

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

Od beztvorosti k dutému tělu

K poetice prázdnoty v díle Františka Halase

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LUKÁŠ PROKOP

(obor Český jazyk a literatura)

Vedoucí práce: Doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.

Datum odevzdání práce: leden 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Lukáš Prokop



František Halas v rybníku u Rozseče

OBSAH:

Úvod.....	6
I. Hmota.....	9
I. I. Příslušnost k tělu světa. Svět je jediné tělo.....	9
I. I. I. Lyrické já součástí amorfního světa.....	10
I. I. II. <i>Mazurské bažiny</i> a bahno.....	14
I. I. III. Strukturní podobnost těla člověka a těla země.....	17
I. I. IV. Rozbité tělo a rozbitá země.....	19
I. I. V. <i>Mateřská půda</i> a hrůza z proměnlivosti.....	20
I. I. VI. Zaplněný prostor.....	21
I. II. Temnota a světlo. Člověk jako bytost s očima.....	24
I. II. I. Taktilní zkušenost temnoty a světla.....	26
I. II. II. Pasivní život a spánek.....	27
I. II. III. Aktivita.....	31
II. Čas.....	33
II. I. Tělo v časovém horizontu.....	34
II. II. Krása ošklivosti.....	35
II. III. Voda a tělesná forma.....	36
II. IV. <i>Entropický</i> princip hmoty.....	38
II. V. Pohyb prostorem jako pohyb hmotou.....	39
II. VI. Nesmrtelnost hmoty.....	41
II. VII. Zastavený čas a zvrstvená hmota, <i>ted'</i>.....	42
II. VIII. Beztvarost jako výsledek příslušnosti k času.....	44
II. IX. <i>Hmota a paměť</i>.....	48
II. X. Čas jako tvůrce a čas na hranici.....	50
II. XI. Zkušenost hmoty. Ruina a mrtvé tělo.....	51
II. XII. Avantgarda. Sen o budoucnosti a současný stav.....	53
III. Forma, prostor, struktura jako nutné atributy těla.....	56
III. I. Vznik tělesného tvaru.....	57
III. II. Tělo v prostoru, vnitřní a vnější svět.....	62
III. II. I. Zrcadlo, uzavřený a otevřený svět.....	68
III. II. II. Mrtvé tělo <i>plné</i> prázdnoty. Tělo obrácené naruby.....	71
III. II. III. Pevné těleso jako model pro konstrukci vlastního těla...73	

III. II. III. I. Podstata ukrytá uvnitř.....	75
III. III. Ty a setkání s druhým.....	77
III. IV. Kůže a <i>druhý</i>	83
III. IV. I. Falešnost vlastního těla i těla <i>druhého</i>	86
III. IV. II. Oči.....	87
III. IV. II. I. Oči a kůže.....	90
IV. Kůže jako překážka.....	92
IV. I. Šaty a maska.....	92
IV. II. Stín.....	97
IV. III. Zvrstvené tělo.....	98
IV. IV. Vnímání bez povrchu, <i>dřeň</i>	100
IV. V. Rozklad a rozpadlé tělo.....	102
IV. VI. Mezní situace.....	103
IV. VII. Pravdivá tvář.....	104
IV. VIII. Rozpadání a pukání.....	105
V. Prázdnota tváří v tvář slovu. Svět vnitřku a vnějšku. <i>Anihilace světa</i>	108
V. I. Zkušenost nekonečna. Tvář a krajní odlišnost.....	109
V. II. Mluvicí tvář.....	110
V. III. Možnosti jazykového znaku, písmo a hlas.....	110
V. IV. <i>Nikde</i> a problematika psanosti.....	112
V. V. Mluvené slovo a ticho.....	113
V. VI. <i>Nikde</i> psané a řečené.....	113
V. VII. <i>Nikde</i> nevyslovitelné, nenapsatelné a Bůh.....	114
V. VIII. Existence dvou světů: uvnitř a vně. Hranice, prostupnost a místo člověka.....	114
V. IX. <i>Nikde</i> a avantgarda.....	117
Závěr.....	121
Seznam literatury.....	127

I. Úvod

...do žádné knížky nebylo nacpáno tolik bezprostředního poznání, jako do této. Je svědectvím posedlosti jednou myšlenkou, která způsobovala noci bez spánku, „děs z prázdna“ byl cítěn až fyzicky, křivil do určitého úhlu pohled na všechno. Je rozpomínáním na sebe sama, svlékáním kostýmů a masek a výslovením vžité nevíry, které jsem byl tehdy pln...

Tato slova pronesl František Halas, když se po létech v jednom rozhovoru vracel k pocitům, které ho provázeli v době psaní druhé básnické sbírky *Kohout plaší smrt*. Sbíрка vyšla roku 1930 a Halas ji považoval za svou nejlepší; podle toho si jí také cenil. Prožitek prázdnoty se stává spouštěcím momentem pro konstrukci specifického místa, kde bude možné této prázdnotě vzdorovat. Tímto místem se Halasovi stává svérázně pojatý umělecký svět a svérázně pojatý prostor vlastního těla.

Pro určitou redukci světa, které se Halas ve svém přístupu nutně dopouští, mě zajímalo konfrontovat jeho vidění s některými filozofickými koncepcemi, především s fenomenologií, která specificky a metodologicky definovanou redukci staví za základ jedinečného poměru k věčnému světu. Nástrojem mého přístupu k básníkovu ranému dílu se mi stalo filozofické dílo Emmanuela Lévinase, kde se fenomenologie přibližuje existenciálnímu pojetí, a dílo Maurice Merleau-Pontyho, kde je řešena problematika vnímání v souvislosti s vizuálním a taktilním prožíváním světa.

František Halas ve svém díle zcela zjevně usiloval o nalezení místa, ze kterého by mohl vidět fenomenální svět v celku, aniž by v něm zpočátku musel být přítomen: *žít svou smrt*, říkal. Jako nástroj objevil poezii, *poznávací proces jasnozřivější vědy*,¹ která mu měla umožnit vidět svět jedinečným způsobem. Byl to projev určité reduktivní estetiky vnímání světa. Zpočátku usiloval omezit svůj svět, vlastně světu odumřít, aby jej mohl nezaujatě a především v celku pozorovat a svým dílem o něm referovat.

¹ František Halas (1958, s. 8).

Dostal se do určitých nesnází, protože si vytvořil místo, kde se před nepřátelským světem uzavřel. Jeho nátura mu nedovolovala v takovém stavu setrvat delší dobu, protikladnost vlastního pohledu na svět jej nutila svá stanoviska znovu a znovu přehodnocovat.²

Halas později usiloval spojit vnitřní svět svého umění a svět reálný, společenský. Chtěl si zachovat svou odpovědnost živého člověka, zapojit se do světa, a přitom si uchovat možnost svět stále osobitým způsobem pozorovat. Proto musí koncepce tohoto místa a vnitřního světa projít radikální proměnou. O postižení této proměny půjde především.

Právě na pozadí takového snažení se ukazuje sledování problému *vlastní* tělesnosti jako relevantní. Jak nebýt ve světě přítomen, aby mohl být obhlédnut v celku, a přitom k němu stále nutně příslušet svým tělem? Jak skloubit touhu po skrytí se ve vlastním uměleckém universu s nutkáním se do života společnosti zapojit?

Klíčovým se tu stává pojem *cesty*. Mluví o ni Jindřich Chalupický a umisťuje ji v titulu své významné halasovské studie.³ Mluví o ní i Bedřich Fučík, ale vlastně všichni, kdo se Halasovým dílem v nějakém větším časovém úseku zaměstnávali. Protože cesta znamená postupování a vývoj, a Halasovo dílo vzhledem k vnímání prostoru, vlastního těla a světa pozoruhodným vývojem prochází.

Tuto pomyslnou cestu budu sledovat na básnickově díle dvacátých a třicátých let, což je v zásadě reprezentováno sbírkami *Sepie* (1927), *Kohout plaší smrt* (1930), *Tvář* (1933) a *Dokořán* (1936).

Z hlediska soustředění se na tělesnost v Halasově díle jsem stanovil jako mezní polohu *Nikde* ze sbírky *Dokořán* (1936). Na počátek jsem položil *Sepii*.

Halasovo *Nikde* není poslední básní jeho díla, mnozí na básníkům triumf, který později našli v *Torsu naděje*, teprve čekali, do *Nikde* kladu konec jedné fáze, protože tam dospívá reflexe tělesnosti a konstrukce vnitřního světa krajní polohy a maximální exponovanosti.

² Pavol Winczer uvádí tyto základní Halasovy protiklady:

- *Intimnost versus monumentalita*
- *Intelektuálnost myšlenky versus prudká smyslová obraznost*
- *Něha versus brutalita, čemuž částečně odpovídá melodickost versus drsnost*
- *Proti statickosti pojmenování stojí nejdřív expresionistická disharmonie, později text dynamizuje množství naléhavých až znepokojivých otázek.*

Pavol Winczer (1988, s. 467-472).

³ Viz Jindřich Chalupický (1964, s. 27-32).

Mluvím-li o cestě, neznamena to, že budu za cestu považovat pouhou chronologii změn, Halasovo směřování je přerušované spoustou návratů a přehodnocení, i to bude v práci jednoznačně vysloveno. *Je zvláštní paradox v tom, že Halas nakonec nikdy nevěří pravdě, kterou si sám dobyl. Uhne od ní a začíná znovu, docházejí pořád na stejná místa, ale nepřipouští pro sebe žádný závěr, z něhož by mohl silnější a bohatší vyjít dál.*⁴

Bedřich Fučík mluví o Halasově hledačské a těžké nátuře, o jeho nekonečném pochybování, které mu podráželo nohy, vracelo ho zpět a bránilo mu v rychlejším postupu. Přesně to nalézá sám Halas v díle *své první lásky*, Jaroslava Vrchlického: *Vrchlický je básnický typ tak nejednotný, že uchopíte-li jej na jednom místě, převáží se vám ihned, je rozkmitán do poloh, jímž není konce, jeho věčné rozkyvy mezi skepsí a vírou, radostí a hořem, pokorou a pýchou, samotou a světem, resignací a vzpourou, nenechávají jej v klidu, zná je, pokouší je o jednotu, o uklidnění, ale nenalézá je.*⁵

Halasův vývoj vztahu k tělesnosti budu sledovat od reflexe světa jako beztvareho, kdy využiji podnětné práce Bachelardovy, Bachtinovy a Lévinasovy. Později se zaměřím na vznik tělesného tvaru, na setkání s druhým jako *ty* s tváří. což donutí Halase radikálním způsobem přehodnotit koncepci prostoru a svého vlastního postoje ke světu. V *Dokořán* je zkušenost s tváří druhého člověka plně začleněna do vztahu vnitřního *chráněného* světa umělce a života společnosti. což jej zásadním způsobem proměňuje.

Existuje velmi bohatá na problematiku Halasova díla zaměřená literatura. Některé práce byly velmi inspirativní a podnětné, byla to např. práce Zdeňka Kožmína, která se zaměřuje na Halasovo prožívání života jako existence vystavené permanentnímu ohrožení a v reakci na to se toužící skrýt. Jak se Halasovo lyrické já s takovým pocitem vyrovnává, bude už předmětem dalších kapitol naší vlastní práce.

Představa básníková vývoje na pozadí tělesnosti je zcela jistě jen jednou z omezených možností přístupu k tak pozoruhodnému dílu, kterým texty Františka Halase jsou, proto předem upozorňuji na určitou redukci.

⁴ Bedřich Fučík (2002, s. 114).

⁵ František Halas (1944, s. 18-19).

I. Hmota

I. I. Příslušnost k tělu světa. Svět je jediné tělo

Par contre affirmer que l'univers ne ressemble a rien et n est qu'informe revient a dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.⁶

Opravdu si nelze představit, jak by Duch mohl malovat. Malíř mění svět v malbu tím, že propůjčuje své tělo světu. Abychom pochopili toto předpodstatnění, je nutno opět nalézt činné, operující, živoucí tělo, jež není kouskem prostoru, ani svazkem funkcí, nýbrž spleť vidění a pohybu.⁷

Maličký komár s rozpjatými křídly prolétl mu břichem neztrácejí na rychlosti.⁸

Tělesnost podmiňuje každou existenci ve světě, její vnímání a vidění. Tělo každé bytí ve světě zpřítomňuje a umísťuje, umožňuje svět prožívat a aktivně do něj zasahovat. Jeho pozice je natolik specifická a jeho reakce natolik příznačné, že by mělo být zkoumáno jedinečným způsobem.

Tělo a jeho obraz v umění, zde v několika básnických sbírkách spisovatele Františka Halase, je tím, co bude ve středu našeho zájmu. Umělecké dílo bez tělesnosti nemůže existovat. Nejen proto, že jediná zkušenost umělce je zkušenost umožněná existencí těla, ale i proto, že bez rukou nelze psát ani malovat nebo uchopit hudební nástroj, a nakonec samo dílo je fyzické, je tělesné, protože v světě existující.

⁶ Georges Bataille (1988, p. 382).

⁷ Maurice Merleau-Ponty (1971, s. 9).

⁸ Franz Kafka (1992, s. 33)

Tělesnost a reflexe *vlastního* těla nejen podmiňuje, ale i specifickým a jedinečným způsobem ovlivňuje poetiku Halasova slovesného díla. Tělo je mu zdrojem typických počitků, které může poskytnout právě jen ono. Uvědomění si pozice vlastního těla v rámci celého bytí je tím, co je v Halasově poezii určujícím impulsem pro vznik desítek veršů i celých básní jednotlivých sbírek.

Za mnohými složitými a těžko pochopitelnými obrazy se skrývá prožitek tělesnosti, který ovlivňuje a zakládá některé z nich.

I. I. I. Lyrické já součástí amorfního těla

Tělesnost, kterou Halasův lyrický subjekt reflektuje, je především hmota ve své amorfní podobě - jak to rané dílo dokazuje - jako nerozlišená masa, která zachvacuje celý jevový svět. Hmota nemá definovatelný konec ani začátek, vyplňuje celý obyvatelný prostor. Spojuje tělesného jedince se vším viditelným, tedy hmotným, a může se stát, že samo lyrické já se cítí zahrnuto prostřednictvím vlastního těla do většího celku, kterým je nerozlišená a amorfní hmota. Její působení vyvolává pocit vlastní beztvorosti, vlastního neodlišení od celku, a na konec pocitu nemožnosti nějak své konkrétní bytí, kterým se *já* stává, uchopit, aby se v procesu individuace utvořilo podle vlastních představ, což znamená pracovat na své vlastní existenci a důsledně se odlišit od materie, která zakládá i ostatní těla.

Hmota se totiž může stát pastí, vězením, ze kterého není cesty ven. Může působit ničivě a jedince *zadusit*. Hmota splývá s tělesností, protože každá tělesnost se představuje jako hmotné povahy.⁹ Naopak ale platí, že hmota nemusí být vždy tělem, může zůstat beztvorá, což se ukazuje při bližším seznámení se s některými Halasovými básněmi jako klíčový pojem. Tělo vyžaduje tvar, a ten hmota nemusí *vždy* nutně mít.

Obraz těla, který vzniká v našem mozku, je výsledkem souboru počitků a vjemů, které přinášejí smysly, především zrak a hmat. Představa těla je výsledkem souhrnu vizuální a taktilní zkušenosti. Tělu přisuzujeme nějaký tvar, nějakou formu.

⁹ Na tomto místě lze použít tvrzení G. Bataille o gnosticích, kteří považovali svět za odsouzený právě kvůli jeho pohlcení v hmotě. Bataille uvádí, že vůdčím motivem *byla koncepce hmoty, jako principu aktivního, který existuje věčně a sám od sebe jako temnoty (které nejsou nedostatkem světla, nýbrž nestvůrnými archonty odhalovanými tímto nedostatkem), jako zlo (které není nedostatkem dobrý, nýbrž tvůrčím činem)*. George Bataille (1931, s. 173).

Má v našich představách své hranice, rozprostírá se odněkud někam, vždy v jistých mezích, ve vymezeném prostoru, který jeho rozlehlost omezuje.

Halasovo básnické dílo i díla jiných autorů, nakonec i zkušenost každého člověka, svědčí, že tělu není jeho tvar *dán* na časově neomezenou dobu. Tvary a formy světa nejsou hranicemi navěky inertních těles, do jejichž vnitřního světa nelze proniknout za žádných okolností, ale jsou pouze výsledkem působení fyzikálních vlastností hmoty, jejích sil, která tělesa *drží pohromadě*. Hmota je proto něčím, co je předpokladem, nutností a podmínkou těla a jeho vnímání. Tělům jsou jejich tvary pouze *propůjčeny*, nikoliv jednou a *bezúročně* dány.

Ani lidské tělo není nadáno tvarem nijak neměnným. Sledujme jej v průběhu života, od narození po stáří a následný rozpad a sublimaci jeho hmotných složek ve velkém těle země. Sledujme člověka při chůzi, jak se poloha jeho okončetin každou chvíli mění, jak si sedá, jak se zvedá či jak uléhá. Vždy je to docela jiné tělo.

