

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Vít Voříšek

Rozvodí času: Prostor a čas v básnickém díle Jiřiny Haukové

Watershed of time: Space and time in the poetry of Jiřina Hauková

Praha 2024

vedoucí práce: Mgr. Josef Šebek, Ph.D.

Poděkování

Josefu Šebkovi děkuji za vedení práce, vstřícnost a velkou trpělivost.

Své rodině za veškerou trpělivost a podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, řádně citoval všechny uvedené zdroje a že práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Blatné dne 22. 12. 2024

Obsah

1	ÚVOD.....	6
1.1	DÍLO JIŘINY HAUKOVÉ	7
2	PŘÍSLUNÍ.....	8
2.1	VROUCNOST A NĚHA	8
2.2	MELODIE	10
2.3	SAMOTA	11
2.4	TICHO	14
3	CIZÍ POKOJ	16
3.1	PROZAIČNOST	16
3.1.1	<i>Oslovení</i>	<i>20</i>
3.2	SKUPINA 42	21
3.3	MILOSTNÉ MOTIVY	24
3.4	NÁZVY ROSTLIN	27
3.5	SAMOTA	28
3.6	PROSTORY	30
3.7	VĚCI.....	31
3.7.1	<i>Snění</i>	<i>32</i>
3.7.2	<i>Věci a jejich další funkce</i>	<i>33</i>
3.7.3	<i>Obrysy motivů objevujících se v dalších sbírkách</i>	<i>34</i>
4	OHEŇ VE SNĚHU	39
4.1	CESTA A PROSTOR.....	40
4.1.1	<i>Tuláctví</i>	<i>41</i>
4.2	NÁVRAT, ČASOVÁ CYKLIČNOST	44
4.2.1	<i>Dálka a blízkost.....</i>	<i>44</i>
4.2.2	<i>Návrat.....</i>	<i>47</i>
4.3	CYKLIČNOST.....	50
4.4	HISTORIE A PREHISTORIE	51
4.4.1	<i>Historie.....</i>	<i>51</i>
4.4.2	<i>Prehistorie.....</i>	<i>54</i>
4.5	VIZUALITA	57
5	MEZI LIDMI A HAVRANY	59
5.1	HAUKOVÁ A MALÍŘSTVÍ.....	59
5.2	PROSTOR ŽENSTVÍ.....	60
5.3	HORIZONTALITA A VERTIKALITA	63
5.4	VÁLKA	65

5.5	CYKLIČNOST.....	66
5.5.1	<i>Cesta</i>	67
5.5.2	<i>Cyklus života</i>	69
5.5.3	<i>Návrat</i>	70
5.6	PREHISTORIE.....	71
5.7	PROSTOR A ČAS PŘÍRODY.....	74
6	ROZVODÍ ČASU.....	78
6.1	VÁLKA, HISTORIE, 50. LÉTA	78
6.2	ČAS A PROSTOR (ROZVODÍ ČASU).....	81
6.3	TICHO A HLUK	84
6.3.1	<i>Tuláctví a návrat</i>	86
6.4	CESTA	87
7	ZEMĚ NIKOHO.....	92
7.1	TICHO A HLUK	92
7.2	CESTA A NÁVRAT	94
7.3	ČAS A POHYB	98
7.4	PROMĚNY	102
7.4.1	<i>Tvorba</i>	107
8	MOTÝL A SMRT	110
8.1	METAMORFÓZY A SMRT.....	110
8.1.1	<i>Návrat</i>	112
8.2	VZPOMÍNÁNÍ A SMYSLOVOST	114
8.3	PREHISTORIE, PROSTOR PLODNOSTI.....	116
8.3.1	<i>Vybydlenost prostorů</i>	119
9	SVĚTLO V ZÁŘÍ.....	120
9.1	PRCHAVOST OKAMŽIKU.....	120
9.2	PASTORÁLNÍ PROSTOR	122
9.3	HARMONIE A DISHARMONIE	125
9.4	SMRT	128
10	SPODNÍ PROUDY	132
10.1	VÁZANOST	132
10.2	PŘÍRODA A VESNICE	133
10.3	SMRT A BŮH	135
10.4	REALITA A SEN	137
10.5	ROSTLINY.....	138
11	ELEGIE ZA JINDŘICHEM CHALUPECKÝM	140

11.1	CYKLIČNOST.....	140
11.2	STRNULOST A POHYB.....	142
12	ZÁVĚR.....	146
13	LITERATURA	148

1 Úvod

V této diplomové práci analyzujeme vybrané motivy napříč básnickým dílem Jiřiny Haukové. Jako východisko nám budou sloužit její první tři sbírky, *Přísluní*, *Cizí pokoj* a *Oheň ve sněhu*. Protože je cílem práce sledování motivů, které se objevují v autorčině díle, je třeba si stanovit motivický základ, ze kterého budeme vycházet pro další analýzu. Práce nesleduje primárně chronologický vývoj autorčina díla, protože většina sbírek je výběrem básní za určitá časová období, která se ještě u některých sbírek navzájem překrývají. I proto je tento text zaměřen na vybrané motivy, jelikož nám tento postup pro jistou kolážovitost díla Jiřiny Haukové připadal vhodný.

Jako „odrazový můstek“ pro výběr konkrétních motivických vrstev jsme si vybrali první tři sbírky. První dvě slouží jako preludium, kde je již čitelný obrys později užívaných obrazů a motivů, autorčina poetika však ještě není natolik zformovaná. Z toho důvodu jsme se rozhodli do výchozích sbírek přidat i třetí sbírku *Oheň ve sněhu*, která je jakýmsi zlomem v poetice básničky a předzvěstí sbírek vydaných později.

Z tohoto stanoveného bodu vychází analýza textů a sleduje, jak dále vykrystalizují motivy, které jsme si zvolili. Mezi hlavní motivické vrstvy, které v této práci analyzujeme, patří takové, které se týkají prostoru a času. Jeden z výrazných motivů spjatých s prostorem i časem je motiv cesty, na něž se nabalují další podmotivy vztahující se k pohybu, toku času, návratu do minulosti apod. Rozhodli jsme se kapitoly týkající se analýzy vybraných motivů rozdělit podle řazení sbírek v *Básních* (ed. Michael Špirit), proto je každá hlavní kapitola pojmenována podle názvu sbírky, kterou budeme analyzovat. Je tak možné, že se v některých kapitolách nedotkneme všech vybraných motivů, protože se v konkrétní básnické sbírce buďto nevyskytují, nebo v ní nejsou natolik výrazné, případně během analýzy objevíme další motivy spjaté s časem a prostorem, které bude potřeba také zmínit a rozebrat.

Pro pochopení funkce jednotlivých básnických obrazů využíváme primárně práci Marie Kubínové *Časoprostor lyriky*, *Poetiku prostoru* Gastona Bachelarda a *Teorii lyriky* Jonathana Cullera. Sekundární literatury zabývající se dílem Jiřiny Haukové není mnoho. Nosná je pro tuto práci studie Mariany Machové „*Člověk pokouší krajinu*“ *možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*. Práce se sice našemu cíli nevěnuje primárně, dotýká se ale problematiky básniřčina díla ve vztahu k přírodě a k jejímu prostoru. Machová si také všímá návratu do prehistorie, čehož se v práci rovněž dotýkáme.

1.1 Dílo Jiřiny Haukové

Nejprve je nutné stručně ozřejmit výběr básnických sbírek, kterými se v diplomové práci budeme zabývat. Vycházíme ze souboru básnických sbírek Jiřiny Haukové *Básně*,¹ jehož editorem je Michael Špirit. Při zkoumání autorčina básnického díla totiž nastává problém jeho chronologičnosti. Sbírký Jiřiny Haukové vycházely různými způsoby – v nakladatelstvích nebo také v samizdatových edicích v malých nákladech a ty pro širší veřejnost nebyly dostupné. Pro svou práci jsme tedy logicky zvolili edici Michaela Špirita. Nejen z praktického ohledu, který se jistě nabízí, tj. kniha obsahuje skoro veškeré autorčino dílo, ale hlavně proto, jakým způsobem je edice uspořádána.

Jak editor zmiňuje v ediční poznámce, edice by měla představovat dílčí celek v relativní úplnosti. Kniha obsahuje básnické sbírky od debutového *Přísluní* (1943) až po sbírku *Elegie za Jindřichem Chalupeckým* (1993). Edice je zakončena právě rozloučením s životním a uměleckým partnerem J. Chalupeckým proto, že podle autorčina svědectví se podílel radami na konečné podobě básní od druhé sbírky *Cizí pokoj* (1946) na všech později vydaných sbírkách.² Edice obsahuje sbírky *Přísluní* (1943), *Cizí pokoj* (1946), *Oheň ve sněhu* (1958), *Mezi lidmi a havrany* (1965), *Rozvodí času* (1967), *Země nikoho* (1970), *Motýl a smrt* (1975 ineditně, 1983), *Světlo v září* (1984), *Spodní proudy* (1987) a *Elegie za Jindřichem Chalupeckým* (1993).³

¹ Hauková, Jiřina: *Básně*, ed. Michael Špirit, Torst, Praha, 2000.

² Tamtéž, s. 941–942.

³ *Básně* nezařazené ve výše zmíněných sbírkách, které vycházely časopisecky, v různých sbornících a almanaších a ve výboru *Letorosty* (1970) uspořádaném Bedřichem Fučíkem, nebo které sama autorka později vyřadila (ze sbírek *Motýl a smrt* a *Světlo v září*), jsou v edici Michaela Špirita v oddílu *Básně* do sbírek nezařazené. Protože edice *Básně* vyšla ještě před autorčinou smrtí a její dílo nebylo „dokončeno“, neobsahuje sbírky *Mozaika z vedřin* (1999), *Díra skrz* (1999) a *Večerní prška* (2002). Přestože sbírky vyšly ještě v době práce na edici, nepodílel se na finální podobě Jindřich Chalupecký (týká se to většiny básní, je ale třeba zmínit, že některé texty *Mozaiky z vedřin* vznikaly ještě před rokem 1990 a Chalupecký se na nich podílet mohl), proto se je editor rozhodl do souboru nezařadit (*Večerní prška* ještě nebyla v době vydání *Básní* vydána). Dalším důvodem nezařazení těchto tří sbírek je i to, že editor chápal sbírky jako „výsledek nového tvůrčího usilování a jakýkoliv pokus o souhrnnou bilanci by byl předčasný“. (Hauková: *Básně*, s. 942.)

2 Přísluní

První básnickou sbírkou, kterou se budeme v této práci zabývat, je debut Jiřiny Haukové z roku 1943 *Přísluní*. Je jedinou její sbírkou, která vyšla ještě za druhé světové války, a také jedinou básnickou knihou, o které můžeme říct, že není ovlivněna uměleckou tvorbou Skupiny 42 a zásahy Jindřicha Chalupeckého, jak u pozdějších sbírek autorka přiznává.⁴ Tento aspekt vlivu na autorčinu tvorbu je třeba uvést, jelikož cílem této práce je vytyčení výrazných motivů a jejich sledování napříč dílem Jiřiny Haukové. Protože se na většině sbírek nějakým způsobem, ať už jako editor či pouze jako konzultant, podílel Jindřich Chalupecký, může se zdát, že pro tuto práci sbírka *Přísluní* není tolik zásadní. Přesto je nutné soubor zmínit a věnovat mu prostor, protože se už v tomto debutu profilují (více či méně) motivy, které prostupují napříč celým autorčíným dílem (např. samota nebo přírodní motivy).

2.1 Vroucnost a něha

Básně sbírky jsou ve většině případů rýmované a určitá rytmiizace nabízí plynulejší spád, který slouží nejen jako prostředek k harmonizaci a zpěvnosti, ale v některých případech i k zesílení naléhavosti veršů:

(...)

Co mezi námi je,

ať střeží tajemství

jež v hloubi ryžuje

a třebas něco ví.

Je to až k nevíře,

že láska nevíže

se k vlně kadeří,

jež je tak dravá

a ani nevěří,

⁴ Hauková: *Básně*, s. 941.

že lež jí našeptává.

Než pěští udeří

v úsměv se rozpadává.⁵

S touto naléhavou sekvencí krátkých veršů můžeme porovnat část básně *Ranní krajina*, kde jsou verše o něco delší. Setkáváme se s něžným popisem ranní přírody, s až naivně snovým obrazem mraku jako lístkem kopretiny:

(...)

Cítíte rána, plná vodních par, a stíny

prosáklé vůni rozštěpených hrud.

Ten bílý obláček je lístek kopretiny

do nebes dálkou promítnut.⁶

K prvnímu vydání *Přísluní* napsal Bedřich Fučík na přední záložku text, kde čteme: „vroucnost a něha ve své naléhavosti až trýznivé tvoří atmosféru, kde zpod zajímavě zadrhnutých slov tryská tesklivě radostná a vryvná melodie“.⁷ Tato věta je pro *Přísluní* výstižná, celá sbírka je protkána vroucností a něhou a nejednou se střetávají v jednotlivých básních, aby byla zdůrazněna intimita veršů. Jako příklad básně, kde stojí oba prvky vedle sebe a navzájem se doplňují a zesilují, můžeme uvést text *Jednoho večera*. Rozprostírá se před námi milostná scéna, lyrická mluvčí se zde zdá být vržena v nepříjemnou situaci rozchodu, v první strofě čteme obrazy jako: „trpké víno hrdlem stoupalo“, „chtělo se mi nemyslit“ a „kolotavé slzy“. Druhá strofa stáčí ráz básně v něžně tichý střet pohybů a nevyslovené touhy, v blízkost fyzickou a niternou.

⁵ Hauková: *Básně*, s. 42.

⁶ Tamtéž, s. 16.

⁷ Tamtéž, s. 948.

(...)

*A po skleněném oblí jako po náledí
tvé prsty v něžném zápřahu si klouzají
a oči puklou vráskou sjíždějí a hladí
mou tvář. – Já myslím tiše, potají,
Jak všumíš do mých snů, co neřekneš, co dýše,
já vím, já vím, to dopovíš mi tiše.*

(...)⁸

Všimněme si, jak si Hauková hraje se zvukem. V první části strofy (před pomlčkou) se se zvukem v motivickém smyslu v podstatě nestřetáváme, pohyby jsou hladké a krouží jakési elipsy – prsty klouzají po sklenici vína jako po náledí, oči sjíždějí a hladí tvář. Druhá část strofy dodává pocit jistého šumu, který vytváří jak slovesa *všumět* a *dýchat*, tak i zvukomalba opakujícího se *š*. Celá tato strofa plná kontrastů, jako pohyb a klid, vnější a vnitřní, ticho a zvuk, nám vykresluje, jak vedle sebe dokážou v básních Haukové koexistovat něha a vroucnost, aby se společně zesilovaly.

2.2 Melodie

„(...) zpod zajímavě zadrhnutých slov tryská tesklivě radostná a vryvná melodie“,⁹ dovolíme si ještě vrátit k Fučíkové větě charakterizující sbírku *Přísluní*. Mohli bychom se zamyslet, kde bere onu „vryvnou“ melodii. Čtenář si jistě všimne, že je celá sbírka protkána zpěvností a melodií, což zprostředkovává zvuková stránka básní – rytmus a rým.

Nebudeme zacházet do podrobných rozborů metra, rýmů, asonancí apod., naším cílem je v této kapitole krátce shrnout význam těchto lyrických prostředků. Jonathan Culler se v *Teorii lyriky*¹⁰ zabývá funkcí rytmu a repetice. U zrodu básně podle Cullera¹¹

⁸ Hauková: *Básně*, s. 39.

⁹ Tamtéž, s. 948.

¹⁰ Culler, Jonathan: *Teorie lyriky*. Karolinum, Praha, 2020.

¹¹ Culler: *Teorie lyriky*, s. 166.

může být u některých básníků právě určitý rytmus,¹² který dále může vést ke zrodu myšlenky, obrazu.¹³ Je důležité si také všimnout toho, jak dokáže být rytmus básně „hmatatelný“. Isobel Armstrong popisuje tuto hmatatelnost jako pulz napůl mezi zvukem a tlakem.¹⁴ Rytmus se svou somatičností spojuje s rytmy přírodních procesů a s tělem – vybízí k recitaci, pohybu rukama, nohama (pokud se jedná o komplexní rytmus) a vtahuje čtenáře jiným způsobem než jiné texty.¹⁵

U prozaických žánrů si většinou nepamatujeme věty, ale u lyriky ano, což je velmi podobné písňovým textům, a jak sám Culler připomíná – anglické slovo *lyrics* znamená písňové texty, které si můžeme vybavit i bez porozumění. Abychom docenili písňový text, nepotřebujeme nutně znát význam, může pro nás být skrytý, a právě jeho kryptičnost a neprostupnost pro nás může být atraktivní. Culler dokonce píše o „zaklínadlech“.¹⁶

2.3 Samota

Důležitým motivem, který se objevuje v díle Jiřiny Haukové, je samota, k níž se pojí další výrazný motiv anonymity. Samota ve sbírce nabývá různých poloh, ale v této kapitole ji chápeme jako zastřešující pojem, abychom analýzu mohli v další části práce více rozvést.

Už v *Prísluní* můžeme nalézt milostný obraz páru, který se schází tajně a vystupuje zde touha po anonymitě. Úvodní verše básně *Noční dostaveníčko* jsou vzorovým příkladem tohoto obrazu, který se později objeví výrazněji v *Cizím pokoji*:

Objali tmu a neslyšený:

Jsi ty to?

¹² Chápáno ve smyslu představy určitého rytmického schématu, na němž básník začíná tvořit prvotní verše básně.

¹³ V tomto případě Culler čerpá z T. S. Eliota, jehož *Pustou zemi* později Hauková společně s Chalupeckým přeložili a v roce 1947 vydali.

¹⁴ Armstrong, Isobel: *Meter and Meaning*, in *Meter Matters*, ed. Jason David Hall, Ohio University Press, Ohio, 2011, s. 26–52.

¹⁵ Culler: *Teorie lyriky*, s. 167.

¹⁶ Tamtéž, s. 169.

vkrouzli pod její plášť.

Jen dni bylo líto,

že v rub se neobráti

a neví, co se tají¹⁷

Obrazy ticha a touhy po anonymitě zesiluje obzvlášť pocit neproniknutelné tmy, která zabraňuje i dvěma aktérům poznat se navzájem, ozývá se šepot jako ujištění a jakési zhmotnění a polidštění siluet, které se v prvním verši vynořily.

S touhou po anonymitě pracuje Hauková ve sbírce ještě jiným způsobem. Již jsme zmínili Fučíkův popis sbírky jako *něhy a vroucnosti*. Předchozí citát bychom mohli chápat jako příklad něžné touhy po anonymitě. V básni *Zitřek* se čtenář setkává s vroucnou touhou. Lyrická mluvčí se obrací přímo ke čtenáři a s až apelativním tónem nám předkládá imperativní obrat od člověka, návrat ke kořenům, do dětství, do bezpečí domova. Lyrická mluvčí se vzdává své identity, utíká před ní, aby ji v poslední třetině básně opět přijala, aby se s jistým patosem navrátila k milostnému protějšku a ke smrti.

Nebudeš mě znát dnes.

Do krve zapírám svou podobu

a lačním žít pod tváří jinou.

(...)¹⁸

Vidíme onu explicitně vyjádřenou touhu po změně identity, drásavé obrazy zapírání vlastní podoby *do krve*. V druhé strofě přichází zmíněný návrat do dětství:

Kolébku mateřskou. Vrej vrásky mé matky,

ať stanou se mi životem.

Ať provázejí, laskají, ať střehou,

¹⁷ Hauková: *Básně*, s. 28.

¹⁸ Tamtéž, s. 49.

*ať na scestí mne vedou zpátky,
ať ukazují cestu mezi dnem,
ať ponorným jsou proudem pode mnou.*¹⁹

Zde vyvstává podobnost díla Jiřiny Haukové s jejím současníkem Jiřím Ortenem. Návrat do dětství je mu velmi blízký, Orten sahá ještě za něj, do absolutního bezpečí, tj. k matce. Václav Černý poznamenává, že pro něj zůstala ideálem ženství a je ústřední postavou celé jeho tematiky návratu.²⁰ Hauková se sice vrací ke své matce, ale její intence je poněkud jiná, ono bezpečí nachází ve zkušenosti, kterou jí matka může předat. Důležitým obrazem je pro toto čtení: „Vrej vrásky mé matky,/ ať stanou se mi životem./ Ať provázejí, laskají, ať stěhjou“. Přicházíme k až jakési zděděné moudrosti, kterou lyrická mluvčí žádá po tomto exkurzu.

Ve druhé strofě se střetáváme s další podobností s Jiřím Ortenem, s obrazem ponorného proudu. U Ortena čteme:

*Ó punkvo, řeko ponorná a lstivá
pěkně si mě tu podplouváš,
ó Punkvo mého žalu, ty žádostivá
(...)*²¹

Tento ponorný proud má negativní vlastnosti, funguje jako proud, proti kterému nelze bojovat, jako něco nezastavitelného, čím je lyrický subjekt stržen. Zároveň řeka připomíná slzy spojené s žalem.

Pro Haukovou však funguje obraz ponorného proudu docela jinak. Sice opět nabývá zmíněné nezastavitelnosti, je pro ni ale vodítkem, inherentním ukazatelem pro orientaci životem. Tento obraz si dokonce půjčí pro název sbírky *Spodní proudy* o více než čtyřicet let později, kde se zabývá motivy návratu a zároveň se vrací k vázanému verši.

¹⁹ Hauková: *Básně*, s. 49.

²⁰ Černý, Václav: *Jiří Orten*, in *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha, 1992, s. 109.

²¹ Orten, Jiří: *Knihy veršů*, Český spisovatel, Praha, 1995, s. 77.

2.4 Ticho

Jiřina Hauková ve své poezii využívá motivy ticha, které zakomponovává do situací a prostorů, aby zdůraznila jednotlivé obrazy. Ticho se v *Přísluní* sice objevuje, výrazněji ho však autorka využívá a více se mu věnuje až v následujícím *Cizím pokoji*. Přesto si zde už dovolíme načrtnout obrysy autorčiny práce s tichem už v této první sbírce.

První část sbírky se nese v duchu něžného zobrazování krajin, vzpomínek a na první pohled idylických obrazů. Jeden z takových něžných obrazů, který pracuje s tichem, bychom mohli najít v básni *Na sněhovou vločku*:

Hle, jak se vznáší v bezhlesnu –

(...)

Snáší se, padá, rozdmychá

svým světlem jiskru bez plamene.

A ticho v tišší utichá

a bílá bílou stele.

To vločka padá, padá nemá

Se všemi pobratřena.²²

Tento melancholický obraz padajících vloček je amplifikován zmíněným tichem. První verš čtenáře přivádí do jakéhosi bezhlesna – do vyprázdněného, až liminálního prostoru plného padajících vloček. Hauková ticho ještě zintenzivňuje: „ticho v tišší utichá/ a bílá bílou stele“, aby měl čtenář pocit naprostého utichnutí, a zároveň vynikla bílá barva.

Bedřich Fučík ve svém textu k prvnímu vydání zdůraznil další aspekt ticha ve sbírce, podle nějž citát „*Chtěla bych povědít, než zalykám se*“ – funguje jako motto celé sbírky, ve které se ze zadržnutých slov vynořuje sice tesklivá, ale radostná hudebnost.²³ Pro tuto charakteristiku básní se hodí použít právě příklad básně *Chtěla bych povědít...*,

²² Hauková: *Básně*, s. 24.

²³ Tamtéž, s. 948.

která pracuje s obrazem až zajímavě zadrhnutých slov. Lyrická mluvčí sama sebe umlčuje, obezřetně čeká na pravou chvíli, aby v pointě básně vyzvedla významnost ticha, které je mocnější než slova. Celá báseň je psána vázaným veršem a dává jí pocit zpěvnosti a melodie:

(...)

Chtěla bych povědít, než zalykám se

v té touze nepřející

ostnatým hrdlům sverpých.

A co mi chceš víc říci?

*Jen mlčení je strůjcem věci velikých.*²⁴

²⁴ Tamtéž, s. 40.

3 Cizí pokoj

Druhá básnická sbírka Jiřiny Haukové vyšla v roce 1946 s podtitulem *Básně 1943–1945*. Je to první autorčino dílo vydané pod vlivem Skupiny 42. Jak sama dokládá ve své vzpomínkové knize, po debutu *Přísluní*, vydaném v roce 1943, ji zaujala výtvarná tvorba Skupiny 42, zvláště pak obrazy Františka Hudečka. Brzy nato kontaktuje Jindřicha Chalupického, který ji seznamuje s dalšími členy Skupiny (Ivana Blatného a Josefa Kainara znala již ze svých studentských let z Brna).²⁵ Skupinový vliv dokládá i Hudečkova kresba na obálce prvního vydání *Cizího pokoje*.

Jindřich Chalupický charakterizuje sbírku jako drsnou, lidskou a čistou. Ve sbírce podle něj není nic poetického a ani se nesnaží vymezovat vůči básnickým konvencím. Svou existencí se ale vyvléká ze „zvláštního umělého světa a znovu ožívá ze svých prvotních zdrojů a ke svému pravému významu.“²⁶ Takto Chalupický vystihuje autorčin styl básnického psaní, který je střízlivý v básnických obrazech a tíhne k prozaičnosti a věčnosti. Při porovnání sbírek *Přísluní* a *Cizí pokoj* se debut jeví optimističtější a zpěvnější, což je způsobeno právě oním střízlivějším rázem *Cizího pokoje* a jeho větší prozaičností.

Sbírka je již psána pod vlivem Skupiny 42 a Jindřicha Chalupického, pozdějšího partnera Jiřiny Haukové, který se podílel na redigování a editaci jejích textů až do své smrti v roce 1990.

3.1 Prozaičnost

Obecněji o tomto fenoménu v básních píše Marie Kubínová ve své knize *Časoprostor lyriky*.²⁷ Zde autorka rozebírá, jakým způsobem funguje zobrazovaný mluvčí v lyrickém textu. Podle Kubínové tento lyrický mluvčí zajišťuje jakousi primární srozumitelnost básnického textu – i přesto, že básnický text funguje jinak než klasický text prozaický, slova se většinou v básních objevují v odpovídajících tvarech a řadí se do gramaticky a významově bezchybných vět. A právě až do tohoto „čistého“ řečového

²⁵ Hauková, Jiřina: *Záblesky života*, H&H, Jinočany, s. 42–43.

²⁶ Hauková: *Básně*, s. 950–951.

²⁷ Kubínová, Marie: *Časoprostor lyriky*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2020.

materiálu zasahuje esteticky lyrický subjekt a motivované hry.²⁸ V praxi to znamená, že věty mohou být vlastně bez jakýchkoliv příznaků, čímž pak čtenáři jasněji vyvstane jakákoliv odchylka a rozevře se prostor pro hledání jejího významu.

