⁴ Vedle Kolářových *Dnů v roce* a *Roků v dnech*, tak zvláštního postavení nabývá tvorba původně ne tolik reflektovaného Jana Hanče. (Lopatka je pochopitelně editorem Hančovi deníkové tvorby, jeho „druhých“ *Událostí*.)

Lopatkova koncepce ze šedesátých let působila v letech následující normalizace a kód Skupiny tedy opět – už po druhé – „zavítal“ do undergroundového literárního života

²⁸¹ LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby: kritické vydání*. 2. tištěné, celkově 4. vyd. Praha: Triáda, 2010, s. 32.

²⁸² HAVEL, Václav. In c. d., s. 10.

²⁸³ Lopatka explicitně udává ineditní autory přelomu čtyřicátých a padesátých let jako zdroje toho, z čeho vychází jeho kritické krédo. Srov. Lopatka 2010, s. 176n.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 88.

charakteristického statusem „druhé kultury“: autentické, neumělé a zbavené společenských tabu. Ovšem v porevolučních letech, kdy opodstatněnost těchto rezistentních paralelních kultur pozbývá na aktuálnosti, se situace pro působnost kódu Skupiny 42 ještě jednou výrazně proměňuje. Konkrétně Květoslav Chvatík, vytrvalý zastánce ústrojnosti v literatuře, tedy umně konstruovaných příběhů – například – Milana Kundery, Bohumila Hrabala či Jiřího Kratochvila, otevřeně v devadesátých letech kritizuje kritéria, podle kterých Lopatka nahlížel literaturu.²⁸⁵ A když se zmíněný literární vědec vyjadřuje k druhé moderně neboli postmoderně jako k uměleckému procesu, který má znovu navázat na tradici moderny, poté co linii přerušila právě „naturalistická“ tvorba outsiderů (udává např. L.-F. Céline), použije aktualizovaně kréda Chalupického *Světa, v němž žijeme*: „Druhá moderna však do značné míry reviduje a převrací naruby funkce moderny klasické: Zatímco první moderna odhalovala člověku možnost lidského ducha a autonomního světa uměleckých děl odpoutat se od reality, navrácí druhá moderna člověka ve světě, jemuž hrozí totální nadvláda virtuální, simulované *pseudoreality* médií, zpět k autentické realitě *skutečného* světa, ve kterém žijeme.“²⁸⁶ Chvatíkova parafráze Chalupického textu uplatněná v charakteristice tzv. druhé moderny (kterou má v české literatuře signalizovat „například magický realismus románů Kunderových, Kratochvilových a Topolových.“),²⁸⁷ není nahodilá: v jiné studii o postmodernismu přibližně z téhož období, označuje autor Skupinu 42 jako naši první postmodernu, z hlediska celosvětového etablování termínu *de facto* „pre-postmodernu“.²⁸⁸ Kontext, do kterého se tak kód Skupiny 42 dostává, je svým způsobem kontradikční k jeho „pouti“ předešlou převážně ineditní literaturou totalizované kultury. Magický realismus – zaměříme-li se jen na jednu z konotací z terminologického okruhu „druhé moderny“ – proměňuje dominanty ve struktuře kódu Skupiny 42 takovým způsobem, že autenticita („totálně“ podávaná skutečnost či neuměle koncipovaný literární materiál v podobě deníku) není najednou tolik důležitá. Podstatný je naopak umělý konstrukt (v narážce na Lopatku), který skutečnost dokáže zprostředkovat takovým způsobem, že poukazuje k neskutečnému. Jako když Jiří Kolář Hudečkovu plátno malého formátu opatří „masivní plochou mořeného dřeva s dvěma vystupujícími lištami, zvětšující plochu na dvojnásobek. Takto naddimenzovaně koncipovaný rám v jistém smyslu připomene podobu středověkého domácího oltářku“ a posune „obraz každodenního do polohy

²⁸⁵ „Lopatka favorizoval jedinou formu překonání ‚literátství‘ v literatuře vně syžetu a zaměňoval často boj proti ‚literátství‘ za boj proti ‚literárnosti‘ literatury.“ (Chvatík 2004, s. 186) Srov. CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. Praha: TORST, 2004, s. 180–192.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 345.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 345.