Těla se nafukují, bobtnají, hubnou, rostou, aby se opět zmenšila, či se nakonec rozkládají, nechávají se do sebe vstupovat jiná tělesa, která jeho formu zcela rozruší a přemění. Ani základní životní úkony se neuskutečňují bez zásahu vnějších těles do tvaru, ale i vnitřního prostoru separátního těla. Přijímání potravy je jedním takovým. Neobejde se bez zásahů do falešné stálosti těla.

Tělo se otvírá jiným tělesům, aby je pozřelo, aby je nechalo vstoupit do temnot svých útrob, a tak je tvarová stálost okamžitě vyvrácena a svržena v prach. Tělo člověka nikdy nebylo a zřejmě ani nebude ničím formálně neměnným. Bude vždy jen potencialitou, změnou, nestálostí a *ruinou*.

I proto, nemusí být svět vždy vnímán jako tvarově v sobě pečlivě rozlišený, může být také, a to zcela oprávněně, viděn jako působiště rozlévající se hladové a svévolně tvořící hmoty, která rodí a ničí podléhaje vlastním rozmarům.

Takovou hmotu znal francouzský literární teoretik a fenomenolog Gaston Bachelard. Pro něho byly veškeré formy viditelného světa jen snem hmoty.¹⁰ Nikoliv snem duchovní bytosti, ale snem, touhou a přáním samotné hmoty. Hmota je tou silou, která vytváří svět, a je matkou všech rozličných a nejpodivnějších tvarů.

I lyrický subjekt Halasových raných sbírek zprostředkovává prožitek hmotného světa jako prostoru, kde primární roli hraje beztvará hmota a kde každý

¹⁰ *V hlubinách hmoty roste temná vegetace, v šeru hmoty rozkvítají černé květy. Mají už svou sametovost i svou typickou vůni.* Gaston Bachelard (1997a, s. 8).

tvár, lidské tělo nevyjímaje, je jen jakousi, i když důmyslně vytvořenou, hříčku, která může být hmotou v každém okamžiku zachváčena a zničena.

Hmota a čas, jsou v jistém smyslu synonyma, kde je hmota je i čas a naopak. Obě veličiny jsou navzájem tak úzce spojeny, že k definici jedné používáme druhou. Oběma, hmotě i času, se dostává v básnickově díle velké pozornosti a jejich prožívání je zdrojem řady pozoruhodným způsobem se vyvíjejících se obrazů.

Lidské tělo není ničím hotovým, neměnným a jednou završeným. Během svého vývoje od narození k zániku prochází z hlediska svého tvaru nespočetnými změnami.

Lidské tělo, stejně jako každé jiné tělo, je schopné vstupovat samo, či nechat do sebe vstupovat jiná tělesa. Je to vždy jiné *završené* tělo, které proniká do jiného *završeného* těla. Nemusí to být nutně vztah mezi neživým předmětem a aktivním živoucím tělem, ale ke splývání a splétání dochází vzájemně i mezi živými a aktivními těly.¹¹ Proplétají se a mísí lidé, zvířata, živé i neživé přírodniny, věci, nakonec vše, co je hmotné povahy. Každý *předmět překračuje své kvalitativní meze, přestává být sám sebou.*¹² tělo je otevřené do světa, jsou setřeny hranice mezi jím a okolním světem.¹³

Individuální tělo se skrze svou tělesnost stává součástí jiných těl. Příslušnost k *jedinému tělu světa* tvořila ideové zázemí různých lidových zvyklostí a oslav a jednou z nich byl karneval. Lidská bytost nebyla osamostatněným individuem, ale jedním z *mnoha záhybů velkého všelidového těla.*¹⁴ Každý jedinec příslušel právě svou tělesností do *těla celého lidského rodu*, jedinečnost byla oslabena a příslušnost k *velkému tělu* byla samozřejmostí. Michail Michailovič Bachtin nazývá tuto koncepci těla tělem *groteskním*.

Jeho podstatou byla představa nehotového a nedokončeného těla, které je přístupné své vlastní proměně.¹⁵ Při zobrazení groteskního těla, usiloval umělec o

¹¹Na jednom místě Merleau-Ponty mluví o tělech, která se vzájemně *svazují jako květiny v kyticí*. Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 137)

¹²Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 244)

¹³ *Nově nalezený římský ornament překvapil současníky neobyčejně fantastickou a svobodnou hrou s rostlinnými, zvířecími i lidskými tvary, které přecházejí jeden v druhý, jako by jeden tvar vždy rodil tvar následující. Nejsou tu ostré a nehybné hranice, které vzájemně oddělují tyto přírodní říše v běžném obraze světa: zde, v groteskně, se hranice odvážně narušují.* Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 31).

¹⁴ Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 240).

¹⁵ *Mezi proslulými kerčskými terakotovými plastikami /.../ jsou mimo jiné i svérázné figury těhotných stařen; jejich stařecká ošklivost i rysy těhotenství jsou groteskně zdůrazněny. Těhotné stařeny se přitom smějí. Je to velmi výrazná a charakteristická grotesknost, samozřejmě ambivalentní: těhotná*

zveličení těch tělesných částí, které narušovaly *jalový povrch* jinak inertního těla.

*Umělecká logika groteskního obrazu tak ignoruje uzavřenou, rovnou a jalovou plochu (povrch) těla a fixuje toliko jeho vypukliny – výrůstky a pupeny – a otvory, tedy jen to, co vystupuje za hranice těla, a to, co uvádí do tělesných hlubin.*¹⁶

Smyslem bylo zobrazit tělo tak, aby byla především zdůrazněna jeho nehotovost, nedokonalost, a tak i jistá potenciální otevřenost pro promísení s jinými těly. Groteskní tělo je tělo v přerodu, groteskní obraz zachycuje dvojjedinou příslušnost těla k životu i smrti, spojuje dva základní aspekty života: zrození a zánik.

*Události groteskního těla se vždy odehrávají na pomezí jednoho a druhého těla, jakoby v průsečíku dvou těl: jedno tělo umírá, druhé se rodí, ale obě jsou sloučena v jediném, dvojdomém.*¹⁷

Představa o možném splývání těl je součástí zastřešující ideje o *tělesnosti světa*. O příslušnosti každého jedince k jedinečnému velikému tělu země. Člověk prožívá svou tělesnost jako cosi kladného, pocítuje tělesnou látku, která ho pojí se vším, co má tělo, jako má své tělo i on. Pocitu osamocení se tu nezbavuje prožitkem duchovního spojenectví s druhými, ale především prostřednictvím svého vlastního fyzického těla.

Lidské tělo v kontextu Bachtinova výkladu karnevalu lze vnímat jako objekt, který je celkem otevřeným, a proto přístupným vniknutí jiného těla - v nejširším a specifickém smyslu slova,¹⁸ a celkem rozčleněným, který sotva drží pohromadě a může být kdykoliv *rozmístěn* v prostoru. Jsou to pouze dvě tváře téhož, v obou případech jde o fenomén tělesné podstaty světa. A principiálně přesně taková je představa těla, kterou si utváříme čtením Halasova raného díle.

Tato koncepce těla prochází v básnickově díle specifickým vývojem, její nejhluběji zakořeněný myšlenkový grunt je pozoruhodně konzistentní, zůstává přibližně stejný a dílo je jeho bohatým rozvíjením.

rodící smrt. V těle těhotné stařeny není nic uzavřeného, stabilizovaného. Spojuje se v něm stáří narušené tělo, už deformované, a ještě nehotové, počaté tělo nového života. Život se ukazuje jako ambivalentní vnitřně protikladný proces. Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 26).

¹⁶ Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 249).

¹⁷ Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 252-3).

¹⁸ Lidské tělo je nehotové a otevřené, tak, jak ho viděl Rabelais a celý středověk, a proto přístupné míšení s těly jiných, je ale také otevřeno pro běžné z hlediska svých životně důležitých funkcí: přijímání potravy atp., to je onen širší smysl.

I. I. II. *Mazurské bažiny a bahno*

Emblematickou básní tohoto období, kde se projevuje zejména reflexe hmotného světa jako prostoru zaplněného beztvarem hmotou a kde se ukazuje lidské tělo jako součást většího amorfního celku, jsou *Mazurské bažiny* z první básnické sbírky *Sepie*. Text odpovídá koncepci těla a hmotného světa, o které byla řeč:

Lesklé plody šrapnelů s hořkým jádrem smrti

Kdo prosil se o tu ocelovou manu

Tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty

Spí v bahnu

Zavšivenci po příkladu svých vší

Do kůže země se zahryzli

Nebesa plyny rezaví

Setniny zbloudily

Mazurské bažiny podivných žab

Lstivé melodie smrti

Bahnem se zalykat

a zpívat příšerný zpěv lásky

Maminko

Maminko

Tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty/ spí v bahnu čteme v první strofě. Lidské tělo, které je tu reprezentováno hlavou, z hlediska racionálního uvažování jeho nejvýznamnější částí, se stává součástí většího celku těla země, které zastupuje *bahno*. Motiv bahna není přítomen náhodou, právě bahno, jak o něm mluví Gaston Bachelard, je sama hmota země ve své *nejamorfnější* podobě. Bahno je beztvaré, je to jedinečná směs vody a prachu.¹⁹ Jde o látku poddajnou, *nejvíce pasivní*, bahno není ani tekuté a ani zcela pevné. Účinky agresivity hmoty jsou zpomaleny,

¹⁹ Gaston Bachelard mluví o *jakémsi čtverém prachu čtyř živlů*. Bahno je substance složená ze všech čtyř živlů, lze ji proto vnímat jako zbytek z těl všeho pozemského a jako to nejpozemštější, co si dovedeme představit. Gaston Bachelard (1997a, s. 130).

zklidněny, ale nikoliv zmírněny. Hmota je nadána větší *trpělivou* silou, podobně jako voda, ale o to pracuje s větší jistotou.

Bahno má blízko k těstu, které jako neagresivní a tvárná hmota poskytuje své *tělo* k tvorbě rozmanitých forem. Je to poddajná substance, která se může stát základem nových těl. Těsto s sebou přináší prvotní zkušenost amorfní hmoty, která na sebe ještě nevzala formu.

V motivu bahna se tak tímto zvláštním způsobem spojuje představa rozkladu, a zároveň konstrukce nového a svébytného tvaru, potenciálně obsažená v organické povaze samotné látky. Těsto je prahmota, ze které se teprve tvoří a hněte budoucí svět.

Lidská hlava zapadá do bahna a stává se jeho součástí. Je to možné právě jenom proto, že obojí je jedné materiální povahy. Obojí je tvořeno stejnou látkou, a tak člověk může *bahnem se zalykat*. Bahno vstupuje do člověka, do jeho těla, ústy. Ústa slouží k přijímání potravy, nejčastěji tedy k aktivní činnosti člověka, bahno vstupuje do člověka, který jej polyká a *zalyká se*. Člověk sám aktivně pozře hmotu *vnějšku*. Je to pohyb zvenčí dovnitř. Právý opak obrazu, který vzniká nad představou hlavy, která *spí v bahnu*. Protože nyní je to právě pasivní spící člověk, který je zastupován hlavou, která vstupuje do těla země, do beztvareho bahna. Člověk nepolyká, ale je polykán. Včleňuje se *zpět do jediného těla země*.

Mazurské bažiny se proto představují jako jedna z básní, která vyslovuje představu lyrického já o jeho zapojení do většího hmotného celku a vlastní tělesné otevřenosti pro prolínání s jinými tvary.

Ve sbírkách z pozdních třicátých let se motiv amorfní hmoty sblíží s motivem temnoty, např. v básni *Ze tmy*:

*Do tmy zahleděn
světa nevnímaje
duch můj okouzlen
čerň polykaje*

Hmota se jako amorfní zdá být stejně neuchopitelná pro lidské vědomí jako temnota. Až teprve tvarem se vědomí předměty dávají, díky formě se stávají uchopitelné a postižitelné. Temnota pojatá především jako nepřítomnost světla, které

umožňuje vnímat předměty v podobě, kterou jim dává tvar, se tak podílí na vzniku představy o beztvorosti předmětů a zakládá jejich unikavost a nepostižitelnost.²⁰

V *Mazurských bažinách* je tělo spojeno s hmotou země identitou materiální, obě entity do sebe zapadají a tělo je nakonec pohlceno. Vše, co člověka jako objekt mající tvar a hmotnost oddělovalo, je smazáno. Lidské tělo zmizelo obklopeno látkou, která do něj sama vstoupila, aby ho pojala zpět do sebe.

Gaston Bachelard v knize *Země a snění o odpočinku* mluví o dvou protichůdných aktivitách, které se s polykáním pojí, jako o jevech zakládajících se v tzv. *Jonášově komplexu*. Výklad tohoto komplex se zakládá na příběhu biblického Jonáše, který byl pozřen velrybou. Pro člověka takto polknutého neznamená podle Bachelarda pobyt ve velrybím břiše nutně jen negativní zážitek.

Mýtus o velrybě je příběhem, který se zakládá na představě člověka, který si sám sebe uvědomuje jako bytí spočívající v neustálém ohrožení. Člověk jako zranitelné existence touží po bezpečném úkrytu. V podvědomí si spojuje touhu po spočinutí se *vzpomínkou* na blažený čas trávený v břiše své matky. Stopy vidiny tmavého a teplého úkrytu se ukazují i v jádru příběhu Jonášova. V něm se odhaluje touha člověka žít v bezpečí svého vlastního břicha,²¹ či navrátit se do těla vlastní matky. To koresponduje s touhou po vlastním novém zrození. V mýtických příbězích se vypráví o člověku, který získává tímto *pasivním* pobytem svou novou dokonalejší podobu. Souvisí to s přeměnou, s prožitkem své vlastní nedokonalostí, kterou si člověk uvědomuje a kterou touží změnit.

Koncepce těla v Halasově básnických textech tak zřetelně odpovídá koncepci groteskní, která pojímá tělo jako nedokonalé, podstatně nestálé a přístupné proměně. Tělo ztrácí možnost být jednou provždy završené a získat svou definitivní tvářnost. Přestává být prostředkem odlišení v procesu individuace, ale naopak, stává se předpokladem *nivelizace*, vyrovnání a srovnání rozdílů mezi nezávislými individui na bázi tělesného. Tělo je tím, co vše ve viditelném světě spojuje do jednoho nerozlišeného hmotného celku.

Pozoruhodným způsobem se s představou jediného těla světa vyrovnává Jindřich Heisler. Ani jemu nebyla, jak to dokazují *fotografiky* shromážděné v cyklu

²⁰ K společným znakům beztvorosti a temnoty se během naší práce několikrát vrátíme. Připomeneme práce Lévinasovy. Temnota se také stane určující pro zkušenost prázdnoty a bude třeba s ní počítat, až budeme hovořit o vyjadřovacích a referenčních možnostech jazykového znaku.

²¹ *...le rêve de vivre chez soi, au centre de son propre être, dans son propre ventre.* Gaston Bachelard (1984, p. 133).

Z jednoho těsta ze čtyřicátých let, představa takto pojímané tělesnosti nijak vzdálená. Na Heislerových obrazech vystupují několikabarevné gelovité figury lidí, zvířat či hmyzu, které jsou vzájemně spojeny vlákny, někde sotva viditelnými jindy dost širokými, aby pohltily celý zdeformovaný úd některé postavy. Vzniká dojem vzájemné pospolitosti těl, která jsou utvářena jedinou látkou, ze které se těžko osvobozují. Pospolitost tu zjevně není provázena nějakým radostným prožitkem, ale ukazuje se jako příčina *stísňujícího* prožitku neschopnosti oddělit vlastní tělo od těl ostatních. Hmota se nechává poznat ve své zakladatelské a zároveň nivelizující potenci jako likvidační a pohlcující síla, která se staví na odpor každé touze formálně definovat svůj vlastní život prostřednictvím těla, což je možné odhalit i v díle Halasově.

Mazurské bažiny nejsou jedinou básní, která vyslovuje prožitek vlastního zanikání v hmotě plynoucí z její potence pohltit každý tvar. Tato problematika na sebe upozorní v tvorbě pozdějších sbírek dvacátých a třicátých let. Např. v básni *Podzim* z druhé sbírky *Kohout plaší smrt*.

Nečesanec smělého půvabu v pancíři mlh

Alkohol rúží do dna vypíjí

Rozmazaných dnů plnou tvář

Představa těla obklopeného nebo uzavřeného v jiném větším těle je tu, i když po několik letech, znovu evokována obrazem těla uzavřeného v *pancíři mlh*.

I. I. III. Strukturální podobnost těla člověka a těla země

Člověk je vnímán jako součást světa a jsou hledány strukturální podobnosti mezi jeho tělem a *tělem* země. Nejde jen o zmíněnou materiální příslušnost, ale o podobnost vyššího řádu. Člověk a svět jsou podobně či dokonce identicky utvářeni:

Černá jáma růžemi se cpe

stud hlíny bez trávy ji pokrývá

tvář mrtvého pýchavka ošklivá

pokrovem stříbrným se kryje

(*Výkrop*)

Lidská hlava může být *pýchavkou, ořechem, vrásky kostrou tlícího listu*, oko *bobulí*, květy mohou být *klouby kostlivců*, ruce *snítkami*, nebe *utopenou stařenou*, plet' tvořena *mlhou* či *zemí*. Hlína může být personifikována a vykazovat podobné vlastnosti jako lidská tvář. Tato idea odpovídá představě antropomorfizované krajiny.