Jsou ale i texty básní, kde se řeč „nevzpouzí“, plyne hladce a podle Kubínové otevírá toto psaní možnosti vyniknout samotnému řečovému materiálu v kontextu utlumení uměleckých aktivit. Může se tedy více projevit pevná myšlenková struktura, intelektuální hry tezí a antitezí, propracovaná argumentace apod. Zmíněná práce s utlumením uměleckých prostředků souvisí také se samotným vyjadřováním a dorozumíváním prostřednictvím řeči. Kubínová dále připomíná Romana Jakobsona a jeho pojem „poezie bez obrazů“, čímž má na mysli poezii bez obrazných pojmenování, metafor. Tato poezie zachází s přímým pojmenováním jako s umělecky účinným prostředkem. Tak se může stát, že nejzávažnější skutečnosti bývají sděleny přímo, nemetaforicky, a mohou se objevovat v nějaké exponované části básně, jako je např. refrén nebo jiné výrazné pozice. Celá tato „jednoduchost“ textu poté ještě podtrhuje onu hodnotovou závažnost sdělení.²⁹

Hauková s touto „nemetaforičností“ pracuje od *Cizího pokoje*, kde již upouští od vázaného a rýmovaného verše, jímž je protkána větší část sbírky *Přísluní*. Odklonění se od zmíněných charakteristik vede básnířku k prozaičtějšimu psaní, básně stále dělí na verše a strofy, její řeč ale inklinuje k běžným větám rozdrobeným do veršů. V básni *Poslední den tohoto roku* je tato prozaičnost zvláště výrazná, čteme tak verše jako:

(...)

Opouštím toto zoufalé,

prázdné město,

kam nepatřím a nikdo mě tu nezná.

(...)³⁰

²⁸ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 25.

²⁹ Tamtéž, s. 26.

³⁰ Hauková: *Básně*, s. 126.

Tyto verše zní jako prostá výpověď a nabízí výraznější autentičnost oproti básním rýmovaným a vázaným. V části básně *Říká se jaro* z následující sbírky *Oheň ve sněhu* Hauková drobí větu, která by mohla stát sama o sobě skoro jako prozaická věta, do sekvence kratičkových veršů, které tímto prostředkem nabývají větší dynamičnosti a zároveň získávají zmíněnou závažnost:

(...)

Proto tě miluji víc,

že zemřeš,

ty ani nevíš,

když jdeš vedle,

co myslím,

když ničím

bukový list,

kolik zabíjím živých,

tolik kolik mám

v sobě živých,

proto tě miluju,

pro živé v sobě,

že zemřeš.

(...)³¹

Prozaičnost nám zde nabízí určitá hovorovost sekvence. Výše uvedený příklad je celá jedna strofa básně a může nám připadat, jako by byla vytržena z vnitřního monologu postavy nějaké prózy. Máme zde na mysli kupení myšlenek v jejich rychlém sledu.³²

³¹ Hauková: *Básně*, s. 152–153.

³² Také se hodí k hovorovosti zmínit volbu hovorového tvaru „miluju“, který v čtenáři vyvolává prvek mluvenosti a s ní spojenou bezprostřednost řeči.

Nejedná se ovšem o volné asociace, lyrická mluvčí se drží jedné myšlenky, kterou v dynamickém proudu obrazů rozvíjí, aby na konci strofy pouze zdůraznila pointu.

Zastavme se nyní u básně *Cizího pokoje*, v níž Hauková pracuje s anaforou a pointou:

Tajemství

Řekněte, že to nepovíte vrabcům na ulici,

u krámků hokynářek,

větru na smetišti,

ať to neroznese dál.

Řekněte, že to nepovíte ani ve dne slunci,

ani v noci hvězdám.

(...)

Řekněte, že to nepovíte ve zpovědnici

ani pod přísahou.

Řekněte, že to nepovíte, komu píšu verše.

Vy zvědavci, teď se vám vysměji.

Přec se to nikdy nedovíte,

kdo je ten,

kterého miluji.³³

O promluvě lyrické mluvčí zde můžeme říct, že není nijak zvlášť zatížena výraznými metaforami, jazyk zde plyne víceméně přirozeně s jistou gradací po sobě následujících obrazů. Zajímavé je všimnout si vizuální stránky básně; básnička nechává vyniknout anaforu na začátku každé věty i vizuálně, staví ji na privilegované místo tím, že veškeré obrazy, které se na opakující se část věty nabalují, jsou odsazené vpravo a každý jednotlivý obraz je řazen pod sebe. Tím dochází k zesílení oné intelektuální hry a

³³ Hauková: *Básně*, s. 107.

myšlenkové struktury, o které mluví Kubínová.³⁴ Opakování zde graduje do až dětsky výsměšné pointy, která je ještě zdůrazněna tím, že text má stále stejnou formu, pouze je porušena používaná anafora, a právě i tato odchylka snáze rozkrývá pointu básně.

3.1.1 Oslovení

V básni *Tajemství* je výsměšná pointa zdůrazněna nejen porušením anafory, ale i změnou oslovení adresáta. Všimněme si, že během celého čtení se zdá, že lyrická mluvčí promlouvá k obecnému, anonymizovanému „vy“. Je součástí básně a je pouze prostředkem k zintenzivnění promluvy týkající se zachování tajemství (a jinou funkci nemá). V poslední strofě ono „vy“ adresuje přímo čtenáři a přivádí ho k pointě a vyjevení lyrické a intelektuální hry se čtenářem.

Culler mluví v tomto kontextu o tom, že v lyrice, která má za cíl přímo komunikovat, se zdá být přímé oslovování publika³⁵ časté. Zdůrazňuje ale, že je naopak velice vzácné. Přímá oslovení bývají v různých předmluvách typu „ty, kdož čteš tyto řádky“ apod.³⁶ Tato oslovení se dají snadno interpretovat, protože víme, že adresátem je v těchto případech publikum.

Ve chvílích, kdy jsou adresátem zájmena ty a vy, kterým jsou ještě prisuzovány prožitky a pocity, je situace komplikovanější. Básně se tak neobrací výhradně k vám/publiku, ale také k neznámému protějšku.³⁷ V Haukové básni *Tajemství* působí až do poslední strofy oslovení vy ambivalentně: „Řekněte, že to nepovíte ani ve zpovědnici/ ani pod přísahou./ Řekněte, že to nepovíte, komu píšu verše.“. Poslední strofa jako by ukázala přímo na publikum/čtenáře: „Vy zvědavci, teď se vám vysměji./ Přec se to nikdy nedovíte.“. Velmi podobně toto ukázání na publikum Culler demonstruje na básni Johna Keatse, kde lyrický mluvčí vyhlašuje, že se k publiku přímo napřahuje ruka.³⁸ U Haukové je sice potlačen tento haptický moment, publikum ale cítí, že se oslovení proměnilo,

³⁴ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 26.

³⁵ Culler rozlišuje v této problematice adresáta a publikum. Adresátovi je adresováno oslovení v básni, publikum je čtenář, který se právě může stát i adresátem.

³⁶ Culler: *Teorie lyriky*, s. 234–235.

³⁷ Tamtéž, s. 239.

³⁸ Tamtéž, s. 243.

ukazuje na něj a vtahuje ho do básně. Lyrická mluvčí se zde až ironicky vysmívá publiku a na jedné straně ho zapojí do svého světa, zároveň ovšem dává čtenáři najevo, že mu není určeno znát ono „tajemství“, a toto přijetí je ihned zapřeno.

3.2 Skupina 42

Umění Skupiny 42 je úzce spojeno s tezemi Jindřicha Chalupeckého, „v nichž zdůrazňoval, že východisko k překonání stávající krize moderního umění záleží v obratu k věcem, jež vytvářejí soudobou skutečnost. Ale nikoli jako k tématu, jako k hotové věci, která se nabízí smyslům“.³⁹ Obrat k věcem je Haukové velice blízký, jako v básni *Samotářka*:

f
(...)
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.
(...)⁴⁰

V básni si můžeme všimnout výrazného motivu věcí, který autorce slouží nejen jako prostředek pro jakési zaplnění prostoru pro představu obydlí, ale také jako obrazy zintenzivňující pocit samoty. Samotě rovněž věnujeme samostatnou kapitolu dále.

³⁹ Pešat, Zdeněk: *Tři podoby literární vědy*, Torst, Praha, 1998, s. 156.

⁴⁰ Hauková: *Básně*, s. 102.

Výklad poetiky Skupiny, který podává Zdeněk Pešat, přímo vychází z Chalupeckého textu *Svět, v němž žijeme*, kde vysvětluje, že je pro uměleckou aktivitu Skupiny důležité hledání každodenní tváře světa.⁴¹ Prostory města a jeho periferie fungují jako zdroj nové mytologie (na což odkazuje i Josef Kainar názvem své sbírky *Nové mýty*) člověka, který „zůstane tragickým hrdinou trvajícím mezi Bohem a nicotou a odpírajícím oběma“. Pro Pešata je toto tvrzení velmi důležité, protože výrazným znakem poetiky Skupiny podle něj zůstává právě tato dvoupolohová oscilace mezi každodenní všedností a transcendující mytičností.

Pro Haukovou tato oscilace platí také. Zajímavým příkladem je v tomto smyslu báseň *Jednou ráno*. Lyrická mluvčí se probouzí do brzkého rána, jehož podzimní obrazy k ní přicházejí zvenčí:

(...)

Ráno ze všech nejvíc ranní

marnotratně zlatem utrací.

Na okříncích října orosená zelenina,

ráno je všechno jasné a prosté,

mrkev utíká z krámků,

(...)

Pošťák právě zvoní:

„Někdo je zamilovaný. Račte doplatit.“⁴²

Tyto ranní výjevy jsou velmi všední, slunce začíná svítit a zalévá prostor světlem, ulice začínají žít a k lyrické mluvčí se dostává hláhol z ulice, jehož zástupcem je zde obraz pošťáka nesoucího milostné psaní, který je zevšedněn oním „Račte doplatit.“, aby se snad Hauková nenechala strhnout do wolkerovské melancholie.

⁴¹ Pešat: *Literatura Skupiny* 42, s. 157.

⁴² Hauková: *Básně*, s. 108.

Mytičnost, kterou jsme zmiňovali, se objevuje až v druhé části básně, kde město s jakousi neurčitou slávou nechává hlasitě vylétat dívčí jména, která až dosud zněla tiše, protože noc je časem ticha, šepotu, klidu. Hauková tímto vzletem může připomínat obrazy Kamila Lhotáka (také umělce Skupiny 42), na jehož obrazech se často setkáváme s výraznými žlutými (a nejen se žlutými) horkovzdušnými balóny a vzducholoděmi, které právě vylétávají vstříc nebi a opouští (u Lhotáka až pustou) periferní krajinu. Hauková však přetáčí báseň směrem dovnitř, k lyrické mluvčí, do prostoru jejího intimního světa, kam zve nepřítomnou postavu, nebo se obrací přímo k čtenáři a zatahuje ho do prostoru básně:

(...)

*Ráno ze všech nejvíc ranní,
nad městem je slyšet
samá dívčí jména,
ne tak tiše jako večer,
hlasitě a hlasitěji vyletují
nad komíny střech.*

*Ráno ze všech nejvíc ranní,
když ke mně přijdete
sem mezi cizí stěny,
jen slunce bude závidět
a jinak budem sami.⁴³*

Její umělečtí kolegové nechávají město prostupovat do svých veršů velmi výrazně. U Blatného je to v *Melancholických procházkách* jeho rodné Brno, které mu slouží jako kulisy pro „přírodní lyriku“ města. U Koláře se zase objevuje jeho rodné Kladno. V případě Jiriny Haukové je to však trochu jinak. Jako „skupinovou“ sbírku chápeme až její

⁴³ Tamtéž.

druhou knihu *Cizí pokoj*. Básně *Cizího pokoje* jsou zasazené do kulis velkoměsta vyvolávajících pocity osamocení a ztracení se v něm. Určitý pocit odloučení zde stojí vedle nemožnosti se od města odloučit a vytváří paradoxní situaci. Závěrečná báseň *Na cestu* uzavírá sbírku motivem cesty, na niž se lyrický subjekt vydává, která působí jako nutnost. Lyrická mluvčí sice pomyslně opouští město, v závěrečných verši ale zaznívá:

(...)

*Kolem se budou smát a zevlovat,
úšklebky, polibky, nadávky,
všechno je na ulici na prodej,
a proto naberu všeho, co nejvíc unesu,
a půjdu.⁴⁴*

Básnířka se nemůže odloučit od města, ani nechce, město je její součástí, stejně jako je sama součástí velkoměsta. Můžeme si všimnout, že scéna je zbavena veškerých postav, přesto je ale zaplněna ruchem města, ruchem lidí, kteří jsou totálně odosobněni, zcizeni. Přes to všechno se lyrický subjekt cítí součástí tohoto celku a odnáší si v sobě záměrně i nezáměrně kus města.

3.3 Milostné motivy

V básních se objevují výrazné milostné motivy intimního vztahu dvou lidí, lyrická mluvčí vyjadřuje vnitřní pocity a krátké děje. Vše na pozadí velkoměsta, jeho historie, osudů jeho obyvatel, přírody, bytů a domů, kaváren apod.

Milostné motivy bychom našli již v *Přísluní*, básně však postrádají prozaičnost *Cizího pokoje* a jsou více lyrické, výrazněji nekonkrétní. Již v úvodní básni *Sonet* se střetáváme s básní, která se zdá být na první pohled milostnou poezií, jak napovídá i forma básně.

⁴⁴ Tamtéž, s. 140.

*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*
(...)⁴⁵

Co čtenáře může zarazit, je ale směr, kterým se báseň ubírá, lyrická mluvčí se neobrací k mužskému protějšku, jak bychom možná z první strofy očekávali, utíká do své samoty, do jejího bezpečí a do bezpečí anonymity cizího kraje:

(...)
*Mne marně hledáš. Kolem vše ti nechávám.
A unikám. Tam, kde jsem sama, v němý kraj,
aby mne nikdo nepoznal.*⁴⁶

Bezpečí anonymity se objevuje i v další básni *Cizího pokoje – Ve dvou polohách III*.⁴⁷ Čtenáři se zjevuje obraz neznámého nádraží, které poskytuje bezpečný prostor pro setkání dvou milenců:

*Odjíždíme, odjíždíme
z neznámého nádraží,
kde jsme se náhodou setkali,
náhodou, kdyby nás někdo uviděl.*
(...)

⁴⁵ Tamtéž, s. 65.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Báseň je součástí třech po sobě jdoucích básní *I II a III*, které mají zastřešující název *Ve dvou polohách*.

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.⁴⁸

V básni se vytváří paradoxní scéna, která však v sobě nese jistou všednost nezabarvené výpovědi – text je čtenáři předkládán bez příznaků. Milenci se logicky scházejí někde, kde je nikdo nepozná, společně se pak vracejí do jejich města, kde se jejich cesty rozcházejí. Návrat zde způsobuje návrat k původnímu životu, který neposkytuje bezpečí anonymity. Hauková scénu ještě zobecňuje oním „jsme obyčejný život“, jako bychom byli svědky běžné události.

Motivu zajetí a paradoxu se Hauková dotýká v další básni *Osudy*. Autorka si hraje s postupným rozkrýváním smyslu básně. Před čtenářem se líčí obraz dvou milenců v přírodě. Prvním náznakem narušující idylický začátek básně je obraz lesa hledícího očima černobýlu – pelyněk černobýl funguje již v bibli (Zjevení Janovo) jako symbol hořkosti a utrpení.⁴⁹ *Vzduch sama slza* – čtenář znejistí a nedokáže určit, zda jen prší, nebo pláčou i postavy. *Rákosí ostře řeže* je až nepřátelským obrazem, který nás připravuje na poslední dva verše, pointu básně:

(...)

Sedíme spolu

dva zajatci⁵⁰

⁴⁸ Hauková: *Básně*, s. 71.

⁴⁹ *Nový zákon*. in *Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Biblická společnost v ČSR, Praha, 1990, s. 238.

⁵⁰ Hauková: *Básně*, s. 94.

Předchozí obrazy najednou v tomto kontextu získávají úplně jiný ráz, z příjemného prostoru přírody se stává past plná hledícího lesa a řezajícího rákosí. Hru s paradoxem užívá autorka dále v básni *Rozchod*, jež je postavena na jednoduché kontradikci přání měnícího se v určitém kontextu:

Vzpomínáš:

*v únor mrzlo a padal sníh,
schouleni u zídky jsme říkali –
kdyby byl červenec...*

Je červenec a říkáme si:

*mrazí nás, mrazí,
ach, jak nám bývalo
v únoru teplo.⁵¹*

3.4 Názvy rostlin

Náš předchozí exkurz do symboliky květin vedoucí až k výrazné konkretizaci interpretace daného obrazu by mohl být v kontextu této práce trochu zavádějící. Mariana Machová ve své studii⁵² o díle Jiřiny Haukové rozebírá problematiku názvů květin, které se v jejích básních objevují velmi často napříč celým dílem.

U Haukové se v básních setkáváme s konkrétními názvy rostlin: výše rozebíraný pelyněk černobýl, sasanky, pustoryl, dymnivky apod. Protože se jedná o konkrétní názvy květin (někdy mají pouze druhový, ale v některých případech i rodový název), jak uvádí Machová,⁵³ jejich odkaz k vnějšímu světu by měl být jasný a dominantní (což zintenzivňuje výskyt rodového i druhového jména), ale není tomu tak. Důsledkem

⁵¹ Tamtéž, s. 101.

⁵² Machová, Mariana: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*. In *Česká literatura*, roč. 71, č. 6, 2023, s. 744–767.

⁵³ Tamtéž, s. 759.

existence těchto až biologických termínů dochází k opaku, neodkazují ke konkrétním obrazům vnějšího světa a neusnadňují interpretaci básně (ve smyslu rostlinné symboliky), ale vyvstávají samy o sobě a upoutávají pozornost. Navíc je pravděpodobné, že pokud čtenář nemá znalosti o názvosloví českých rostlin a květin, nemá šanci „dešifrovat“ vizuální obraz konkrétní květiny. Pro báseň je často vizuální stránka květenství irelevantní, všimněme si, jak ostatně připomíná také Machová,⁵⁴ že výraznou roli zde hraje zvuková stránka, která zdůrazňuje, zesiluje, až vypichuje daná slova: rdesno rdousí, dým dymnivek. Je to pro Haukovou jeden ze způsobů, jak se dotknout přírody a zpřítomnit ji ve své poezii. Marie Kubínová připomíná, že moderní lyrika vědomě vzdaluje básnické slovo jeho původním sdělovacím funkcím a používá „jazykovou temnost“, která udržuje báseň v neurčitosti.⁵⁵

3.5 Samota

Výše jsme se zabývali různými podobami milostných motivů v básních *Cizího pokoje*. Dalším výrazným motivem sbírky je samota v rozmanitých polohách. Jednou z těchto poloh (kterou navážeme na předchozí podkapitulu) je samota nechtěná: Lyrický subjekt touží po jakési „nesamotě“ a Hauková stručně a věcně píše:

(...)

Přijďte mne pohladit,

dnes jsem tak sama,

stůl, židle rozviklaná,

nic víc a nikdo víc

(...)

Přijďte mne pohladit,

ať slyším: bez vás nejsem,

nemám nic.

⁵⁴ Tamtéž, s. 759.

⁵⁵ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 25.

(...)⁵⁶

Setkáváme se najednou s diametrálně odlišnou polohou milostného motivu, než na jakou jsme byli během čtení sbírky zvyklí. Autorka je ve svém cizím pokoji, na anonymním místě, ale samota již není příjemným prostředkem, je neúnosná a nezbývá než sáhnout po prostém „přijďte mne pohladit, ať nejsem sama“ zbaveném jakékoli obraznosti. V této básni bychom mohli nalézt obraz vstupující ženskosti, kterou nám otevírá touha po protějšku:

(...)

Je jedna židle, jeden stůl

a nemám kam se posadit,

jen na váš klín.

(...)⁵⁷

Lyrická mluvčí najednou neuniká do skrytu anonymity, neobráňuje se, není ani zajatkyň vnějších okolností, její intence je prostá – cítit blízkost. Obraz sedání si na klín v kontextu básně nechápeme jako projev dominance nebo touhy po nadřazenosti. Všimněme si, že v prostoru je jen jedna židle, již nechává obsadit mužem, aby si mu následně mohla sednout na klín a přijmout svou touhu, svou ženskost.

Téma samoty nabízí název další básně – *Samotářka*. Lyrická mluvčí se nachází v cizím pokoji, nijakým způsobem neinteraguje se světem, je sama se sebou, spí pohroužena sama do sebe a jediným dokladem její existence je zvířený prach. V kontrastu s pasivní spící postavou je její okolí. Cizost pokoje působí až nepřátelským dojmem, čteme obrazy jako:

(...)

podivný chlad

⁵⁶ Hauková: *Básně*, s. 110.

⁵⁷ Tamtéž.

*čihá ze všech koutů,
šplhá vzhůru, na jejím těle
leží sníh
(...)⁵⁸*

3.6 Prostory

Samotný název sbírky přivádí čtenáře před jisté napětí. To není tolik zřejmé, nestaví nás před dva výrazy v juxtapozici, kontradikci nebo snad před oxymoron. Čtenář ale pociťuje ono napětí ve spojení slov *cizí* a *pokoj*. Fenomenolog Gaston Bachelard tvrdí, že básnění o domech, bytech apod. (zvláště pak vzpomínkové, jako může být např. básnění/snění o rodném domě) přináší pocit vřelosti, intimity, bezpečí.⁵⁹ Jsme tedy jako čtenáři postaveni před výraz pokoj, jehož nám známý význam (vědomě i podvědomě) je jaksi znejistěn, odcizen právě adjektivem *cizí*.

Čtení sbírky nás přivádí do prostorů domů, bytů a jejich místností. Častým případem je ale totální odosobnění prostoru, které nám vykresluje známé objekty postelí, židlí, stolů atd. Tyto nám známé objekty, jejichž funkcí by snadno mohlo být přinášení pocitu intimity a bezpečí, se najednou vyskytují pohozené *kdekoliv* mezi čtyřmi stěnami. Nábytek ztrácí jakékoli osobní vlastnosti a charakteristiky. Hauková objekty nepopisuje, jsou jen svým původním obrazem, který ztrátou osobnosti vykresluje cizost prostorů.

*Kdekoliv – stůl, židle postel
věrně si slouží.
Kdokoli přijde
z jejich rohů
po kousku kousek ujídává,
po kousku kousek.*

⁵⁸ Tamtéž, s. 102.

⁵⁹ Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*, Malvern, Praha, 2009, s. 33.

*Vzduch o jejich rohy se už nenapíchne.*⁶⁰

Všimněme si, jak Hauková na rozsahu pěti krátkých veršů odcizuje člověku blízké předměty jako stůl, židle a postel. Předměty, které věrně slouží svému uživateli, jsou najednou v prostoru jakoby nabídnuty komukoliv, který je svým užíváním postupně obrušuje a zbavuje je ostroty a jejich kontury se postupně vytrácejí.

V kontextu se samotou využívá Hauková věci jako prostředek k odosobnění prostorů. Nyní se budeme věnovat tomu, jakým způsobem se právě věci v básních *Cizího pokoje* vyskytují a jaký mají význam.

3.7 Věci

Někdy Hauková využívá věci, aby naopak zesílila pocit jistoty, zabydlenosti a útulnosti. Výrazné je to v básni *Dva pokoje*, kde se lyrická mluvčí nechává unášet snovými výjevy z mládí:

Vzbudíš se ráno – v pokoji z mládí,

ještě se starými myšlenkami

(...)

Slunce vyjídá díru ve starém koberci

všechno je krásné a jarní a teplé

(...)

Propadávající se pohovka, kterou miluješ,

křeslo bez opěradla a skříň

ještě se stopami tvých prstů z mládí,

(...)⁶¹

⁶⁰ Hauková: *Básně*, s. 102.

⁶¹ Tamtéž, s. 118.

Obrazy týkající se vzpomínání a mládí jsou zaplněny věcmi s jistou osobní pečeti: pohovka se propadá, křeslo bez opěradla a skříň nese stopy prstů, které se jí dotýkaly a otevíraly ji v minulosti. Vše se zdá naprosto konkrétní a zároveň zahalené jakousi mlhou minulosti – konkrétní obrazy se totiž zdají nahodilé a nepopisují nijakým určitým způsobem prostor, vytváří obraz snu, vzpomínání, uplynulého času.

3.7.1 Snění

Bachelard mluví v tomto případě o snění o „lehkých domech“. Toto snění je plné vzdušných, lehkých a rozevíraných prostorů, které jsou prosvětlené a nutí snícího prožívat uplynulý čas znovu.⁶² Všimněme si – lyrická mluvčí sní o ránu, jež je samo o sobě spojeno s nabývajícím světlem a lehkostí zapomenutého večera: „Vzbudíš se ráno(...)/ ještě se starými myšlenkami.“. Zde včerejší myšlenky zůstávají, ale v dalších verších jsou zapomenuty s příchodem světla: „Slunce vyjídá díru ve starém koberci/ všechno je krásné a jarní a teplé.“. Přicházející prosvícení a provzdušnění prostoru otevírá sekvenci o znovuprožívané minulosti.

Podle Bachelarda vede toto prosvětlené vzpomínání zároveň ke kontemlování nad uplynulým časem, které přivolává pocity výčitek vedoucích až k lítosti.⁶³ V básni *Dva pokoje* se autorka nechává unášet sněním o domě mládí až do pocitu melancholie a sentimentality, aby postavila do kontrastu obrazy dospělosti, která prostory „okrádá“ o osobní věci, prosvícenost a lehkost, aby vyspělou lyrickou mluvčí vhodila do samoty cizích pokojů:

(...)

Dnešek se stává dospělý,

chodí k vám někdo cizí,

někdo vám vykrádá,

co jste si donesli

do svého domu dvacíti pěti let.

⁶² Bachelard: *Poetika prostoru*, s. 74.

⁶³ Tamtéž.

(...)

Ale člověk se nesmí bát říci pravdu,

někdy potřebuje jenom sebe.

*A zase se vrátí, zas do cizího pokoje.*⁶⁴

Prostor domu nemůžeme plně zobrazit, nejsme schopni poskládat si v mysli po paměti kousek po kousku. Dům, jak říká Bachelard, je ztracen v temnotách, ale pokud přesáhneme soubor přesných vzpomínek, vyjeví se nám jeho bytí na základě jeho intimity, neurčitosti a laskavosti vnitřního života. Prostory nemusí nabývat konkrétních vizuálních obrazů, jsou jistým způsobem neuchopitelné, tekuté, mlhavé, zastřené a jako by splývaly se snícím/vzpomínajícím. Vzpomínky mohou být dokonce natolik neuchopitelné a neurčitě zasazené v minulosti, že se zdají odpoutané od snícího, nebo až neskutečné. Časová neuchopitelnost a nezařaditelnost zasazuje tyto rozplývající se obrazy až do jakési prehistorie snícího.⁶⁵

3.7.2 Věci a jejich další funkce

Věci Hauková v básních *Cizího pokoje* využívá poměrně často. Již jsme se dotkli způsobu, jakým autorka věcmi zaplňuje prostory, ve kterých chce probudit pocit vřelosti, intimity apod., nebo úplně naopak, aby prostory anonymizovala, odcizila.