²⁸⁸ Srov. c. d., s. 135–146.

zázračného, resp. posvátného“.²⁸⁹ Nebo už tak, jak to tentýž Kolář činil mnohokrát ve své poezii, když konfrontoval banální a osudové, světské a mytické. Jiřina Hauková se naší dnešní představě o magickém realismu (posílené příslušnou postmoderní literaturou) rovněž nezpěčuje, když se v jejích básních např. fantaskně převrací vztahy mezi věcmi (takže pavouka se chystá přepadnout pavučina a prach), anebo když se nad domnělou skutečností nenápadně vznáší vliv věcí posvátných či kosmických (v téže básni s pavoukem, jež je o dobové skutečnosti, kterou devastuje válka, je hlavním aktérem „slepá noc“, tj. prozaicky řečeno noc bez viditelného měsíce na obloze).²⁹⁰

V článku *Magický realismus Skupiny 42* (z kterého je převzat náš předchozí příklad s rámem k Hudečkovu obrazu) poznamenává Leszek Engelking, že „Chalupecký, který se jak známo vyslovoval pro realismus, psal o realismu toho, co je neviditelné, o realismu, který neodporuje tomu, co je fantastické a zázračné.“²⁹¹ Jde-li v případě této konkrétní transpozice uvnitř kódu Skupiny 42 o víc než o efemérní jev, nelze zatím plně posoudit. Minimálně některá dnešní poezie, např. ta Pavla Kolmačky, tento kód Skupiny 42 jako magický a realistický zároveň, tvůrčím způsobem přebírá. Ovšem zvažujeme-li stále především intenzitu, s kterou historická modifikace kódu Skupiny 42 pravděpodobně působí na předporozumění odborné veřejnosti Skupině 42, nezdá se, že by tyto poslední a stále „čerstvé“ akcenty měly zastínit dlouhodobě exponovanou polohu kódu Skupiny 42 strukturovaného různými formami autenticity. Termín zneurčitění v souvislosti s původním kódem uskupení okolo Chalupeckého je tak z perspektivy Jiřiny Haukové na místě: koneckonců byla to právě ona, koho v rámci Skupiny vyznačovala metaforičnost a lyričnost. Co tedy nelze přesně heuristicky doložit nad konkrétními výroky a postupy odborné veřejnosti vůči Jiřině Haukové v rámci výzkumů Skupiny 42, lze alespoň hermeneuticky „svést“ na historicitu, která ovlivňuje každého, vědce – a zvláště ty literární – nevyjímaje.

²⁸⁹ KLIMEŠOVÁ, Marie In ENGELKING, Leszek. *Magický realismus Skupiny 42*. [online]. [cit. 16.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=114&clanek=041136>>

²⁹⁰ Srov. HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: TORST, 2000, s. 80–81.

²⁹¹ ENGELKING, Leszek. *Magický realismus Skupiny 42*. [online]. [cit. 16.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=114&clanek=041136>>

Závěr

Uzavřeli jsme naši cestu za poznáním okolností a podmínek, které způsobují, že dílo někdejší členky Skupiny 42 Jiřiny Haukové dnes v principu nerecipujeme, jakkoliv k jejím skupinovým souputníkům se přitom stavíme se čtenářským a odborným zaujetím podněcovaným právě i skutečností, že dotyční byli členy známé Skupiny 42. Evidentní ale na analyzování složitý rozpor jsme se snažili uchopit na vícero úrovních – řekněme teoretické a historické –, které, byť byly v naší práci probírány postupně, není třeba od sebe příliš oddělovat. Na odbornou veřejnost a vůbec recipienty české literatury může působit jak skutečnost, že „skupinová“ poezie Jiřiny Haukové byla z hlediska použitých kódů v rámci celkové literární produkce Skupiny 42 výrazně odlišná, tak skutečnost, že i kód Skupiny 42 je dnes jiný, než byl původně, tedy v letech 1942–1948. Dokonce – a v tom lze shledávat hlavní vysvětlení vpravdě paradoxního postavení Jiřiny Haukové jakožto členky význačného uskupení a přitom dlouhodobě přehlížené autorky – se tyto dvě problematické linie do sebe často promítají, jako v perspektivě literárních vědců a historiků, kteří se teoreticky snaží popsat poetiku Skupiny 42, přičemž zároveň vycházejí z určitého, byť implicitního a tedy nevysloveného, předporozumění dějinám, které je podvědomě vede usouvztažňovat své teoretické závěry o poetice Skupiny 42 s celkovou představou o pozici Skupiny ve vývoji české literatury. To v principu může značit nemalý paradox: literární vědci, kteří popisují poetiku Skupiny 42 tzv. dílocentrickou metodou beroucí v potaz jen literární text, přitom počítají s akcenty a důrazy, o které kód Skupiny 42 rozšířily následující generace.