Obrazy přírodních scénérií na plátnech jednoho z nejvýznamnějších malířů manýrismu, Giuseppe Arcimbolda, vycházejí z podobného základu. Jsou utvářeny tak, že přírodniny jako skály, pole, stromy atp. mají lidskou podobu. Přírodě je přiznána lidská struktura. V celému vesmíru je spatřován antropomorfní princip.

V životě lidského těla jsou nacházeny souvislosti s pohybem těles, každému orgánu těla je přisouzena příslušnost k živlu, tělo je rozčleněno podle znamení zvěrokruhu atp. Tím byl jedinec včleňován do celého stvoření. Nebyl osamocen a zbavoval se strachu, který plynul z nesmírnosti přírody, z její velikosti a zdánlivé odlidštěnosti. Idea antropomorfizované krajiny šla přímo proti tomuto pocitu. *Neboť jako je člověk složen ze země, vody, vzduchu a ohně, tak je shodné i tělo Země. Má-li člověk v sobě kosti, podpěry a nosnost masa, má Svět kamení, podporu Země. Má-li člověk v sobě moře krve a plíce, které se dýcháním zvětšují a zmenšují, má tělo Země své oceánské moře, jež také roste a ubývá každých šest hodin při dýchání Světa. Když vycházejí z onoho moře žíly, jež se rozdělují a procházejí celým tělem, stejně naplňuje i oceán tělo Země nesčíslnými vodními žilami*, píše Leonardo da Vinci ve svém *Codex Atlanticus*.²²

Umělec postupoval i opačně. Lidská tvář je tvořena zvířecími těly, nástroji, nádobím či prvky anorganické přírody. V jedné z Halasových básní čteme: *slánky očí*, jinde je tvář Evropy *vrásčitá hranicemi*, Měsíc se stává *tváří mrtvé*, hlava je *dopitým kalichem* či *zátkou*. I tato zobrazení vycházejí ze stejného myšlenkového základu a podobného prožívání. Vše je vztahováno ke člověku, ať to jsou zvířata, neživá příroda nebo nástroje každodenního života. V člověku je *jako v jakémsi malém světě obsažen souhrn všech věcí*

Vše, co člověka obklopuje, má lidská měřítka, strach v takovém světě ztrácí na síle, vše hrůzné, protože se vymykající lidským proporcím, je člověku vráceno a přiblíženo. Jde tu opět o *velmi složitý, navzájem propojený obraz světa, v němž se člověk, odosobněný a odlidštěný, zdánlivě rozpadá na pouhý součet svých prvků, jimiž je plně determinován, zrcadlící ve zdrobnělině mikrokosmu makrokosmos*

²² Pavel Preiss (1974, s.143).

*vesmírného dění, na druhé straně se však naopak současně zdůrazňuje velikost a důstojnost člověka jako základní míry všeho stvoření.*²³

Stále tu rozvíjíme jedinou myšlenku *materiality* světa, protože podobnou představu nalézáme u Františka Halase, a mluvíme o ní jako o myšlence tělesnosti veškerého bytí.

Tyto myšlenky by se měly stát zdrojem útěchy pramenící z pocitu příslušnosti k většímu celku samotné země a strukturální podobnost a antropomorfní uspořádání staví člověka do centra celého stvoření.

U Halase o něco takového nejde, marně bychom hledali útěchu z vědomí materiality světa, mohla by však být řeč o spojení života země a života člověka, o navození představy pevného svazku a těsné souvislosti, nikoliv však ve snaze člověka stavět do centra, ale spíše navodit vztah mezi životem země a životem lidského těla. Antropomorfizace přírody je v Halasově případě zřejmě způsobena zážitkem války, ze které vychází představa o zraněném světě. Není překvapivé, když v básni *Neznámý voják* čteme:

*Hled'te rozbitého blázna
ještě do květu žene
bliznou mu helma
hlava v ní hníje*

I. I. IV. Rozbitá země a rozbité tělo

Představa *rozbitého* těla této koncepci odpovídá. Lidské tělo je desakralizováno, je pojímáno jako mechanismus, jako věc, která se může svým používáním rozbít. Něco poničit nebo rozbít, to znamená zacházet s tím jako s předmětem nebo nástrojem. Když provádíme nějakou činnost, jistě své tělo nevnímáme jako nástroj, jako něco pouze propůjčené a na *nás* nezávislé. Ono toto *nás* již v sobě nese představu určité jednoty. Nedokážeme si představit sebe sama bez svého těla. Naše tělo je tím, čím jsme my sami. Naše vědomí sebe sama je od těla neoddelitelné, ale *uvědomění* si svého těla jako specifického předmětu je nutné,

²³ Pavel Preiss (1967, s. 17).

máme-li si uvědomit sami sebe.²⁴ Ukazuje se, že je právě obraz těla pro Halasovu ranou poezii skutečně relevantní.

Vědomí, jak ukazuje Maurice Merleau-Ponty, vzniká s prožitkem svého vlastního těla, které se pozvolna zakládá v uvědomění si těla druhého člověka, kterého vnímáme jako nám podobné tělesné bytí, vidíme ho před sebou stejně jako ostatní objekty.

Proto tento pozvolna vznikající vztah k vlastnímu tělu svědčí o vzrůstajícím pocitu vlastní tělesné odlišnosti, která se bude stupňovat v pozdějších sbírkách spolu se vznikem skutečného a úplného sebevědomí a sebe-prožívání.

I. I. V. *Mateřská půda a hrůza z proměnlivosti*

Tělesnost světa ve svém materiálním základu, má svého zástupce v obrazu země, v půdě. Právě půda je tou hmotou, která zakládá *všecka těla světa*, předměty, zvířata, věci a celé stvoření. Ona je *matkou*, která rodí vše mladé a nové, je obroditelkou a obnovitelkou života na zemi. Země je vnímána jako princip *pohlcující a zároveň rodící, jako tělesný hrob i lůno, jako pole, které se osévá a které vydává novou úrodu.*²⁵

Halasův lyrický subjekt ve velmi vyhrocené podobě prožíval onu všeobjímající tělesnost světa, nikdy ale nepřijal její kladný obrodivý princip. Vždy viděl jen jednu jeho složku, princip ničivý a pohlcující. Neviděl zemi nikdy jako živel, který lidské individuum nechává žít svou vlastní existenci, vnímal ji jako útočnou sílu, která zachvacuje každé bytí. Hmota mu byla přímým útokem na člověka, vedla v jeho očích neustálou bitvu s lidskou existencí, které se toužila osamostatnit.

Nikdy nebyla *matkou*, která dává nový život, dobrým lůnem, ale často fenoménem nadaným neskutečnou silou, divoce pracující ve svém nitru. Halasova země je plná *vulkánů, bouří, sopek*, je pokryta divokým *mořem*, podléhá své eruptivní činnosti a mění svou tvářnost. Země má svou zásobu podzemních sil, které pracují především proto, aby pohlcovaly a přetvářely. Ale přetvořit a nově zbudovat nemá v první sbírce žádnou hodnotu. Přerodit je vždy jen zničit a zabít:

²⁴ Později to důkladně probereme, až budeme mluvit o Halasově reflexi stavby vlastního těla jako *duťého tvaru*.

²⁵ Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 27).

*V ohnivých mušlích sopek plynové bubliny plují
těsto příštích kovů a démantů škvíří jak spálená kůže
geologické vrstvy obvazy historií dávno zahojených
(Spáč)*

K celkové představě nestálosti světa, především jeho pevných těles, přispívá i recepce nejružnějších částic, které vykazují v běžných podmínkách vysokou odolnost vůči působení okolí a skutečnou stálost. Takovým prvkem je kov.

Kov je především materiál sloužící k výrobě nástrojů, zbraní, prostředků, na nichž se projevu lidská dobytá síla a odvaha.²⁶ O jaké podobě kovu mluví básník:

*Žároviště speklých kovů doutnavé autodafé
ucpi pevně jedovaté inkousty
když příplouvá mlčenlivá ryba s prstenem v břiše*

Kov teče a je *spečený*, není zdaleka tak pevný, jak jsme zvyklí ho vnímat. Halas jej nechává téct a škvařit. Neslouží jako materiál pro žádný nástroj ani zbraň. Dokonce se valí, jeho tvrdost je zcela upozaděna. Nikde náznak vůle, která by se stavěla na odpor, nikde stopy odbojného vzepření.

I. I. VI. Zaplněný prostor

Prostor některých básní Halasových prvních sbírek se tak ukazuje jako nestálý a jako zaplněný hmotou, *hlínou*, beztvarym materiálem. Hlína je všude, zachvacuje dokonce i nebe. V básni *Spáč* objevujeme obraz andělů, kteří *plazí se v prachu svého peří růžové žížaly vzduchu*.²⁷

Andělé v klasickém židovsko-křesťanském pojetí jsou pojímáni jako poslové boží, kteří pronikají z *jiného* světa do světa pozemského. Původně nepatří do lidského světa, obývají prostor světa *božího*. Proto představa, kterou tu básník obrazem uvádí, neodpovídá tradičnímu pojetí.

²⁶ Srov. O člověku s nožem v ruce, který tvoří, ničí, či touží pronikat do vnitřku věcí, mluví Bachelard v knize *La Terre et les Réveries de la Volonté*. Viz Gaston Bachelard (1984b).

²⁷ Na tomto místě se ještě nemůžeme dostatečně rozepsat o konstrukci prostoru, kterou básník svým dílem uvádí v život, k tomu se později vrátíme a budeme se tomu náležitě věnovat. Teď se zaměříme na tu problematiku, kterou se tu pokoušíme řešit, tedy tělesnost světa.

O andělich se mluví jako o *růžových žížalách vzduchu*. Halas usiluje o vytvoření představy světa, kde hmota vyplňuje celý jeho prostor. Není žádné nebe, žádná prázdnota, ale beztvářá hmota vyplňuje veškeré universum. Zachvacuje i subtilní spirituální bytosti, za jaké jsou andělé v mytologii považováni. Nastoluje svéráznou vizi prostoru, kde je vše příliš pozemské, čímž zároveň dekononizuje a zbavuje vznešené bytosti jejich důstojnosti a krásy.

Otrhávám andělům křídla, říká lyrický subjekt, čímž se obrací také sám k sobě. Motiv křídel se totiž neobjevuje v představách pouze v souvislosti s anděly a jinými duchovními bytostmi, ale i se samotným básníkem, či dokonce s duší.²⁸

Halasův obraz má tedy dvojí cíl. Na jednu stranu zaplňuje prostor *nebeských sfér* hmotou, zbavuje okřídlené bytosti možnosti jejich létání, a na druhou stranu snižuje vznešené a strhává je dolů. Bytosti, které mají schopnost létat, vznášet se s lehkostí prostorem a spojovat lidský a božský svět, ztrácejí svou schopnost a jsou odsouzeni *plazit* se v prachu země. Nebeský svět je zbaven své duchovnosti a lehkosti mimo jiné tímto obrazem *zmrzačených* andělů.

Geologické vrstvy obvazy historií dávno zahojených čteme dále v téže básni. Nakonec, je-li člověk *rozbit*, jsou-li *zmrzačeni andělé*, je *rozbita* celá země. Je to země převrácená a zničená. V rámci předchozích tezí v duchu představy antropomorfního světa vzniká obraz země jako zraněného lidského těla. Celá země a celý kosmos jsou zachváceny ničením.

Vlastní tělo lyrického subjektu se uvádí jako dostatečně nevytvořené a subjekt se ukazuje jako příliš dobře a intenzivně si vědom vlastní nevyhraněnosti a nedostatečného odlišení od velkého těla země. Tento pocit se zakládá v prožitku především materiální stránky světa, jak bylo řečeno.

Pocitům o vlastním nedostatečném oddělení napomáhá i určité vědomí o odsouzení k pobytu na zemi a jistotě jediného vlastnictví, kterým je právě země.

²⁸ Platón hovoří o okouzlené duši, která se působením erotického prožitku opeřuje, rozpomíná se působením silného dojmu na bývalou svou krásu a na pobyt v *kruzích nebeských sfér*. Zakouší vzrušení, které znala jen bytím mezi jsoucnými ve světě čistých idejí. Není proto motiv peří, křídel a letu pouze symbolem básníka, ale duše zasažené krásou. *Ale kdo byl nedávno zasvěcen, kdo mnoho užil tehdejší podívané, kdykoli uvidí božský obličej, dobře vypoobňující krásu, nebo nějaký takový útvar těla, nejprve se zachvěje a obejde ho cosi z tehdejších hrůz, potom dívá se na ten zjev uctívá jej jako boha, a kdyby se nebál zdání přílišné šílenosti, obětoval by svému miláčkovi jako soše a bohu. Když jej uvidí, tu jako z hrůzy v něm nastane proměna, zachvátí ho pot a nezvyklé horko; přijav totiž očima výron krásy, jímž se zavláčuje ústrojí peruti, zahřeje se. A když se zahřeje, roztají obaly kolem puků, které byly dříve tvrdostí sevřeny a bránily pučení, ale když nastal příliv potravy, brky peří nabobtnají a vyrazí z kořenů po celém povrchu duše; byla totiž dříve všecka opeřena.* Platón (2000, s.41).

Země byla vždy chápána jako nositelka spodních a temných dionýských vášní, kdy člověk mizel v reji sobě podobných. Tomu napomáhá i temnota, která tělesný tvar skrývá a vyvolává pocit tělesné sounáležitosti.

I. II. Temnota a světlo. Člověk jako bytost s očima.

*Hranice svrašťelého obočí krčí se hrozivě
proti dotěrnému milosrdenství noci
jež hladit chce*

Bouře

Ne smrt, ale život je vlastně tmou, v níž člověk slepě tápe.²⁹

Pokoušení noci a temnoty se ukazuje v Halasově básnickém díle jako jeden z klíčových okamžiků jeho pojetí beztvorosti a jejího záporného či kladného pojetí: *Noc stoupá do hlavy zazní* v básni *Kohout plaší smrt*. Jde o představu temnoty na pozadí jejího protikladu, který tvoří spolu se světlem. Je-li světlo podmínkou vztahu člověka se světem, jeho zapojení do světa a ve svém důsledku jeho přijetí, je temnota právě odvržením a popřením možnosti takový vztah vytvořit. Osvětlený prostor umožňuje pečlivě rozeznat všechny předměty, vnímat jejich tvary a vidět vzdálenosti, které dělí jeden od druhého. Odmítnutím světla se tato možnost zapovídá ve prospěch neprostupné *jednolitě* temnoty.

Tma je do značné míry jen obměněným projevem působení beztvorosti, usilující o pohlcení každého individua. Temnota zahaluje předměty, odebírá je z člověkovy zorného pole spolu s jeho tělem. Jeho existence je vystavena útoku temnoty, rozplývá se a vrací do nerozlišeného *původního bytí*. Zároveň ale není existence ohrožena světem, který se otevírá se světlem. Neusilovat o vystavění vlastního těla a své existence světlu také znamená zůstat skryt v temnotě, odvrátit se od každé realizace a spočinout v prostoru snu.

Proto se temnota ukazuje ve dvojím dialekticky protikladném pojetí. Jednou je nositelkou děsivého prožitku nemožnosti vlastní realizace, prožitku anonymního bytí, jindy je naopak útěchou, protože přináší snění a faktické vystoupení ze vztahů fenomenálního světa. Toto dvojí pojetí hraje v Halasově poezii důležitou roli.

Temnota má v obou případech společné to, že zbavuje člověka schopnosti vidět. Zbavuje smyslu, který nejsilněji vytváří vztah se světem.

Specificky pojatá groteskní estetika, jejíž stopy jsou přítomné v Halasově díle, motiv očí například vůbec nezná. Oči jsou schopné rozeznávat tvary předmětů,

²⁹ František Valouch (1998, s. 134 – 150).

přinášejí vidoucímu jistou odlišnost a separátnost sebe sama a také příliš individualizují, jsou upomínkou vlastního vnitřního života, který v groteskním pojetí světa nemá místo. Groteskní estetice jde o velké kolektivní tělo, nikdy o odlišnost, kterou s sebou oči přinášejí. *Oči vyjadřují čistě individuální a takřkajíc soběstačný vnitřní život člověka, který je pro groteskno irelevantní.*³⁰

Oči jsou klasickým apollinským symbolem. Jsou umístěny nahoře, na hlavě, která je centrem myšlení, racionality a *čistého* vidění. Oči symbolizují apollinské v člověku, touhu po řádu, soustředění a směřování, touhu po vlastním životě zdůrazněném a odlišeném od ostatních. Růst vlastní individuality. *Apollón sám by mohl být označen za skvělý božský obraz onoho principu individuace.*³¹

Je to individuální sen, vidina ideálního uspořádání s princip dokonalého řádu. Obojí je v protikladu nivelizující síle beztvaré hmoty a tmy, kterou tu lyrické já intenzivně prožívá.

Hmota a temnota s sebou přinášejí zároveň jisté opojení, sebe-ztrátu a sebezapomnění v duchu živlu dionýského. V duchu apollinském je svět pečlivě a smysluplně roztríděn do celé řady nespojitelných individuí a pečlivě organizován podle řádu, jenž se ukazuje ve vizionářském snu.