V básni *Sám* Hauková využívá věcí jako platidla:

(...)

Čtyři jsou u stolu

karty, nůž zápalky,

pár drobných peněz a –

hod'me si dokola.

⁶⁴ Hauková: *Básně*, s. 118–119.

⁶⁵ Bachelard: *Poetika prostoru*, s. 74–76.

*Ten pátý nehraje,
ten má už prohráno,
Prý taky na život.
Hod'me si dokola,
ať se tu zahřeje,
karty, nuž zápalky,
(...)⁶⁶*

Věci zde fungují nejen jako platidlo, ale i jako určitá nezbytnost k přežití, o niž je důležitější hrát než o peníze. Tato báseň (v kontextu doby napsání *Cizího pokoje*) snadno v čtenáři evokuje válečná léta a určitou sounáležitost. Pátý hráč je vyřazen ze hry, vše prohrál, přesto se účastní jako pozorovatel, může se zahřát.

3.7.3 Obrysy motivů objevujících se v dalších sbírkách

Stále se věnujeme analýze věcí v básních Jiřiny Haukové a v této kapitole si načrtneme způsob, jakým později autorka tyto obrazy používá. Jedna z poloh, kterou mohou obrazy věcí v básních Jiřiny Haukové získávat, je obraz věci jako jakéhosi artefaktu, antikvárního objektu svědčícího o předešlém. Výrazná je tato poloha v básni *Nénie*:

(...)
*Pod třetím patrem dole
skřípá vítr o svěrák,
pod okny někdo zpívá píseň:
Život obyčejný chtěl bych žít –
a harampádí v shnilých bednách lomoží.*

⁶⁶ Hauková: *Básně*, s. 103.

Sem jí to vyložili dnes.

Skříň rozviklanou a pár hrnců dřavých

a starou, starou lásku,

která už není.

(...)⁶⁷

Věci v druhé půlce této strofy snad někomu patří, ale působí opuštěně, stejně jako svěrák, o který skřípá vítr. Zajímavý je také kontrast mezi určitou strnulostí věcí, které se samy o sobě nehýbou, a pohybem, který do nich autorka vplétá: vítr skřípající o svěrák, lomozíci harampádí v shnilých bednách. O věcech jako o jisté pozůstalosti svědčí i to, že věci byly někým vyloženy, už se nehýbou a čekají na svého majitele.

Více patrné je pak toto zacházení s věcmi v básni *Abeceda*, kde Hauková využívá krabičky od sirek jako motivu propojení mrtvého s živými.

Na škatulce od zápalek

vyrytý vzkaz

rydlem z cely:

živ a zdrav

milujte všechno.

Jednou jsem našla

v novinách z války

mezi sty zastřelených

jeho jméno

milujte všechno.

(...)⁶⁸

⁶⁷ Tamtéž, s. 114.

Tato škatulka se vzkazem zde získává funkci jakéhosi spojovníku nejen mezi přítomností lyrického subjektu s minulostí, ale i spojení života se smrtí. Heslo *milujte všechno* se vrací jako refrén v každé strofě a vyrůstá až do určité mantry vedoucí do hořké pointy básně:

(...)

*A kdyby všichni
začali od počátku
psát první písmenka
kamínkem na tabulku
milovat všechno.*

*A ty bys pak věděl,
proč se už nemusíš vrátit.⁶⁹*

Obrazy věcí jako antikvárních objektů spojujících minulost s přítomností využívá Hauková také v básni *V muzeu*. Muzeum je zde tiché místo, kde vedle sebe mohou stát artefakty z dávné a blízké minulosti:

(...)

*Krasavici s bronzovou jehlicí
řeč zprachověla na jazyku,
skrčené kosti,
voják kteréši prohrané bitvy,*

⁶⁸ Tamtéž, s. 95.

⁶⁹ Tamtéž, s. 96.

kanon první světové války

(vedle místo pro pumy z této války).

(...)⁷⁰

Objekty zde připomínají starověké civilizace, první světovou válku. Spojení minulosti a přítomnosti se zde ještě rozšiřuje do budoucnosti, kdy je v muzeu již připravováno místo pro artefakt z této (druhé světové) války. Věci zde také figurují jako mlčenliví svědci pozorující lidskou nepoučitelnost, vše je tiché, na všem se pomalu usazuje prach, zatímco velké dějiny hlasitě pochodují vstříc stále se opakující budoucnosti:

(...)

Nade vším ticho,

Nade vším prach.

Dějiny pochodují.⁷¹

Obdobný motiv tiché pozůstalosti z historie můžeme najít například v 90. letech u Ivana Diviše ve sbírce *Moje oči musely vidět*, kde šperky královny Šubat zůstávají tichými svědky dávné a zašlé minulosti:

(...)

do měsíce jsem měla hubu plnou písku

a byla spuštěna do hrobu i s tou korunou na hlavě –

Se mnou

povraždili mou tělesnou stráž,

zprobodali kopími

i moje kočí a vozky a moje služky –

⁷⁰ Tamtéž, s. 98.

⁷¹ Tamtéž, s. 98.

*kolem jejich kostí se tu a tam povaluje dneska sponka či
přilbice,
paruka, kadeř.
Všichni máme hubu plnou písku.
Tak jsem to poznala já –
královna Šubat.⁷²*

V obou případech, jak u Diviše tak u Haukové, ztrácí předměty svou primární funkci a jsou pouze objekty, které existují napříč časem, aby čtenáři zároveň připomněly pomíjivost krátkého lidského života, po němž zbyde pouze ticho a prach, který se bude neustále vršit na artefakty minulosti.

⁷² Diviš, Ivan: *Moje oči musely vidět*, Torst, Praha, 2014.s. 8.

4 Oheň ve sněhu

V pořadí třetí autorčina sbírka byla poprvé vydána v roce 1958. Kniha nese podtitul *Verše z let 1947–1957*. Od této sbírky nastává zlom ve způsobu, jakým Jiřina Hauková sestavuje své básnické knihy. Již nejsou komponovány jako jednotlivý soubor básní napsaných v užším časovém úseku, ale spíše jako kolážovitý výběr z širších období. V tomto případě se jedná dokonce o celých deset let. Básně nejsou ani řazeny chronologicky podle data svého vzniku, ale jsou rozprostřeny do čtyř tematických celků: *Žebřík ke slunci*, *Neskutečné město*, *Vteřiny země* a *V řetězech země a vzduchu*.⁷³

Jan Grossman na přední záložce knihy zdůrazňuje, že není pouze výběrem poezie, ale má promyšlenou kompozici vyjadřující určitý vývoj. První oddíl charakterizuje jako tesknou meditativní lyriku, která se v dalších oddílech proměňuje v poezii více dramatickou, zauzlovanou a zahuštěnou.⁷⁴ Již jsme zmiňovali posun autorčiny poetiky od lyrických veršů k určité prozaičnosti. Zajímavým oddílem by pro nás mohl být třetí oddíl *Vteřiny země*. Autorka se v některých případech vrací k vázanému verši a volí formu sonetu. Tento obrat mohl by na první dojem implikovat jakýsi návrat k lyričnosti a zpěvnosti veršů, Hauková však volí popis přírody, který je určitým způsobem zatěžkán obrazy letního vedra a jejich strnulostí.

*Kořist je na dosah, a přece pták
přikrčen v ohbí větve nevzlétne;
strom bojí se žár slunce polykat,
v bezvětrí ční vše spěchem posedlé.*

(...)

*Třeslice ani nezatřese se.
Plachetka bedly chví se horečně,
Už prasknout, ale v němém úděse
lpí na třeni. A pohyb neprotne*

⁷³ Hauková: *Básně*, s. 957–960.

⁷⁴ Tamtéž, s. 954–955.

vzduch tkvící v hrůze netečné.

*Lesem se plíží mocné poledne.*⁷⁵

Forma sonetu a rýmy v básni implikují očekávání jisté zpěvnosti. Obrazy v básni jsou ale naprosto strnulé, s nervózní napjatostí: „strom bojí se žár slunce polykat, pohyb neprotne vzduch tkvící v hrůze netečné.“. Tuto napjatost a jakousi roztřesenost podtrhuje v poslední strofě básně, kde využívá libozvuku slov *třeslice, nezatřese se, třeň*. A opět zde můžeme sledovat využívání názvů rostlin, aby pomocí eufonie zdůraznila konkrétní obraz a zahustila ho.

4.1 Cesta a prostor

Již jsme rozebírali tendenci Jiřiny Haukové svou poetiku jaksí „odobrazňovat“ a na tomto základě vytvářet jiný druh lyrické tvorby a rozehrávat v ní různé hry (s pointou, libozvukem apod.). S čím ale ještě autorka výrazně pracuje, je časoprostor básně. Marie Kubínová mluví o struktuře časoprostoru jako o prostředku k vytváření velkých metafor či alegorií, které mají základ v určitých ustálených paralelách k lidskému životu.⁷⁶ Jeden z výrazných motivů utvářející tuto velkou alegorii je podle Kubínové motiv cesty. Cesta poskytuje propojení dvou dimenzí – času a prostoru najednou.

Kubínová dále rozebírá význam slova cesta a jeho dvojznačnost. I pokud bychom se snažili omezit sémantiku slova čistě na dimenzi prostoru – tj. jako spojovník mezi dvěma (či více) body/místy, nabude slovo cesta určitou dynamiku pohybu. Cesta jako taková je „zapuštěna“ do krajiny, je důkazem o její zabydlenosti, přizpůsobuje krajinu lidským potřebám – ať už to je lesní cesta, polní cesta, cesta vedoucí krajem, stoupající, klesající apod. A tato deverbální adjektiva ještě podtrhují výše zmíněnou dynamičnost.⁷⁷

Druhý, již výrazně širší význam cesty jako cestování/putování (v čase se uskutečňující pohyb prostorem) je pevně ukotven v kulturních tradicích, a nejen v lyrice – příkladem může být Dantova *Božská komedie*, *Labyrint světa a ráj srdce* Jana Ámose

⁷⁵ Tamtéž, s. 192.

⁷⁶ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 41–42.

⁷⁷ Tamtéž, s. 42.

Komenského a další díla. Kubínová rozumí pouti také jako prostředku pro zeslabování hranic jednotlivce, pro stmelení, posílení sounáležitosti, nebo také jako příležitosti začlenění individua do jakéhosi až nekonečného zástupu napříč časem.⁷⁸

Na toho, kdo je ochoten podstoupit cestu/pout', čeká vše, co realizace opravdové cesty přináší, tj. námaha, různé nesnáze. Často se v lyrice ve spojení s cestou objevují rozmanité způsoby jejího zdolávání vyžadující vypětí vlastních snah, úsilí. Jako velmi funkční prostředek se v tomto případě jeví využití obrazu řeky. Řeka nejen že svými zákrutami, zatáčkami, údolími, kaňony apod. připomíná cestu ve smyslu prostředku ke spojení dvou bodů (již ovšem také s dynamikou pohybu), ale její jednosměrný tok od pramene k ústí může být sám o sobě obrazem plynoucího času. Tento obraz toku času je navíc rozšířen a prohlouben skrytými spodními proudy (pozdější název sbírky Jiřiny Haukové), víry a nástrahami, které mohou odkazovat k různým životním peripetiím, zápletkám, konfliktům apod.⁷⁹

O něco prozaičtější způsob přemísťování, nejelementárnější ze všech, který je nejvíce spjat s tělesnou námahou, je chůze. U vandrování je vertikálnost⁸⁰ výraznější než u obrazu řeky, kde je latentně pod hladinou. Poutník musí fyzicky překonávat různé vertikální překážky v podobně hornatého nebo zvlněného povrchu země, které se mu staví do cesty. Zde má vertikální směr svůj význam: vzestup vyžaduje větší vynakládané úsilí, je spjat s určitou získanou zkušeností, která cestovatele pozvedá citově, morálně nebo intelektuálně; sestup je naopak spojen s vystřízlivěním, s návratem od duchovna do všednosti, banálnosti (ale může být spjat i s rizikem pádu a ikarovské symboliky).⁸¹

4.1.1 Tuláctví

Pokud mluvíme o lyrice a motivu cesty, měli bychom se zastavit u problematiky tuláctví. Tento pojem chápeme jako opak k přímosti cest bez oklik. Vydává-li se lyrický subjekt na cestu, může být jeho cílem „cesta sama o sobě“ – tj. snaha o prožití nesnáze (jak

⁷⁸ Tamtéž, s. 42.

⁷⁹ Tamtéž, s. 43.

⁸⁰ Kubínová mluví v *Časoprostoru lyriky* o vertikálnosti a horizontalitě, která hraje v prostoru lyriky důležitou roli. U vertikality se dotýká vznešené, snové a lehké výše, kdežto nízkost je spojena s uzemněním, tíží a tísni. Velmi podobně o tomto fenoménu píše Gaston Bachelard v *Poetice prostoru*.

⁸¹ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 44.

píšeme výše) a tím nalezení řádu a smyslu v životních otázkách. Tulák se snaží vyvarovat příliš pohodlným cestám, jde mu o jakousi volnost pohybu a tím možnost objevovat, a dokonce se těšit z nově objevených míst. S tuláctvím se setkáváme napříč literaturou: Apollinairův (a později také Nezvalův) *Pražský chodec*, ale už Máchova *Pout' krkonošská*, dále například Bondyho *Dívka, která hledá Egona Bondyho* apod.⁸² Kubínová rozlišuje dva typy tuláctví. Prvním je idylický, harmonizující a naivně důvěřivý. Druhým typem je naopak tulák vzpurný, odbojný a hořčnatě neklidný.⁸³

Zajímavým příkladem je Haukové blízký autor Ivan Blatný. S Blatným se poznali v roce 1937 během studia na gymnáziu.⁸⁴ Blatnému v roce 1941 v Melantrichu vyšla sbírka *Melancholické procházky* (pro tuto kapitolu název velmi příznačný). U Blatného se setkáváme s motivem poutníka/chodce v básni *Tak jdete pomalu po městě dětství, sníte*.⁸⁵ Blatného lyrický mluvčí se zde toulá po konkrétních místech města, ve kterém vyrůstal. Všechna tato místa jsou spojena s nějakou vzpomínkou:

(...)

obelisk, Františkov, tunel a po Trnitě,

tam, kde vás vzrušuje tak mnohý pustý dvůr

po této ulici, utkané z dýmu chmur,

utkané z dýmu chmur, jež houstnou, jež se tratí.

Těch zvláštních soumraků, kdy trat' se zvedá z par

a slyšíš nad sebou dunění lokomotiv!

hvízdot se vzdaluje...Tvůj milovaný motiv

⁸² Vladimír Macura ve své studii zabývající básnickým cestopisem připomíná, že cestovatel v cestopisech podává zprávu o cestě, ale i se zprávou o sobě samém. V básnickém cestopise tedy subjekt vstupuje v textu výrazně do popředí a není možné ho opominout (Macura, Vladimír: *Básnický cestopis*. in: *Poetika české meziválečné literatury*. Kolektiv ústavu pro českou a světovou literaturu. Praha, Československý spisovatel 1987, str. 33–55.).

⁸³ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 44–45.

⁸⁴ Hauková: *Záblesky života*, s. 32.

⁸⁵ Básně *Melancholických procházek* nemají názvy, proto jsme pro bližší určení vybrali první verš.

*zatiná do hrdla melancholický spár.*⁸⁶

Lyrický mluvčí se zde toulá přímo za účelem probudit vzpomínky na tato známá místa, která v něm vyvolávají primárně melancholii, kromě níž pocítuje určité vzrušení z pustoty místa. Vše je ale zahaleno v mlze, páře a přicházející noc vše postupně zatemňuje. Blatný přivádí lyrického mluvčího k hořkému uvědomění si proměny jeho dětského kraje, který již není tak vřelý, řeka pomalu vysychá a trčí z ní větve připomínající kosti vychrtlé dívky, která ztratila svůj půvab a vřelost ve formě oblosti. Báseň je zakončena návratem z minulosti, kterou pokryl stín snu, do současnosti. Prostředkem toho překlenutí jsou mosty, které spojují nejen břehy, ale i pomyslně převádí člověka přes tok/řeku času.

*Tak jdete pomalu po městě dětství, sníte,
mijíte potok, sad, křešete jiskry, skryté
v šedivých průjezdech a v zámcích velkých vrat.
Svitava vysychá, trčí jí z těla kosti
jak holce vychrtlé, bez krásy, bez oblosti,
stín snu a tesknice na její mosty pad.*⁸⁷

U dalšího autora Skupiny 42, Jana Hanče, můžeme nalézt jiný druh tuláctví. Hančův tulák bloudí městem, konkrétně Prahou, nehledá nic, nechodí konkrétními ulicemi, nenavštěvuje známá místa, jen bloudí a čeká na smrt:

*(...)
Bloudím Prahou jako Vy
nevím nic z toho
co jsem věděl*

⁸⁶ Blatný, Ivan: *Melancholické procházky*, Host, Brno, 2019, s. 14.

⁸⁷ Tamtéž, s. 14.

čekám na smrt jako Vy

a divím se

že ještě nepřichází

*(...)*⁸⁸

Kubínová dále připomíná, že tuláctví může záměrně předkládat bezcílnost a bloudění (jako to bylo v Hančově případě), které nás ale přivádí až do jakýchsi bludných kruhů, jež staví k volání bludných dalek úplně opačný prvek, a to volání domova – návrat.⁸⁹

4.2 Návrat, časová cykličnost

V této podkapitole navážeme na výše zmíněný motiv návratu. Nejdříve se musíme „zorientovat“ v prostoru. Pro naše chápání prostoru v lyrických textech budou sloužit dva protikladné prvky – blízkost a dálka. Již jsme se dotkli problematiky vertikality a její sémantiky, kterou můžeme vztáhnout k určité metaforice lehkosti a uzemnění. Nyní si krátce rozebereme horizontalitu.⁹⁰

4.2.1 Dálka a blízkost

Dálka v sobě nese konotace tajemnosti (jak zdůrazňuje Otokar Březina v názvu své sbírky *Tajemné dálky*) a touhy. Tyto pocity navozuje neurčitost dálky a s ní spjatá abstrakce, která může nabývat navíc kromě rozměru horizontality i rozměr vertikality tím, že nám horizont brání a vše za ním je nám skryto. Dálka nemusí být vždy jen tajemná, svou nedosažitelností může vyvolávat nostalgii a melancholii, a to tím, že se nevztahuje jen k prostoru, ale i k času (vzdálená doba, daleká minulost apod.)

Dálka, která je rozprostřena do všech stran prostoru a která nabízí zároveň i jistou rozprostřenost časovou, může na jedné straně poskytovat pocit volnosti, lehkosti, na straně

⁸⁸ Hanč, Jan: *Události*, ed. Jan Lopatka a Michael Špirit, Torst, Praha, s. 204.

⁸⁹ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 45.

⁹⁰ Opět zde vycházíme z Marie Kubínové a jejího chápání prostoru v těchto dvou rozměrech.

druhé může přelévání se dále a s nimi spojené prázdnoty za hranice myslitelného prostoru a času navozovat pocit pustoty. Tato bezbřehá dálka sahající za čtenářovu představivost nabízí ve své všeobsahovosti paradoxně ono „máchovské nic“ – prázdnota splývající s existenciálně prožívanou marností a nicotou.⁹¹ Opakem dálky je blízkost, která vyjadřuje intimitu, důvěrnost. Věci nám blízké jsou něco, s čím jsme důvěrně sžiti, v čem se vyznáme, k čemu máme pozitivní citový vztah.⁹²

Hauková se v *Ohni ve sněhu* problematiky cesty, návratu, bezcílnosti a bloudění, blízkosti a dálky dotýká v básni s příznačným názvem *Cesta*, kde se setkáváme s dvěma postavami vydávajícími se na cestu:

*Vyšli jsme jednoho rána na neznámé pobřeží
v krajině, kde jsme dosud nikdy nebyli,
a úzkým hrdlem jsme vešli do láhve údolí,
jehož zaoblené stěny byly vystlány mechem.
(...)⁹³*

Jak si můžeme všimnout, zachází se zde jak s horizontalitou (dálky neznámého pobřeží vržené kdesi v krajině), tak s vertikálitou (postavy vcházejí na dno údolí, jehož stěny působí nepokořitelně, kde jen mech může růst). Horizontální dálka připomíná cizost a zároveň zdůrazňuje cizost obou postav sobě navzájem. Tím se rozprostírá další dálka – nejen zeměpisná, ale i pomyslná, mezi dvěma aktéry básně:

*(...)
Uchopil jsi mne, protože dosud nikdy
jsme nebyli vzdáleni v takové cizotě,
a přesto, že dlouho jsme spolu šli,*

⁹¹ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 41.

⁹² Tamtéž, s. 40–41.

⁹³ Hauková: *Básně*, s. 160.

měli jsme k sobě tak daleko.

*(...)*⁹⁴

Pár zde podstupuje jakousi zkoušku, při níž jsou mu stavěny do cesty přírodní nástrahy jako vítr, mlha, skály, déšť. Tyto nástrahy vedou lyrickou mluvčí k uvědomění si pocitu naprosté opuštěnosti, která je způsobena vzdálením se od druhé postavy, vzájemným nepochopením, neznalostí sebe navzájem a zároveň sebe sama.

(...)

Kraj začal bez květin,

na návětrné straně lišejníků žil svůj život

a přeslička rozbujela do tvaru obludného,

jako by vzkřísila své předky z pravěku

Všichni se ztratili a my jsme se ztráceli,

v mlze jeden druhého nevidíce,

jako bychom se už nepotřebovali,

jako bychom se už neznali a nepoznávali.

*(...)*⁹⁵

Hauková dále v básni rozvíjí myšlenku návratu a pocity s ním spojené, které vyvstávají v poutníkovi po vydání se na cestu, jež má za cíl najít smysl a řád v životních otázkách. Ono poznání je zde hořké uvědomění si vlastní samoty, kde nic nemá známé tvary, kde vše je cizí.

Taková opuštěnost, jež na všechny padla,

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 160.

*a nikde nebylo živáčka, ledová hradba
se drolila v kapky, v déšť,
a nic kolem nás nebylo pravda.*

*Strom nebyl stromem, potok potokem,
my nebyli sebou samými.
(...)⁹⁶*

Po uvědomění si nepříjemné samoty jako by měl přijít očekávaný návrat z této sebepoznávací pouti, který ale Hauková rozrušuje posledními dvěma verši, jež opět narušují formu básně, aby zesílily její pointu a zavrhlý nabízený únik.

Vržení sama sebe na cestu za poznáním obecných otázek života apod. nás nevyhnutelně přivádí k otázce návratu.

4.2.2 Návrat

Proti tuláckým dálkám s jejich tajemností a cizostí stojí motiv návratu (tyto dvě významové složky se nevyklučují a mohou koexistovat vedle sebe). Návrat je spojen s domovem, se směrem pohybu dovnitř, touhou po spočinutí, po vrácení se k důvěrně známému, do bezpečí apod. Kubínová však ve spojitosti s návratem upozorňuje na motiv cesty, který poutníka obohatí o zkušenosti, změní ho. Tento „zmoudřelý“ poutník se vrací na jím opuštěné místo, které se během jeho putování změnilo také, jakýmsi způsobem osířelo anebo se stalo obětí ubíhajícího času.⁹⁷

Návrat v čase je samozřejmě nemožný, nabízí se ale melancholický a nostalgický návrat do vzpomínek. Vzpomínky podléhající také určitým způsobem časovému zvětrávání paradoxně nabízí onen návrat do bezpečí, do idylly mladosti, dětství apod. i přesto, že jsou

⁹⁶ Tamtéž, s. 161.

⁹⁷ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 45.

v čase v „tajemné dálce“.⁹⁸ Hauková se v *Ohni ve sněhu* do dětství několikrát vrací, prvek jakéhosi časového zvětrávání tematizuje v básni *Bludiště do dětství*:

Bylo to cizí město zažluklého času,

vedli jsme se za ruce a bloudili,

(...)

Naše dětská léta

prožítá ve Walesu a na Moravě

*okřívá stejně v tomto sněhu.*⁹⁹

V úvodní části básně nás lyrická mluvčí přivádí do bezčasí cizího města, kterým bloudí v páru s další postavou.¹⁰⁰ A smazává zároveň vzdálenost mezi oběma jakýmsi společným vzpomínáním.

(...)

A šli jsme stále hlouběji

do tohoto zeleného světa

a nestačili žasnout,

jak máme malé, měkké ruce,

jak máme radostné, nelhající oči

(...)

jak učíme se slabikovat

první věci světa,

⁹⁸ Toto vrácení se v čase prostřednictvím vzpomínek/snění o prostorech jsme rozebírali v kapitole 3.6.

⁹⁹ Hauková: *Básně*, s. 150.

¹⁰⁰ Pravděpodobně odkazuje na velšského básníka Dylana Thomase, kterého Hauková překládala, což napovídá podtitul básně: (*D. T.*).

jak píšem na tabulku

první slova své řeči,

(...)¹⁰¹

Lyrická mluvčí žasne ve svém vzpomínání na dětství nad detaily týkajícími se malých a měkkých rukou, nad idylou nevinného dětství, nad prvními naučenými slovy. Toto vzpomínání ji přivádí až do neurčité prehistorie,¹⁰² jako by dětství sahalo až někam před zmatení jazyků, do dávného období jedné společné řeči:

(...)

A nestačili jsme žasnout,

jak vedli jsme se za ruce

a rozuměli si řečí,

kterou žádný z nás nemluvil,

(...)¹⁰³

Tento úžas z dětství a pocitu spoluúčasti obou na společné minulosti dětství je v poslední strofě básně proměněn v hořké uvědomění si postupného ztrácení vzpomínek, které také podléhají času. Jak zmiňuje Bachelard, vřelé snění o minulosti dětství zaplňuje mysl lyrických mluvčí výčitkami a lítostí.¹⁰⁴ V rozebírané básni je postupná ztráta vzpomínek zobrazena prostřednictvím žlutého prachu, který se vším zteřelým neustále padá a zbavuje vše výrazných barev:

(...)

¹⁰¹ Hauková: *Básně*, s. 150.

¹⁰² Viz kapitolu 3.6, kde se dotýkáme Bachelardova výkladu o vzpomínání přivádějící snícího až do neurčitého času minulosti, někam do prehistorie.

¹⁰³ Hauková: *Básně*, s. 151.