Vlastně až skutečnost, že Jiřina Hauková (členka Skupiny 42) v těchto odborných textech o poetice Skupiny 42 většinou vůbec zmiňována není, nám pomáhá pochopit, jak moc velkou proměnou kód Skupiny musel v dějinách projít. Při výzkumech dobového literárního života, ve kterém tvořila a fungovala Skupina 42, totiž vyšlo najevo, že poezie Jiřiny Haukové se na chápání původního kódu Skupiny podílela, a to i přesto, že už tehdy byla potenciálně vnímána jako nejednoznačná. Předně budiž řečeno, že Jindřich Chaloupecký jako vůdčí osobnost Skupiny byl na základě znalosti Haukové předešlé sbírky vznikající mimo skupinové programy (*Přísluní*) schopen odhadnout, že pro estetiku rodící se Skupiny nezvyklá intimnost a lyričnost je pro autorčinu tvorbu naopak příznačná od začátku, a že jí tedy uplatní i v kontextu Skupiny 42. Navíc ty závažnější nejednoznačnosti autorčiny poezie, které by z hlediska recepce podněcovaly k nežádoucím korespondencím mezi tvorbou Skupiny 42 a tvorbou dobových konkurenčních hnutí (čímž by narušovaly integritu Skupiny a především původnost jejího „programu“), Chaloupecký pragmaticky „ošetřil“ strategicky koncipovanou předmluvou, jež

splnila svůj účel. Jiřina Hauková tak byla v prvních letech po vydání sbírky *Cizí pokoj* samozřejmou součástí vnímání Skupiny 42, někteří doboví kritici zmíněnou sbírku dokonce vyzdvihovali do čela tvorby vycházející z tohoto okruhu.

Závěrem proto vyplývá, že poezie Jiřiny Haukové měla tu „smůlu“, že se kód Skupiny 42 po skončení existence samotného uskupení v české literatuře opakovaně transponoval, a to takovým způsobem, který neodpovídal specifikám „skupinové“ tvorby básnířky, nýbrž spíše charakteristikám tvorby jejích mužských kolegů (zvláště Jiřího Koláře, Ivana Blatného a Jana Hanče).

Resumé

A poet and translator Jiřina Hauková (1919-2005) belonged to the literature generation of so called military young poetry and actually to the rewarded grouping of poets and artists called Skupina 42 (1942-1948). Paradoxically these „happy“ circumstances had a serious effect on the whole reception of the poet's art. We can argue, whether the actual cause is the fact that the author wrote in the shadows of greater poets. Anyway, the fact is that the professional public remains silent about this group poet, excluding the minimum partial studies. This silence seems to rise this way proportionally to the rise of the credit of the Skupina 42, which was measurable by growing amount of publications of this twenty-year phenomenon. Hereby the actual circumstances that the core of the problem is to be found in the current viewpoint on the Skupina 42 seem to suggest for instance underdone characteristics of Jiřina Hauková in a literary-historical synthesis, which rather says more about paradigm of Skupina 42 than about the actual author's works.

Master's thesis, which aspires to be the text of this specific issue, observes literary communication about Jiřina Hauková within Skupina 42 researches. The poet's divergence from her poetic circle could be also named as a typological difference between her and other numbers. It is being analyzed in the very first part of the thesis, namely, on the base of defining the Skupina 42 code. This code was made up based on Chalupceky's texts and the remaining poets' poems. There are certain literary codes, which are being put in comparison with this. The poet Jiřina Hauková used those codes in her group collection called *Cizí pokoj* and thus seems to be obvious that her literary discourse was ambiguous whenever it comes to the Skupina 42 poetry or to even more traditional literary conventions. Paratext, which was eventually a Chalupceky contribution to the Hauková's collection, made a great impression and Hauková's poetry was an inherent part of public perception of the Skupina 42. Topicality could be a consequence of following historical changes of the Skupina 42 code afterwards the actual group no longer existed. Especially a conception of the total realism of so called the first underground group (Egon Bondy, Bohumil Hrabal) and demanding criteria, which Jan Lopatka demanded from literature in his conception of authenticity and non-art, transformed knowledge of the structure of Skupina 42 poetry in such way which made the meaning of Jiřina Hauková's group poetry totally unclear. It cannot be excluded that this historical modification of the Skupina 42 code today gives the same convincing impression to the professional public as a typological difference of the Hauková poetic nature.