Temnota zbavuje vlastní individuality, ve tmě mizí jedinečný *tvar* a veškeré charakteristiky, které jednotlivý předmět odlišovaly od ostatních. Lyrický subjekt proto mluví často o návratu do *tmy matečné*, do tmy, která byla před narozením, kde bylo bezpečí spolehlivého úkrytu, kde nebylo žádné odlišení a nutnost vlastního vyhranění. Pojetí temnoty v Halasově poezii je napjato mezi tyto dva protiklady, mezi absolutní klad, kterým je tma před narozením, a krajní zápor, kterým je tma jako nositelka prožitku uvězněné existence uprostřed tělesného světa.

³⁰Michail Michailovič Bachtin (1975, s. 248).

³¹Friedrich Nietzsche (1993, s.14).

I. II. I. Taktilní zkušenost temnoty a světla

Bytost je bez světla zbavena optického kontaktu se světem, který může být postupně nahrazen taktilním. Sama temnota, která zbavuje očí - stávají se v okamžiku zmizení světla nepotřebnými, takto nepřímě akcentuje hmatovou zkušenost světa. I proto může být v prostoru Halasova světa pojímána již jako materiální. Na některých místech se o materiální podstatě čistě nehmotných jevů a skutečností přesvědčujeme, např. i světlo je recipováno jako hmotné. Tak je tomu v básni *Bouře*:

*Sírná řeka zásvětí v deltách blesků se propadá
z rachotící jeskyně vyplaven bledý mlok světla
a zplihlý fábor duhy*

Světlo má svůj odpudivý tvar a svou hmotu. Je to *bledý mlok* nesený vodou jako hmotný předmět.

V této podobě se objevuje pojetí světla i v *Nočním vidění malostranském*, kde jsou ve stejném smyslu světelné efekty či úkazy zcela materializovány:

*ohnivá míza neonů
zralostí noci protéká*

Znamená to jediné: světlo není vnímáno jako princip, který by byl schopen odolat působení hmoty, ale je samo stejné povahy. Světlo není proto důsledným opakem temnoty, ale z hlediska své materiální podstaty se jí naopak velmi výrazně přibližuje, mimo jiné také tím, že ho lze vnímat hmatem.

Objeví-li se v Halasových sbírkách světlo, vždy je jiné, zatížené jinými atributy než světlo sluneční. Není hřejivé ani životodárné a ozdravující, vždy je to spíše světélkování hnijících těl, či studené, *otrávené* světlo měsíce. Halasovo světlo si lze těžko představit v té podobě, v jaké je tradičně přijímáno díky své životodárné síle. Takové světlo Halas nezná.

Až teprve s básní *Žárovka* se objevuje teplé světlo. Jde o zář elektrické žárovky, umělého zařízení, tedy nikoliv o světlo sluneční: *Konec slunce se provaluje*.

Přítomnost motivu žárovky odpovídá celkovému pojetí temnoty a světla a snu a skutečnosti. Žárovka je především lidský výtvar, který prosvětluje temnotu, i proto

je třeba tuto báseň chápat v tomto kontextu. Existence žárovky není projevem možnosti vzepřít se ohrožujícímu světu beztvorosti a temnoty výtvořem lidského úsilí. Je to spíš svědectví o nahrazení přirozeného světa světem umělým, lidským, přičemž tato skutečnost není nijak útěšná.

Slunce, které představuje životodárný princip světa je nahrazeno *plnicím se voletem žárovky*, což vyznívá v prostoru první sbírky jako projev postupující zkázy přirozeného světa, ve kterém se člověk pokouší nahradit přirozené věci svými podivnými a spíše odpudivými výtvoři. Snad by to mohla být i určitá odpověď na otázku po možnostech lidského zasahování do skutečnosti, po možnostech spojení světa člověka a společnosti s vnějším přirozeným světem. V jistém pojetí je to i projev pochybnosti nad otázkou specifické problematiky uměleckého díla a jeho užítosti ve světě.

I. II. II. Pasivní život a spánek

Byla řeč o temnotě, kdy jsou nutně lidské aktivity redukovány, a člověku zůstává vůči okolí se nijak neprojevoující snění. Temnota je částečným omezením, kdy je určitá životní *vibrace* zachována, a to právě proto, aby byl člověk schopen tuto temnotu vnímat.

Temnota je *noc smyslů*, je nositelkou hrůzy a děsu, zážitkem prázdnoty v zahlcení a podněcovatelkou rozplynutí konkrétní existence v prostoru nerozlišeného bytí. Lévinas mluví o prožitku, který nazývá zakoušením stavu *ono je*. Toto *ono je* je neosobním bytím, ve kterém se ještě nezformovaly jedinečné individuální a separátní existence. *Ono je* odmítá přijmout jakoukoliv konkrétní existenci a je *bytím vůbec*.³²

Toto neosobní bytí lze zakoušet díky temnotě a noci, člověk se mu přibližuje v okamžicích, kdy jsou jeho aktivity částečně omezeny.

V okamžicích, kdy lyrické já zakouší své nedostatečné odlišení od okolí, když pociťuje příslušnost k všeobjímajícímu bytí, které není rozčleněno ve své jednotlivé existence, jako je tomu v momentech hledění do temnoty, pak přichází prožitek *ono je*. Prožitek anonymního bytí, věčné potenciální možnosti nového vznikání v neomezeném celku.

³² Emmanuel Lévinas (1997b, s.48).

V souvislosti s tvorbou Halasových prvotin lze hovořit o soustavném představování jedné z podob záporného, neaktivního života, jehož příčina je spatřována opět ve vlastnostech samotné hmoty. Hmota jako taková, jako čistý fenomén, je zbavena časového horizontu, jako by ve svém obrovském celku pro ni čas, kterému se vymyká, nic neznamenal. Nemůže jí zasáhnout ani definitivně zničit, protože její plodivá síla je neuhasitelná. Zmizení jedinečného tvaru je okamžitě nahrazeno tvarem jiným. Každá činnost pak ztrácí na svém významu. Stálá aktivita plodivé síly je ve svém důsledku ubíjející. Hmota prožívaná ve své rozlehlosti nabádá k lenosti, její čisté vnímání s sebou přináší prožitek marnosti každého snažení.

Recepce hmoty není podmíněna kladným vnímáním koloběhu věčného zanikání a nového růstu, věčné vznikání a sama nepostižitelná rozlehlost, naprosté *nedimenzionální* bytí přináší prožitek zbytečnosti a únavu. Země proto, jak je tomu právě u Halase, nemusí být vnímána se svou nezměrnou eruptivní a vulkanickou silou, nemusí být prožívaná jako nepřemožitelný živel sršící a okázale plýtvající energií, jehož obraz přináší báseň *Bouře*, ale je tu právě i pojetí jiné, opačné, které s sebou přináší únavu vyplývající ze zbytečnosti, pocíťované tváří v tvář nezměrnosti hmoty světa.

Tato země je lenivá a ubíjející, nabádá k životu prožitým pasivně, neprojevuícím se žádnou tvůrčí či jinou aktivitou jedince, která by směřovala k vydobytí vlastního místa, tedy nic, co bychom mohli označit jako projev k založení vlastní individuality. Typickým *představitelem* takového života je právě únava, lenost a spánek.³³

Skutečná lenost je stav vyplývající z nechuti přijmout závazek vytvořit vlastní jedinečnou osobnost a absencí vůle existovat. Nezakládá se v touze po nečinnosti živené touhou po blaženém nicnedělání, lenost je totiž stejně vyčerpávající jako samotná práce. Lenost je plodem nedostatečné přítomnosti smyslu a odvahy založit

³³ *Je taková únava, která je únavou ze všeho a ze všech, ale zejména únavou ze sebe. To, co tu unavuje, není určitá forma našeho života – prostředí, protože je všední a zasmušilé, lidé kolem nás, protože jsou sprostí a krutí –, únava míří na existenci samu. Místo aby existence na sebe zapomněla v bytostné lehkosti úsměvu, kde se nevinně děje, kde ve své plnosti samé poletuje, jakoby zbavená tíže, a kde je její rozvlížení – darované a půvabné – jako rozplynutí, je existence v únavě jako připomínka závazku existovat ve vší vážnosti a ve vší tvrdosti nezrušitelné smlouvy. Musíme něco dělat, musíme něco podnikat a o něco usilovat./.../ Být unaven ze všeho a ze všech znamená vzdát se existence už před každým souzením. Odmítání je v únavě; únava je celým svým bytím tímto odmítáním existovat; je jen díky němu; je, lze-li to tak říci, způsobem samým, jak se fenomén existovat může uskutečnit – to jako v řádu zkušenosti samo vidění chápáním světla, samo slyšení vnímáním zvuku. Emmanuel Lévinas (1997b, s. 123-4).*

vlastní existenci, i když si není vědoma toho, že se její volba již i v lenosti uskutečňuje. Právě v takovém kontextu ospalosti se nalézá Halasův *Spáček: Zíváš domino v ústech hra bez konce*.

Spánek je v Halasově pojetí, vzhledem k vnějším projevům spícího, extrémní podobou pasivity, jedinec, do něj se pohroužející, je vystaven působení sil okolí, je mu vydán napospas, nemůže se bránit.

Takové existování má blízko k životu vegetativnímu, který se projevuje pouze kvantitativním růstem, rozmnožováním, přijímáním potravy, přičemž rozhodující je tu zachování rodu, čeledi nebo skupiny; nejde o individuum jako takové, to nemá z hlediska existence celého rodu žádný význam. Ani individuální smrt jedince nic neznamená, protože rod zůstane i tak zachován.

V básni *Hřbitov námořníků* se lyrický subjekt vzhlíží ve vodní hladině a uvědomuje si, že jeho oči nejsou jen jeho očima, ale očima předků. Jeho vlastní existence je pokračováním *těla* i vědomí předků, vzájemně všichni vytvářejí jedinou bytost:

*jsou to jejich oči jež zříš nakloněn nad hloubkou
poznáváš ty oči nejsou jen tvé
jsou to oči rodu*

Vždy je takovým obrazům přítomen motiv hlubiny. Hloubka je základní kvalita hmoty a přináší paměť.

Pojetí těla jako nástroje individuace, vnímání lidského individua jako existence nadané vlastním uvažováním, myšlením a vnitřním životem, je u Františka Halase systematicky oslabováno. Všechny individuální životní výboje jsou zlehčovány a soustavně podceňovány. Zosobněním takového pasivního ke svému okolí netečného těla je především tělo *spící člověka*. Proto i motiv snu, který *padělá život*. Sen je v básních vidinou, která falešně upokojuje snícího. Projevuje se tu opět jeden z rozporů Halasovy poezie. Sen by mohl být útočištěm před nepřízni světa, ale nestane se jím, protože skutečný svět vyžaduje aktivitu a práci, kterou snění samo o sobě není.

Život spícího je jeho formou nenásilnou, netvůrčí. Je to i život podmíněný proměnami okolního prostředí. Proto i časté motivy ročních dob; především podzimu napomáhá této interpretaci. Lidský život je závislý na změně ročních období

podobně jako rostliny. Ztrácí svou nejbyťostnější vlastnost, kterou je jeho vynalézavost a především aktivita vedená úsilím změnit vlastní životní podmínky, které na něho doléhají v podobě životního prostředí. Vegetativní život se přizpůsobuje sám, vzácně působí opačně, tzn. na své okolí. Báseň *Tryzeň* přináší tuto představu v obrazu pasivních rukou: *Ruce zkříženy na prsou jak nebožtíci*. Ruce byly vždy vnímány jako symbol práce a aktivního života, který si podržuje okolí ve svůj prospěch a mění své životní podmínky. Avšak ruce lyrického subjektu jsou nečinné, strnulé *jak nebožtíci*.

Tento život se nápadně podobá způsobu bytí, které se ukazuje na pozadí Bachelardovy definice *Jonášova komplexu*, o kterém již byla řeč. Obraz existence, kterou tu Halasovy básně prostředkují, se představuje jako nedostatečně vyhraněný život člověka, *jenž není ještě narozen*.³⁴

V *Jonášově komplexu* nenalzáme jen kladný prožitek touhy po klidném spočinutí v bezpečí svého vlastního břicha či v těle matky, ale také pocit zcela opačný, který se zakládá na děsivém prožitku pasivního, odloženého života.³⁵

Pasivní život zaživa pozřeného nemusí být provázen jenom únavou, která přichází s pocitem zbytečnosti a neúčinnosti každého konání, ale i hrůzou, která je vyvolána prožitkem uvěznění. Existence lyrického subjektu Halasových sbírek je provázena oběma prožitky, jak únavou, tak i hrůzou a děsem člověka uvězněného ve velkém těle země.

Svérazný obraz z básně *Paříži až tě nebude*, představu pasivního života jen posiluje:

*Otevřeli jsme ústa dokořán
Podobná zmlklým hlavním děl
Kde uhnízdili se ptáci a několik ubohých kvítků
Byla to citoslovce cudná a lakonicky lyrická
Která říkala vše*

Paříži až tě nebude

³⁴ Viz Gaston Bachelard (1984a).

³⁵ Gaston Bachelard uvádí příklad žáby polknuté zaživa z knihy Luise Pergauda: *Dotkla se jí smrt, nebyla to přímo smrt, ale spíš pasivní život, téměř záporný, odročný, nikoliv život podobající se klidu toho, který trávíme v poledním slunci, ale život zformovaný v úzkosti, protože něco nepostížitelného, něco jako poslední záblesk vědomí v ní vibrovalo, aby trpěla*. Gaston Bachelard (1984a, p. 136).

Člověk s otevřenými ústy je Bachelardovi výhradně člověkem spícím. Ústa jsou otevřená, aby jimi mohl do lidského těla vstoupit jiný tvor, v Halasově verši to jsou ptáci, kteří se v ústech uhnízdí, ale i květiny, které se v ústech zachycují kořeny. Tělo je v takovém obraze pojato ve své původní materiální podstatě jako část přírody. Květiny zakořeňují, ptáci anebo jiná zvířata si staví v otevřených ústech svá obydlí, což *normálně* dělají v dutinách země, ve skalách, jeskyních atp. Tělo se tak blíží prvkům anorganické přírody.

Spánek jako by spícího vyčleňoval z chodu věcí, který je příznačný pro živé. Není jen chvilkovým odložením životních aktivit formou odpočinku, ale přibližuje spícího smrti. *Odcházíš spát bratříčkovat se se smrtí*, říká se ve *Spáči*. Spící se přibližuje neživé přírodě a začleňuje se do ní. A není to právě jenom samotným motivem otevřených úst, což by už samo o sobě stačilo, vzpomeňme jen na koncepci nedokončeného *groteskního těla*, ale tato představa je zesílena motivem ptáků a rostlin. Člověk se spánkem včleňuje do životního chodu, jehož pravidla si sám neurčuje.

I. II. III. Aktivita

Pasivita je sice určujícím prvkem prvních sbírek, ale je doprovázena, nikoliv vyrovnávána, o něco slabším živlem, který se pasivitě staví na odpor. Tento odpor není dostatečně silný, protože není opřen o životní jistotu, která by jej ozbrojovala. I to je jedna z příčin pasivity. Ani láska, která je přijímána jako tato síla, není nikdy recipována kladně. A tak je paradoxně se jí třeba zbavit. Pobízí k životu, a tak život vytrhuje z letargie. Život je tak domněle zbaven strastí, rizik a zklamání, ale je to falešná představa, což Halas nakonec přiznává návratností některých motivů. Lyrické já tu postrádá odvahu riskovat, vrhnout se do života. Demonstruje tu odmítnutí jakékoliv touhy, která je nutností, protože samotnou podmínkou existence. Jeho přístup je charakterizován postojem unaveného člověka, který hledí příliš daleko a veškerá jeho vlastní činnost je poznamenána vidinou konce.

*Nafintěné jaro brčálový čas
nafoukané jaro fantidlo
pro fialky marně kde co namáhá se
nespolknu to vnadidlo*

*Nechci slyšet povídání listí
a nechci pít čím krmíš pupeny
jenom ten můj podzim jenom ten mi zjistí
jak je knotek touhy stažený*

Lyrické já se ukazuje jako váhavý subjekt, neschopný se vyvázat z pasivity, kterou ho svazuje hmota. Je to způsobeno i tím, jak sám říká, *život jak polibek Jidáše/ zradí*. Stále znovu upadá do bezmocnosti, je opět a znovu strháván do bláta. Je oslaben pohledem na rozklad a vědomím zbytečnosti každého vzmachu. To s sebou přináší prožitek tělesnosti světa.

Chabý záblesk naděje a vzpoury pronikající do raného díla spolu s motivem rukou a tepla, není schopen zmírnit celkové vyznění sbírek: *Teplé šelesty krouhají nervovou tkáň dlaní*. Tyto občasné nádechy k aktivitě jsou jen znovu dalším svědectvím o mylné úvaze, která by nabízela možnost vyvázat se ze světa oslabením či dokonce anulováním touhy po životě. Jak se ukazuje, tato touha se stále vrací a její projevy jsou stejně časté. Ale i obráceně, touha po životě není dostatečně silná, aby se trvale usídlila a dokázala vztah založit. Touha vše odhodit a napřímít své síly k vyrvání se z nicoty končí skepsí, která zatahuje člověka hlouběji právě o stupeň, který by ještě před chvílí znamenal jeho vítězství.