¹⁰⁴ Bachelard: *Poetika prostoru*, s. 74.

a přece všechno zteřelé tam padá, padá
a žluklý prach se usazuje na zelenou trávu
(...)¹⁰⁵

4.3 Cykličnost

Opět navážeme na probíranou cestu, o které můžeme říct, že spouští sled dalších motivických vrstev. Lyrický subjekt podstupující pout'/cestu se vydává vstříc prostoru a času a všem prvkům, které jsou s nimi jakkoliv spojené, např. roční doba, počasí, střídání dne a noci apod.¹⁰⁶ K těmto přírodním jevům se pak dají snadno přiřadit různé paralely: *den – život, noc – smrt, jaro – mládí, podzim – stáří* apod. Tato spojení vychází z docela logických a základních úvah. Příkladem nám může být jaro a mládí – jaro svým rozpukem a probouzením přírody, stejně tak její barevností a svěžestí asociuje dychtivost dětství a mládí. Dalším příkladem může být noc, podzim a zima ve spojení se stářím a smrtí – určité usínání přírody nám připomíná konečnost a zánik, s čímž si spojujeme stáří a smrt. Kubínová mluví o tomto fenoménu jako o stabilizovaném, kulturní tradicí dlouho upevňovaném obrazném smyslu, který se ale této striktní a svazující jednoznačnosti, aniž by se nějak vymkla z jeho dosahu, vzpírá a žádá, aby byla básnický aktualizována.¹⁰⁷

Kubínová uvádí jako příklad vzepření se kulturní tradicí a její aktualizace Karla Hynka Mácha, který ve *Večeru na Bezdězu* operuje s jinými paralelami: *večer – mládí, stáří – poledne*. Zajímavé pak je, že sled těchto fází je zachován, jen počáteční bod je jiný, a tudíž celý cyklus je posunut. Mácha obrazy dovysvětluje, dětství připodobňuje k večeru, protože se dítě zajímá jen o své nejbližší okolí, které je večer to jediné, co může pozorovatel vidět. Stáří užívá Mácha zase v analogii s únavou poledního letního žáru.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Hauková: *Básně*, s. 151.

¹⁰⁶ Do této kategorie samozřejmě zapadá i horizontalita a vertikálnost, které jsme rozebírali výše. Za zmínku zde ještě pak stojí, že tyto přírodní jevy jako počasí, roční doba atd. mohou funkčně sloužit jako jakási překážka, již musí poutník pokořit – je rozdíl putovat za krásného počasí, a za deštivého dne, během vichřice, nebo během probíhající zimy.

¹⁰⁷ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 46.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 47.

Hauková využívá motiv únavy během poledního žáru v sekvenci tří básní *Ohně ve sněhu* také.¹⁰⁹ Posouvá ale význam poledne, které je v podstatě velmi krátký úsek v kontextu celého dne, do strnulého bezčasí naplněného nervozitou, strachem a nepřátelstvím, jak o tom píšeme v úvodní části této kapitoly.

4.4 Historie a prehistorie

V předchozích kapitolách jsme se dotkli problematiky snění a vzpomínání, které snícího přivádí na samý okraj jeho vzpomínek, až do jakési vlastní prehistorie. V této kapitole se budeme zabývat prehistorií globální, přírodní, do které nás Jiřina Hauková prostřednictvím obrazů přenáší.

4.4.1 Historie

Již v *Cizím pokoji* autorka využívá obrazy věcí jako prostředku ke spojení minulosti a přítomnosti (viz kapitola 3.6.3). Ve sbírce *Oheň ve sněhu* Hauková pracuje s toposem neutěšené krajiny nesoucí válečná traumata. V básni *Pohraniční stanice* se lyrická mluvčí objevuje v opuštěné krajině, které začíná opět vládnout příroda:

*Před rozstřílenou zdí
slunce tak tak nad zemí
kostlivce bodláky podpírá.
A ze zákrutu planiny
třeslic a hadů syčení.
Modrásek sedl na koukol
mezi zdivočelé ječmeny.
(...)¹¹⁰*

¹⁰⁹ Hauková: *Básně*, s. 192, 193, 194.

¹¹⁰ Hauková: *Básně*, s. 178.

V tomto prostoru jaksi napjaté přírody stojí rozstřílená zeď a studna, symbol života, který je otráven smrtí:

(...)

„Tu nepite, je otrávená,

tam Němci poskákali.“

(...)¹¹¹

Tyto domy a místa spjaté s člověkem nesou bolest a traumata spojené s válkou, stojí zde opět jako tiší svědci se znameními po kulkách a s otrávenou vodou. Hauková tak tímto způsobem připomíná fotografické práce¹¹² rakouské umělkyně Valie Export, která se v 70. letech v rámci vizuálního umění věnuje problematice prostorů, a právě i míst poznamenaných válkou, která si traumata nesou dále do současnosti.

Báseň *Z Beskyd* s krajinou a válkou pracuje zajímavým způsobem, kdy se lyrická mluvčí setkává s beskydským domorodcem a dochází mezi nimi k rozhovoru, který v básních Jiřiny Haukové nebývá běžným prvkem:

(...)

„Dobrij večir. A zodkad' stě až?“

Náruče chrastí táhl na saních.

„Z toho chvojí? To bude metla do chliva.

A co sa ve světě děje? My tu nic nečtem,

(...)

Říkajú u nás, že zas bude vojna.

¹¹¹ Hauková: *Básně*, s. 178.

¹¹² Jedná se o soubor fotografií *Verletzungen* (tj. zranění) z roku 1972, kde Valie Export symbolicky utěšuje rozstřílené zdi Vídně. Soubor je součástí velkého souboru fotografií s názvem *Körperkonfigurationen*, který pojímá fotografie tematizující ženské tělo a prostor, které Export nafotila a upravila od roku 1972 do roku 1982.

Vy tam v Prahe přec víte víc. “

Přelétl zimní pták přes měsíc.

„A za co by k d'asu zas sa bili?

*(...)*¹¹³

V básni se objevuje pouze promluva postavy domorodce a působí spíše jako monolog, jako určité hrabalovské pábitelství. Čtenář ale za nevypovězenými verši tuší skryté promluvy lyrické mluvčí, která se však záměrně upozaduje, aby vynikla promluva postavy a její dialekt a určitá odtrženost od dějinných událostí. Tento obraz je zasazen do únorové oblevy, kde žluklý sníh taje pod nohama: „Zažluklý ležel únorový sníh./ Voda už stála v jeho šlépějích.“. A naznačuje jakési citelné uvolnění, které se týká pouze přírody, jež nehledě na historické události pokračuje ve svých cyklech (roční období, počasí, den a noc apod). Tento motiv je patrný zvláště v druhé části básně, kde čteme:

(...)

„A za co by k d'asu zas sa bili?

Už jen tych vojn až dost’

(...)

Vyrýpl hůlkou voňavou hlínu.

„No ale zima sa ztrácá

(...)

*Zem se nám vracá. “*¹¹⁴

Poslední verš nese pointu celé básně (postup, který Jiřina Hauková ve svých básních často využívá), kdy lze tento verš číst dvěma způsoby: jako rurální motiv vracející se přírody a blízkého vztahu člověka k úrodné půdě, nebo jako osvobozený stát navracející se vlastnímu národu.

¹¹³ Hauková: *Básně*, s. 177.

¹¹⁴ Tamtéž.

4.4.2 Prehistorie

Tématu návratu do prehistorie v autorčiných básních se částečně dotýká Mariana Machová ve svém ekopoetickém čtení básní Jiřiny Haukové. Stejně jako Machová si všímáme prostředku, kterým nás Hauková přivádí do prehistorie. Tím je vždy určitý detail, jakési zaostření¹¹⁵ – na strom, rostlinu, kámen, kořeny, prameny, kterým se rozevře náhled do kosmické nesmírnosti prostoru a času Země.¹¹⁶

Takový velmi jemný náznak přiblíženého detailu rozevírající časoprostor se objevuje v básni *Viděl jsem*:

*A na písčíně moře šel někdo,
obracel oblázek za oblázkem, písek za pískem,
jako by něco hledal
(...)
hledal
to zrníčko, které by objevil
na břehu mezi miliony,
tu kůstku, jež zbyla po mrtvém,
již vybílenou a vymletou vyneslo moře.
Chodil tak sám a přehrabával
tisíce let za sebou...*¹¹⁷

¹¹⁵ Zaostření připomínající až práci s fotoaparátem. Haukové jako fotografe se budeme věnovat v kapitole o vizuálu dále.

¹¹⁶ Machová: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, s. 760.

¹¹⁷ Hauková: *Básně*, s. 184.

Lyrická mluvčí zde pozoruje cizí postavu hledající cosi v písku, aby se nechala unést vlastní myšlenkou, která vyplodí představu bílé kůstky rozevírající myšlenku další, že písek, kterým se cizí postava přehrabuje, je vlastně fyzická materie uplynulého času.

Již znatelně výraznější práce s obrazy oscilující ze současnosti do prehistorie je patrná v básni *Od prvních stop života*, kde již název upozorňuje na návrat k původu života:

V houstnoucím šeru

močálovité řasy tuhnou,

močálovité myšlenky

brodí se v bahně,

předpotopní otisky

přesliček a zvířat

*spí na dně rašelin*¹¹⁸

Mariana Machová mluví o této básni tak, že nás bahno vtahuje dolů a my se propadáme ke stopám prehistorie.¹¹⁹ Otevírá se před námi krajina plná prehistorických tvorů a rostlin společně s nám známými a Hauková tak smazává hranice času.

A pták se vzpřičil

sedět na hnízdě

a rodit pro tento svět;

stonožka se mu vysmívá,

ale krní jí nožka po nožce,

tak jako pterodaktyl

nepozná se v ještěrce.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 218.

¹¹⁹ Machová: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, s. 761.

*Vlasatice proletí,
dmýchají v nás neznámý svět,
otisky kapradin,
dmýchají v nás neznámý svět,
jaguárové
(...)¹²⁰*

Celou báseň protkává určitá všeprostupující spojitost, která také zastírá vzdálenosti času i prostoru. Všechn tento uplynulý čas je přítomen v okolní přírodě, jsme tak obklopeni světem neznámým, do něhož patříme, i když to sami nevnímáme.¹²¹

Všichni tvorové jako by zároveň nesli břímě jakéhosi utrpení spojeného s nevyhnutelným vývojem a s evoluční proměnou. Vše je uvězněno v nekonečném cyklu tvoření a zániku. Dále čteme:

*A na dně moře
se pohřbívá a plodí,
na dně moře, jehož slaná chuť
proudí dodnes v našich slzách,
jehož vířivky ženou naši krev,
kamenovanou, kamenovanou
vyschlými lasturami
na hrázích povinnosti.¹²²*

¹²⁰ Hauková: *Básně*, s. 218.

¹²¹ Machová: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, s. 761.

¹²² Hauková: *Básně*, s. 218.

Celá uplynulá prehistorie je přítomna v nás samotných, slanost moře je v našich slzách, moře, které zde představuje místo vzniku života, ale i hřbitova. Člověk je zde zobrazen jako součást přírodního koloběhu, pouze ale jako kapitola vývoje, jako pterodaktyl, jako zkamenělina, jako vyschlá lastura. Machová k těmto obrazům připomíná, že toto planetární plynutí času, kosmický prostor a cyklický vznik a zánik života, je k člověku totálně lhostejné a přesto, že jsme s těmito pojmy spojeni, nemůžeme si je nárokovat. Hauková navíc píše tyto verše bez jakéhokoli romantického či idylického patosu.¹²³

4.5 Vizualita

Čtenář si během čtení básní Jiřiny Haukové všimne jejich vizuálnosti– nemyslíme v tomto případě formu básní, ale obrazy, které básnířka vytváří. Vztah k vizuálnímu umění je autorce velmi blízký, zvláště pak k fotografii, jak sama vzpomíná ve své memoárové koláži *Záblesky života*: „Fotografovala jsem všechno kolem sebe, hlavně hru světla a stínů. (...) chtěla jsem nějak spojit fotografování a poezii. Říkala jsem si, že krásná fotografie je taky báseň“.¹²⁴

Haukové blízký vztah k fotografii ji spojuje s fotografem Miroslavem Hákem, který patřil také do Skupiny 42. Ve vzpomínkách na členy Skupiny o něm píše: „Z ostatních jsem měla ráda Miroslava Háka, který byl fotograf-básník. (...) Hákovy fotografie jsou poezií. Hovoří řečí básnickou, která místo slov, básní či tónů se vyjadřuje fotograficky. Fotografoval duši a srdcem a fotografický přístroj mu v tom pouze pomáhal.“¹²⁵ Hauková byla dokonce od 30. let členkou Klubu fotoamatérů, kteří se v roce 1934¹²⁶ snažili spojit fotografii s poezií a uskutečnili happening, kdy na ulici vykládali o fotografické básni a přednášeli poezii Otokara Březiny.¹²⁷

¹²³ Machová: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, s. 761.

¹²⁴ Hauková: *Záblesky života*, s. 27–28.

¹²⁵ Tamtéž, s. 46.

¹²⁶ Konkrétní rok známe z deníku Jiřiny Haukové.

¹²⁷ Langerová, Marie: *Jiřina Hauková, fotografka*, in *Revolver Revue*, roč. 29, č. 96, Praha, 2014, s. 176.

Připomínáme také, že prvotním impulzem k navázání kontaktu se Skupinou 42 bylo zaujetí Haukové obrazy Františka Hudečka. Autorku malířovo dílo inspirovalo k napsání básně *Noční chodec*, která je Hudečkovi věnována.¹²⁸ Název *Noční chodec* nese také několik obrazů Františka Hudečka (Hauková dokonce vzpomíná, že jeden obraz jí malíř věnoval).¹²⁹ *Noční chodec* (Hudečkův i Haukové) tematizuje lyrického mluvčího/subjekt jako poutníka putujícího městem a časem, jehož fyzické vzezření se choulí do sebe. Poutník je sám a jeho siluetu protínají paprsky pouličních lamp. Všimněme si, jak báseň Haukové působí vizuálně:

(...)

Schoulen podél zdi;

(...)

Ve stínu matná tvář,

Jde vratkým krokem,

Paprsky mdlými,

které zabloudily

ve špinavý kout.

(...)

Stín píše jeho duši

*Na prach zdi.*¹³⁰

¹²⁸ Báseň nebyla zařazena do žádné sbírky, je však součástí oddílu *Z rukopisů*, který můžeme dohledat v *Básních* (ed. Michael Špirit).

¹²⁹ Hauková: *Záblesky života*, s. 43.

¹³⁰ Hauková: *Básně*, s. 886.

5 Mezi lidmi a havrany

Tato básnická sbírka nese podtitul *Verše z let 1958–1962*, který byl uveden pouze v tiráži, a vyšla v roce 1965. Časový rozptyl napsání básní je ale o něco širší, jak k dataci veršů připomíná Michael Špirit, nejranější básně jsou již z roku 1949 a nejnovější z roku 1963.¹³¹ Sbíрка je rozdělena na čtyři oddíly označené římskými číslicemi.

Hauková zde pracuje s vizualitou a prostory konkrétních malířských poetik, které se snaží vtisknout do básnického textu.

5.1 Hauková a malířství

V této sbírce se začínají objevovat různé odkazy na světové malíře, což bylo pravděpodobně způsobené vlivem Jindřicha Chalupeckého, se kterým byli manželé od roku 1950. V básních tematizuje tragický život italského malíře a sochaře Amedea Modiglianiho a do poezie převádí poetiku Giorgia de Chirica, Paula Kleea a Marca Chagalla.¹³²

Hauková se zde snaží zachytit klíčové znaky tvorby těchto malířů. U Chirica je to hra světla a stínu, antická kultura a surrealisticky snové prostory s pustými pláněmi v pozadí. V básni *Chirico* se Hauková snaží tyto prvky zobrazit:

Svět jaký je a jaký není.

Tato přítomná chvíle

je už v nekonečnu.

Jsme světlo a stín,

jsme babylonská věž,

končící v nedohlednu,

jsme skutečnost a únik,

¹³¹ Tamtéž, s. 962.

¹³² Tamtéž, s. 247–251.

(...)¹³³

Básně o malířském umění jsou ve sbírce řazeny za sebou a každá další báseň je průzračnější v tom, jakým způsobem odkazuje k dané malířské poetice. U básně *Paul Klee* Hauková zmiňuje dětství, k němuž se Klee svým stylem malby chtěl přiblížit. V básni pak lyrická mluvčí otevírá bránu do opuštěné zahrady a hledí do bludiště světa, ze kterého vystupují obrazy vody, listu, kočky, pěšinek, ptáka a města. Tyto konkrétní objekty můžeme nalézt napříč Kleeovým dílem, které je plné městských bludišť s pěšinkami a geometrickými útvary, koláží zvířat a objektů z přírodního světa. U krátké básně *Chagall* tematizuje život na vesnici s obrazy sedláků, ovcí, koz, žebříňáku a milenců, které se objevují v obrazech Marca Chagalla.¹³⁴ Hauková pak posouvá hru s malířovým dílem dále, kdy se v básni zjeví krávy s vemenem vzhůru, které dojdí do vesmíru, čímž odkazuje na určitou Chagallovu surrealitu, kde v jeho obrazech často létají krávy a kozy.

*Žije mu v hlavě celá ves
sedláci a ovce, žebříňák a kozy,
milenci a hrábě,
krávy s vemenem vzhůru
dojdí do vesmíru.*¹³⁵

5.2 Prostor ženství

V předchozí podkapitole jsme se zabývali způsobem, jak Hauková nakládá s vizuálním materiálem, který následně převádí do poezie se snahou zachytit určitou poetiku konkrétních malířů. Ve sbírce *Mezi lidmi a havrany* Hauková také vytváří jakýsi mikrosvět, který je naplněn ženskými prvky.

¹³³ Tamtéž, s. 249.

¹³⁴ Chagalova tvorba tematizuje vesnický život, který je naplněn mytickými obrazy plných barev připomínajícími až masopustní průvody.

¹³⁵ Hauková: *Básně*, s. 251.

Jedním z příkladů vyobrazování ženského mikrosvěta je báseň *Mluvčí spadanych oček*. Báseň je druhou ze tří básní *Trojzpěvu*, kde autorka pracuje s přívalem obrazů: v první básni *Prach* je oním obrazem vše prostupující prach a ve třetí básni *Mluvčí prádla* je to neustále se opakující obraz bílého prádla vlajícího ve větru. V druhé básni čteme:

*Toto je báseň o dlouhých punčochách,
jež po noze jdou hezky dolů,
o ženských punčochách,
co žijí ve své podobě,
tisíce oček jako svízel lne
k noze, tisíce oček zpívá
o hebké měkké kůži
(...)¹³⁶*

Tento přívál oček utkaných na ženských punčochách evokuje pocit svědectví o ženské kůži a její hebkosti a měkkosti. Je to velmi tělesná báseň, kterou podtrhuje i určitá dynamika pohybu směrem dolů, jako bychom očima sjížděli po obrazu ženských nohou. Je to podobný klouzavý pohyb, jaký jsme mohli číst již v *Přísluní* v básni *Jednoho večera* a o kterém jsme psali již v kapitole věnované této sbírce.

Žena je nejen objektem pozorování oněch ok, je zároveň jejich „křísitelka“, ona se rozhoduje, aby je navlékla na své tělo zpět vzhůru, aby tyto řetězy ok obepínaly její kůži, a zároveň je jejich stvořitelka, protože je sama vytváří na šicím stroji:

*(...)
Spadanych ok křísitelko!
Řetězy ok, na něž oko civí,
vteřinu za vteřinou,*

¹³⁶ Tamtéž, s. 238.

*hodiny a dny,
jehla se zabodne a jede,
oko za oko,
tisíce spadanych ok
zas vytaženo k životu
a všechny za ruce se drží –
oko – do světa okno
(...)
stroj šumí, jehla
vpichuje očka k životu.¹³⁷*

Motivem ženskosti, který je spjatý s hmatovými a čichovými vjemy, je báseň *Óda na trhače plodů*. Na prostoru této krátké básně Hauková spojuje obrazy ženské zralosti s pozdním létem, které je naplněno zralou vůní, s trhačem jablek, jehož sběr je omezen pouze na hmatové vjemy. Báseň tak až připomíná Seifertovo *Počítadlo* ze sbírky *Na vlnách TSF*:

*Zářijový vzduch je plný
mihotavých vůní,
zralost všude sálá jako z ženy.
Oblost za oblostí padá do košíku
a snáší se s ním k zemi.*

*Vlahé stromy, jež plní
zářijový vzduch svou plodností.¹³⁸*

¹³⁷ Tamtéž, s. 238–239.

¹³⁸ Tamtéž, s. 262.

Oproti Seifertovi se zde ale autorka neomezuje jen na spojení exotiky a erotiky evokované tvary připomínajícími ženská nadra. Zde jablka přinášejí s pozdním létem a přírodní zralostí pocit spojení s ženou, která je moudrá a plodná, a tyto obrazy mají až jakýsi matriarchální podtext.

5.3 Horizontalita a vertikálnost

Již jsme se zmiňovali o možných způsobech, jak v lyrických textech číst obrazy a motivy vertikálnosti a horizontálnosti.¹³⁹ Zajímavým příkladem, kde Hauková ve sbírce *Mezi lidmi a havrany* využívá horizontálních obrazů, je báseň *Večerní obzory*. Všimněme si, jak Hauková rozvíjí horizontální obrazy od těch nejbližších a nechává postupně lyrickou mluvčí nahlížet stále dál za obzor:

*Po zídce fotbalového hřiště
projíždí střecha autobusu.
Za ní rozsvícená okna pošty.
Pár topolů, několik bříz,
černý bez a smrk
ošatily hlediště hřiště
a rozpadávající se domky
z červených cihel,
tkví v nich
vykotlaný zub dvorku.
(...)¹⁴⁰*

¹³⁹ Viz kapitolu 4.2.1.

¹⁴⁰ Hauková: *Básně*, s. 269.

Zatím se setkáváme s relativně blízkými obrazy, které lyrická mluvčí dokáže ze svého bodu zahlédnout. Do této blízké horizontality se přidává i lehká a povznášející vertikálnost:

(...)

Nebem se táhne

utřejch kouře

od prvních světél

na obzor.

Mezi komínem starého pivovaru

a novou školou

projíždí rychlík na Vídeň.¹⁴¹

Hauková odvádí lyrickou mluvčí do větších a větších dálek, nechává její pohled unášet vznášejícím se kouřem a horizontálním pohybem rychlíku do Vídně stále dál, aby čtenáře v posledních verších opět přivedla k jakémusi rychlému probuzení ze snu, vystřízlivění:

(...)

Rozsvítím,

venku se stopí všechno v tmě

(...)¹⁴²

Čtenář je najednou jakoby cvaknutím vypínače vhozen do rozsvíceného pokoje, do jakési blízkosti, aby zároveň vše za oknem, všechna dálka a pohyb, zmizelo ve tmě.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² Tamtéž.

Hauková tak utne nejen dálku, ale i pohyb, aby nám předložila ještě jeden až paradoxní obraz:

(...)

a přede mnou na stole

září plachetnice

při západu

*na obzoru moře.*¹⁴³

Autorka nás ještě jednou přivede k velice horizontálnímu obrazu plachetnice na obzoru moře, je to však jen iluzorní dálka, která je součástí nějaké fotografie/knihy/obrazu.

5.4 Válka

Hauková se ve sbírce *Mezi lidmi a havrany* navrácí k tématu války a traumatu s ní spojenému. V *Ohni ve sněhu* se vrací k válečným letům prostřednictvím míst, která si nesou pečeť postupného zalidňování se „zraněnými“ budovami, zdmi, studnami apod. V následující sbírce ale přechází přímo k člověku, na němž se podepsala válka nejen psychicky, ale i fyzicky. V básni *Číslo z koncentráku* čteme:

(...)

„Já s vyraženým číslem z koncentráku,

snažím se radovat jako ty ostatní,

nač jim to kazit, nemohou vědět,

že mám všechny zuby falešné,

když mi je tehdy vyrazili,

usmívám se a snažím se tančit,

¹⁴³ Tamtéž.

*když mi tolikrát vyčítali, že se straním,
a že jsem jiná, oni nemohou vědět,
co jsem dělala, abych to číslo odstranila,
protože oni nevidí ve snech to, co já.*
(...)¹⁴⁴

Všimněme si, jakým způsobem jsou zranění skryta, jsou opravena jako rozstřílené zdi. Toto objektivizování těla může silně připomínat tělo jako opravovanou schránku chránící a skrývající raněnou duši, protože zuby se dají nahradit falešnými, vytetované číslo se dá odstranit, ale duše se opravit nedá, sny se stále vracejí. Lze jen čekat na zapomnění, které ale nemůže přijít, jelikož ten, kdo již poznal smrt, je s ní smířen:

(...)
*Je lidské zapomínat na bolesti,
jako každý rok jaro na zimu,
ale člověk, který podával ruku smrti,
je s ní už spřátelen.*¹⁴⁵

Zároveň je celá druhá strofa ohraničena uvozovkami, jako by celá tato promluva byla jen přečteným rozhovorem z novin nebo zaslechnutým z rádia.

5.5 Cykličnost

V této sbírce se objevuje také motiv cykličnosti, který je spjat s přírodním řádem. Příkladem je v *Mezi lidmi a havrany* báseň *Kdo ví*.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 244.

¹⁴⁵ Tamtéž.

*Ví pták, proč s jarem navrací se
v totéž hnízdo ze svých cest?*

*Ví člověk, proč někdo se rodí
ke štěstí a jiný pro bolest?*

*Ví březí samice, proč drhne
své chlupy pro příští králíčky?*

*Ví list, proč váhavě se snáší
k zemi, mrtev navždycky?*¹⁴⁶

Všimněme si, jakým způsobem je v básni s motivem cykličnosti zacházeno. Člověk, zvířata i rostliny jsou chyceni v jakési pasti přirozených cyklů, které určují jejich směr a vývoj. Pták se vrací vždy ke stejnému hnízdu, list uschne a snese se k zemi, březí samice drhne své chlupy a člověk je odsouzen se narodit. Čímž Hauková dosti připomíná motiv objevující se v *Sešitech* Jana Hanče, kde se setkáváme s utrpením, které je člověku přiručeno již při narození. U Hanče čteme: „Narodil jsem se, aniž jsem hlasoval pro.“¹⁴⁷

5.5.1 Cesta

Hauková se v této sbírce dotýká i motivu cesty, na niž je člověk postaven nevědomky již při svém narození. Na útrpnou cestu životem, která mu je částečně předurčena různými okolnostmi, a tím opět připomíná Jana Hanče a určitou osudovost předurčující člověka k tomu, jaká jeho cesta bude. U Hanče tak například čteme:

(...)

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 264.

¹⁴⁷ Hanč: *Události*, s. 43.

Julius Caesar se nemohl jmenovat

Alois Kadrnožka

(...)¹⁴⁸

V Hančových *Sešitech* pak můžeme nalézt ještě konkrétnější obraz osudovosti, který je vztažen k politické situaci tehdejšího Československa, jeho lyrický mluvčí tímto způsobem nalézá alespoň nějaký důvod k žití:

(...)

a nebe bylo kalné

snad se jinde rodí pod slunnějším nebem

asi bylo nutné narodit se právě zde

*a zpívat Rekviem*¹⁴⁹

Osudovost je u Haukové pojímána obecněji, až mytický, kdy osud člověku přiřknou sudičky. Tato cesta je člověku v básni *I* (která je součástí kratičkého cyklu několika básní *Tomu, který se narodil a nebyl pokřtěn*, který je součástí sbírky) určena již v absolutním zárodku života – dvou buněk. Tato báseň nejenže pracuje s motivem osudovosti a přiřčené cesty, tematizuje také jednotlivce v moderní společnosti, který je pro pokrok odtržen od tradic již při svém narození, není pokřtěn a místo do nebe poletí na Měsíc.