Jiřina Hauková, who was full of ambiguity, met a similarly ambiguous fate. Her name does not widely ring a bell, whenever we are talking about the well-known Skupina 42. Contrarily, in many specific circumstances of literary communication her name is dead.

Bibliografie

Prameny

- BEDNÁŘ, Kamil. *Hladiny tůní*. Praha: Václav Petr, 1943.
- BLATNÝ, Ivan. *Tento večer*. Praha: B. Stýblo, 1945.
- HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-124-X.
- HAUKOVÁ, Jiřina. *Cizí pokoj: básně 1943 - 1945*. Praha: Symposion, 1946
- HAUKOVÁ, Jiřina. *Letorosty: Výbor z poezie 1940-1965*. Praha: ČS, 1970.
- KAINAR, Josef. *Nové mythy*. Vyd. 2., opr. a rozš. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*. Praha: Družstvo Dílo, 1946.
- SLAVÍK, Ivan. *Snímání s kříže*. Brno: Vetus Via, 1997. ISBN 80-86118-01-0.
- VOKOLEK, Vladimír. *Vyprodaný čas*. Brno: Atlantis, 1999. ISBN 80-7108-176-0.

Literatura

- BEDNÁŘOVÁ, Jitka – DOBIÁŠ, Dalibor (eds.). *Šnykeriky: Miroslavu Červenkovi k pětadesátinám studentů FF UK Praha*. Brno: Host, 1997. ISBN 80-86055-29-9.
- BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty 1930-1948*. Brno: Atlantis, 1999. ISBN 80-7108-185-X.
- BLAŽÍČEK, Přemysl. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-46-1.
- CATALANO, Alessandro. *Rudá záře nad literaturou: česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-342-5.
- ČERNÝ, Václav. *Tvorba a osobnost (I.)*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0411-6.
- ČERNÝ, Václav. *První a Druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X.
- ČERVENKA, Miroslav. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-77-7.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-337-4.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-493-9.
- DVOŘÁK, Miloš. *Inflace slova v našem věku: texty z let 1945-1969*. Praha: Cherm, 2009. ISBN 978-80-86370-41-5.
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.

- ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0959-9.
- FOKKEMA, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984. ISBN 9027221944.
- FRYNTA, Emanuel. *Eseje*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-462-3.
- GENETTE, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press, 1982. ISBN 0231049846.
- GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika (výbor z prací tartuské školy)*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-86055-99-X.
- GUILLÉN, Claudio. *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-88-6.
- HARÁK, Ivo. *Nepopulární literatura (cestou slova z konce na konec století)*. Ústí nad Labem: CKK sv. Vojtěcha, 1999. ISBN 80-902437-7-0.
- HAUKOVÁ, Jiřina. *Záblesky života*. Jinočany: H&H, 1996. ISBN 80-85787-39-3.
- HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu (I.)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1993. ISBN 80-85778-01-7.
- HOŘEC, Jaromír. *Poválečná léta: vzpomínky zakladatele Mladé fronty*. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-1797-8.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0322-2.
- CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-214-9.
- CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-027-9.
- JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
- JANOUŠEK, Pavel – ČORNEJ, Petr (eds.). *Dějiny české literatury 1945-1989 (I.)*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1583-9.
- KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná: k moderní české próze a poezii*. Olomouc: Periplum, 2002. ISBN 80-86624-03-X.
- KRAUS, Jiří. *Rétorika a řečová kultura*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1829-6.
- LEHÁR, Jan. *Studie o sémantizaci formy*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1055-8.
- LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby: kritické vydání. 2. tištěné, celkově 4. vyd.* Praha: Triáda, 2010. ISBN 978-80-259-0024-6.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. ISBN 80-222-0188-X.

- MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-939-9.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.
- PAVELKA, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1800-3.
- PECHLIVANOS, Miltos (ed.). *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann & synové, 1999.
- PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1299-7.
- PEŠAT, Zdeněk. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-047-2.
- PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva (eds.). *Skupina 42 (antologie)*. Brno: Atlantis, 2000. ISBN 80-7108-209-0.
- PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007. ISBN 978-80-86138-76-3.
- POSLEDNÍ, Petr. *Měřítka souvislostí: česká a polská literární kultura po roce 1945*. Praha: Euroslavica, 2000. ISBN 80-85494-59-0.
- PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945-1990 (I.)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001. ISBN 80-85778-34-3.
- SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Český strukturalismus v diskusi*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7294-969-4.
- STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-94-7.
- STICH, Alexandr. *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi: (lingvoliterární studie)*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-84-X.
- ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-040-8.
- ŠMAHELOVÁ, Hana – VOJVODÍK, Josef (eds.). *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009. ISBN 978-80-87053-34-8.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.
- TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-072-4.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-74-2.

VODIČKA, Felix. *Struktura vývoje: studie literárněhistorické*. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-63-2.

VŠETIČKA, František. *Podoby prózy: o kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-262-8.

Elektronické zdroje

ARBEIT, Marcel. *Adoptivní syn české literatury – Afroameričan Langston Hughes*. [online]. [cit. 15.6.2016] Dostupné z URL:

<<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/42.pdf>>

ENGELKING, Leszek. *Magický realismus Skupiny 42*. [online]. [cit. 16.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=114&clanek=041136>>

EXNER, Milan. *Archilochův štít: epické souvislosti lyriky*. [online]. [cit. 23.4.2016] Dostupné z URL:

<http://www.milanexner.cz/content/articles/36_O_lyricke_basni_lyricnu_a_lyrice.pdf>

GENETTE, Gérard. *Úvod do paratextu*. [online]. [cit. 23.5.2016] Dostupné z URL:

<[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratologie.webnode.cz/200000057-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratologie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+%&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz)

[1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+%&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WGlaakAR-usJ:files.naratologie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%2520do%2520paratextu.doc+%&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz)

HECZKOVÁ, Libuše. *Jiřina Hauková. January 27, 1919 – December 15, 2005*. [online]. [cit. 16.5.2016] Dostupné z URL:< <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/218>>

JAREŠ, Michal. *Nejasnost myšlení a křečovitost výrazu. Nad dobovým přijímáním sborníku Aktiv. Dodatek k edici sborníku v Aluzi 1/2000*. [online]. [cit. 30.5.2016] Dostupné z URL:<http://aluze.cz/2000_03/aktiv.php>

KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*.

[online]. [cit. 23.4.2016] Dostupné z URL:

<<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>>

KRAUS, Jiří. *Kultura jazykového projevu a rétorika*. [online]. [cit. 31.5.2016] Dostupné z URL: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5940>>

MECNER, Petr. *Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc*. [online]. [cit. 16.6.2016] Dostupné z URL: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/slk/2006/sbornik/7.pdf>>

NOVÁK, Radomil. *Průniky do poezie Ivana Blatného*. [online]. [cit. 21.5.2016] Dostupné z URL: < <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2000/NKV/21.pdf>>

PELÁN, Jiří. *Za Jiřím Pistoriem*. [online]. [cit. 31.5.2016] Dostupné z URL:< <http://www.i-triada.net/index.php?id=81&str=aktualita.php>>

Slovník české literatury po roce 1945. (Heslo: Jiřina Hauková). [online]. [cit. 12.6.2016]
Dostupné z URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1017>>

TROST, Pavel. *Poznámky o metonymii.* [online]. [cit. 23.4.2016] Dostupné z URL:
<http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=921#_ftn1>

TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy (k některým klíčovým konfiguračním prostorům v poezii Skupiny 42).* [online]. [cit. 15.3.2016] Dostupné z

URL:<https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1>

Časopisecké studie

LANGEROVÁ, Marie. Jiřina Hauková, fotografka. In *Revolver Revue: kulturní magazín* 29, 2014, č. 96, s. 175–187. ISSN 1210-2881.