II. Čas

Dnes rozsáhlé zříceniny zámku splývají s jakýmsi podhradím s polorozpadlými domky, tu a tam ještě obývanými. Malá ještěrka se vyhřívá na šedobílé kamenné zídce a v její blízkosti spí třibarevná kočka. Velký černý motýl se žlutými skvrnami létá nad bílou dětskou košílkou, sušící se na slunci. Červotoč neúnavně pracuje ve zbytcích těžkých vrat, na nichž zrezavělo nečinné klepátko. Břečtan, mechy a plísně pokrývají zdi, trčící k nebi pustými okenními otvory. V jakémsi zákoutí porostlém kakostem rozpadá se šedý mramorový krb. V těch místech zbytky něžně modelovaných sádrových květů a římsy jemných profilů setrvávají ještě na stěnách prosycených temně oranžovou barvou, jakousi směsí rumělky a žlutě, která mi nikdy nevymizí ze vzpomínek. Je to zvláštní jedovatý odstín, který mi vždy evokovala četba Maldorora.³⁶

*Pohyb kyvadla je mrkáním smrti
(Tlení)*

Halasově koncepci hmoty nelze rozumět bez soustředěné pozornosti na příbuzné fenomény, které se s koncepcí tělesností pojí. Byla řeč o tělesnosti, o únavě a spánku. Nyní je nutné se zaměřit na zkoumání času.

Vztah času a hmoty hluboce vrůstá do každého cyklu fenomenálního světa. Jen představa cyklu v sobě přítomnost časového hlediska implikuje; každý vztah zakládá a podmiňuje.

³⁶ Jindřich Štyrský (1995, s. 52-3).

Jakou představu času Halasovo dílo odhaluje? Existuje něco, co by se působení času mohlo vymknout? Podlehnutí času, ale i vymknutí se jeho působení, v sobě spojuje princip hmoty.

Z hlediska své příslušnosti k tělesnosti světa, se lidská existence spatřuje v neustálém ohrožení. Hmota jako všudypřítomná a zachvacující substance člověka obklopuje, a jedinec, který si uvědomuje své postavení uprostřed této látky, vnímá hmotu jako prvotní ohrožení a překážku na cestě k vlastní existenci. Hmota obepíná a pohlcuje a svévolně do lidského těla vstupuje, mísí se s ním v nerozlišené *mase* neosobního bytí. Lidská existence, ale nakonec i jakákoliv bytost či předmět mající tělo, na němž se forma dávala poznat, se ocitl v permanentním substanciálním ohrožení. Hledisko času tu nehrálo žádnou významnou roli. A jestliže ano, pak velmi malou, podružnou, vyplývající jen z vzájemné podmíněnosti pohybu, hmoty a času.

II. I. Tělo v časovém horizontu

Vstupuje-li do kontextu těchto halasovských úvah hledisko času, otevírá se nový horizont. Čas vyvolává v hmotě procesy, jež mají za následek formální změny jejího tvaru. Tyto formální změny působí natolik silně, že v případě uplatnění své moci na jakýkoliv předmět přinášejí zánik. Tyto procesy mohou znamenat změnu skupenství látky a rozbití jejího tvaru, který zakládá podobu a samotnou fenomenální podstatu, protože tvary nejsou jen libovolnými hranicemi hmoty, ale výsledkem samotné podstaty předmětu. Díky tvaru jsou předměty uchopitelné, a to nejen fyzicky, ale stávají se přístupné lidskému vědomí, a tak se člověku vydávají.

Rozklad směřuje proti tomu. Zbavuje tvaru a předměty se vzdalují potencialitě být uchopeny, až se v prachu bývalé formy zcela vytratí. Rozklad, chátrání, hnití, mokvání jsou v zásadě různé podoby působení smrti, která se s hmotou svazuje prostřednictvím jedinečné veličiny času.

Halasovi byl často předhazován jeho sklon a záliba v morbidních motivech. Jeho setrvávání u mrtvol, tlejících a rozkládajících se *schránek* všeho živého, což v podstatě odpovídalo ideám člověka XVI.století. A bylo to především baroko, které se myšlenkami o posledních věcech člověka tolik zabývalo a živilo tím svou estetiku, životní postoje a názory tehdejších lidí. Halas bývá do kontextu těchto myšlenek, alespoň do jejich znovuobjevení dvacátým stoletím, literární historií začleňován.

Představy člověka XVI. a XVIII. století nebyly založeny na koncepci světa jako smysluplně utvořeného celku, který má svůj řád a podléhá přísně racionalistické organizaci. Život nebyl oslavován ve svých aktivních výbojích jako hodnota o sobě, život byl vždy hodnocen a spatřován pouze optikou svého protikladu, kterým byla smrt a které teprve zajišťovala člověku odhalení pravého smyslu své individuální existence. Ohled na časové omezení svého života, tak hrál prvořadou roli. Vše, co podléhalo veličině času, budilo větší zájem, protože právě to bylo pravdivé. Prchavost a pomíjivost nebyla jen nutným dědictvím každé existence, ale stávala se jedinou pravdou, kterou byl život poměřován.

Kvůli času se každé tělesné bytí stává ve svých konkrétních existencích z podstaty ohrožené. V prostoru Halasova světa ohrožené vlastně podruhé. Poprvé šlo o hmotné zábrany stavící se do cesty procesu individuace. Hmota v tomto pojetí obklopuje každou existenci, libovolně do ní vstupuje a vtahuje ji zpět do svého těla, aby se s ní smísila a individuum zničila. Nyní se jedná o vystavení z hledisko času, který zasívá do každé hmotné částičky semeno zániku.

Halasovo lyrické já se s touto skutečností nemíní smířit. Všechno se pokouší časnosti světa vyklouznout. Proto i, jak bylo řečeno, jeho poezie není jen zprávou o prožitku světa, ale i pokusem o překonání časnosti, která je každému tělesnému bytí jednou dána. Tato představa o tělesném odsouzení k zániku bude pro Halasovo lyrické já určující. Jakým způsobem se s tím vyrovná, dobře si vědom i *tělesnosti* svého uměleckého díla, je předmětem této kapitoly.

II. II. Krása ošklivosti

Subjekt především usiluje o vytvoření krásy. Tato krása musí být ze světa, nesmí být iluzivní. Krása je jedním z pokusů odolat světu, jeho nástrahám, jak jsme řekli v úvodu a jak poznamenal Bedřich Fučík. Pojem krásy a její smysl bývá snad stejný, ale to, co se za krásné považuje, se mění. Krása má i tak být trvalá, nepodléhající času, schopná odolat jeho destruktivnímu působení. Lyrický subjekt vedle touhy po kráse zdůrazňuje své *upsání* pravdě a cítí se být povolán každou pravdu, i když je to pravda zániku, vyslovit. Je-li jednou z nejvlastnějších pravd světa právě časově omezené trvání každého těla, musí o tom *krása* vědět. Ale nejen

to, musí zákonitosti dobře znát, touží-li se zániku vzepřít a vymanit se z jeho působení.³⁷

I proto vytváří Halas, jako by předjímal vlastní neúspěch, obrazy rozpadající se krásy. Nejen proto, aby ukázal, jak je hmotná krása nestálá, a že ani ona není vyňata z destruktivní moci času, ale také, aby zachoval její dialektický protiklad. Aby krásu prověřil ošklivostí, aby vyzkoušel, obstojí-li. A jestli ano, ponechává jí právo na existenci. Anebo, jak to přesně formuloval Edgar Poe ve *Filosofii básnické skladby*, zánik krásy působí mnohem intenzivněji, je v mnohém ohledu působivější a více zraňující právě proto, že zasahuje v okamžiku citového vzplanutí na nejbolestivějším místě. Není to nadsázka, ale uplatnění tradičního prvku kontrastu, jehož estetický účín získává na síle právě vzdáleností entit, které se v této rétorické figurě dostávají do těsné blízkosti a vzájemného vztahu, je i tím, co tu František Halas aplikuje.

Krása je jevem, který člověka pozvedá z jeho každodenní bídy, dává mu zapomenout na strasti a vyčleňuje ho z prostoru působení zkázy. Ale právě samotné krásy se nedaří obstát ve střetu s rozkladem. I toto zjištění vede k přehodnocení moci a smyslu poezie jako tvůrkyně krásy.

II. III. Voda a tělesná forma

Podle Halasových textů je každé tělo rovnou svým vlastním popřením. Je v něm obsažena síla, která usiluje o ztrátu jeho bytostné formy, a tak je jen otázkou času, kdy se začne projevovat jako zdeformované, sebe samo ničící, jeho síly ochabnou a zhrouť se, poddávaje se svému zániku.

S takovým pojetím těla a hmoty splývá básnická konkretizace fenoménu vody. Voda je přítomná především v podobě nestálého a amorfního skupenství, které je však vnímatelné smysly podobně jako hmota. Voda stejně jako Halasova tělesnost jsou přímo zosobněním nestálosti a příslušnosti k času. Voda nemá svůj stálý tvar, *bere na sebe* tvar nádoby, která ji momentálně uchovává, ale je-li tento tvar rozbit, voda okamžitě ztrácí svá omezení a rozlévá se přesně tak, ve jsme nyní zvyklí chápat hmotu. Obrazy vody jsou zosobněním nestálosti a pomíjivosti:

³⁷ Halasovu představu krásy je možné vnímat i ve světle oné skřípavosti a *nezvládnuté* hudebnosti jeho veršů. Tato domnělá nedokonalost totiž upomíná na strukturu, která krásu vytváří. Zní-li některé verše v dokonalém rytmu písně a ostatní ne, napovídá to právě této představě o odhalení kostry, na které je básnická krása *navěšena*. Srov. Miroslav Červenka (2001).

*Vrásky něžná kostra tlícího listu
Síto jímž vytéká života voda živá
Ztvrdlé ličidlo bývalých excentriků
Rakev červotočivá*

(Klid)

*Kaluž smutku to z tebe vytéká
(Stín)*

Pro Halase jsou příznačné obrazy vytékání, tečení: *zlaté oprýskání jímž prázdnotu zříš vytékat.*

Voda tak je blízko hmotě, a to právě pro svou *materiální* povahu, která je typická proměnlivostí a stává se podobně jako hmota objektivací plynoucího času:

*Hrůzo Medardova kápě v hodinách
neustává ve svém tikotu*

(Prší)

Čas, který je blízký podstatě vody se objevuje i pozdější sbírce *Tváři* např. v básni *Slavnost porozumění*:

*Za třtinou naděje již zachvívá
proud času podemílající svět
za třtinou naděje stíhám svá slova tesklivá*

Voda je z formálního hlediska nestálá, ale je také nadána rozkladnou silou: *tvář rozbitu slzami (Portret)*,³⁸ účastní se ničení hmoty, jejího rozměňování: *milosrdenství dešťů tvrdost hlíny načechrává (Milosrdenství)*. Někde je voda divoká, ale jinde klidná a pasivní, nikdy však není zbavena svého destruktivního potenciálu.

³⁸ *Voda je vpravdě přechodným živlem, je podstatnou ontologickou metamorfózou mezi ohněm a zemí. Bytost zasvěcená vodě je bytost v závratí. Každým okamžikem umírá. Něco z její substance nepřetržitě bere za své. Každodenní smrtí není bujná smrt ohně, jenž probodává plameny oblohu; každodenní smrtí je smrt vody. Voda neustále plyne, voda neustále padá, voda neustále končí ve své horizontální smrti. Gaston Bachelard (1997a, s.13).*

Ničí předměty a zbavuje je jejich tvářnosti. Věci blednou a ztrácejí lesk, některé mokvají a je v nich založen blížící se rozklad.

Proto je možné přiblížit básníkovu koncepci hmoty proměnlivé a destruktivní vodě, její dvě hlavní charakteristiky jsou vlastní i oběma skupenstvím.

Tak jako Halas zaplňuje prostor hmotou, čímž se vše stává tělesným, tak nechává netělesné objekty podléhat procesům, které zasahují pouze fenomény s tělem, *Prší:*

*V plískanici dnů závěj ticha mokvá
Plíseň kořalek ničí dřevň náhlé radosti
Vlhké a rozmarné jak podzimní počasí
V němž černý anděl proletuje výkyvy kyvadla*

II. IV. Entropický princip hmoty

Prislušnost k hmotě se zakládá přítomností ve světě a je tím okamžitě založen přístup do otevřeného časového horizontu. Zrozením každé těleso do času proniká, a tak rovnou může začít odečítání okamžiků dělicích od vlastního zániku. Vlastním tělem se bytost stává časovou, působí na něj síly, které přinášejí zánik. Nemusí jít nutně o působení vnější, hmota sama, která je dočasně zformována v tělo, je u Halase vyvázána z jednoduché představy opotřebování způsobeném stykem s okolními tělesy. Hmota si svůj destruktivní prvek nese v sobě.

*Dívka se hřeje ruce o svá ňadérka
Pták zpívá k mdlobě
Klíček růžového jaderka
Zpod prstů se jí dere*

*Stříbrný nůž na brusu tmy
Hrozny hvězd cukernatí
Měsíci Hafizi opilý
Vino smrti kvasí*

Klíčení, nemůže proto být příslibem nového života, životního bujení a živelného růstu. Jedná se o projev autodestruktivní potence samotné hmoty. Nový život, hlásící se klíčkem a probouzející se v lidském těle, musí být vnímán jako odkaz na určitou vegetativní aktivitu, která zasahuje do lidského těla, a které je lidské tělo vydáno v okamžicích, které jej přibližují zániku. Proto se motiv klíčku pojí s představou zničení a rozpadu dříve životem kypícího těla. Je to motiv pomalého začleňování zkázy do těla. Zkázy, která má čas a dostatek síly podobnou té, kterou disponují rostlinné organismy. Rozpadání se ukazuje jako základní vlastnost hmoty, která je dána veličinou času.

Rostlinný živel, který nacházíme v motivu klíčku, *prorůstá* ještě do druhé strofy, kde zachvacuje nebeská tělesa. Přes tělo tak proniká až ke hvězdám, a tak je celý vesmír zachvácen časem: *Ocel oblohy rozřezána rafiemi hodin se sesouvá.*

Představa pádu nebeské klenby a zřícení konstrukce světa je jen pokračováním a rozšířením vlivu času na celý viditelný svět. Je to čas, který zarůstá do těl pozemského světa. Je-li tělo smrtelné pro svou příslušnost k času a je-li i tělo v onom jedinečném vztahu se světem, který byl popsán v první kapitole, pak se celý jevový svět stává vazalem času. Nic není z jeho působení vyloučeno:

*Měsíc zvolna a s pompou zapadá
je to tvář mrtvé v jícnu krematoria mizející
(Ticho)*

II. V. Pohyb prostorem jako pohyb hmotou

Jan Čep svojí krátkou povídkou *Můra*, která byla publikována v časopisu *Kvart*, kam Halas přispíval, přináší pozoruhodnou obměnu vztahu hmoty a času. Jsou-li hmota a čas tak neoddělitelně spojeni v podvojný svazek, který pojímáme jako časovou určenost hmoty, tedy jako nutnou její temporální charakteristiku, pak je možné, a Halas i Čep o tom svědčí, vnímat čas přímo jako hmotný.

Čep ale jakoby přicházel z *opačného* konce. Nemluví o prožitku časoprostoru z hlediska hmoty, nemluví o hmotě jako o časné, což je běžnější, ale primární je mu prožitek času, a ten vztahuje ke hmotě. Obměna tkví v tom, že čas je uchopen jako první člen svazku, a tak je reflektován a prožíván jako hmotný, nikoliv hmota jako časná, což charakterizuje přístup běžnější. Proto i pohyb, který je uskutečnitelný jen

díky veličině času, se stává jakýmsi *prokousáváním se* hmotou. Hlavní postava, před kterou se časový horizont ukazuje, *se musí prohryzat časem jako vrstvou hnoje*, doslova říká Čep. O čem to svědčí?

Pohyb není pouhým přemísťováním v rámci hmotně vymezeného prostoru, jinak prázdným, jen v rámci jeho pevných souřadnic, ale díky obměněnému, i když zcela *správnému* přístupu ke vztahu hmoty a času, pohybem *uprostřed* hutnosti samotné hmoty. Proto pak může být první pomyslení na běžnou denní činnost, přicházející bezprostředně po probuzení, provázeno vidinou proboujování se *masitým* tělem světa. Vzpomeňme na Halasovu báseň *Spáč* a bude nám vše jasnější:

*Otrhávám andělům křídla bezmocným mouchám
plazí se v prachu svého peří růžové žížaly vzduchu
v tisíci fasetách očí tisíckrát opakovaný obraz pádu*

Halas k časnosti existence přistupuje dvojitým způsobem. Jednou ze strany hmoty, což je pojetí vybíjející se v oné představě konečnosti bytí, tak i způsobem, který charakterizuje i dílo Čepovo.