Ty, z nukleových kyselin a v buňkách dvou,

poletíš prý už na Měsíc, ne do nebe –

(...)

Všechno je v tobě teď,

co sudičky ti určily;

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 53.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 223.

*být dobrý a zlý,
statečný a zbabělý –
ty, který projdeš světem o kus vpřed.*¹⁵⁰

5.5.2 Cyklus života

Výrazným motivem sbírky *Mezi lidmi a havrany* je lidský život a jeho vývoj v průběhu dospívání a stárnutí. Lyrická mluvčí se zde v několika básních setkává s dítětem,¹⁵¹ s nímž interaguje a pozoruje jeho naivní náhled na svět střetávající se s jeho syrovostí. Zároveň se zde setkávají postavy v určité fázi svého cyklu – dětství a dospělost. Lyrická mluvčí pozoruje dítě s melancholickým pocitem jejího zašlého dětství, aby ale rychle přešla k dospělé zkušenosti:

(...)
*a my už neprojdeme nikdy krajinami
dětských duší –
a u cesty domu jsi spatřil
poprvé něco, co my už dobře známe –
mrtvého ptáčka,
který vypadl z hnízda,
a s úžasem jsi říkal:
„Teto, ten už nebude zpívat?“*¹⁵²

Postava dítěte se neseťkává jen s cyklem života a smrti, ale i s cykly ročních období. Prostředkem tohoto setkání je absence ovoce na stromech o Štědrém dni.

¹⁵⁰ Hauková: *Básně*, s. 270.

¹⁵¹ Básně z cyklu *Tomu, který se narodil a nebyl pokřtěn* – Hauková: *Básně*, s. 270–279.

¹⁵² Hauková: *Básně*, s. 275.

Všimněme si zároveň, že dítě nic nehodnotí, pouze komentuje situaci s přirozenou dětskou naivností:

(...)

zděšeně ses podíval do holých větví

na zimní, zelinkavé nebe

a spráskl ručky:

*Lidi kde jsou hrušky a jablka?*¹⁵³

5.5.3 Návrat

S cestou může být spojen i motiv návratu, jako jeden z takových příkladů bychom mohli použít báseň *Odjezdy*. V této básni autorka problematizuje vydání se na cestu s nemožností návratu, nebo spíše s návratem do míst, která se během naší cesty změnila, jak o tom mluví Marie Kubínová.¹⁵⁴

(...)

Odcházíš:

z dětství, z domova, ze země,

ze života,

každé místo, které opouštíš,

uniká časem.

Nikdy se nevrátíš

do šlépějí svých cest,

nikdy neuzříš ty,

¹⁵³ Hauková: *Básně*, s. 278.

¹⁵⁴ Kubínová: *Časoprostor lyriky*, s. 45.

*s nimiž jsme rostli společné životy.*¹⁵⁵

Lyrická mluvčí si toto sama uvědomuje a vydání se na cestu dává do kontextu toho, že vše se postupně rozpadá a podléhá zkáze, vše se mění v prach. V prach se mění nejenom místa, věci a lidé, ale i vzpomínky, které se postupně vytrácejí a vše začíná být zamlžené:

(...)

Celý život a celá země

je odcházení

do zrnek prachu.

(...)

lučavka paměti leptá všechny obrazy,

(...)

Vykročíš v nezměrný svět –

na všechno se snáší

hladící

*mléčný déšť.*¹⁵⁶

5.6 Prehistorie

V této sbírce pracuje Hauková opět s návratem do prehistorie, která prostupuje do současnosti a váže se k uvědomění si spojení člověka s dávnou minulostí. V básni *Unisono* však autorka rozpracovává motiv prehistorie do tří poloh lásky, které se navzájem prostupují a vychází ze sebe.

První poloha je vztah k život dávajícímu moři, jak toto téma zpracovává již v *Ohni ve sněhu*, konkrétně v básni *Od prvních stop života*. Opět chápe moře jako původ všeho života, a které stále koluje v našich žilách.

¹⁵⁵ Hauková: *Básně*, s. 325.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 325–326.

(...)

*prapodstatno světa,
z tvé slané vody jsme,
jež v našich žilách pulzuje –*

objímám moře.

(...)¹⁵⁷

Druhou polohou je vztah k milenci. V této části básně se přesouváme do intimních obrazů noci a žhnoucích polibků, ale lyrická mluvčí nám stále připomíná svůj původ v prehistorickém moři:

(...)

*ovládaná nedočkavost propaluje
neviditelný polibek,
který v noci
na mé tváři žhne.
V žilách mi
stříbrná rybí krev pulzuje –*

*objímám milence a moře.*¹⁵⁸

Důležitý je v básni také postupně se rozšiřující refrén, který dodává básni pocit vřelosti – nejdříve k moři, poté milenecké vřelosti a následně mateřské. Tím se dostáváme k poslední

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 310.

¹⁵⁸ Tamtéž.

poloze, a to je právě poloha mateřská, jež uzavírá tyto obrazy nabalující se na sebe, které mají původ v obrazu předchozím – milenec, stejně jako lyrická mluvčí, vzešel z života prapůvodního moře a dítě vzniklo spojením onoho páru. Lyrická mluvčí ještě připomíná, že v žilách jí pulzuje nejen moře, ale i milenec, aby mohl vzniknout nový život:

(...)

Tak hluboce jste vsákli mou krev,

živiš ji, moře, od pravěku,

a milý, teprv chvíli

a malý přichází už žasne

(...)

a první slovo pokouší se říci –

objímám milence, moře a dítě.¹⁵⁹

Moře se v *Mezi lidmi a havrany* objevuje několikrát, konkrétně ve čtvrtém oddílu. Obraz moře funguje ve všech těchto básních velmi podobně. V básni *Moře život* moře funguje jako jakási továrna na život, která produkuje plankton – začátek potravního řetězce:

(...)

Slunce ozařuje oceán

a každou vteřinou

spouští bezmezný spousty

továrniček života¹⁶⁰

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 311.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 314.

Nebo:

(...)

Rozsivky vyrábějí chleba

*pro celý oceán.*¹⁶¹

Do básně pak vstupuje motiv cyklu smrti, ze které opět vychází život, vše v oceánech je tak propojeno tímto nekonečným cyklem, oceán žije pohybem a životem, ale voda sama o sobě je jen prostorem¹⁶² pro tyto děje:

(...)

zbytky rostlin a zvířat

klesají na dno zbahnatět.

Ale jejich hroby se znovu rozevírají,

stoupají vzhůru

v zářivých spoustách vod

vyživit nové tělo rostlin.

A voda nic neví,

*voda se bouří a zpívá.*¹⁶³

5.7 Prostor a čas přírody

V posledních básních sbírky *Mezi lidmi a havrany* se setkáváme s motivem jazyka, času a přírody. Hauková zde pracuje s motivem společného jazyka s přírodou, který jsme

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² Všimněme si ale v ukázce níže, jak autorka pracuje s vertikality – klesání dolů znamená smrt, tmu, stoupaní nahoru znamená život, světlo.

¹⁶³ Hauková, *Básně*, s. 314–315.

v průběhu času ztratili a jehož ztráta nám zabraňuje jejímu správnému porozumění. Je to jakási neurčitá kritika lidského pokroku směřujícího stále kupředu, jak to již autorka tematizovala v básni *I (Tomu, který se narodil a nebyl pokřtěn)*. Nyní nás lyrická mluvčí přímo nabádá, abychom se vrátili o miliony let zpět, před první náznak lidství.

(...)

Rozluštit tento společný jazyk!

Vraťme se před miliony let,

kdy jsme byli přesličkami a mloky,

hledejme prvotní společný jazyk

této země

jazyk, od něhož jsme se odpoutali,

když jsme zvedli kyj,

jazyk vod, květin, zvířat a skal –

*Ztracený jazyk!*¹⁶⁴

Autorka se zde dotýká toho, jak se člověk ve chvíli prvotního pokroku odpoutal od přírody, jíž postupně přestává rozumět, aby existoval ve společném prostoru planety jen pro její ničení a zkázu. Takto vyhoceně Hauková tematizuje obraz lidstva v poslední básni sbírky – *A všude život zanechal své stopy*. V prvních verších lyrická mluvčí připomíná, jak život zanechává v čase a prostoru své stopy – sněhové vločky samy sebe uvěznily v zamrzlém ledu Antarktidy, prehistorické rostliny, živočichové a jejich části zanechaly svou stopu ve zkamenělinách. V podstatě vše může být důkazem života na planetě, například zrnko pylu v močálu:

sněhové vločky zapadly do neproniknutelných

prostor Antarktidy a neroztály,

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 330–331.

*trilobiti přešli zemí a žijí ve zkamenělině
jako kaligrafie kapradí a ptačího dráčku,
(...) ¹⁶⁵*

Zásadní moment v historii planety nastává v okamžiku stěhování člověka. Hauková pro zobrazení této události přejímá výňatek z kteréhosi vědeckého článku:

*Německý badatel Eickstedt předpokládá,
že předvěký homo sapiens se vyvinul
někde v oblasti Střední Asie. Následkem
zvětšujícího se počtu jedinců druhu došlo
k nedostatku potravin a nastal přirozený
posun lidstva. ¹⁶⁶*

Člověk je od té chvíle odsouzen k ničení všeho kolem sebe, roztáčí se nekonečný cyklus destrukce okolního prostoru přírody, již člověk ve své nenasytosti „spásá“. Čas začíná být stále víc zatěžkáván dějinami – významnými událostmi, válkami, aby život ve své destrukci znovu a znovu vznikal. Lidstvo tímto způsobem znečišťuje čas a prostor.

*(...)
kámen poprvé potěžkaný,
aby zabil
ptáka – zvíře – člověka.*

*(...)
Hlad moci! Číhající na člověčí pokyn:*

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 335.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 335.

„ted' živou krev bych pil,“

(...)

A země stále těhotnější dějinami

z popele život v sebe rodí.¹⁶⁷

Hauková zde dochází i k zajímavému paradoxu. Psali jsme zde o symbolickém významu vertikality, kdy výška značí povznesení. V kontextu této básně se však lidstvo svým technickým vývojem dostává stále výše, nedochází ale k žádnému povznesení ani transcendentálně, pouze k větší a větší destrukci. Celá tato silně environmentálně zaměřená báseň končí vznesením se člověka do vesmíru. Ne však jako naděje pro zachování lidstva, ale jako časovaná bomba, semeno zkázy, které bude zaseto na jiné planetě:

– a zatím

načasována lidmi

historie opouští zemi,

vystřelena do vesmíru,

aby prvotní embryo vnesla

v totéž lůno mlhovin.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 337.

6 Rozvodí času

Sbírka vyšla v roce 1967 a jejímu vydání předcházely zajímavé okolnosti. V autorčiných dopisech¹⁶⁹ adresovaných Jiřímu Šotolovi (které byly reakcí na odmítnutí sbírky v Mladé frontě z kapacitních důvodů) jsou zmínky jak o *Rozvodí času* tak o *Mezi lidmi a havrany*. Hauková v dopisech upřednostňuje *Rozvodí času* před *Mezi lidmi a havrany*: „Za ty dva roky jsem mohla už dát dávno rukopis jinam. Pravděpodobně bych jej vyměnila v Čs. spisovateli za sbírku *Mezi lidmi a havrany*, která je pozdější a méně důležitá.“ V druhém dopisu sbírky komentuje takto: „Podotýkám, že tato kniha [*Rozvodí času*] je lepší a závažnější než knížka *Mezi lidmi a havrany* (...).“¹⁷⁰

Rozptýl datace napsání básní je opět velmi široký, nejstarší básně jsou z let 1946–1948 a nejmladší z roku 1965. Částečně se tak překrývá s předchozími sbírkami (*Oheň ve sněhu* a *Mezi lidmi a havrany*). Sbírka je rozdělena do třech oddílů: *Holomorazy* (1950–1955), *Cesta* (1963) a *Úděl růže* (1963–1965).¹⁷¹

6.1 Válka, historie, 50. léta

Hauková ve sbírce (nejvýrazněji v prvním oddílu) tematizuje traumata vztahující se k druhé světové válce a v některých případech trauma vztahuje k době politických procesů padesátých let. V básni *IV*, která je součástí básní *Svědectví*, čteme:

(...)

Vy mrtví, již jste omývali rány

vlastní krví a věděli zač žít,

ted' svědčete, když živí soudí živé

a krákorají do prázdna

zteřelými slovy

¹⁶⁹ Dopisy jsou ve velmi podobném znění, ale zmínky o *Mezi lidmi a havrany* jsou variovány.

¹⁷⁰ Hauková: *Básně*, s. 965–966.

¹⁷¹ Michael Špirit připomíná, že strojopisy některých básní prvního oddílu vznikly již v letech 1946–1948, přestože Hauková k oddílu píše dataci (Hauková: *Básně*, s. 966).

(...)¹⁷²

Lyrická mluvčí se dovolává mrtvých, kteří podle ní věděli, proč žít, aby byli svědky hrůz politických procesů, kdy živí soudí živé. Důraz Hauková klade na využití jazyka, který slouží k souzení a k propagandě a ztrácí svůj vlastní smysl. Slova jsou zteřelá a vyvolávají se do prázdna.

V básni *Fata morgána* mluví lyrická mluvčí v plurálu první osoby a vztahuje tak svou výpověď k národu, ke čtenáři a vyvolává pocit kolektivního *my*, které je spojeno s autoritativním režimem. Přesto je ono *my* spíše jako hrstka uvědomující si svou bezmocnost a částečnou vinu.

(...)

Nasycený roztok pravdy a lži

nás už neděsí.

Stísnění v zahrdleném prostoru

příliš pozdě jsme poznali své vady.

Přátelé mizí jak

upuštěné proutky na potoce.

(...)¹⁷³

Všimněme si zároveň zacházení s prostorem v básni. Pocit explicitně vyslovené stísněnosti je ještě zesílen vložení do „zahrdleného“ prostoru. Obraz je tak zúžen obrazem hrdla, ale i zvukomalbou slova *zahrdleném*, které samo o sobě vyvolává jakousi zaškrcenost. Tato izolace vede k uzavření sama sebe a stáhnutí se do svých prostorů. Hauková využívá k navození tohoto pocitu obraz pavouka, jenž bývá často chápán jako nepřátelský a nebezpečný, v tomto případě ale asociuje spíše křehkost a zároveň odhodlání v adjektivu číhající:

¹⁷² Hauková: *Básně*, s. 345.

¹⁷³ Tamtéž, s. 347.

(...)

Jak pavouk v pavučině číhající,

sevřeni steskem a bolestí

my doma po světě, vyhnanci po domově,

(...)¹⁷⁴

Výrazným prvkem je v básni tematika paradoxu vyhnanství a domova, kdy ti, kdo utekli, jsou doma (po celém světě), a ti, kdo zůstali, jsou vyhnanci ve svém vlastním domově.

V *Rozvodí času* se objevují obrazy věcí a přírody, jejichž přítomnost/nepřítomnost v prostoru svědčí o nepřátelství doby. V básni *Na rubu člověka* se tak setkáváme s klišťaty cizích myšlenek, které se jako paraziti uchytí na člověku a pijí mu krev, listy výčitek tíží svědomí, po obrazech zůstaly jen skoby a knihy chybí v knihovnách. Báseň dále vytváří prostor, ve kterém se kradou myšlenky a útočí se na ně, okolní svět je natolik agresivní, že se vykrádají hroby, a kdo má v hlavě veliké myšlenky, tomu je hlava hned s'ata:

(...)

Klišťata cizích myšlenek

vypíjejí stále krev.

Výčitky listy svědomí tíží,

(...)

Zůstaly jenom skoby po obrazech,

zmizely knihy z knihoven.

Kdo chtěl se hájit, tomu vzali slovo,

svatokrádežník se plíží hřbitovem

a paběrkuje po myšlenkách mrtvých.

¹⁷⁴ Tamtéž.

Žížaly provrtávají zem.

(...)

veliké myšlenky mají hlavy s'taty, –

(...)¹⁷⁵

6.2 Čas a prostor (rozvodí času)

V této básnické sbírce se pracuje zajímavým způsobem s prostorem a časem. Hauková používá různé snové prostory, které rozebírá až do jakési abstraktnosti. K této práci s prostorem využívá například obrazotvornost snů, jež se objevuje v několika básních oddílu *Holomrazy*, např. *Kohoutí sen*, *Zbloudilý sen*, *Z mrazivého snu*. S abstrakcí snu pracuje v básni s příhodným názvem *Abstraktní sen*. Čtenář se zde setkává s obrazy ticha, nepojmenovaných tvarů, objevuje se zde rostlina hadimord. Vše prostupují vlasečnice a báseň končí neurčitým svíráním prostoru do neurčité singularity:

Skoby vlasečnice

skoby vlasečnice

napouštějí ticho

svými tvary

(...)

hadimord

pouští štávu

prolíná

vlasečnicemi

uskrípnutý prostor

stahuje se

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 360.

Hauková ale také vytváří situace, které se týkají pocitu viny spjatého s matkou a nenarozeným synem. Postava nenarozeného syna se zjevuje lyrické mluvčí jako duch, který žije pouze v jejím podvědomí, jež nemůže překročit. Přesto je ale ve všem, co lyrická mluvčí udělá, v jejích slovech, činech, je ozvěnou ve všem, co slyší. Hauková zde zobrazuje nárek nad nenarozeným synem, který přesto, že se nedostal do fyzického světa, tento svět prostupuje:

*Jsem, jsem v tvém podvědomí,
které nemůže přes práh světla,
jsem v tvém kroku, ve tvém úsměvu,
má přítomnost tě prostupuje,
miluješ mě víc, protože nejsem.
Hláskován a slabikován,
skloňován a časován,
jsem ve všech jménech.
(...)
slyšíš mě jako ozvěnu skal a hor,
můj smích ve vlnách, můj nárek ve větru,
obeplouvám v oblaku
(...)¹⁷⁷*

Odlišný způsob, jakým Hauková ve sbírce pracuje s prostorem a časem, najdeme v básni *Plyň tiše, Sprévo*. Využívá k tomu obrazu řeky, která je jakýmsi pomyslným

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 357.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 401.

rozvodím času a spojuje minulost se současností a budoucností. Řeka je zde tichým svědkem zkázy a destrukce Berlína. Přináší ale zároveň vždy život a vláhu:

Plyň tiše, Sprévo, do města, které ze sutin povstalo.

Tvé vody uzřely a odtekly

a svědectví němá jsou svědectví

nejvíce upamatovaná.

(...)

Umrtnená tkáň země začíná ožívat,

z otřesených kořenů to tu vyrůstá,

(...)¹⁷⁸

Řeka zde ale také funguje jako plynutí času, které odnáší traumata, události a vzpomínky do zapomnění. Hauková opět spojuje různá období dějin jako antické Řecko, Byzanc, Egypt s Hitlerovým Německem, aby je řeka odnesla pryč do minulosti, z mysli lyrické mluvčí:

(...)

Plyň tiše, Sprévo, z města, jež zvedlo se z trosek

a odplav z mé mysli historii

od Řecka, Byzance a Egypta až po Hitlerův pád.

(...)¹⁷⁹

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 377.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 379.

6.3 Ticho a hluk

Již v debutu *Přísluní* zachází autorka s motivem ticha, které vytváří něžné obrazy přírody nebo motiv zadrhnutých slov. V této básnické sbírce je ticho symbolem přirozenosti a klidu. V básni *Hájemství dvoudomí* je ticho přirozenou vlastností přírody i přesto, že se v ní děje nekončící koloběh vražd:

Uprostřed vražd –

mouchu pavouk,

pavouka myš,

myš had,

hada pták –

*ticho.*¹⁸⁰

Báseň pak obsahuje výčet žijící přírody, ve které je klid a mír, až kýčovitý:

(...)

Kvete tráva, rostou houby, voní les,

zadrápne radostí maliní do krkvava.

Všechno slunce živí.

Takový je to boží klid a mír,

(...)

Kýč slunce barví do krvava vřes.

*(...)*¹⁸¹

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 361.

¹⁸¹ Tamtéž.

Po výčtu klidné a tiché přírody rozčísne obraz rachot trysek. Trysky zde mají také svůj vlastní, nečekaný vztah k přírodě. Lyrická mluvčí hovoří o tryskách jako o zvířeti, které je rovněž živeno sluncem a hltá naftu, jejíž původ je v pravěkých kapradinách, které spásá a v nichž jsou uchovány prehistorické sluneční paprsky:

(...)

Rachot trysek zní do psího vytí –

i stroj se sluncem živí,

hltaje naftu spásá

pravěké kapradiny,

*v nichž po věky slunce spí.*¹⁸²

Tyto obrazy můžeme chápat jako jakési sžití přírody s hlučnými tryskami, které létají za hřmotu na obloze. Báseň *Město* hluk stahuje níže do prostoru města. Zde je lyrická mluvčí zahlcena obrazy moderního města, které neustále produkuje hluk, šum, pohyb, shon, vše je nové a doráží na člověka, aby všechno konzumoval. Báseň začíná otevřením telefonního seznamu, který lyrická mluvčí komentuje jako moderní Bibli. Tato kniha generuje neustálé a pro lyrickou mluvčí zbytečné telefonáty. Hauková vkládá v této části strofu promluvy, aby až poslední promluva byla ta jediná, která lyrickou mluvčí zajímá:

Každý den listujeme v moderní Bibli

– telefonním seznamu,

(...)

Nanesli jste správně položku Franto, hod' se-

bou nebo to chce opravu, jasan? kdo se má

vyznat v tom zatraceným sajraťu ne, nemám vů-

bec čas objednáváme rýži, krupky, minerálky,

¹⁸² Tamtéž, s. 362–363.

olej (a konečně) večer přijdu na schůzku, pa! ¹⁸³

Hauková dále vytváří velmi podobný obraz poslechu tranzistorových rádií a vkládá do básně části radiových sportovních vysílání. Nejen lyrická mluvčí, ale i čtenář je dále a dále zahlcován dynamickými obrazy zvuků a pohybů, aby přišlo očekávané zklidnění v podobě nastávající noci. Noc nejen zklidňuje, ale i osvobozuje myšlenky, aby se mohly volně toulat, přináší klid, očistu a strnulost pohybu v obrazu trůnu.

(...)

Hvězdy kreslí na oči daleké ságy,

noc úleva, noc očista, noc trůn.

Myšlenky začínají bloumat

bezcílně hlavou. ¹⁸⁴

6.3.1 Tuláctví a návrat

Obraz tuláctví se v této básnické sbírce objevuje, ale není zvlášť výrazný. Jedna z funkcí tuláctví je v *Rozvodí času* únik. Výše jsme analyzovali práci Haukové s přívalem vjemů týkajících se města. Zahlčení lyrické mluvčí zde je i v kontextu politickém, kdy se množí povýšení podvodníků organizací, vlád, schůzí a přednášek. Chce vystoupit z plánování budoucnosti a diktatury. Jediný únik je spojen s tuláctvím a návratem k lidskému původu – k přírodě. V básni *Sen 1950* čteme:

Co kdybych raději místo toho všeho,

místo všech těch nesmyslů, které nám

vždy někdo věší na nos,

¹⁸³ Tamtéž, s. 396.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 398.

*místo všech smutků nad minulostí a přítomností,
věku povýšení podvodníků,
organizací, vlád, schůzí a přednášek,*

*většiny lidí, která je podle plánu vychovávána,
oblékána, krmena a již je plánovitě
určeno místo k posmrtnému odpočinku,*

*Kdybych místo všeho toho
raději se toulal jako divoch,
sem tam ulovil a opek zvíře,*

*chvílemi poslouchal ptáka
a zhynul na neznámém místě,
mršina prolezlá zlatými broučky.*¹⁸⁵

Návrat k přírodě je zdůrazněn touhou po totální anonymitě, která v současném světě není možná. Anonymita natolik úplná, že mrtvolu nikdo nebude hledat a zůstane na neznámém místě napospas přírodě.

6.4 Cesta

Výraznou básní (a možná nejvýznamnější) v kontextu celé sbírky *Rozvodí času* je báseň *Cesta*. Tato báseň je zařazena do svého vlastního stejnojmenného oddílu, kde se nachází sama. Báseň stojí ve výrazném kontrastu k básni *A všude život zanechal své stopy* ze sbírky *Mezi lidmi a havrany*, která je velmi skeptická a negativní vůči lidskému pokroku ve vztahu k přírodě.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 350.

Báseň je uvedena vstoupením na společnou cestu, jež je spojovníkem v čase, aby připomněla lidi, kteří po ní chodili. Hauková využívá výrazné čichové vjemy:

Vydejme se po cestě, která tu byla

už před šesti tisíci léty –

Z obnažené okrové spraše

vítr ještě neodvál

vůně věcí a lidí,

kteří tu kdysi žili

pach dávných nemocí,

pach pomočených dětí

pach hochů, kteří

přicházejí do puberty

pach nedojedených jídel,

upocených mužů,

mrtvých –

(...)¹⁸⁶

Celé lidstvo se v básni vydává na společnou cestu vývoje, cestu, která ho změní, která vede k poznání sebe sama. Lidstvo přichází k ohništi a společně si sedá k pomyslnému kulatému stolu. Oheň zde představuje život a pokrok, má zde až mytický význam prvotního ohně, který snesl člověku Prometheus, a zároveň má funkci jako bezpečné místo, které spojuje jednotlivé lidi mezi sebou, jako místo k přemýšlení a možnosti pokroku. Lidstvo u ohně vzhlíží ke hvězdám a právě tímto směřováním vertikálně nahoru se stává vznešenější. Příroda zde oproti básni *A všude život zanechal své stopy* působí nepokořeně, nespoutaně, nezkroceně:

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 367.

*Vydejme se po cestě, která tu byla
už před šesti tisíci léty
k pramenu vody,
k odhalenému ohništi a balvanu,
který ční proti černému nebi.*

Posadme se:

*Tady začínala a začíná věčnost a hvězdy.
Příroda a bázeň dosahovaly až k ohništi –
jasný plamen, proměna větve v jemný popel a kouř
vzrušovaly člověka stejně, jako ho děsila smrt
i hvězdy, mihotající se a chladivé a sunoucí
své podivné sestavy od jednoho konce nebe k druhému
(...)¹⁸⁷*

Báseň se dynamicky neustále stupňuje a přibývají pozitivní obrazy pokroku, ke kterému spěje lidstvo již od prvních náznaků vlastní vynalézavosti: od pazourků přes malby v jeskyni Altamira až po první náušnice ze zlata. Zároveň lyrická mluvčí neustále připomíná společný původ lidstva, které je navždy spojeno se svými předky. Všimněme si, jak je tento základní kámen plodnosti přiřčen ženě. Hauková nejenom že člověka odkazuje jako první k ženě, ale přisuzuje magickou, až pohanskou sílu plodnosti totemům Venuší, které v básni vyjmenovává (a ještě Venuším dává významné postavení, neboť daný verš je méně odsazen):

*(...)
něco se hnulo,
člověk sám ze sebe,*

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 367–368.

*člověk z ženy,
člověk z nesčíslných mužů a žen,
záhadná síla plodnosti
nechť ho chrání:*

*Venuše willendorfská, věstonická, milóská,
jejích nevyčerpatelné klíny,
jarní větévky –
totemy světa.
(...) ¹⁸⁸*

Lidská technika je navíc již tak vyspělá, že dokáže zachraňovat artefakty historie. Celý tento vývoj pak spěje k určitému společnému porozumění, neboť podle lyrické mluvčí již jazyky vedou k jednomu společnému, díky němuž si v budoucnu všichni budou rozumět, aby přehlušili hluk tranzistorů, televizí, aut. Budoucnost vidí lyrická mluvčí v podzemní dopravě, která nebude už rušit a brázdit vzduch. Všechny tyto obrazy pak směřují v jedno velké odlehčení světa, jeho provzdušnění a osvobození:

*(...)
Nastupuje věda, umění, jazyky,
rozptýlené řeči tíhnou k společné,
abychom se dorozuměli v prostorech měst,
která ještě nejsou na mapách tohoto světa,
po disharmonii, křiku a jeku tranzistorů,
televizorů, motorů a klaksonů*

civilizace sklouzává do vyladěných tónin

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 369.

podzemní dopravy a čirosti
hlukem nebrázděného vzduchu –
(...)

Odlehčená tíže se zvedá
mezi nevykořeněnou zelení
do pročištěného vzduchu
(...)¹⁸⁹

Závěr básně je připomínkou důležitosti umělců a jejich hledání pravdy a opět se vrací k motivu onoho prometheovského ohně, který přináší poznání a vývoj, protože prosvětluje tmu prvních jeskynních malířů:

(...)
Barvy a štětce, kameny a dláta,
zavázány prvním kreslířům v pyrenejských jeskyních,
nepřestávají člověka pokoušet,
aby pochodeň, při níž malovali v tmách,
nikdy neopustila
ruku a mozek,
hledající zachytit
hudbu v nás.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 370.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 371.

7 Země nikoho

Básnická sbírka *Země nikoho* vyšla v roce 1970 a obsahuje čtyři oddíly: *Neskutečné město (1949–1965)*, *Příběhy barvy slova (1955–1966)*, *Jak někdy začít (1965–1967)*, *Moderní hudba (1967–1968)*. Jak napovídají datace u názvů oddílů, opět se setkáváme s výběrem básní z časového období dvaceti let. Nejstarší básně se datují do let 1947–1948 a jsou součástí prvního oddílu, časově ho tedy přesahují, nejmladší básně pocházejí z roku 1968 a odpovídají tudíž autorčině dataci ve sbírce.

7.1 Ticho a hluk

Hauková v této sbírce opět tematizuje problematiku hluku spojeného s moderním městem, jako již v předchozí sbírce *Rozvodí času*. Výraznou básní je k tomuto tématu *Místo ve všech místech*. Lyrická mluvčí zde vychází do prostoru města za účelem setkání se s druhou postavou. V básni se otevírá tmavý prostor plný monotónního hluku, který protne ostrý zvuk tlampačů ohlašující mrazivé novinky týkající se studené války:

(...)

Černé bylo město a hlučelo na jeden tón,

až zastihl je hladový hlas tlampače:

„Nedohodnou-li se, je na obzoru nová válka“ –

(...)¹⁹¹

Město se stává bludištěm, lyrická mluvčí se se svým mužským protějškem nemohou nalézt a jsou zahlceni zmatkem věčně se pohybujícího města, hlukem vycházejícím z tlampačů, rozhlasu, vizuálním smogem ve formě plakátů a novin. Všechny tyto obrazy se stávají doprovodem těchto dvou chodců, protože před nimi není úniku. Klidné a tiché místo naleznou postavy ke společnému setkání až na samém okraji města, kudy protéká jen jemně šumící voda:

¹⁹¹ Tamtéž, s. 423.

(...)

*Spěchají z opačných stran na ono místo,
kam až nedokřiknou plakátovací tabule,
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.*

(...)

*Po tomto bludišti křičí plakátové
tabule, noviny, řečníci, rozhlas
a biografy: „S námi nezabloudíte.“*

(...)

*Na pokraji města, za zády železnice,
na konci plytký járek s vodou,
tekoucí vodou z města, –
co je to, po čem poznali se?¹⁹²*

Problematicke zahlcování věnuje Hauková několik básní z druhého oddílu *Příběhy barvy slova*. Autorka trochu překvapivě přechází od veršové formy básní do prózy. Tímto způsobem dokáže na zhuštěném prostoru básně vytvořit shluky obrazů, které připomínají spíše volné asociace, a dosahuje tak pocitu stísněnosti. Té navíc docílí i potlačením interpunkčních znamének a text připomíná automatické psaní surrealistů. Jako příklad této pro Haukovou nové poetiky si uvedeme báseň *Knihy*:¹⁹³

Knihy knihy knihy všude jsou knihy velký děs

¹⁹² Tamtéž, s. 424.

¹⁹³ Báseň citujeme ve verzi, v níž je uvedena v *Básních* (ed. Michael Špirit), tj. dodržujeme stejné dělení textu na řádky.

z papíru všude kolem knihy po všech zdech
knihy všude mluví knihy všude mlčí knihy děs
z písmen ještě větší děs z písmen všechny knihy
se spiknou všechny knihy začnou zvracet zbyteč-
né věty všechny zdi pozvracené zbytečnými
*větami všem knihám přeskočí v hlavě (...)*¹⁹⁴

Čtenáři neunikne stálé opakování slova knihy, které nám je v básni až posedle předkládáno a zahlcuje prostor čtenářovy představivosti. Staví se před nás kontrast knih, které mlčí, jsou pouze věcmi. Obsahují však skryté nebezpečí – slova. Při tomto uvědomění knihy začínají pomyslně ožívat a produkovat, přímo zvracet, věty. Tento až surrealistický výjev je obrácen opět ve statický obraz knih, na které postupně usedá prach, aby se ještě jednou vzepřely své nehybnosti. Tentokrát však obraz sklouzává do provokativnosti s latentní lascivností:

(...)
prach padá na knihy a z knih knihy prachu
obráceného v prach knihy mlčící knihy nic
neříkající knihy mluvící knihy naléhající knihy
provokující knihy kňučící.
*(...)*¹⁹⁵

7.2 Cesta a návrat

Ve sbírce *Země nikoho* Hauková pracuje s motivem vycházení do prostoru a vydání se na cestu sebepoznání.¹⁹⁶ V básni *Vrata* se obraz vrat, který funguje jako mezník nebo hranice mezi různými prostory, dynamicky mění, rozevírá se a zavírá:

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 441.

¹⁹⁵ Tamtéž.

Někdy dokořán a někdy na řetěz.

Záleží na tom, je-li den či noc

a co se jimi protáhne,

zda pírkó pápěří jak vzduch

nebo ten valník smrti.

*(...)*¹⁹⁷

Vrata evokují velký rozevírající se prostor velkého dvora dvěma těžkými křídly, je proto zajímavé, jak energicky se obraz zužuje a zvětšuje – z prostoru pro lehké pírkó po široké rozevření na valník (ještě zatížený smrtí).

S prostorem autorka pracuje ve dvou rovinách. Jedna rovina prostoru je za vraty a před nimi, prostory, které jsou „něčí“ – tzn. někomu patří. Druhou rovinou je prostor vnitřní, náležící lyrické mluvčí, „území nikoho“. Vnitřním prostorem musí lyrická mluvčí procházet vždy, pokud přechází hranici vrat, z prostoru do prostoru:

(...)

Než vstoupíš, maličko tě

sevře u srdce,

jako by bázeň se probudila

jako by nebyl čas,

aby řeč v klíček vyrazila.

Procházíme ze země něčí

do země něčí

tou zemí nikoho, která

¹⁹⁶ Problematiku cesty a sebepoznání rozebíráme v kapitole 4.1.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 470.

je v nás,

(...)

Tak tedy vcházíme

a odcházíme

(...)

a maličko nás vždycky

*sevře u srdce.*¹⁹⁸

Odcházení a návrat vyvolává pocity úzkosti, protože jak jsme již rozebírali, každý návrat je spojen s tím, že místo (a lidé s ním spojení), které známe, se v průběhu času mění a každý poutník vydávající se na cestu musí počítat s tím, že návrat do stejného místa není možný.

Nemožnost návratu a nedobrovolné vydání se na cestu tematizuje Hauková v básni *Vyhnání*. V této básni spojuje námi rozebírané motivy s biblickým motivem vyhnání z ráje, které přivedlo člověka do bolesti, utrpení a smrti:

(...)

Vyhnanství z ráje

nás vehnalo do smrti,

vyhnanství z dětství

nás vehnalo do bolesti

a pak už jen vzpomínky, hlásné vížky

nemožného návratu, obezděných snů,

pohádkových hradeb.

*(...)*¹⁹⁹

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 470–471.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 432.

Motiv vyhnání Adama a Evy je spojen s uvedením do dospělého života, kdy končí naivní idyla dětství a přichází vystřízlivění přivádějící člověka ke krutému poznání bolesti a smrti.²⁰⁰ V tuto chvíli již není možné se vrátit, člověku zbývají jen vzpomínky a snění. Snění je naplněné pohádkovými výjevy vysokých budov a hradeb, které evokují nepřekonatelnou vzdálenost a nereálnost snu.

Hauková v básni najednou rozšiřuje vyhnání do časoprostoru, zobecňuje ho pro všechny, protože každý zažil vyhnání, ať už do dospělosti, nebo ze svého státu. Výrazným obrazem jsou v kontextu vyhnání z vlasti vyvrácené kořeny spojené s vykořeněností. Autorka také zmiňuje významné osobnosti, které odešly ze své země, například Adama Mickiewicze a Romana Jakobsona:

(...)

Vyhnanství všech století!

Kolikrát světu bylo zle

a holé ruce a srdce opuštěné

jej vykoupily.

Ta hudba, naléhavá hudba života

se zvedla v nás.

Ale když macešská vlast už žádnou

vábničkou tě nepřiláká,

zabodnutá osina se v ráně rozhnisá,

vyvrácené kořeny větrají.

(...)

Tužku okousával Mickiewicz v Paříži

a nenapsal už nic

²⁰⁰ Vzpomeňme v tomto případě na konfrontaci dětství a dospělosti v básních sbírky *Mezi lidmi a havrany*, viz kapitolu 5.5.2.

(...)

Jako pozůstalý šel

Roman Jakobson za rakví,

(...)²⁰¹

Jediným utěшитelem vyhnance je hudba. Motiv hudby se objevuje napříč celou básní²⁰² a funguje jako záchytný bod v čase a v neznámém prostoru vyhnanství. Čteme tak verše jako:

Ta hudba, naléhavá hudba života

Dále:

Hudba, laskající hudba!

Nebo:

dala mu vydržet jen hudba,

šepotavá hudba – utěšitelka

budící jistotu v nás ²⁰³

7.3 Čas a pohyb

Řeka představovala v *Rozvodí času* obraz plynoucího času spojujícího minulost, současnost a budoucnost, obraz tichého svědka přinášejícího do pustých prostor život a

²⁰¹ Tamtéž, s. 433–434.

²⁰² Ale i celou sbírkou *Země nikoho*.

²⁰³ Hauková: *Básně*, s. 433–435.

vláhu. V *Zemi nikoho* můžeme najít obraz řeky také, v básni *Člověk v letní řece* autorka nechává člověka vstoupit do řeky a unášet se jejími proudy. Člověk unášený řekou nechává unášet i svou mysl, aby se oprostil od všednosti a aby si uvědomil tok času a splynul s ním jak tělem, tak i myslí:

(...)

tělo proudu a tělo člověka jedno jsou

a jeho odpoutaná mysl od postroje dnů

se uvolňuje a upíná k mračnému sněhu na modrém nebi.

(...)

jako by člověk nebyl sám, ale proudem,

stáčíme se s nevyvitelnou řekou

a člověk a řeka se prolínají,

jako by proud byl vědomím naším

a vědomím času a písmem toho,

co ještě nevstoupilo v nás.²⁰⁴

Výrazný motiv času a pohybu se nachází v básni *Bludný balvan*. Balvan zde staticky zůstává na jednom místě, čas kolem něj probíhá a je svědkem nekonečného cyklu ročních období. Sice postupně podléhá zubu času a zvětrávání, ale o dost pomaleji než příroda kolem něj:

Bludný balvan osaměle ční v zemi,

po ledové době zažil první sněženku

²⁰⁴ Tamtéž, s. 458.

a plašivým samotářstvím zastírá své rány.

Ted' vidí svýma praočima:

ve vzduchu hmyz, pták babí léto,

které se kolem něho obtáčí

(...)

je neústupný ve svém trvání,

vevnitř nedobytný, ale na jeho lících

jsou oděrky po dešti, kořínku, trnu,

vítr odnáší drobty jeho rozpadu.

Roční doby laskají balvan;

(...)²⁰⁵

Kámen je vlastně jakýsi protějšek řeky, sice je také tichým svědkem a svou vytrvalostí přetrvává různá časová období, ale nenese v sobě dynamiku. Řeka v sobě nese pohyb, svou délkou zároveň připomíná cestu a může fungovat právě jako proud času. Balvan sice napovídá, že je bludný, po době ledové ovšem stojí na stejném místě a nese v sobě jakousi tajemnost. Hauková balvan spojuje se strašidelností v šeru, ale zároveň s moudrostí. Kámen však nepromlouvá, mlčí, nehučí a nešumí jako řeka, a jak na konci básně autorka připomíná, jeho podstata je trvat a vytrvat.

Člověk zubu času také podléhá, ale podstatně rychleji než kámen. Báseň *Všichni budem mrtvi za pár let* tematizuje, co se děje s lidskou pozůstalostí po jeho smrti. Zjevuje se tak před námi obraz smrti, která po člověku zanechává pouze jeho věci a kosti. Věci jsou jenom objekty, které budou opět někomu patřit a nepodléhají tak rychlé destrukci jako člověk. Stejně tak přetrvávají i umělecká díla:

Všichni budem mrtvi za pár let.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 460.

věci nesvé pod cizím dotekem
pomalu přivyknou si
a průvan vžene do pokoje jinou řeč –
jen obrazy a sochy pocítí,
že jsou tu cizí oči,
jinak vidící.
(...)²⁰⁶

Umělecká díla sice trvají v proudu času a zůstávají objektem sloužícím ke stejnému účelu, dochází ale k drobné změně. Oči vidící umělecký předmět se mění a tím se mění i pochopení díla. Opět zde odkážeme na Ivana Diviše, který zachází podobně s kosterními pozůstatky po člověku. V jeho básnické sbírce *Moje oči musely vidět* čteme:

(...)
do měsíce jsem měla hubu plnou písku
(...)
všichni máme hubu plnou písku
(...)²⁰⁷

U Haukové je tento symbol smrti využit také, jen písek naplňuje oční důlky a spojuje tak obraz s obrazem předchozím o cizích očích pozorující umělecká díla:

(...)
Z rukou, které tiskneme si,
bude vedle nás ležet

²⁰⁶ Tamtéž, s. 463.

²⁰⁷ Diviš: *Moje oči musely vidět*, s. 8.

třicet kostiček
a duté oční důlky
oblázky a písek naplní
pod lhostejnou září hvězd.
(...)²⁰⁸

7.4 Proměny

Stejně jako u sbírky *Mezi lidmi a havrany* volí Hauková zásadní a zároveň rozsáhlý text na poslední místo v souboru. Ve sbírce *Země nikoho* je to báseň *Proměny*.²⁰⁹ Tato rozsáhlá báseň tematizuje funkci řeči v kontextu vývoje člověka, pracuje s ní jako s fyzickým materiálem, využívá výrazné obrazy založené na aliteracích, prolíná do sebe různé jazyky a problematizuje uměleckou tvorbu.

Lyrická mluvčí reflektuje své vlastní užívání jazyka a chtěla by „vyklidit“ slova, kterým přičkne různá adjektiva spojená se zvukem, vizualitou, haptikou, a dokonce je přirovnává k pleveli:

Chtěla bych vyklidit slova,
slova do zázemí,
třeskná, břeskná, hamýždivá,
kokrhavá, sveřepá, mátožná,
chvějí se na osince
povívají jako list,
mají zub dračí,
mají vlhlost deště,
ostrá jako čepelka,

²⁰⁸ Hauková: *Básně*, s. 463.

²⁰⁹ Pravděpodobně odkaz na Ovidiovy *Proměny*, dále Hauková odkazuje na řeckou literaturu zmíněním básníka Pindara.

zbytečná jako plevel

(...)²¹⁰

Lyrická mluvčí dochází k nesdělitelnosti, řeč nemůže postihnout pravý význam a jen citoslovce dokážou sdělit skutečný význam citu:

(...)

nesdělitelnost se sráží jak pára od úst

jen citoslovce je únik srdce

jak složit z hlásek slova společnou řeč

tak jako z bodů je přímka

z kruhů vykroužená koule

posunutí bodů z neskutečna

posunutí hlásek z neskutečna

tvary se noří řeč se noří

(...)²¹¹

Všimněme si, jak Hauková postupně přechází do snových a abstraktních obrazů, ze kterých se vynořují a mizí tvary, slova. Na tento abstraktní výjev řetězí sekvence na sebe navazujících aliterací, které vznikají bezprostředně z té předchozí. Autorka tak vytváří jakýsi proud až směšných obrazů:

(...)

Loučily se louče

²¹⁰ Tamtéž, s. 500.

²¹¹ Tamtéž.

louže loužily louh
louka lužnila luh
loupežník loupil lup
louskáček louskal lusk
loudala se loukot'
loutna loudila loutku
loupáček loupal lupení
staříčků Pindar se na to díval
(...)²¹²

Tento způsob práce s jazykem jako se zvukovou matérií vytváří pocit zaklínadla, jak o něm mluví Culler.²¹³ Hauková v tomto případě využívá zmíněnou aliteraci a slovní hříčku. V další části básně autorka zaklínadlo využívá znovu, opět sahá po aliteraci, hříčce, ale i po rýmu a pouhém prohození slov:

(...)
Mravkolev honí mrak a lva,
mrak a lev je mravkolev.
Řešetlák řeší tlak
tlak řeší řešetlák
(...)²¹⁴

Hauková tímto způsobem vkládání hříček a zaklínadel do textu připomíná poetiku Karla Šiktance, který ve své poezii často využívá lidové popěvky nebo jejich napodobování, aby text ozvláštnil a jazyk získal až mytickou podobu. Šiktanc těchto

²¹² Tamtéž, s. 501.

²¹³ Culler: *Teorie lyriky*, s. 169.

²¹⁴ Hauková: *Básně*, s. 504.

postupů užívá napříč celým svým dílem, jako příklad jsme si vybrali část básně *Den druhý* ze sbírky *Adam a Eva*:

Lilo.

Lilo. Bíle lilo.

Bez milosti. Bez lítosti.

Liliově bíle lilo.

Až se slilo, co kde bylo.

Hlad. I hněv. I krev.

I kosti.

(...)²¹⁵

Ještě výrazněji se zařikání projevuje ve chvílích, kdy se z volného verše přejde nečekaně do vázaného, zvláště pokud se jedná o výrazně stylizovaný rýmovaný text připomínající pořekadlo. V tomto kontrastu nabývá rýmovaný text ještě větší dynamiky a sklouzává do jakéhosi neurčitého pohybu. V Šiktancově *Českém orloji* tak můžeme najít například:

(...)

Vody je na devět jičínských střevíců

a ledu na loket –

dělej, hrň kamení!

– naděj, co v okolí zbyla tu

po hrázných, kratší než zaječí láska!

A tone les.

A tonou luka.

²¹⁵ Šiktanc, Karel: *Adam a Eva*, Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 33.

Vítr jak zoubek

kolčaví.

A tone ves.

A boží muka

jsou samá noha,

samá ruka.

(...)²¹⁶

U Haukové čteme:

(...)

obracení vzad není cesta vpřed,

převěšuju obrazy

kudy jinak nějak jinak

kámen třeskne, bleskne, pleskne

zobák vodu raní

voda kámen hladí

(...)²¹⁷

Lyrická mluvčí v básni těká v prostoru z místa na místo a připomíná až volné asociace vzpomínek v díle Marcela Prousta. Jeden jediný okamžik vyvolává obrazy a vzpomínky na další a další okamžiky a zastírá jejich vzdálenost v čase i prostoru:

(...)

Zabodni oštěp v tento okamžik

²¹⁶ Šiktanc, Karel: *Český orloj*, Práce, Praha, 1990, s. 28.

²¹⁷ Hauková: *Básně*, s. 503.

jedu ve vlaku směrem na Vídeň

Vůně hlohů v Brně mi vyvolala

vůni hlohů v Combray Marcela Prousta

7.4.1 Tvorba

Výrazným motivem v *Proměnách* je tematizování originality uměleckého vyjádření, které vychází z potřeby postihnout svět v jeho nevyslovitelnosti, nezobrazitelnosti. Umělec si tak nevolí sám, je mu to dáno osudem, přirčeno. Lyrická mluvčí připomíná různé umělce a jejich mytické vyjádření:

(...)

hlasivky obrazů

slova barev

řeč Boudníkovy grafiky z popela

hlas sumerského pečtníka

zauzlený jazyk Jacksona Pollocka

Ležela celý den na posteli, hleděla na televizor,

a říkala: paní nechte toho sochaření,

nemá to cveka, k čemu je to dobrý,

pojd'te se dívat na televizi,

k čemu je to dobrý, k čemu je to dobrý

sekat tvar za tvarem, slovo za slovem,

ale nemůžeš jinak

(...)²¹⁸

²¹⁸ Tamtéž, s. 504.

Opět se setkáváme s psaním textu jako s řemeslnou prací, s hmotou, lyrická mluvčí se přirovnává k sochaři. Zajímavé je i chápání umělecké tvorby ostatními lidmi, všimněme si, jakému nepochopení čelí sochařka/autorka v textu. Místo pochopení přichází vábení k pohodlnosti, k sezení u televizoru, ale lyrická mluvčí připomíná, že nemůže jinak než pracovat na uměleckém díle.

Zmíněná řemeslná práce v *Proměnách* zachází až k motivu tkaní pavoučí sítě a latentně se dotýká původu slov text a textilie. Text tedy chápe jako něco utkaného:

(...)

Pavoučí nožky tkají

tkají síť pavoučí

pavoučí síť tkají

nožky pavoučí

1 2 3

3 4 1

1 4 3

2 1

(...)²¹⁹

V básni se objevuje již několikrát Haukovou použitý motiv hledání společného jazyka, který byl v minulosti ztracen. Tento jazyk se podle lyrické mluvčí snaží odedávna nalézt básníci, aby navázali rozhovor s naší planetou, která tiše létá prázdnotou vesmíru. V tu chvíli Hauková spojuje několik jazyků dohromady, aby vytvořila strofu postihující vzájemnou blízkost a zároveň vzdálenost jazyků:

(...)

muž láska noc moře

²¹⁹ Tamtéž, s. 505.

<i>Mann</i>	<i>love</i>	<i>Nacht</i>	<i>Meer</i>
<i>man</i>	<i>Liebe</i>	<i>night</i>	<i>mare</i>
<i>uomo</i>	<i>l'amour</i>	<i>notte</i>	<i>mer</i>
<i>mą́ż</i>	<i>amore</i>	<i>nuit</i>	<i>morze</i>

(...)²²⁰

V básni se vyskytuje hledání jakéhosi prajazyka a Hauková ještě v poslední strofě vrací myšlenku společné řeči, jejích kořenů v každém jazyce, aby v závěrečných dvou verších došla opět v neporozumění a zmatení:

(...)

Kořeny slov ze společné řeči

nežli se pomátly jazyky

ja ne sais pas I don't know ja nevím Já neznaju

nevermore dolce hvědaogorodlamer ²²¹

²²⁰ Tamtéž, s. 507.

²²¹ Tamtéž.

8 Motýl a smrt

Sbírka *Motýl a smrt* z let 1971–1975 vyšla v roce 1983 v samizdatové Edici Petlice. Básně sbírky datačně opět přesahují dataci uvedenou v podtitulu, sice z jedné strany, ale výrazně. Michael Špirit v aparátu ke knize *Básně* uvádí, že více než polovina básní z celé sbírky byla napsána v letech 1965–1969, sbírka se tedy opět datačně překrývá se sbírkami předchozími (tj. *Rozvodí času*, *Země nikoho*).²²² Kniha *Motýl a smrt* je rozdělena do tří oddílů: *Metamorfózy*, *Na co nezapomínám* a *Zření*.

8.1 Metamorfózy a smrt

Čteme-li básnické sbírky Jiřiny Haukové chronologicky,²²³ všimneme si výrazně podobné poetiky oddílu *Metamorfózy* s poetikou básně *Proměny*²²⁴ ze sbírky *Země nikoho*. Nejen že Hauková opět tematizuje využívání řeči, její rozpadání a skládání,²²⁵ ale využívá stejné verše v nepatrně změněné podobě:

(...)

vyrozumění,

dorozumění

porozumění.

(...)²²⁶

Ve sbírce *Země nikoho* čteme:

²²² Tamtéž, s. 989.

²²³ Již jsme zmiňovali problém chronologičnosti autorčina díla, máme na mysli čtení sbírek tak, jak je uspořádal Michael Špirit.

²²⁴ Na poetiku básně *Proměny* odkazuje i samotný název oddílu *Metamorfózy*.

²²⁵ Znovuobjevování společné řeči si všímá i Marie Langerová v textu na zadní záložce vydání knihy *Motýl a smrt* z roku 1990.

²²⁶ Hauková: *Básně*, s. 514.

(...)

vy – rozumění

do – dozumění

po – rozumění

(...)²²⁷

Hauková zde opět tematizuje návrat do prehistorie, my si ale budeme všímat motivu, který prostupuje celou sbírkou – smrt. Smrt zde představuje symbol významné proměny a je zde chápána ne jako konec jedné etapy nebo završení cyklu jednoho života, ale jako součást nikdy nekončícího přírodního cyklu.

V básni *Metamorfózy I* vytváří Hauková před čtenářem obraz hrobu, který ale není tichým, mlčícím místem, je naopak prostorem pro metamorfózu. Důležitým symbolem je tak život motýla, jehož larva se nejdříve musí zakuklit – „zemřít“, aby vznikl motýl.

(...)

světelné jehly bodají do vašeho hrobu –

předpolí vaší nové říše, kde jste se stali hmotou a duchem.

(...)²²⁸

Po tomto uvedení, této první proměně člověka v jeho dualitu těla a duše, může nastat proměna druhá, kterou je proměna smrti v život. Hauková rozkládá obrazy na samu dřevěnou jejich původnost, na buňky, až jakési chvění atomů, aby je v další metamorfóze opět složila zpět do konkrétních částí lidských a zvířecích těl, které se však postupně vpíjejí do širších a širších kruhů tlející hmoty. Můžeme si také všimnout spojení vertikality a horizontality. Čím níže se tělo propadá a rozpadá do země, tím širší se vytvářejí kruhy směřující do nekonečného horizontu „všeobšáhlosti“:

²²⁷ Tamtéž, s. 507.