Jednou podléhá oné nečinnosti, která souvisí s pojmem pasivního života, kdy člověk více či méně podlehl pocitům marnosti a působení únavy, které se vázaly na beztvartost hmoty, jindy se pokouší času vzepřít hrdinským gestem existencialistického člověka, který se odhodlává uchopit svůj život navzdory nejistotám, které se tak před ním otvírají, a navzdory jistotám, kterých se nelze zbavit:

*Neumírat smrtí
životem umřít
za smrt i rak se stydí
hled' všeho užít
(Moudrost)*

Ale nikdy to není na dlouho. Hmota doléhá příliš ztěžka, než aby bylo možné se jejího břemene zbavit jediným definitivním, i tak silným a odvážným rozhodnutím.

Z hlediska pojetí časnosti těles bortí se podruhé představa světa jako racionálního konceptu, kde prim hraje vývoj směřující k harmonii a dokonalé organizaci. U kořenů Halasova popření koncepce růstu a pokroku, nacházíme opět hmotu a její působení vyplývající z její nekonečné rozlehlosti.³⁹

II. VI. Nesmrtelnost hmoty

Člověk je v duchu této představy z hlediska své příslušnosti vlastně nesmrtelný. Zdálo by se proto i zcela relevantní, kdyby se tělesnost světa stala paradoxně zároveň jedinou útěchou tváří v tvář času. Tak tělesnost vykládá Bachtin. I proto by bylo možné spatřovat v kolektivním těle příslušníků rodu jedinou bytost, která je svědkem lidského pokroku a v konečném důsledku i nadějí pro lepší budoucnost, ale tento *nezničitelný* rod lyrický subjekt nevnímá nijak optimisticky. Život je mu, navzdory možným představám o kolektivní příslušnosti k velkému tělu lidstva, nekonečným cyklem a opakováním marnosti. Subjekt v tělesnosti nikdy žádný pozitivní rys nespatořoval. Pečlivě sice sledoval a *zaznamenával* přírodní děje vytvářející složité cykly a oběhy látek, ale individuální lidský život v té obrovské mnohosti a zároveň nicotnosti ztrácel na významu. Jak uvěřit vlastní jedinečnosti a důležitosti, když se životy v ničem neliší a z odumřelého těla jednoho se druhý den rodí nový a tak stále bez konce?

Halasovým souputníkem byl v tomto boji jeho přítel Jindřich Štyrský.

I on si byl vědom příslušnosti lidské existence k času a k tělu, ale ani pro něj nebylo v představě jediného těla lidstva útěchy. Přesně naopak; vztah času a těla viděl jako nekonečný cyklus a věčné opakování, zbytečné a odporné plození bez konce, které se v cyklu střídá se zánikem. Popis prožitku moci plodivé síly uvádí v drobné knížce *Emilie přichází ke mně ve snu*:

Vedle mne ležela Marta, sklad všech způsobů lásky, hyena Koryntu s obnaženým ohanbím, otvírajíc se vstríc svítání. Zachytila můj pohled plný odporu a byl jsem si jist, že mi přeje ze srdce ten strašný pocit hnusu. Spatřil jsem, jak z jejího klínu vytéká a bobtná její pohlaví, viděl jsem, jak stále rostouc přetéká z postele, a jako láva vyplňuje můj pokoj. Rychle jsem vstal a jako šílený prchal z domu. Zastavil

³⁹ Bachelard říká, že hmotu lze vnímat a valorizovat ve dvojitým smyslu: *ve smyslu prohloubení a ve smyslu rozmachu. Ve smyslu prohloubení se jeví jako neprozkoumatelná, jako tajemství. Ve smyslu rozmachu se jeví jako nevyčerpatelná síla, jako zázrak.* Gaston Bachelard (1997a, s. 9).

jsem se uprostřed liduprázdného náměstí. V okamžiku, kdy jsem se ohlédl směrem nazpět, vyhrželo Martino pohlaví z mého okna, podobajíc se monumentální a nepřirozeně zbarvené slze. Jakýsi pták přeletěl a zobal moje semeno. Chtěje ho zaplašiti, hodil jsme po něm kamene. „Budeš šťasten, budeš se stále opakovati,“ pravil kdosi, jenž šel okolo a dodal „tvá žena ti právě rodí syna“.⁴⁰

Toto prožívání hmoty a času se shoduje s pojetím času jako cyklu. Je to čas, kde je cesta vpřed velmi omezena a po uběhnutí určitého úseku se vrací zpět do místa, kde byla započata.

II. VII. Zastavený čas a zvrstvená hmota, *ted'*

Halas evokuje tuto návratnost minulosti, která jako by byla neustále přítomná nebo se ukazovala na horizontu, pomocí uvádění četných mytologických reálií. Nejčastěji se jedná o vlastní jména bájeslovných postav *Noe, Asrael, Samson, Sfinga, Kleopatra, Romulus a Remus, Fryné, Amazonka, Serapion, Ikaros, Judita, Mojžíš, Eva, Kain, Absolón*, či místní jména *Atlantida*, převzatých ať už z biblické či antické tradice, atp. Přítomnost takových jmen vytváří pojítka s minulostí, která je díky tomu stále přítomná. Čas jako by se stále vracel do míst, odkud vyšel, či se dokonce zastavil a žádný pokrok či pohyb kupředu neexistoval.

Představa cyklického času byla určující pro prožívání světa v tzv. barokním životním postoji. Baroko vůbec neznalo horizont, šlo mu vždy o vertikálu, o kupení a vrstvení, ne o následnost a rozvíjejíc se s horizontem. Čas byl jednou zastaven, narazil na své hranice, nezbývalo než se stále vracet, protože další pokračování tento svět neposkytoval.⁴¹

Jediné, co barokní člověk na horizontu viděl, byla smrt. Každá jiná pravda byla jen rozptýlením od neodvratné skutečnosti. Právě Halasův subjekt pojmenovává onen příliš ostrý pohled, který není schopen vidět nic jiného, než zánik, který spočívá jako kletba na každém bytí. Vidění mu nepřináší víc, než jen zprávu o zániku a zkáze.

⁴⁰ Jindřich Štyrský (1933, s. 7).

⁴¹ Srov. Walter Benjamin (1979).

*Taví vítr sněžnost těl
Kreslí něžně jímku klína
Jaro jsi můj nepřítel
Bolí ta a bolí jiná*

*Každá nosí v sobě zmar
Pošetilých pološtěstí
Jaká to jen řada mar
Chodí dole po náměstí
(Jaro)*

Takovému příliš dokonalému pohledu se vše jeví ve svém důsledku bez časového horizontu, neboť onen pohled vidí jen zánik. Tato představa zastavení času není v rozporu s pojetím časnosti. Obojí je výsledkem popření pokroku a redukce veškerého vývoje ve vztahu světa k jeho časoprostorovým omezením.

Halas tedy nejen, že čas prostřednictvím odkazů k minulosti vrací, a tak uzavírá, do omezeného cyklu, ale jinde jej přímo zastavuje, a to prostřednictvím oněch bájných reálií. Jejich přítomnost vytváří dojem, že děj básní se odvíjí v jakémsi dávném čase, někdy v dávné minulosti. Ale zároveň uváděním naprosto konkrétních skutečností a aktualizací, dává svým dějům absolutní naléhavou platnost. Takovou, která je z historického pojmání času vyloučena. Čas tak získává charakter času mýtického, dávného, kdy se vše odehrálo a uspořádalo a naše doba je jen chabým opakováním kdysi určených nutností. Halas celý tento mytologický svět ve svém díle oživuje

Okamžikem básní je proto i díky této svérázné konstrukci jakési *absolutní teď*, vždy aktuální okamžik, který si v sobě podržuje časovou dimenzi z hlediska dějin naprosto nezávislou. Je to teď přeplněné a zahuštěné, *teď*, kdy se o všem rozhoduje.

Je tím pádem jasné, o jaké dvojí pojetí času se jedná. Přičemž jedno z nich je hned radikálně popřeno. Je to odmítnutí pojmání času jako dějin, jako časové následnosti jevů či souslednosti historických okamžiků. Básník využívá mytických reálií a zachází s nimi volně právě proto, aby dějiny popíral, aby zdůraznil váhu okamžiku, ve kterém je minulost i přítomnost vždy absolutně obsažena jako právě

probíhající. Takové pojetí času má blízko představě času a hmoty Bachelardově.⁴² Hmota je pamětí, pro kterou čas nemá žádnou platnost. Vzpomínky a obrazy jsou řazeny podle zcela jiných hledisek, než je hledisko času.

Lyrické já nepostupuje v čase kupředu, nevrací se ani zpět. Pohyb se z textu úplně vytrácí. Vlastně to říká i verš z básně *Něha: Trouchnivíš naráz a duše se prachem rozpadlého těla*.

Je to neustálá reflexe okamžiku v jeho dimenzi *absolutního teď*. Budoucnost není. Vpředu je pouze zánik, není kam dohlédnout.⁴³

Ani minulost není uváděna a jestliže ano, vždy jen jako součást historizujícího motivu, a i tak prožívána jako přítomná. Čas není vnímán jako následnost, jako řazení za sebou, protože minulé, současné a budoucí se na sebe vrství v jediném okamžiku. Vše pod vidinou *budoucího zániku*, a tak se smrt dostává do každého časového okamžiku, který je ve svém důsledku vlastně jediný. Díky tomu může být vše tělesné rovnou redukováno na zánik, hmota může rovnou splynout se zánikem, jako je to ve verši o *trouchnivění naráz*. Ale o tom samém mluví i verše z básně *Paříži až tě nebude*:

*zkrvavenou oblohou šátkem Veroniky
prolínala tvář minulých století
smírně dohasínajíc*

To vše je jen výsledkem dosahu příliš dokonalého pohledu, *víc uhodnout vždy než se má*. Pohled, který vidí zánik věcí, a tak celou onu časovou vzdálenost striktně redukuje na okamžik a nechává čas splynout s hmotou, aby se stal *substancí*. I na takovém příkladě vidíme, jak hluboký je svazek tělesnosti a času v poezii Františka Halase.

II. VIII. Beztvarost jako výsledek příslušnosti k času

Čas je veličinou, která prostřednictvím rozpadu fakticky přináší beztvarost. Beztvarost je proto v optice tohoto pohledu samotnou substancí probíhajícího času.

⁴² Čas nehraje v Bachelardových koncepcích materiální obraznosti žádnou roli. Hmota je zásobárnou obrazů, které nechává snícimu člověku poznat. Neděje se tak systematicky a v časovém horizontu. Snící je obrazy zavalován, nepřicházejí v následnosti.

⁴³ Je to jeden z projevů básnickovy polemiky s uměleckou avantgardou, která upínala své naděje lepšího světa výrazně do budoucnosti.

Je hmotným výsledkem určitého časového úseku, který končí ztrátou formy předmětu. Beztvarost je sám čas v materiální podobě. *Sliz* a nakonec jakákoliv amorfní hmota je a priori neustálou podobou konce kdysi určité a zcela konkrétního tvaru.

Halas málo mluví o čase přímo, vždy je to prostřednictvím charakteristiky jeho činnosti. Čas je zašifrován do hmoty, je tam zcela skryt. Hmota přímo nese časovost a básník to mnohými obrazy ještě posiluje:

Černá tráva tichá

Časové trvání je obsaženo ve slově *tráva*, v fyzické podobě předmětu označeného tímto označujícím. Tráva je rostlina, k jejímuž růstu bylo třeba určitého časového úseku. Proto tu vzniká představa tichá trvajících. Čas, který byl třeba k růstu této *trávy*, se zhmotňuje v její těle. Samo její tělo, vzrostlý stonek, se stává hmotnou objektivací časového úseku. Proto ani tento obraz není v rozporu s koncepcí materiálního času: *Trouchnivíš naráz a duse se prachem rozpadlého těla*

Tady se nejedná o žádný pomalý rozklad, zkáza je tu uskutečněna v jediném okamžiku, *naráz*. Už tu navíc není zpodobňován jen rozklad okolního světa, ale i vlastního těla. Čas je redukován jen na fakt změny tvaru, na výsledek své destruktivní činnosti a je vnímán jako síla. Nikoliv jen jako souhrn účinků a působení těles v následnosti, jako pomalé působení změny, ale jako síla vlastní hmotě a hluboce kořenící v samotné její podstatě.

Halas dospívá k úplnému zkrácení časového intervalu. Téměř k jeho úplnému popření. Přibližuje se tak pojetí Bataillovu, kterému byl čas potažmo rozpad nejbyťostnější vlastností náležející samotné hmotě.

V Bataillově pojetí nejde o působení vnějších podmínek, které by vedlo k opotřebování, k zahlázení, a tak ke ztrátě kontur, ale sama podstata těles je formována neochvějným puzením k rozkladu. Nejde proto o rozpad v jakémsi klasickém smyslu slova, je-li nějaký, tedy o něco, co bychom si představili jako zmizení těla, ale jedná se o destrukci a rozklad formy. Forma je ale jediným prostředníkem mezi subjektem a svým tělem jako objektem, předměty se díky svým tvarům vnímajícím dávají, a tak ztráta formy, znamená zánik fenomenality tohoto konkrétního předmětu. Hmota přeci nemizí, ale ztrácí se její rysy.

Georges Bataille toto entropické působení samotné hmoty demonstruje na představě obézního člověka. Tloustnutí se zakládá uvnitř živého těla. Hmota narůstá a bobtná, neschopná nasytit nekonečnou touhu po potravě (po jiné hmotě), čímž

destruuje a zahlazuje svou formu, která je podmínkou jejího těla. Člověk je nakonec stráven sám sebou, podléhaje své nekonečné chuti k jídlu.⁴⁴

Jindřich Štyrský v přednášce *Básník* říká: *Vyšší živočichové tloustnou a nižší se množí*. Obojí vede ve svém důsledku ke ztrátě individuality, vlastně ke ztrátě jedinečné formy a ke vzniku jakéhosi beztvarého celku, neboli ke zdůraznění hmoty na úkor tvaru. I proto se zdá, že v nitru hmotných těles je určitá síla, a nemusí to být vždy čas, která v zásadě libovolně, což často znamená destruktivně, nakládá se svými formami, jež v *rozmaru* založila. V takovém duchu vykládá Bataille pojem *informe*: *Vesmír je něco jako chrchel nebo pavouk*.⁴⁵

Kraussová nechápe *informe* jako protiklad formy, ale jako aktivní možnost obsaženou ve formě a schopnou rozrušit ji zevnitř, tedy jako entropii uvnitř formy.⁴⁶

Halas o této entropické síle dobře ví.. Nachází její projevy ve vulkanických, erupčních potažmo ve všech geologických aktivitách samotné země vůbec. Země jejich přispěním a jejich prostřednictvím neustále pracuje na proměně tvaru vlastního těla, a tyto aktivity jsou projevem tohoto neutuchajícího puzení. Jsou tím rozkladným potenciálem, který nacházíme nakonec ve veškeré tělesnosti. Je-li země vnímána jako matka všeho tělesného a je-li to především ona, která je utvářena a stále měněna vlastními silami, a nakonec samo konstatování přítomnosti takových sil, svědčí o přesvědčení o existenci entropického principu, kterým hmota disponuje.

Hmota je v duchu Halasovy logiky od nynějška vždy nadána vlastní sebedestruktivní silou, kořenící u podstaty látky.⁴⁷ Rozpad či zničení tvaru není výsledkem podlehnutí hmoty nepřátelskému působení okolních těles, ale samotnou její podstatou. V takovém kontextu svět vlastně ztrácí jednu ze svým tragických masek, protože v něm již do jisté míry přestává jít jen o neustálý boj mezi duchem a tělesností. Je-li skutečnou podstatou pozemského světa hmota, která je gnostiky pokládána za jedinečnou určující substanci, pak vydání se hmotě a důsledné přijetí

⁴⁴ Představa destrukce sebe sama nadměrným přijímáním *druhých* hmotných těl v okamžiku přijímání potravy je tak jedním z velmi srozumitelných projevů destruktivní síly beztvaré hmoty, o které byla řeč v první kapitole. Hmota do člověka vstupuje prostřednictvím zformovaných předmětů, které ale v těle ztrácejí svou formu a ukládají se v podobě beztvarého tuku, až zcela pohltní tělo jedince a zničí jeho tělesný tvar.

⁴⁵ Georges Bataille (1968).

⁴⁶ Lenka Bydžovská (1997).

⁴⁷ *Pro mnohé alchymisty byl materiální princip smrti smíšen s životními principy v okamžiku prvotního hříchu. Prvotní hřích vložil do jablka červa a veškeré ovoce světa je tím ve skutečnosti i ve svých metaforách poškozené. Ruina se skrývá v každé věci. Tělo je od nynějška chybou ve svém vlastním bytí.* Gaston Bachelard (1984a, p. 63).

jejich zákonů, je zdrojem útěchy. To je onen optimismus, o kterém mluví Bataille v souvislosti s gnostiky a vnímáním hmoty.⁴⁸ Hmota a její prožitek by se skutečně v takovém názoru staly maximálním kladem, který by člověku vymezil jeho vlastní místo, a jedině tento svět by se mu dal k dispozici. Svět by se uzavřel a ztratil by jakoukoliv symbolickou platnost ve vztahu k světu jinému, zůstával by kvůli hmotě stále jen v sobě a pro sebe.⁴⁹

Halasova reflexe hlavy jako symbolu rozumu a čistého uvažování, života bez příměsí vášní či pudů, jako demonstrace vztahu k vyšším principům, je především pro tento důvod systematicky dekononizována. Obraz smýkané hlavy a hlavy jako objektu bez vlády se objevuje v básni *Prší*. Hlava je tu podobně jako v manýristické malbě jenom jakýmsi pasivním tělesem, které se pohybuje smýkáním, cizí příčinou. Hlava a rozum jsou v pasivní roli a mají sotva dostatek sil na ovládnutí pocitů. Hlava je jakýmsi mikrokosmem sevřeným do sebe a jen ona podniká cesty do předpekli:

*Malstrom tmy jehož stěny objíždí
usmýkaná zátka hlavy ucpávající výkřiky
lačné nicoty
vtahovaná až v samé předpekli*

Je také v tomto smyslu spojována s věcmi *nižšími*. Hlava je stahována dolů, mizí v hmotě jako je tomu v básni *Mazurské bažiny*. Člověku jakoby skrze hlavu utápěnou v bažině nebylo umožněno vztahovat se k jinému světu, jež není pozemský.