²²⁸ Tamtéž, s. 522.

(...)

napjatá metamorfóza toho, co je nehnuté,

smrti v život, rozpadu v buňku.

Krystalické šípy rozněcuje temné chvění,

půda se zmocňuje hluché tkáně,

vaše nebytí stává se novým bytím,

věčný emblém života nahrazuje pomalý rozpad,

kruhy se zvětšují.

Vnitřní jiskra rozpoutala energii,

kteřé rozpustila nejvzdornější tělesa,

počala i buňku a chrupavku,

houstnoucí v jednotejné klí,

páteř, ploutev a křídlo, tykadlo a ruku.²²⁹

8.1.1 Návrat

Nyní se pozastavíme u motivu návratu. Návrat se objevuje už v obrazu smrti jako navrácení těla zpět zemi za účelem vzniku nového života. V této sbírce se návrat objevuje také jako již zmiňovaný motiv návratu po vydání se na cestu. Výrazná je v tomto případě báseň *I* ze cyklu básní *Čtyři elegie*. Lyrická mluvčí tematizuje vztah se svou matkou a proměnu jejich vztahu. V první části básně lyrická mluvčí komentuje vztah s matkou během dětství a dospívání jako „mlčenlivý stín mezi matkou a dcerou“. Tento mlčenlivý stín jako ztráta komunikace vyprazdňuje a zvětšuje prostor mezi oběma postavami: „Ani jedna ani druhá jsme neplnily prázdno mezi sebou.“²³⁰

Tento prostor je však zaplněn stářím matky, které „bylo lehounké jako sněhové vločky“ a z její „vrásčité tváře vzlétla hejna úsměvů“. Stáří je tak jakýmsi posledním stadiem, poslední metamorfózou, před onou (pro smrtelníka) finální. Lyrická mluvčí se tak

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ Tamtéž, s. 526.

pomyslně vrací zpět domů, aby zaplnila prázdný prostor mezi matkou a dcerou, aby uviděla proměnu domova. Ne však proměnu negativní, jak naznačujeme v analýze motivu návratu, ale v tomhle případě pozitivní, aby si lyrická mluvčí našla cestu k odpuštění:

(...)

V tom prázdnu mezi námi viselo slovo smrt,

(...)

sedíš, a pleteš bačkůrek a jehlice cinkají,

bylo mi s tebou dobře, i když jsme mlčeli

(...)²³¹

Motiv návratu se vyjevuje i v básni *Na život svůj*. Zde má návrat naopak hořkou pachut' uvědomění si reality. Lyrická mluvčí je na známé cestě ke svému domu, ve chvíli, kdy vstoupí do místnosti, se před ní zjeví snový/vzpomínkový výjev jejích rodičů, aby vzápětí zmizel:

*(...) v křesle vidím otce číst noviny, na pohovce matku plést bačkůrky, ale fata morgána mizí, není tu nikdo, otcovy hodinky leží dosud na stole, maminčin rozpletený bačkůrek na šicím stroji, vedle prsten. Proč také neumírají věci, ale vlastně taky zemřou, každý máme jinou délku života. Tak tu čekají na svůj osud. Prach se začal usazovat. A čas táhne dál svůj pohřební vůz.*²³²

Přichází opět proměna, tentokrát prostoru, po mrtvých zůstávají jen jejich věci, které ztrácejí svůj život také, protože jsou jen artefaktem svých minulých vlastníků/uživatelů, kteří se ztratili v toku času.

Monumentální motiv návratu, metamorfózy a smrti Hauková využívá v poslední básni sbírky *Naučte se ovládat*. Návrat zde autorka rozpíná do kosmických prostorů a do

²³¹ Tamtéž, s. 527.

²³² Tamtéž, s. 552.

časového rozmezí 80 000 let – návratu Kohoutkovy komety. Lyrická mluvčí si uvědomuje, že se lidstvo pravděpodobně promění v jedno velké nic, pokud nevstane z mrtvých, a podstoupí tuto planetární metamorfózu, která však bude mít v kontextu všepojímajícího prostoru v podstatě nulový vliv:

(...)

Kohoutkova kometa, která byla v lednu 1974

u naší Země, se vrátí za 80 000 let –

a po nás nezbude už kostička ani popílek.

Či vstaneme do té doby z mrtvých?

(...)

Slunce pomalu bude vyhasínat

a ze všech válek a nenávistí

zbude jen rozvichřený prach.

Z mlhovin nové hvězdy svým mihotavým klidem

se budou dál otáčet vesmírem.²³³

8.2 Vzpomínání a smyslovost

Celý druhý oddíl *Na co nezapomínám* je prostoupen vzpomínkovými obrazy na určitá místa, podle kterých se básně jmenují, např. *Na pokoj Anny Frankové*, *Na vlhké měkké světlo Loiry*, *Na neapolskou uličku*, *Na zachované divadlo v Pompejích* apod. Názvy básní autorka stylizuje do tvaru, aby připomínal určitý prostor, a vytváří tak jednoduchý kaligram: neapolskou uličku, pompejský amfiteátr, pokoj Anny Frankové... Hauková navíc některé básně píše v próze a připomíná tím spíše právě nějakou vzpomínkovou kolážovitou knihu.²³⁴

²³³ Tamtéž, s. 584.

²³⁴ Což ostatně její vzpomínková kniha *Záblesky života* také je, rozdělena spíše do roztroušených vzpomínek na přátele, události, dětství apod.

Již jsme zmiňovali, jak se motiv smrti prolíná napříč sbírkou, často se Hauková vrací ke vzpomínkám na umírání svého otce a na jeho poslední slova. Opět je to motiv, který se objevuje již v básni *Proměny* z předchozí sbírky *Země nikoho*, kde Hauková tematizuje řeč a její rozpadání v posledním dopise otce a ztráta řeči předpovídá jeho smrt:

(...)

Slova se rozpadají v posledním dopise otce,

který už nemohl dopsat,

tvar se ztrácí, noří se do smrti –

(...)²³⁵

V básni *Na vlhké měkké světlo Loiry* (již ze sbírky *Motýl a smrt*) funguje vzpomínání na otce jako jeden z útržkovitých obrazů, který vede lyrickou mluvčí k dospívání, zrání:

(...) *První slova, která na mne promluvila matka. Poslední slova umírajícího otce.*

(...)

Od doby dospívání jsem začala stále ztrácet. Všechno, co napučelo, začalo zrát, zrání je ztráta (...) ²³⁶

Hauková v oddílu pracuje s výraznou smyslovostí, kromě zapojení vizuální stránky v názvech básní oddílu *Na co vzpomínám* uplatňuje také ostatní smysly, aby podtrhla autenticitu a útržkovitost vzpomínek. Báseň *Na neapolskou uličku* je výborným příkladem využití všech smyslů pro vytvoření prostoru sice chaotických, ale konkrétních vzpomínek. V básni se tak setkáváme s vizuálními obrazy: „Stříbrný lesk ryb a ráčků/ žluté girlandy citronů“, s obrazy chuťovými: „syrová šťáva do vyprahlých úst“, velmi výrazné jsou obrazy zvukové, které podtrhují zmatek neapolské ulice. Zvukové obrazy jsou navíc

²³⁵ Tamtéž, s. 505.

²³⁶ Tamtéž, s. 542–543.

zesíleny vložení rýmu, který v čtenáři vyvolává pocit rytmu žijící ulice. Všimněme si ale, jak Hauková najednou strhává obraz k čichovému vnímání:

(...)

šlohne ti peněženku

smích, křik pláč

sípot, skřípot, ržání

všechny zvuky bez ustání

v pachu odhozených odpadků

(...)²³⁷

8.3 Prehistorie, prostor plodnosti

Hauková znovu využívá zaostření na konkrétní detail, aby v básni spojila prehistorii se současností. V poslední básni *Naučte se ovládat* sbírky *Motýl a smrt* pracuje s prehistorií trochu jinak, věnuje se více lidským artefaktům, které ji přivádějí do lidské prehistorie a historie, než zkamenělinám a jejich původu v prehistorii přírody, jak jsme již rozebírali u předchozích sbírek.

V básni propojuje prostor světa s lidskou tvorbou, zmiňuje například americkou umělkyni Evu Hesse, která pracovala s provazy, nitěmi, strunami nebo dráty. Hesse charakterizuje jako „rozplétačku“ gordického uzlu tohoto světa, který ji natolik zauzlil mozek, že se jí v hlavě vytvořil nádor. Hauková tak vystihuje nepostižitelnou chaotičnost lidského světa, který nejen že nelze rozplést, pochopit, ale přivádí svému pokuшитeli smrt, protože je sám smrt/nádor:

(...)

Eva Hesse, aetatis suae 35,

vázala a rozplétala gordický uzel tohoto světa,

²³⁷ Tamtéž, s. 544–545.

jeho zauzliny jí zauzlily mozek
v nádor, který je nádorem tohoto světa.
(...)²³⁸

V básni je také výrazný motiv plodnosti, který je spojen s alabastrovým falem z roku 25 000 před Kristem jako symbolem nesmrtelné buňky, která přetrvává od prvních stadií pračlověka až po současnost a budoucnost. Tento věčný symbol plodnosti je postaven do kontrastu s kontroverzními performancemi amerického umělce Vito Acconciho, který snížil své tělo pouze na objekt umění. Se slovem *umění* spojuje knižní slovo *vepsí* a dodává slovu *umění* jakousi invalidnost:

(...)
Alabastrový falus 25 000 let před Kristem,
symbol nesmrtelné buňky,
kteřá přetrvala od prvního homo erectus
až po dnešek a do skonání světa
(...)
Dnes vidím alabastrový falus Babyloňanů
a vedle Vito Acconti navléká na penis
šaty pro panenku
a předvádí to jako umění – umění vepsí –
(...)²³⁹

V básni se opět objevuje motiv Adama a Evy, kteří byli vyhoštěni na cestu životem, byli však jiskrou pro zažehnutí lidského života. Hauková do básně vkládá obrazy šperků, které si drží svou krásu a lesk i přes proud času:

²³⁸ Tamtéž, s. 580.

²³⁹ Tamtéž, s. 580–581.

(...)

neuposlechnuvše spasili děti své

Eva s Adamem.“²⁴⁰

Jejich šperky se dnes třpytí jako 3000 let před Kristem.

(...)²⁴¹

Obraz plodnosti můžeme najít také v básni *Krajina s příběhem*. Zde plodnost souvisí s prostorem přírody, s destrukcí a novým životem. Do prostoru přírody vstupuje člověk, aby „pokoušel“ krajinu, jaksi ji vyzýval, využil ji jako prostor happeningu. Hauková do básně zapojuje dílo Petera Hutchinsona, průkopníka tzv. land artu.²⁴² Hutchinson tak ve svém díle zachycuje plodnost v pomyslně mrtvém sopečném prostředí, kde smrt metamorfuje v život:

(...)

Peter Hutchinson se vydal roku 1970 na vrchol sopky Paricutin v Mexiku. Tato sopka, činná naposled v roce 1943, vychrlila nesmírné spousty lávy; na tuto ještě zcela neplodnou skálu, k místům, kde vystupovala pára, položil Hutchinson chleby a přikryl je plastickou fólií: plíseň, která na nich začala růst, byla prvním znamením života na této nové půdě.

*Člověk pokouší krajinu*²⁴³

²⁴⁰ Citát z básně Richarda Weinera *Hádám hlava padá orlí* (Weiner, Richard: *Mezopotámie*, Městská knihovna, Praha, 2018, s. 25–27.)

²⁴¹ Hauková: *Básně*, s. 581.

²⁴² Land art zamítá komerční umění a vytváří umění přímo v prostoru přírody.

²⁴³ Hauková: *Básně*, s. 570.

8.3.1 Vybydlenost prostorů

V kontrastu s prostory, kde se na první pohled zdá, že život není, stojí prostory zdánlivě zabydlené. Lyrická mluvčí básně *Prázdný dům* vstupuje do prostoru prázdného domu, kde není nikdo. Dům je vybydlen, jeho jediným obyvatelem je hmyz, po kterém zůstávají mrtvá těla. Všechny věci jsou jen pozůstatost po lidech, kteří v domě nejsou, metamorfují do objektů nesoucí mizející vzpomínky:

Vylidněno průvan škvírami oken
vyprázdněno vnáší larvy hmyzu,
vymeteno který se vylíhne a umírá za sklem

nemluvnost uzamčených úst skříní
stydlivost obrazů na zdech
prachu osudu člověka

nesdílnost polštářů milostných a polštářů početí
(...)²⁴⁴

Lyrická mluvčí vchází do známých místností, ale jejich prázdnota prostory odcizuje a vyvolává až nechut'. Tato nechut' vyvstává z představy místností, které jsou vydychány předchozími životy a jež zaplňují pavučiny a příliš hlučné ticho:

(...)
nechut' zabydlit prostor vydýchaný předchozími životy
ucpat průduchy

(...)
nenasytnost pavouků, kteří zabírají kout za koutem
ticha, které kvílí po větším tichu²⁴⁵

²⁴⁴ Tamtéž, s. 519.

9 Světlo v září

Tato básnická sbírka s podtitulem *1978–1984* vyšla v roce 1984 v samizdatové Edici Expedice. Datace básní přesahuje dataci sbírky opět z jedné strany, dvacet jedna básní vzniklo v období 1965–1978. Michael Špirit ke sbírce *Světlo v září* zároveň připomíná, že je sbírka od *Cizího pokoje* první sbírkou, jejíž podstatná část byla napsána až po uzavření předchozí sbírky (*Motýl a smrt*). *Světlo v září* je rozděleno do šesti oddílů: *Krajiny, Obrazy, Příroda – čas, Vzpomínky, Svět, Osud*.

Velmi výrazným motivem prolínajícím se celou sbírkou je motiv přírody, který se ve sbírce objevuje v několika rovinách, jež se zde pokusíme analyzovat. V kapitole věnující se knize *Světlo v září* tak budeme rozebírat hlavně motivy přírody, na které se nabalují další podmotivy a obrazy.

9.1 Prchavost okamžiku

Jedním ze zřetelných motivů sbírky je jistá prchavost okamžiku, jak již napovídá název sbírky: světla v září postupně ubývá, slábne, a stejně tak Hauková zatmívá prostory básní, které získávají až impresionistický nádech. Ve sbírce tak najdeme například zatmění slunce, babí léto, měkké zářijové světlo, klíčení světla, Rembrandtův šerosvit. Autorka si pro popsání konkrétního světla vypůjčuje jména malířů, zmiňuje například Paula Cézanna nebo J. M. W. Turnera, preimpresionistického malíře, aby vykreslila prostředí a barevnost pobřeží.

K zachycení prchavosti slouží Haukové různé přechody: mezi dnem a nocí jako podvečer, úsvit, nebo také roční období spojená se změnou, jaro a podzim. Zimu a léto autorka využívá k popisu strnulosti přírody. V básni *Na zlomu zimy* zobrazuje autorka zmrzlou přírodu a její strnulost, i když je již v názvu patrné, že změna je už latentně přítomna v nadcházejícím jaru, přesto je příroda stále strnulá, pomyslně mrtvá, čekající:

Netečno. Neúčastné holé stromy,

jako by spánek byl trvání –

(...)

²⁴⁵ Tamtéž, s. 520–521.

Zárodky listů v obalech.

Hlína do kořínků prostydlá.

(...)

Tvrdý spánek zvířat pod zemí

slábne v jarním snění.²⁴⁶

Strnulým obrazem přírody je částečně i obraz letního poledne v básních *Uprostřed léta* a *Letní poledne*. Tento obraz využila Hauková již v *Ohni ve sněhu*, kde velmi podobně zobrazuje napjatou nervózní atmosféru letního žáru.²⁴⁷ Strnulost ve dvou zmíněných básních *Světla v září* stojí ale v kontrastu s pohybem a vytváří pocit nervozity. Vše se lehce tetelí v poledním žáru, dravci číhají na kořist, řeka vysychá a krajem nepřátelsky prochází jediná postava – polednice:

(...)

lípy hustě voní

srstnatý angrešt nachovatí

slimák slídotatí listopad

(...)

dravci číhají na kořist

vzduch horkem se chvějící

nad rudým maliním

řeka vysychá

osiky nezasyknou

krajem kráčí Polednice.²⁴⁸

²⁴⁶ Tamtéž, s. 630.

²⁴⁷ Viz kapitolu 4.

²⁴⁸ Hauková: *Básně*, s. 619.

Jak jsme zmiňovali, často se prostor přírody nachází na sklonku změny, metamorfózy. Proměna přírody přináší i proměnu nálady lyrické mluvčí:

Na sklonku léta země účtuje

tak jako naše svědomí

(...)²⁴⁹

Jedna z poloh měnící se krajiny a prostoru přináší lyrické mluvčí nejen změnu nálady, ale také pocit neurčitých výčitek a vzpomínek, o nichž mluví Gaston Bachelard, ovšem u vzpomínání na prostory domova.²⁵⁰ Explicitně tuto změnu Hauková zmiňuje v básni *Co bylo*:

Drobounké zlomky okamžiku vyrvané času

tíhnou zpátky a odnášejí nás do minulosti.

S roční dobou mění se i vzpomínky.

Měkké světlo v září vpodvečer

(...)²⁵¹

9.2 Pastorální prostor

Mariana Machová ve své ekopoetické studii zmiňuje, jak se příroda zpřítomňuje ve sbírce *Světlo v září* a ve sbírce následující, *Spodní proudy*. Podle Machové je nejvýraznější poloha přírodních motivů jako jakýchsi pastorálních nedotčených prostorů, do nichž se toužíme navrátit, protože představují bezpečné útočiště, z něhož jsme byli vytrženi.²⁵²

²⁴⁹ Tamtéž, s. 623.

²⁵⁰ Bachelard: *Poetika prostoru*, s. 74.

²⁵¹ Hauková: *Básně*, s. 641.

²⁵² Machová: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, s. 756.

Motivů úniku a hledání klidných míst jsme se již dotkli při analýze předchozích sbírek, kde se však obrazy týkaly hledání klidu v prostoru města. Ve *Světle v záři* se toto hledání týká hlavně přírody. Lyrická mluvčí tak například v básni *Kraje* prochází přírodními scenériemi, aby našla ideální prostor klidu a bezčasí:

(...)

Čas obíhá kol skleněných koulí vod,

a já spoutaná zemí a počasím

hledám poslední místo

vně našeho světla, bez tíže času,

kde naše já trvá v nicotě,

hledám místo, kde zářivá vzrušení

se přicházejí zklidnit

ve stále tišší jednotě.

(...)²⁵³

Místa obývaná lidmi podléhají v básních Haukové destrukci, což výrazně tematizuje v básni *Hraniční čáry*, kde jediné možné východisko je zmíněný útek do přírody, která je nedotčená, čistá, do jistoty jejích cyklů:

(...)

V tomto světě, který si pustošíme,

ztrácíme smysl života

a naše bytí se nemůže naplnit,

vraťme se k čistotě,

k rostlinám a živočichům,

²⁵³ Hauková: *Básně*, s. 593.

k zemi, která pro nás

*každý rok rozkvétá a plodí.*²⁵⁴

Jistoty v pravidelnosti přírodních cyklů se dotýká v básni *Boží kalendář*. V tomto textu vyjmenovává každý měsíc v roce a přisuzuje jim typické přírodní jevy a cykly spjaté s pářením zvířat. Tyto přírodní „hodiny“, které jsou pomyslně nataženy v každém zvířeti, jsou jakýmsi záchytným bodem v toku času. Tato všeprostupující láska může nabývat až máchovského prvomájového obrazu „Vře plnou – v čas lásky – láskou každý tvor“, který Hauková rozprostírá do celého roku:

Leden je prý dobou námluv vyder,

v únoru jsou poblázněny lišky

(...)

v dubnu začnou pukat tetřevi,

v květnu táhnou lososi a jdou

na námluvy žluvy a rorýsi,

(...)

Slunce opakuje přísně svůj kalendář lásky,

*je stejně přesný jako kalendář hvězdný.*²⁵⁵

Návrat k přírodě je v této sbírce také spojován se vzpomínáním na dětství/mládí. Velmi výraznou básní je k tomuto tématu *Zimní příběh*. Lyrická mluvčí vzpomíná na mládí v zimním období, kdy si s přáteli sedali k rozdělanému ohni. Vrací se mytický motiv ohně z básně *Cesta* ze sbírky *Rozvodí času*. Zjevuje se před čtenářem až primitivní „společenství“ lidí, kteří se scházejí u ohně a ústně si předávají magické verše. Návrat k přírodě je zdůrazněn posledním veršem, který zavrhuje určitou civilizovanost skupiny a vypichuje její spojení s přírodou:

²⁵⁴ Tamtéž, s. 614.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 616.

(...)

Co byly všechny učebnice

vedle ohýnku,

který jsme na sněhu rozdělali

a my se okouzlení hráli,

Tomana nebo Horu citovali,

větvičku po větvičce přikládali

a viděli pohádkové postavy.

(...)

v posvátné bázni primitivů

do ohně zírali.

(...)

Nebyli jsme školáci,

byli jsme lidé sněhu.²⁵⁶

9.3 Harmonie a disharmonie

Světlem v září prostupují různé kontrasty, světlo a tma, sen a bdění, příroda a člověk, život a smrt. My se nyní budeme krátce věnovat problematice dvou výrazných poloh – harmonie a disharmonie.

Harmonickými obrazy pastorální přírody jsme se již zabývali, stejně tak harmonickými cykly. S harmonií je spjata také zpěvnost a rýmovanost veršů. Básní rýmovaných a ve vázaném verši nalezneme ve sbírce pomálu. Jedním z příkladů je *Smutné léto*, kde je zachycen obraz konce léta a přes svůj název je báseň spíše prostým obrazem, který je harmonizován rýmy:

²⁵⁶ Tamtéž, s. 644.

Vrásčité nebe v srpnovém podvečeru.

Siluety lidí paběrkuji po poli.

Na hrudách sbírají slepice červíky,

u plotu dokvétá kozlíku okolík

Země se odmlčela. Prokrví

vlásečnice a nabere nové síly.

Na okraj lesa vycházejí srnečci

a okusují čerstvé býlí. ²⁵⁷

Rým v básni výše navozuje pocit harmonie. V básni *Potopa* využívá Hauková také rýmy, ale i aliterace a dává textu výraznou dynamiku řítící se vody:

Ženou se ženou ženou

zpěnění koně zdy utažení

přival se žene zpěnění koně

nestačí pění

hráz nehrál val neval

valí se vlny namnožené

(...) ²⁵⁸

Hauková touto dynamičností poukazuje na druhou stránku přírody, její nespoutanost a divokost. Mariana Machová si této polohy všímá také a tvrdí, že příroda člověka laskavě nevítá do své náruče, ale jako intenzivně fyzicky přítomný prostor žije

²⁵⁷ Tamtéž, s. 622.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 590.

vlastním životem. Toto fyzično je zdůrazněno disharmonií zvukovou i významovou.²⁵⁹ V básních tak můžeme nalézt drsné a nepůvabné verše jako: „z podzemních hlíz/ žlázy země nabíhají“, nebo nezpěvné „Netýkavky vymršťují při doteku semena/ rozžhavená přilba slunce“.

Do těchto veršů velmi často vstupují obrazy konkrétních květin, aby podtrhly zvukovost, než aby představovaly nějaký symbol. Rostliny tak mají spíše fyzický přesah konkrétního zvuku a zdůrazňují zadržávající verše a jejich disharmonii. Tato práce se zvukem připomíná opět Cullerova zaklínadla v lyrice. Osika například nese několikrát zvuk šepotu: „osiky nezasyknou“, „šeptají osiky tajnůstkárky“. Dalšími příklady této práce s konkrétními názvy rostlin jsou: „pustoryl do vzduchu tvar vyryl, jeřabiny řezou do krvava“ – všimněme si také, jak ze zvuku vychází obraznost spojená s rostlinou.

Přírodu jako prostor žijící svým vlastním životem můžeme nalézt v básni *První noc Mikuláše Medka v hrobě*. Mrtvý zde představuje statický objekt vložený do země, v níž pomalu začíná probíhat pohyb – tlení. Hauková využívá výrazně smyslové obrazy k zesílení tohoto života přírody:

(...)

Kovařící klepy klep v tom tichu,

netopýři spoluhráči tvé smrti,

růžoví červi větší pach tvého těla

(...)

Nad hlavou slyšíš milovat se brouky a tráva přímí kořínky

(...) ²⁶⁰

Tento výjev smrti a pohybujícího se hmyzu a přírody můžeme nalézt v ještě vyhocenější podobě ve sbírce *Agogh* Oldřicha Mikuláška, konkrétně v básni *Metafora druhá*:

²⁵⁹ Machová: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, s. 758.

²⁶⁰ Hauková: *Básně*, s. 606–607.

*Stačilo odvalit kámen,
 tu zdánlivou kryptu –
 a nebožkou zřel jsem smrt!
 Neboť: hromadným pářením
 šílenou sloužili mši hrobařici
 v ornátech rudočerných,
 ohnivě nítla se tma
 a neslyšná panika nejistého bytí
 byla v to celém hmyzím zlézání
 (...) ²⁶¹*

9.4 Smrt

Motiv smrti se ve sbírce *Světlo v září* objevuje několikrát. Nefunguje zde pouze jako část metamorfózy, jak jsme si všímali u předchozí sbírky *Motýl a smrt*. Smrt je v této sbírce více vztažena k samotné lyrické mluvčí, která žije s pocitem pomalu přicházející smrti. Tato předpověď smrti však není spojena se strachem nebo s podobnou negativní konotací, ale spíše s jakýmsi smířením, klidem, tichem. V básni *Díky* tak čteme například verš: *životě – díky*.²⁶² V básni věnované Jindřichu Chalupeckému *K sedmdesátinám* si lyrická mluvčí uvědomuje společné stárnutí v kontextu chaotického okolního světa. Ticho je tak opět prostředkem k útěku myšlenek, aby si lyrická mluvčí uvědomila spojení své existence s veškerým životem na zemi, a opět překračuje čas a vstupuje až do prehistorie:

(...)

sváry a hádky, pustošení světa,

 (...)

²⁶¹ Mikulášek, Oldřich: *Agogh*, Vyšehrad, Praha, 2012, s. 12.

²⁶² Hauková: *Básně*, s. 678.

*rádia a televizory prozvučí dům,
signály bodají do uší.*

*Mám ráda noci, kdy je naprosté ticho
a zdá se mi, že se otáčím se zeměkoulí vesmírem.
Bezčasá paměť země všechno ví,
od trilobitů, dinosaurů
po nesytku a skřípínece jezerní.*

*Nejvyšší poznání je milovat,
znamená odkrývat nejskrytější,
pronikat k nejvnitřějšímu jádru
ztajenému v nejhlubší propasti.
(...) ²⁶³*

Lyrická mluvčí dochází k uvědomění, že největší poznání je láska, která podle ní dokáže odkrýt největší tajemství a dostat se k jádru. Motiv lásky je však v kontextu blížící se smrti jedinou věcí zneklidňující lyrickou mluvčí, která si uvědomuje, že smrt nečeká jen na ni:

*(...)
Šířava dní se krátí,
i láska má svůj stín,
pobodlo mě u srdce
jako trn ostružin. ²⁶⁴*

²⁶³ Tamtéž, s. 679–680.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 681.

V prostoru přírody můžeme motiv smrti nalézt také. Opět můžeme velmi podobný motiv řeky najít v *Elegiích* Jiřího Ortena, konkrétně v básni *Druhá*:

(...)

*Kam prcháš, řeko, když ti náhle břehy
do moře vběhnou? Zda se ještě držíš
za ruce s ústím, které lákalo tě
zemřít v šířce? Zda tvé kapky mluví
svou rodnou řečí v cizině té strašné,*

(...)

*Ó, vrať se, řeko, obzore můj milý,
hle, země pláče, neboť ztratila tě,
tvůj pramen vyschl, koryto tvé vyschlo,
jen ústíš, ústíš, zmiráš, nejsi, řeko!*

(...)²⁶⁵

Řeka u Ortena ve svém neustálém toku a ústění připomíná nejen tok času, ale i smrt. Smrt zde představuje konec cesty, kterou řeka podstupuje a splývá s nekonečným horizontem moře. U Haukové je tato práce s řekou a jejím ústěním do moře jako symbolem smrti také patrná, jen v méně dramatické, spíše střízlivé formě:

(...)

*umírání je jako řeka, která se
vlévá do moře, ztotožním se s ním,
každá kapka chytá jiskru slunce*

(...)²⁶⁶

²⁶⁵ Orten: *Knihy veršů*, s. 264.

U obou autorů si můžeme všimnou práce s horizontalitou, kterou představuje moře, horizontalita je zde jako nekonečná šíře prostoru, do které ve smrti člověk vstupuje. Zajímavý je i motiv kapek, do kterých je řeka roztržena, aby se rozplynula v pomyslném nekonečnu.

²⁶⁶ Hauková: *Básně*, s. 655.

10 Spodní proudy

Sbírka *Spodní proudy* vyšla v roce 1987 v Edici Petlice a obsahovala čtyři oddíly: *Ostřice*, *Noční preludia*, *Cepíny*, *Spodní proudy*. V roce 1988 vyšla sbírka podruhé v mnichovském nakladatelství Opus Bonum a obsahovala ještě poslední oddíl *Hrdlení*.²⁶⁷ Sbírka nese podtitul *1985–1987*, datace textů lehce přesahuje sbírku z jedné strany, v letech 1981–1984 vzniklo sedm básní. Texty *Spodní proudy* tudíž pochází z nejkratšího období tří let (podobně jako *Cizí pokoj*).²⁶⁸

10.1 Vázanost

Výrazný je ve sbírce *Spodní proudy* autorčin návrat k vázanému verši, k němuž autorka tíhne již od předchozí sbírky *Světlo v září*. Můžeme zde nalézt velmi krátké básně, Hauková viditelně koncentruje své verše často do osmiverší po dvou strofách, dokonce i do pouhého čtyřverší. V kontextu s rozsáhlými básněmi sbírek *Rozvodí času*, *Země nikoho* nebo *Motýl a smrt* působí verše opravdu velmi redukovane. V některých případech proměňuje Hauková verše spíše do dětských říkanek:

*Oči jako modrásci
sedají na míč na obraze
namaloval jej pan Lhoták
na periferii v Praze.*

*Do obláček ptačích snů usínáš,
tvé zjevení je pterodaktyl,
hrudkou na zed' načmárals,
jak se ti z knížky zrodil.*

²⁶⁷ V *Básních* jsou *Spodní proudy* s pěti zmíněnými oddíly.

²⁶⁸ Hauková: *Básně*, s. 1003–1004.

(...)²⁶⁹

Obrazy první strofy působí dětským dojmem, výrazný je výraz „pan Lhoták“ nebo „usínání do obláčku.“ Tento idylický prostor básně naruší obraz pterodaktyla, který se v básni vynoří a opět zmizí jako dětská prchavá myšlenka na obrázek v knize. Prehistorický výjev tak plní funkci zobrazení dětské hravosti a volné asociace. Jak připomíná Culler, rytmus přináší lyrice somatičnost, která ho spojuje tělem a přírodními procesy.

10.2 Příroda a vesnice

Ve *Spodních proudech* Hauková navazuje na *Světlo v září* nejen využíváním vázaného verše, ale i přírodními motivy, které opět prostupují celou sbírkou. Autorka upouští od disharmonických výrazů a spojení, ale zdůrazňuje více rytmus, rým a klade důraz na vytváření více harmonických prostorů spojených s klidem a tichem. Harmonizace přírody směřuje znovu až k rozvírání pastorálních prostorů přírody, které působí velmi idylicky:

(...)

Louka protkaná barvami.

Půl století jsem tu v květnu nebyla.

Jako bych to letos tušila.

Nejkrásnější májový den na pasece

z půlkruhu hor dýchá síla země.

Na čistém nebi ostří krahujec.

Všechno je čiré jako studánka,

v níž se nebe zhlíží,

v noci se tu rousají víly.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 738.

(...) ²⁷⁰

Báseň sice není psána vázaným veršem, idylické obrazy ale obsahuje silně. Setkáváme se s motivem návratu, který však není spojen se změnou prostoru a pocitem nemožnosti se vrátit, lyrická mluvčí naopak cítí naprostou harmonii prostoupenou celým prostorem. Všimněme si pastorálních obrazů přírody, vše má až mytický nádech, obrazy jsou čisté, čiré, ze země dýchá síla, ve studánce se v noci koupají víly.

S určitými motivy idyličnosti je spojeno prostředí vesnice, do které autorka zasazuje některé básně *Spodních proudů*. Obrazy vesnice se vážou se vzpomínáním na dětství, které je spojeno s naivností, lyrická mluvčí se zjevuje v konkrétních situacích působících jako vzpomínky. Jedna z básní, kde autorka využívá prostředí vesnice, je *Zrušený hřbitov*, kde se objevuje postava babičky, která představuje moudrost a zkušenost.

Pojď, dítě, půjdeme na krchov

za mrtvé se pomodlit,

stařenka mě naučila,

jak se k Bohu přiblížit.

V důlcích voda sklovatěla,

strom se choulil ve svém dříku,

louskala jsem pod nohama

bílé bulky pámelníku.

(...) ²⁷¹

V básni dochází ke střetu dvou světů, moudrého stáří a naivního dětství. Babička zastupuje staré pořádky, vztah k bohu, zároveň určitou blízkost smrti, zatímco lyrická mluvčí pouze dětsky zašlapává plody pámelníku. Stařena v druhé části básně z hrobu

²⁷⁰ Tamtéž, s. 700.

²⁷¹ Tamtéž.

sebere kosti svého mrtvého manžela, aby s lyrickou mluvčí kosti uložily v novém hrobě. Babička situaci nijak nekomentuje, jako by to byla obyčejná situace, což naznačuje její chápání blízkosti smrti:

(...)

*Pak z rozpadlého hrobu
stařena kůstky sebrala,
co zbylo z jejího manžela
v bílý uzlík svázala.*

*Poklekly jsme a uložily
ostatky v novou zem,
spadl tam lístek zteřelý,
byl sluncem prosvěcen.²⁷²*

10.3 Smrt a bůh

Ve sbírce se objevují výrazné motivy smrti a vztahu k bohu. Objevuje se prostředí hřbitovů, které je spjaté se smrtí, ale i s klidem, tichem, funguje jako místo k rozjímání. V básni *U hrobu rodičů* lyrická mluvčí vchází na tiché místo hřbitova, které je bezpečným úkrytem před shonem civilizace, ptáci zpívají. Lyrická mluvčí zažívá u hrobu rodičů pocit výčitek, reflektuje vztah se svou sestrou, aby v posledním verši relativizovala všechny vztahy, protože přijde smrt, která přinese mír, klid, usmíření a odpuštění:

(...)

*Nad hroby se zvedá vůně.
Jaký je tu klid a mír.
Rádio tu mrtvým nepouštějí,*

²⁷² Tamtéž.

*tady se ještě lidé zamýšlejí,
není tu rozčilení
mezi tújí a břechťanem.*

Ptáci zpívají svou čirou melodii

(...)

*Zbytečně obviňuji,
už nic nenapravíte,
vaše ctižádost mě proměnila*

(...)

V sestře vyrostla zášť s bodlinami.

Srovnáme se až pod zemí. ²⁷³

Smrt také funguje jako vysvobození z věčného cyklu a zajetí systému, času, pracovní doby, povinností. Výrazná je velmi krátká báseň *Bezčasí*:

*Hodinky, budíky, píchačky,
časová znamení –
naježily proti nám hlas;
ale jednou utichnou:
v hrobě neměří se čas.* ²⁷⁴

Motivy smrti navazují na *Světlo v září*, na práci s její blízkostí a smířením se s ní. Nově se však v tomto vztahu ke smrti zjevuje obraz boha jako autority určující její příchod:

²⁷³ Tamtéž, s. 703.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 758.

(...)

Jednou přijde pokyn seshora,

už se jako mládí nebouřím,

*zbývá smíření a pokora*²⁷⁵

Bůh není jen autoritou určující čas smrti, ale v básních *Spodních proudů* prostupuje prostorem přírody a harmonizuje ji, v rozebírané básni *Návrat* v posledním verši harmonizující básně čteme: „Bůh tu bytuje v jasu života“.²⁷⁶

10.4 Realita a sen

Ve sbírce je patrný motiv dvou prolínajících se světů – snu a reality. Zvláště výrazné je to v oddílu *Noční preludia*, kde je celkem dvanáct básní pojmenovaných podle každého měsíce v roce. V básních se proplétá svět snů, který přináší abstraktní obrazy, barevnost, dálku, realita naopak blízkost, přizemnost a konkrétnost:

(...)

vidím barevné vzorce snů,

vykvétají ve žlutou diviznu.

Měsíc je v úplňku,

ten mě vždycky budívá,

jeho tepaná tvář mě děsívá,

na silnici hašteřivé hlasy

ozvěnou lesa se vrací,

do uzavřených okvěti

nasakuje tma.

*O půlnoci i vedro usíná.*²⁷⁷

²⁷⁵ Tamtéž, s. 712.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 700.

Sen lyrické mluvčí zjevuje abstraktní barevné obrazce, které se mění v konkrétní květinu. To je velmi výrazný motiv, který Hauková ve snových výjevech využívá. Jakmile se lyrická mluvčí blíží k bdění, vyjevují se z dálky hlasy a prostor opět nabývá konkrétnosti, aby se zpět navrátil do okvěti tmy a spánku. V básni *Září* je ještě výraznější využívání obrazů květin jako abstraktních obrazců zjevujících se ve snech:

(...)

myšlenky se už rozptylují

do usínání, vidím barvy

jiřin, aster, mečíků.

(...)²⁷⁸

Hauková v *Nočních preludiích* navazuje na cykličnost ročních období, jak ji využívá již v básni *Boží kalendář ze Světla v září*. V této sbírce ale rozšiřuje motiv do dvanácti básní a místo motivu lásky využívá střet snů a reality.

Opět zde můžeme najít paralelu s Jiřím Ortenem, v básni *Prosinec* Hauková využívá obraz matečního louhu jako touhu navrátit se před své narození, před procitnutí do nepřátelského světa. Už u sbírky *Přísluní* jsme tuto paralelu zaznamenali (viz kapitola 2.3), autorka však až zde vyhrocuje obraz za hranice návratu do matky, jak jej využívá Orten v básni *V mamince*.²⁷⁹

10.5 Rostliny

Výrazné je ve *Spodních proudech* využívání obrazů rostlin. Již jsme se zmiňovali o zjevování se květů a barev v prostoru snů. Rostliny zde mají několik dalších funkcí. Hauková v básnické sbírce upouští od vytváření obrazů na základě tvaru slova určité

²⁷⁷ Tamtéž, s. 723.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 725.

²⁷⁹ Viz kapitolu 2.3.

rostliny, ale využívá je jako tiché svědky spjaté s určitým místem. V básni *Návrat* funguje obraz vstavače jako návrat k něčemu známému: „Nevymřel tu ještě./ Fialový a žlutý./ Vstavač mého mládí“. V básni *Rozhraní* mají rostliny funkci měření ubíhajícího času a změnu s přicházejícím stářím: „Ty roky prošlé životem –/ nejprve kvetl laskavec a bělozářka,/ potom bodlák a netýkavka“. Dále čteme: „ve skleničce luční kvítí./ Nad nimi tatáž a stále jiná oblaka“. V básni *Pokyn* jsou rostliny pouze tichým společníkem lyrické mluvčí a opět jsou svědkem ubíhajícího času: „U cesty nám kvetou čekanky,/ rok co rok čekají jako my,/ mají stejnou nezdolnost/ a trpělivé zázemí“.

11 Elegie za Jindřichem Chalupeckým

Poslední sbírka, kterou v naší práci budeme analyzovat, je *Elegie za Jindřichem Chalupeckým*. Sbírka vyšla v roce 1993 a jejím jádrem je rozsáhlá báseň, která dala název celé útlé knize. Sbírka je rozdělena na dvě části: *Elegie za Jindřichem Chalupeckým* a *Dovětek*. Podtitul knihy je 1990–1992 a datace básní přesahuje podtitul o jeden rok z jedné strany, báseň *Elegie za Jindřichem Chalupeckým* byla napsána během let 1989 a 1990, ostatní básně z oddílu *Dovětek* se datují do let 1991–1992.²⁸⁰ Sbírka je tedy napsána ve velmi krátkém období bezprostředně po smrti autorčina manžela, uměleckého poradce a mentora.

Jak napovídá název básně, *Elegie za Jindřichem Chalupeckým* je žalozpěvem za zemřelého Jindřicha Chalupeckého. Hauková se odpoutává od vázaného verše a celá báseň je prolnta výraznou prozaičností, která nabízí pocit větší bezprostřednosti. Přestože se báseň z větší části věnuje období umírání Jindřicha Chalupeckého, lze v básni najít motivy cykličnosti, návratu do vzpomínek, tematizování ubíhaní času, přírody. Analýze však věnujeme kratší prostor, jelikož se z velké části věnuje hlavně smrti Jindřicha Chalupeckého, přesto se ale dotkneme motivů, které Hauková v básni využívá.

11.1 Cykličnost

Hlavní báseň je rozprostřena do jednoho roku, začíná umíráním Chalupeckého a končí výročím jeho smrti. Básní tak prostupuje motiv cykličnosti, která vždy jednou za rok přinese krutou vzpomínku na Chalupeckého smrt. Hauková však zachází o něco dál a na prostoru jednoho verše jemně připomene cyklus života, který se věčně opakuje v každé generaci:

(...)

Září tu jen tvůj pomník se zlatými písmeny,

tvůj otec, děd a ty.

(...)²⁸¹

²⁸⁰ Hauková: *Básně*, s. 1007.

²⁸¹ Tamtéž, s. 798.

Cykličnost se zjevuje také v obrazech prostého života a činností, které je lyrická mluvčí přes tragičnost situace nucena vykonávat:

(...)

Ráno nahlédnu, zda dýcháš, je po létě

a nade mnou visí stále kříž.

Noční chandry, postavit se na nohy

a uvařit čaj.

Ještě na chvíli nevstávat do světa

a zase vařit třetí rok stejnou dietu.

Jeho i moje slabost mě podemílá.

(...) ²⁸²

Umírání se v básni stává také jakýmsi cyklem nemocí a uzdravování se, naděje a bezmoci, stává se stále běžnější součástí života, přesto ale neztrácí na své tragičnosti. Vrací se tak stále dokola smrt v různých podobách, se kterou přichází také únava:

(...)

Ani spát, ani číst ani psát,

než se zase dočkáš zítřka.

(...)

Jedna bolest druhou bolest stíhá,

poraněný pták se sotva zvedá,

ale ta flétna, tvá flétna

zní dál.

(...) ²⁸³

²⁸² Tamtéž, s. 788.

11.2 Strnulost a pohyb

Velmi výrazným motivem, který se v básni *Elegie za Jindřichem Chalupeckým* objevuje, je kontrast strnulosti a pohybu. Chalupecký umírá, zatímco venku probíhají velké dějiny Sametové revoluce:

(...)

Poslední den tohoto

šťastného a nešťastného roku, kdy

Václavské a Staroměstské náměstí se

spojily s Letenskou plání

v jediný cíl: svobodu a mír.

A ty jsi je neviděl ty valící se davy,

které volaly po pravdě a po lásce.

(...) ²⁸⁴

Ještě výrazněji je pohyb a strnulost kontrastován v dalších verších:

(...)

*Celý život pronásledovaný dočkal ses pozdě úsvitu, raduješ se v sebezapření, když
jiní žijí a ty umíráš, Na ulicích zpěv, volání, hesla, a ty ležíš na dřavějící kůži a nedoufáš,
že to dožiješ. (...) ²⁸⁵*

²⁸³ Tamtéž, s. 790.

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 789.

Jakýkoli pohyb a zvuk představuje život: zvuk dechu, pohybování očí, proudění krve, které je zastaveno krevní sraženinou a Chalupecký se opět přibližuje smrti. Obraz proudící krve je zde několikrát použit: „tělem proudí krev, jehla ti klouže do cévy“, „všili ti novou cévku a prohánějí línou krev“, „lasičky krve probíhají v těle“, stejně jako obrazy tuhnoucí krve: „svobodo v umírání, je i tam poezie, nebo jen ztuhlá krev“, nebo dále: „tromb ve všité cévě“.

V básni jsou také výrazně užívány obrazy přírody, která je plná života, pohybu, v kontrastu k situaci lyrické mluvčí. Úvodní verše básně začínají během období kvetoucího černého bezu a máchovsky vytváří kontrast kvetoucí přírody k tragičnosti básně: „Zas kvete černý bez/ pro tebe naposled“. S přírodou je také spjat motiv návratu, kdy se člověk po smrti navrácí přírodě: „druhá smrt v tvém hrobě, dlužíš ji přírodě.“. Hrob zarůstá a vyvrací ho kořeny stromů, jako by mrtvého přijímala mezi sebe a vytvářela stále větší propast mezi prostorem mrtvých a živých:

(...)

Dnes za rok kolem tvého hrobu je bodláčí

a zlatobýl a klásky stébel.

Myslela jsem si, že nad tvým hrobem

budou na větvích ptáci, že tam bude tráva

květiny a ženy s konvičkami

a zatím je to v temném koutě

mezi opuštěnými hroby,

kam vede zarostlá cesta

(...)

Pokaždé klestím tvou zarostlou cestu

(...)²⁸⁶

²⁸⁶ Tamtéž, s. 798.

Příroda se také stává prostorem vzpomínek a života. V těchto vzpomínkách je výrazně užito vertikality a horizontality, kdy výše a dálka představuje nejen vzdálenost v prostoru a čase, ale i vzdálenost od smrti:

(...)

Když jsme spolu vystoupili na horu,

kde byla tehdy smrt?

Někde v koutě zalezlá

(...)²⁸⁷

Vertikalita navíc zdůrazňuje předěl mezi smrtí a životem, níže, země a hrob jsou smrt, zatímco výše, vzduch a nebe život. Ticho má v tomto kontextu také výraznou roli:

(...)

ptám se tě, porad',

ale z hrobu nepřichází žádný vzkaz.

Jaký je tvůj rukopis snu se nedovím,

jak se podělit se steskem toho,

jenž nás opouští.

(...)²⁸⁸

Již s blížící se smrtí přichází motivy ztráty řeči, komunikace, jak je Hauková využívá v básni *Proměny* a ve sbírce *Motýl a smrt*, kde ztráta schopnosti užívat jazyk v dopise umírajícího otce předpovídá jeho smrt. Velmi podobně tomu je i v *Elegii za Jindřichem Chalupeckým*:

²⁸⁷ Tamtéž, s. 787.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 798.

(...)

Jsi jako pírkó a píšeš jako ptáček

do sněhu drobná písmenka.

Říkáš, mám to v hlavě, jen to napsat, je na zádrhel

myšlení a tvá nemoc má slova obezdívá.

(...)²⁸⁹

Poslední verše básně tematizují motiv jakési životní cesty, po níž je každý odsouzen se toulat až do své smrti. Opět se tak vynořuje motiv bloudění a tuláctví, které zastupuje onen pohyb spjatý s životem v kontrastu strnulé a tiché smrti:

(...)

„Ano, to jsem já, přines buchty s povídky,“

víc ses neozval.

Dřímáš svůj věčný sen,

zatímco já bludičkuju.²⁹⁰

²⁸⁹ Tamtéž, s. 790.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 801.

12 Závěr

V kapitolách této diplomové práce věnovaných každé sbírce Jiřiny Haukové ze souboru *Básně* jsme se věnovali vybraným motivům týkajících se času a prostoru. Vycházeli jsme z prvních tří sbírek, ve kterých jsme si vytipovali motivy, které jsme v analýze dalších sbírek sledovali. Během rozboru sbírek nám vyvstávaly další podmotivy spojené s časem a prostorem, protože dílo Jiřiny Haukové je rozprostřeno do rozmezí více než padesáti let a poetika jejího psaní se samozřejmě v průběhu let měnila.

Již při výběru sbírek, ze kterých bude možné vycházet, bylo zřejmé, že kromě prvních dvou sbírek (*Přísluní* a *Cizí pokoj*) budeme muset do našeho východiska zařadit i sbírku *Oheň ve sněhu*, kde je již patrnější zacházení s motivy spjatými s prostorem a časem, tj. s motivy cesty, tuláctví, dálky a blízkosti, návratu, historie a prehistorie. Tyto obrazy se pak objevují hlavně ve sbírkách vydaných v šedesátých letech, obsahujících básně vzniklé v rozmezí skoro dvaceti let (*Mezi lidmi a havrany*, *Rozvodí času* a *Země nikoho*). V těchto sbírkách se na naši analýzu nabalovaly nově se objevující motivy moderního života ve velkoměstě, kontrastní obrazy ticha a hluku, dětství a dospělosti. Výrazně Hauková v těchto sbírkách pracuje s tokem času, návratem do prehistorie a se vztahem člověka k zemi a přírodě. Zde by bylo možné dále provést hlubší ekopoetickou analýzu sbírek, přičemž jako východisko pro tuto práci by velmi funkčně posloužila studie Mariany Machové „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, ze které jsme i během naší analýzy částečně čerpali.

Zlomovou básní pro vytváření dalších motivických vrstev je báseň *Proměny* ze sbírky *Země nikoho*. Motivy metamorfózy, cykličnosti a smrti se tak začínají dostávat do popředí, hlavně ve sbírkách ze sedmdesátých a z počátku osmdesátých let *Motýl a smrt*, kde motiv proměny prostupuje celou sbírkou, a *Světlo v září*, kde je proměna také výrazná, ale je zasazena do prostředí přírody.

Sbírka *Spodní proudy* navazuje na motivy smrti a přírody. Některé básně využívají výrazný rytmus a rým, čímž se Hauková vrací k poetice debutového *Přísluní* a k jeho harmonickým veršům, během let totiž autorka tíhne stále více k prozaičnosti veršů.

Závěrem této diplomové práce je analýza sbírky reflektující smrt Jindřicha Chalupického, autorčina manžela, *Elegie za Jindřichem Chalupickým*, která je zároveň dovršením jedné dlouhé kapitoly básnířčina díla, jelikož se Chalupický podílel na genezi textů jako mentor a editor již od *Cizího pokoje*. Michael Špirit, editor *Básní*, tak chápe další sbírky jako novou kapitolu autorčiny tvorby, proto jsme se, i z důvodu rozsahu práce,

rozhodli poslední sbírky Jiřiny Haukové *Mozaika z vedřin* (1997), *Díra skrz* (1999) a *Večerní prška* (2002) do práce nezařadit.

13 Literatura

Primární literatura

- Blatný, Ivan: *Melancholické procházky*, Host, Brno, 2019.
- Diviš, Ivan: *Moje oči musely vidět*, Torst, Praha, 2014.
- Hanč, Jan: *Události*, ed. Jan Lopatka a Michael Špirit, Torst, Praha 2016.
- Hauková, Jiřina: *Básně*, ed. Michael Špirit, Torst, Praha, 2000.
- Hauková, Jiřina: *Záblesky života*, H&H, Jinočany.
- Mikulášek, Oldřich: *Agogh*, Vyšehrad, Praha, 2012.
- Orten, Jiří: *Knihy veršů*, Český spisovatel, Praha, 1995.
- Šiktanc, Karel: *Adam a Eva*, Československý spisovatel, Praha, 1968.
- Šiktanc, Karel: *Český orloj*, Práce, Praha, 1990.
- Weiner, Richard: *Mezopotámie*, Městská knihovna, Praha, 2018.

Sekundární literatura

- Armstrong, Isobel: *Meter and Meaning*, in *Meter Matters*, ed. Jason David Hall, Ohio University Press, Ohio, 2011, s. 26–52.
- Blažíček, Přemysl: *Kritika a interpretace*, Triáda, Praha, 2002.
- Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*, Malvern, Praha, 2009.
- Culler, Jonathan: *Teorie lyriky*, Karolinum, Praha, 2020.
- Černý, Václav: *Jiří Orten*, in *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha, 1992.
- Fučík, Bedřich: *Cesta Jiřiny Haukové*, In Jiřina Hauková: *Letorosty*. Československý spisovatel, Praha, 1970, s. 183–192.
- Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, Koniasch Latin Press, Praha, 1994.
- Hodrová, Daniela a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, H+H, Praha, 1997.
- Hrdlička, Josef. Soukupová. Klára, Špína, Michal, eds.: *Básně a místa. Eseje o poezii*. FF UK, Praha, 2015.

Jankovič, Milan. Kubínová, Marie. Langerová, Marie. Červenka, Miroslav, eds.: *Pohledy zblízka. zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*, Torst, Praha, 2002.

Kubínová, Marie: *Časoprostor lyriky*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2020.

Kožmín, Zdeněk. Trávníček Jiří: *Na tvrdém loži z psiho vína: česká poezie od 40. let do současnosti*, Jota, Brno, 1998.

Langerová, Marie: *Jiřina Hauková, fotografka*, in *Revolver Revue*, roč. 29, č. 96, Praha, 2014. s. 175–196.

Macura, Vladimír: *Básnický cestopis*, in: *Poetika české meziválečné literatury*. Kolektiv ústavu pro českou a světovou literaturu. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 33–55.

Machová, Mariana: „Člověk pokouší krajinu“, *Možnosti ekopoetiky v díle Jiřiny Haukové*, In *Česká literatura*, roč. 71, č. 6, 2023, s. 744–767.

Nový zákon. in *Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Biblická společnost v ČSR, Praha, 1990.

Pešat, Zdeněk: *Tři podoby literární vědy*, Torst, Praha, 1998.

Soukupová, Klára. Špína, Michal, eds.: *Hlasy míst. Prostor, místo a geografie ve světové poezii*, FF UK, Praha, 2016.

Internetové zdroje

Export, Valie: *Verletzungen*, in *Körperkonfigurationen*, 1972. online:

https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2214