⁴⁸ Gnóze důsledně rozdělila svět na pozemský, který je zatížen hmotou, a svět boží, který je prostorem ducha. Setkává-li se člověk s hmotou a cítí ve svém životě působení zla, nemusí nutně jít o negativní zážitek, bůh v tomto pozemském světě nejedná. Zlo je to cosi přirozeného a nikoliv zavrženého. Hmotný svět nemá se světem božím nic společného, proto nelze zlo vidět na pozadí dobra. *Jestliže opouštíme dnes otevřeně idealistické stanovisko, jako je opustili implicitně gnostikové a manichejští, jeví se přece stanovisko těch, kteří viděli ve svém životě tvůrčí účinek zla, radikálně optimistickým. Je snadné být, při vší svobodě, hříčkou zla, jestliže zlo samo nemusí klást účty před Bohem./.../ A tak, se podrobují zcela tomu, co třeba nazývají hmotou, protože to existuje mimo mne a moji myšlenku a v tom smyslu nepřipouštím, že můj rozum se stává mezi toho, co jsem řekl, neboť kdybych tak učinil, hmota omezená mým rozumem, nabyla by ihned významu vyššího principu (který by tento servilní rozum s radostí povýšil nad sebe).* Georges Bataille (1931, s. 174).

⁴⁹ *Hrubá hmota je mimo ideální lidské snažení a je mu cizí a vzpírá se včlenění do velkých ontologických systémů plynoucích z těchto snah. Psychologický pochod z něhož vyvěrá gnóze měl týž význam: šlo o to ohromiti lidského ducha a idealismus něčím nízkým, tak aby uznal, že vyšší principy tu nic nezmohou.* Georges Bataille (1931, s. 175).

II. IX. *Hmota a paměť*

Obraz padající či mizející tváře a hlavy a její skrytí nebo pohlčení části těla tělem jiným svědčí o svérázném prožívání času. Část těla mizející v jiném těle se kontaktem stává součástí těla druhého a bere na sebe i temporální zkušenost tohoto těla. Pro toto dotýkající se tělo se otevírá paměť těla dotýkaného. Hmota je pojímána jako nositelka paměti událostí těla, na které je možné anticipovat *pouhým* tělesným kontaktem. Nikoliv tady představa o duchovním přenosu fenoménů zkušenosti, ale představa ryze materiální. I to vnáší do pojetí hmoty nová hlediska. Tuto podmíněnost paměti a hmoty rozpracovává Henry Bergson.⁵⁰

Hřbitov námořníků, který je součástí sbírky *Kohout plaší smrt*, je toho dokladem:

*Námořník klesá jeho tvář dělí se s nocí
spadlé hvězdy oživlé v hvězdících*

*plouží se zelenou nocí dna
zavěšujíc podivné řády a vyznamenání
na hrudníky utopenců
z lodi kapitána Nemá která po všech mořích
vozila naše tklivé dětství*

*Z prasklého břicha vyplouvá duhové zvíře
s vousy tygra a maskou černošských tanečníků
bahno chrchlá barevné šlemy
dotýkáš se jich uhaduje v nich pleť žen budoucích
Rozpadlé kosti proudy omílané
přizpůsobují se že nerozeznáš je
od slepých ryb a medus
schoulený tvar zdá se být okem blázna
plným záhrobí setřelých hvězd a nebes zborcených*

*Krabové podobní matematickým vzorcům spí
na krunýřích klínovým písmem zapsánu historii potopy*

⁵⁰Viz Henry Bergson (1993).

Básnická koncepce času a paměti hmoty tu nalézá výraz. Souvisí to s konstrukcí světa na vertikální škále, která je určena svými souřadnicemi *nahoře* a *dole*. *Dole* je úplnou materiální níží a také okamžikem kořenícím v prehistorickém čase. Čas existuje pouze na škále horizontu, je jen jeden okamžik, kterým lze klesat anebo stoupat, protože čas, který by se ubíral po horizontále směrem dopředu je omezen zánikem a směrem nazpět je vyznačen novým zrozením.

Klesání tak přirozeně souvisí s pohybem hmotou, která se stává pamětí, neboť čím hlouběji lze hmotou klesat, tím dál do minulosti je možné proniknout. Na samém dně, na pomyslném konci hmoty, který je také začátkem světa, který je pouze hmotný, se objevují nejpůvodnější a zakladatelské zákony chodu světa:

*Krabové podobní matematickým vzorcům spí
na krunýřích klínovým písmem zapsánu historii potopy*

(Spáček)

Matematické vzorce jsou dokonalým a věčným popisem procesů. Postihují mimočasové zákonitosti, které jsou dány od počátku a jsou vnímány jako neměnné. A právě mezi nimi a inkrustovanými těly krabů, které nalézá na dně, spatřuje lyrické já podobnost. Tím je naznačeno vrstvení časových událostí na sebe, nikoliv jeho plynutí, dané posloupností následných akcí. Čas není řetězec událostí, ale zvrstvenou hmotou, která ve své hlubině ukrývá minulost. Představa času a jeho událostí je historií hmoty, vše je v ní již obsaženo, její minulost i budoucnost. Právě tím vnáší hmota do každého okamžiku, který by nakonec mohl být vnímán jako jediný, události určitých *historických* období. Hmota by se jen odhalovala ve své hloubce, nebo by ukazovala své *fasety*, natáčela by svou stranu, a tak je čas dějinami hmoty.

II. X. Čas jako tvůrce a čas na hranici

Čas je z jistého hlediska jen fází *stavů* hmoty. Nebýt času, nic by se nepohnulo a objekty by se od sebe navzájem nikdy neoddělily. Není proto důvod proč by nemohla tato souslednost akcí, kterou přináší čas, být zahrnuta přímo do existence nerozdělené hmoty, ze které teprve čas dělá jednotlivá tělesa. A to vlastně Halasova poezie navozuje, když čteme obrazy o zahlcení hmotou. Jeho poezie nese i tento čas, který ještě nezačal pracovat. Nebýt času, vše by existovalo ve formě původní pralátky, tedy v jediné hmotě. Čas je také tvůrce.⁵¹

Taková pojetí mají úzký vztah s jinými místy ve sbírkách, jsou proto důkazem existující konkrétní koncepce. Je to např. několik veršů ze *Spáče* ze sbírky *Sepie*:

*V ohnivých mušlích sopek plynové bubliny plují
těsto příštích kovů a démantů škvíří jak spálená kůže
geologické vrstvy obvazy historií dávno zahojených*

Halasův čas není nikdy historickým časem moderních dějin, ale ani cyklickým časem primitivů.⁵² Je to pojmání velmi svérázné, které se blíží barokní představě o čase. Baroko také události vrstвило, přepřlovalo okamžik energií mnoha událostí, a tím také každou chvíli ohrožovala vlastní explozí. Halasovy verše jsou dělány pod tlakem, jsou v každou chvíli okamžikem přeplněným událostmi. I proto hrozí zhroucení, i proto jsou nestálost a ohrožení všudypřítomní.

Tak, jak barokní umělec zachycoval na plátně, či v kameni dramatický okamžik ve svém vrcholu, i tak pracuje básník s temporálním plynutím. Čas sbírek je zastaven ve vteřině, jde o okamžik, kdy se svět začíná hroutit, ale zároveň znovu někde vzniká. Je to ono *absolutní teď*, o kterém byla řeč.

Básník usiluje navodit představu času na určité hranici, v kritickém okamžiku, kdy zánik střídá zrození a naopak. Nahlíží na obě strany, kde se objevuje finální nebo počáteční stav rození nebo zániku. Jsou to zmiňované mezní situace, kdy se ukazuje skutečná souvislost nicoty a formy. A tam lyrické já hledá. *Básník*

⁵¹ Čas pouze věcem umožňuje, aby se objevovaly a existovaly. Mircea Eliade (1993, s. 62).

⁵² Cyklický čas byl časem, který se po uběhnutí určitého úseku, vracel zpět do okamžiku, ze kterého vyšel. Primitiv tak navazoval na okamžik původního stvoření, což dávalo každé jeho činnosti posvátný charakter. *Gesto nabyvá smyslu, reality jedině a výlučně, když reprodukuje prvotní úkon.* Mircea Eliade (1993, s. 10).

*miluje dálku. Ne dálku v prostoru, ale v čase. Miluje zemi v jejím počátku a konci. Diluviální moře, které teprve vynalézalo svou řeč.*⁵³

Je to jen další z podob reflexe času. Času na jedné straně zastaveného v nepřetržitém a nečlankovaném okamžiku, a na druhou stranu času, který odhaluje pravou tvářnost věcí, odhalující se pouze ve chvíli ztráty formy, která uvolňuje cestu podstatě:

*Básník nepozastavuje se již nad tváří noci, krabic a lidí. Najdete ho v hloučku zevlounů. Najdete ho vždy v jejich středu, stojícího nad svou obětí. Jeho obětí jsou neupotřebitelné tvary, z nichž vyhřezly barvy, nalezené na lidských smetištích.*⁵⁴

II. XI. Zkušenost hmoty. Ruina a mrtvé tělo.

Hmota neboli tělesnost ztrácí v pojetí paměti roli pouhého substrátu a blíží se pojetí Bachelardovu, který materiální princip světa vidí jako zdroj veškerých forem. Mohlo by se namítnout, že setkání s hmotou určitého specifického tvaru je jen startovacím momentem představitosti, ale Bachelard tvrdí, že to není subjekt, kdo je aktivní v okamžiku vnímání, ale sama hmota, která obrazy nese v sobě. Hmota je opět určující, nikoliv lidský subjekt, nadaný duchovní aktivitou. Tak jako mizí ve verších postavy v blátě a hlava i tvář se ztrácejí v hmotě, právě tak je lidské individuum vydáno tělesnosti, která je původkyní světa. Lidský duch se proto musí cítit ohromen, neboť je hmotou stále srážen zpět do světa dole.

Může i proto být zásobárnou *vzpomínek*, které vnímající nikdy neprožil. Může i proto být zdrojem zkušeností o *posledních věcech člověka*. Ona touha porozumět zkušenostem hmoty je mimo jiné skryta v zálibě sledovat šrámy či vrásky ve fyzických tělech.

V tomto pojetí se lidské tělo stává ruinou. Trvalým svědectvím o ničení, které se skrývá v každém tvaru tělesnosti světa. Ale není to jen ono puzení k zobrazování pravdivosti, skutečných zákonů, které tvoří svět, ale v pojetí těla jako ruiny se skrývá jistá možnost spatřovat již zde v tomto světě něco, čemu jsme zvyklí říkat svět nadpozemský. Ale nemylme se, nemáme na mysli pojetí mrtvého těla jako odkazu k něčemu jinému a vůbec ne symbolu, ale takové, které se zakládá v přesvědčení, že veškeré reference jsou již zde plně přítomny. Je to pojetí těla jako alegorie. Veškeré

⁵³ Jindřich Štyrský (1996, s. 25).

⁵⁴ Jindřich Štyrský (1996, s. 25).

informace, které toto tělo může podat jsou obsaženy jen a jen v něm. Tělo neslouží jako odkaz ke skutečnosti jiné, jako je tomu v pojetí symbolickém.

V takovém pojetí se jediným majetkem člověka stává pozemský svět. Umírající či dokonce již mrtvé tělo je jen jiným prostorem; stále ale na tomto světě. Lidské tělo podléhající svým různým životním aktivitám spadá úplně do našeho pozemského světa. Pouze z pohledu sil rozkladných, které na obrazu lidského těla pracují, se toto tělo včleňuje do jiného prostoru. K tomuto prostoru neodkazuje, ale nese ho v sobě.

Carl Einstein představuje tuto příslušnost mrtvoly k různým světům popisem jednoho kulturního fenoménu lidské společnosti, kterým je zobrazování mrtvých. Lidé prožívají absenci duše mrtvého jako jeho přítomnost v jiném světě, teprve zobrazením se tento duch *vrací zpět* do prostoru obývaném živými a začleňuje se zpět mezi živé. Zobrazení tak pracuje s pojetím různých prostorů.⁵⁵

Nevyhýbá se ale tvrzení, že přítomností těla mrtvého ve světě, je onen druhý prostor ve světě stále přítomný.

V hloubi básnickovy záliby v morbidních motivech či funeráliích spočíval pokus po poznání nadpozemského světa, k němuž mrtvé tělo v náboženském tradičním pojetí trvale odkazovalo a odhalovalo tak *poslední pravdu* člověka. Ale ne nutně. Kvůli mrtvému tělu není třeba uvažovat o jiném světě či o existenci Boží.

Proto má svůj smysl spatřovat tu i další, několikrát dotknutý *moment*, kterým je prázdnota v dutině zemřelého lidského těla. Toto tělo, ze kterého vše živé vyprchalo, uvnitř sebe vytváří zcela nový prostor. Sledování rozkladu je motivována i tímto puzením spatřit podstatu a pravdu těla a života.

Trvalá upomínka na konečnost jakékoliv tělesné existence je obsažen v motivu stínu. Stín je také podobně jako mrtvé tělo představitelem *rubové* strany lidské existence. Stín si udržuje podobu s tělem, ale není materiální a je deformovatelný. Stín není stále stejný, v průběhu se proměňuje, a tak se stává anamorfotickým obrazem lidské siluety. Je opět připomínkou nestálosti lidské postavy a jejího časového podmínění. Je také *kusem* té temnoty, ze které lidská bytost vychází v okamžiku, kdy se uprostřed bytí rodí jedinečná, avšak dočasná existence.

⁵⁵ *Zaujat strachem ze smrti, člověk se pokouší zvěčnit existenci předka a podepříti neustálou souvislost rodiny či kmenu, neboť c tomto smyslu rodina není jen svazkem živých, nýbrž společenstvím živých a duší mrtvých. čím více mrtvý v obraze ožívuje, tím více se utíká od nestvárných forem zlých duchů a tak se na ně zapomíná.* Carl Einstein (1931, s. 95).

II. XII. Avantgarda. Sen o budoucnosti a současný stav.

Pojetí světa, těla a života v Halasově poezii jsou přesně na opačné straně než ty, které reprezentuje svými postoji básníkův současník Karel Teige. Pro něj je svět stavbou a konstrukcí, má svůj funkční smysl a jeho hodnota spočívá v užitnosti. Tak o tom mluví v článku *Konstruktivismus a likvidace „umění“*.⁵⁶ Konstruktivisté přicházejí s návrhy nové zeměkoule. *Konstruktivisté nepřicházejí totiž vůbec s návrhy na nové umění, ale s plány nového světa, s programem nového života. Nerealizují jakýchsi estetických teorií, ale tvoří nový svět. Přicházejí prostě s návrhem nové zeměkoule. Hodlají rekonstruovat svět na novém základě, orientovaném k správnější sociální rovnováze. Popírají en bloc všechny klasicismy a romantismy, všechny artismy a estetismy, k čemuž je třeba stejně chrabré vůle jako jasné a prozíravé inteligence. Odešli ze zatuchlých muzeí, z pohřebišť myšlenky, i ten prach vyrazili z obuvi své. Ježto minulost je mrtva a historie přestává být učitelkou, není třeba dovolávat se muzea, tradice a historie.*⁵⁷ Chtějí být inženýry nového života. Zbavují člověka nánosů minulosti, odstřihávají ho od mýtů a dogmat. *Konstruktivismus ví, jak vyhlíží svět bez absolutních hodnot*, říká Teige.

Síla moderního člověka je v jeho skepsi. *A tu poznáváme, že ani v umění není absolutní pravdy, když jeho duše je v ustavičném přerodu; pojem pravdy se vůbec vylučuje pojmem vývoje. A je-li svět ve vývoji, je ve vývoji i člověk, jenž není nikterak ukončenou bytostí, ale stálý rozmach za dokonalým typem, ustavičný pokus o nového člověka.*⁵⁸

*Nové, aktivní, dynamické pojetí věčnosti, v němž nemají místa statické trvalé hodnoty a pravdy.*⁵⁹ Vedle podobných názorů musí být poezie Františka Halase se svou těžkopádností, odkazy k mytologii, světem pojatým jako neustálý rozklad a chátrání, bez hlediska pokroku a vývoje v kladném smyslu slova, vnímána jako těžký balvan. Halasův lyrický subjekt je Teigovu natolik vzdálen, že se ukazuje jako jeho plnoprávný opak.⁶⁰ Je zatížen minulostí do té míry, že o zbavování se jí nemůže být řeč, je to především kultura a lidské dějiny, které Halasovo lyrické já utvářejí.

⁵⁶ Karel Teige (1966).

⁵⁷ Karel Teige (1966, s.121-2).

⁵⁸ Karel Teige (1966, s. 133).

⁵⁹ Karel Teige (1966, s. 133-4).

⁶⁰ Je to pozoruhodné, neboť, jak Halas říká, byl to právě Teige, kdo mu s první sbírkou pomohl: *Byl to Teige, který mi tehdy dodal důvěry a pomohl mé první knížce na svět. Říkal jí „hřbitovní kvítí“. To nebylo srovnání s Nerudou, chraň bůh, jen té smrti tam bylo trochu pro něj moc, tak proto. Samozřejmě, že v ní bylo dobrých 50% toho, co Devětsil hlásal teoreticky, ale ten zbytek už mířil někam jinam.* František Halas (1989, s. 40).

Kultura a umění jsou mu jednou z možných opor. Všimněme si, jak se lyrické já v první sbírce *chytá* všemožných kulturních odkazů, jak hledá velké postavy dějin, aby se podle nich utvořilo, aby podle nich obdobně založilo svůj vnitřní svět. To je v přímém protikladu k Teigovi, k novému budování, k oproštění se od minulosti atp. Teige hlásá užitnost umění, které by mělo sloužit rozvoji života, a jeho maximální funkčnost. To, co je svrchovaně užitečné, je krásné. Je třeba zbavit se veškerých vazeb na přírodu, je nutné se vyvázat z každé závislosti, přetrhnout pouta, která člověka zatěžují a brání mu v rozmachu. Teige v moderního člověka věří, lyrické já Halsových sbírek ne.

Lidský život a svět jsou projekty na dlouhý čas. Důležité je v tomto pojetí fakt, že svět stojí za to, aby se zakládal na nějakém, i kdyby do budoucna směřovaném projektu.

Teigův člověk se přičí přírodě a jejím zákonům, Halasův je se svým rozkladem do přírody naopak integrálně začleněn.

Nový člověk je člověkem města a město je jeho jediným prostředím. Město je promyšlenou inženýrskou krajinou, do které příroda nemůže svým iracionálním prvkem proniknout jinak, než skrze vědomý akt lidského konstruktéra a moderního urbanisty. Nový člověk se zbavil své biomechanické civilizace a vytvořil civilizaci strojovou, civilizaci městskou: *Vyšli jsme z jeskyní a stali se obyvateli velkoměst, a třebaže všichni paséisté hlásají návrat k přírodě, „rozpuštění měst“ (Taut), nemůžeme se zříci toho, čím jsme se právě kulturně stali: lidmi měst.*⁶¹

Už v začátcích nebyli tyto novátorské, progresivní a optimistické názory zdaleka všeobecně sdíleny. I jiní polemizují s představou města jako lidské rajske zahrady.

Optimismus, který spočívá na dně touhy po změně světa, byl typický pro avantgardní dvacátá léta, léta třicátá už byla střízlivější. Hrozící velký světový konflikt se stával znovu realitou a jeho nebezpečí se opět vloudilo do života.

Za symbol takového funkčního, ale i dokonale strukturovaného a organizovaného světa byl díky své struktuře považován krystal. Jeho struktura byla vnímána jako nepřekonatelná. Nebylo k ní co přidat, ani ji čím vylepšit. Svět ozářený světlem lámajícím se ve struktuře krystalu má svůj řád, *jeho krása je matematická.*

⁶¹ Karel Teige (1996, s. 137).

Je to krása dokonalého systému. První sbírky Františka Halase bychom mohli charakterizovat představou bláta.

Svět už nemá svůj vzor, nelze se upínat k jinému světu, protože korespondence jsou zpřetrhány, svět zůstává v sobě a pouze k sobě odkazující.

Život ztratil svůj smysl a představa, že by se měl přerodit, v sobě nutně implikuje v zásadě alespoň potenciálně kladný vztah. Existuje stále ještě naděje, že lze něco změnit, odlišné jsou pouze postupy. Tak to lze alespoň spatřovat u Bachtina, kde se ukazuje utopická dimenze středověkého karnevalu. Ten chtěl obrozovat a přetvářet, u Halase nic takového neznáme. Pro něho je svět jednou rozkladem a proměna, ke které by mohlo dojít, je pouze osobní, je spíš proměnou srdce.

III. Forma, prostor, struktura jako nutné atributy těla

Ve fenoménu tvaru, který dokonale obléká obsah, myslíme svět už od Aristotela.⁶²

Nečekám na nikoho

A přece se dívám stále na dveře

Přijdete-li k nám

Prosím nevstupujte

Ani s dechem ztajeným

Nečekám na nikoho

Na sebe jenom čekám

(Čekání)

Forma a tvar nemají v této kapitole nic společného s literárněvědným formalismem, nejde o zdůvodnění předností formy oproti obsahu. Nic z poetiky ani estetiky, ale tvar a forma v tom nejzákladnějším a nejběžnějším pojetí: jako fenomén, kterým se ukazuje každé tělo či těleso, tvar jako objem silami držený částečně či úplně pospolu. Tvar a forma, kterými se předměty jevového světa vydávají a díky kterým je vnímající schopen je uchopit. Hledáme tvar a formu, oba termíny nám splývají, vlastního těla.

Tvar je mírou hmoty a především jeho prostřednictvím se předměty stávají součástí struktury světa, mají své místo v jeho konstrukci, jsou uchopitelné, lze s nimi pracovat a jsou pro vědomí přijatelné, zkrátka lidská bytost je dokáže pojmout.⁶³ Forma se stává podmínkou pro založení vztahu mezi vnímaným a vnímajícím.

Existují látky, živé či neživé, či celé organismy, které vlastní tvar nemají, jejich forma je proměnlivá, stavba jejich těl je nestálá.

Takovým pozoruhodným živým, ale beztvarym organismem se zdá být i básníková *sépie* z první básně první sbírky. Tento organismus má svůj tvar, má zcela

⁶² Emmanuel Lévinas (1997b, s. 35).

⁶³ *Ve fenoménu tvaru, který dokonale obléká obsah, myslíme svět už od Aristotela. Body předmětu tvořící osvětlený povrch se rozmísťují do perspektiv a otvírají nám předmět, jehož náhody a vrtochy omezují. Ukazuje se neproniknutelné tajemství věci a nabízí se k uchopení. Svět je díky tvarům stálý a skládá se z pevných věcí. Předměty se vymezují svou konečností: tvar je právě tento způsob dokončování. Kde konečné je zároveň vymezené a už se nabízí chápání.* Emmanuel Lévinas (1997b, s. 35).

konkrétní tělo, které je ale výrazně proměnlivé, je *nepostižitelné*, což se ukazuje jako velmi žádoucí; vrátíme se k tomu ještě důkladněji v závěru, až budeme hovořit o těle jako úkrytu.

I k takovým tělům a tvarům si člověk *nutně* vytváří vztah; jsou pro myšlení a uvažování stejně důležité jako předměty se stálým tvarem. Tvar i beztvarost odpovídají protikladným touhám, které ve světě věcí hledají vzor pro vlastní naplnění. Beztvarost odpovídá touze lidské bytosti po odložení vlastní existence, po zapomnění na racionální či úzce organizovaný svět, kterému podléhá a jehož pravidlům je nucena se podřizovat. Ostatně takovým okamžikem je člověku spánek, extáze či ve specifickém smyslu prožitek noční temnoty.

Lidské vědomí na druhou stranu touží po tvaru a vyžaduje, aby se mu předměty dávaly již s nějakým tvarem.⁶⁴ Dalo by se říci, že tato touha po dokonalém tvaru, po jisté ústrojně organizovanosti předmětů, potažmo celého světa, odpovídá apollinskému živlu v člověku. Tvar je výrazem podstaty, vnitřní touhy a sil, které jsou v látce, v substrátu obsaženy. V případě lidské existence je plodem snu o vlastním dokonalém ustrojení a uskutečnění.

III. I. Vznik tělesného tvaru

Tvar a forma mohou být výsledkem vnitřních sil, které se kříží či spojují tak, aby utvořili soudržné těleso samy sebou, svým vlastním působením. Ale nemusí to vždy jednoznačně platit. Forma vzniká také vnějším působením, a to vlivem sil a tlaků jiných těles, jiných tvarů a forem. Toto vnější působení se nejvíce uplatňuje na tělesech, která jsou k tomu materiálově způsobilá. Jsou měkká a poddajná.⁶⁵ Ne každé těleso je proto ke změně svého tvaru stejně přístupné a disponované.

Specifické postavení má tělo živé. Je formováno jak vlastní daností, která je tvořena genetickou výbavou a dispozicí, tak podléhá vlastní vůli, která usiluje tělesný tvar uzpůsobit konkrétním představám. Není ani ušetřeno působení vnějšího, je poznamenáno jizvami a šrámy, které svědčí o kontaktu s okolními tělesy. Živé tělo, zvláště tělo lidské je výsledkem působení vnějších a vnitřních sil.

⁶⁴ *Svět je to, co je dáno. Tvar objímající předmět nám tento předmět dává.* Emmanuel Lévinas (1997b, s. 38).

⁶⁵ Právě jako tělo sépie. Zatím její specificitu jen předesíláme, vrátíme se k ní v závěru s odkazem k podnětné diplomové práci Terezy Kabátové.

Lidské tělo je tvarem, který vysvobozuje bytost z temnot bytí a z útrob beztvare hmoty a stává se podmínkou existence. Halasova básnická koncepce těla lyrického subjektu jako hotového tvaru je v centru jeho pozdějších sbírek. *Kohout plaší smrt*, ale především *Tvář* přinášejí četné důkazy o reflexi *vlastního* těla jako skutečného tvaru, který je oddělen od svého okolí, je jedinečný a nezávislý.

Jestliže byly básnické sbírky *Sepie*, částečně i *Kohout plaší smrt*, charakteristické představou beztvare hmoty a temnoty, pak pro *Tvář*, ale opět i částečně pro *Kohout plaší smrt*, která tak získává pozici sbírky výrazně přelomové a hraniční, či později *Dokořán*, je příznačný fenomén tvaru a světla. Světlo samo je podmínkou tvaru. V temnotě jsou předměty zavaleny v kompaktní *hmotě* tmy a lidskému vědomí se ukazují jako součást velkého *materiálního těla* země. Tomu se nakonec věnovala první kapitola.

Bez tvaru není *já* ničím, splývá s ostatním bytím, neexistuje. Reflexe vlastního tělesného tvaru a tělesné formy je pro Halasovy básně příznačná a znamená velmi významný a jedinečný projev procesu individuace. Nejen vědomí těla, ale i jeho reflexe a jistá citlivost pro rozeznávání změn, ke kterým může v souvislosti s tělem docházet, to vše má v Halasově básnickém díle prvořadý význam. Nutnost jedinečného tvaru vlastního těla je projevem touhy *dát tvar* vlastnímu životu.⁶⁶

Vzhledem k tomu, co bylo řečeno v předchozí kapitole, je zřejmé, že tvar vlastního těla je lidskému individu jedním nástrojem, jak se vymezit vůči beztvarosti rozlehlého jevového světa. Tuto beztvarost lyrické *já* pociťuje jako princip pramenící z hmotné povahy světa. Lidská tělesnost je vystavena jejímu destruktivnímu působení, což znamená možnost být zahrnut do *nekonečného mateřského těla světa*. Tělesný tvar, i když podléhá ničivým působením okolí, přesto se stává určitou, byť dočasnou zbraní proti takovému ohrožení.

F. X. Šalda vystihl Halasovu cestu k vlastnímu tělesnému tvaru od *Sepie* ke druhé sbírce *Kohout plaší smrt* slovy: *Týž v podstatě proces jako u Hory se odehrává i u Halase: od „já“ k „sobě“*.⁶⁷

⁶⁶ Hledisko každého lidského úsilí jako touhy nejen po smyslu, ale i tvaru a určitého druhu volání po pochopení sebe v očích svého okolí, je zcela jistě přítomné i v díle Františka Halase. Život jako projekt se s představou formy a tvaru vlastního *já* úzce spojuje, a tato interpretace se může našim očím jevit jako nejschůdnější. I přesto nebude v centru našeho zájmu, nezkoumáme totiž básníka z hlediska existencialistických stanovisek, chceme popsat cestu prožívání tělesnosti, která se rýsuje v Halasově poezii.

⁶⁷ *Šaldův zápisník*, 1931.

Básnické já sestupující až na dno bytí a ztrácející se v *Sepii* v jakémisi *neosobním já*, tu postupně dospívá k *já – sobě*, o kterém mluví kritik. Obrat *k sobě* se ukazuje především na pozadí vztahu k tělesnosti. Lyrické já oním *já*, které se objevuje v *Sepii*, však nemyslí *sebe*, neboť *já si sebe ještě neuvědomilo*, nejde tu o subjekt, ale o ono neosobní *věčné jáství*, které charakterizuje ve vztahu empirického básníka a lyrického já Friedrich Nietzsche. My tento citát poněkud upravujeme a se vším rizikem vztahujeme na podoby já básnického, které se proměňuje způsobem, k jehož reflexi dává Nietzsche podnět: *obrazy lyrikovy /.../ jsou to jen jakoby rozmanité jeho objektivace, a proto on jakožto hybný střed onoho světa smí říci „já“: jen že toto jáství není totéž jako u bdícího člověka empiricky reálného, nýbrž je to jediné doopravdy jsoucí a věčné jáství, jehož odrazy dívá se lyrický génius až na dno všech věcí.*⁶⁸ Proto se neklamme, básnické já *Sepie* je jen jedním z možných pohledů, tím, že se *já* objevuje, ještě to neznamena, že musí být totéž, které nacházíme v *Dokořán*.

Já Sepie je právě tak jiné než *já Kohouta* a *Tváře* či *Dokořán*, jak nakonec dokazuje i Šalda. Básnické já si sebe jako *bytosť* s určitým individuálním příběhem a osudem v *Sepii* dosud plně neuvědomilo. To je odrazem nepřítomnosti vědomí tělesného tvaru, neboli existence vlastního těla a odpovídajícího reflexivního vědomí. Tělo básnického já dosud není reflektováno ve své fenomenální kvalitě, je pohlceno v hmotě, rozplývá se a svazuje se s těly ostatními, jak to zaznívá v básni *Mazurské bažiny*:

*Lesklé plody šrapnelů s hořkým jádrem smrti
kdo prosil se o tu ocelovou manu
tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty
spí v bahnu*

*Zavšivenci po příkladu svých vší
Do kůže země se zahryzli
Nebesa plyny rezaví
Setniny zbloudily*

⁶⁸ Friedrich Nietzsche (1993, s. 23).

Mazurské bažiny podivných žab

Istivé melodie smrti

bahnem se zalykat

a zpívat příšerný zpěv lásky

Maminko

Maminko

Formování vlastního těla je lyrickému subjektu cestou od beztvareho *já* k *já* plně vědomému, čili k *sobě* jako úplně sjednocené prožívající bytosti. Ono nedostatečně uvědomované *já* se pomalu, ruku v ruce s vývojem těla, stává obrazem *skutečného lidského já* pozdějších sbírek.

Tento vývoj však neprobíhá *prostě* chronologicky. Nelze jednotlivé básnické sbírky za sebe řadit a spatřovat v nich postupné rozvíjení témat. Jak poznamenává Pavol Winczer ve své studii,⁶⁹ charakter Halasovy poezie je utvářen neutuchající rozporuplností a je zatížen množstvím těžko smířitelných protikladů. Kotradičnost tak tkví přímo v základu básnickovy poetiky. I proto se některé momenty v Halasově poezii navrací, jiné se naopak ztrácejí, a v okamžiku, kdy máme pocit, že se lyrické *já* posouvá vpřed a nevrací se k dřívějším otázkám, které jsme považovali za vyřešené, jsme náhle ujištěni o opaku. Tak charakterizuje básnickou osobnost Františka Halase i Bedřich Fučík, který spatřuje v jádru básnickových textů stejnou *neutuchající posedlost* přehodnocováním starých jistot a pravd.

Kdybychom chtěli číst Halasovy texty jako jednoduché směřování, před kterým jsme varovali v úvodu, nedokázali bychom pochopit problematiku, která je pro tohoto autora tak typická. Objeví-li se v naší práci představa chronologie, pak tato představa vzniká v určité tísní a je obestřena pochybnostmi. U Halase je každý *zisk* velmi křehký a z pohledu delšího časového úseku nikdy trvalý.

Mohlo by se správně namítnout, že sbírka *Sepie*, kupříkladu hned její první báseň *Sepie*, je celkem výrazně autoreflexivním, a proto nelze s jistotou mluvit o nepřítomnosti lyrického *já* v první sbírce. Nic takového bychom ani tvrdit nechtěli. Chceme pouze postihnout výraznou transformaci lyrického *já* na základě proměn vztahu k tělesnosti a její reflexe.

⁶⁹ Pavol Winczer (1988, s. 467 – 472).

V první sbírce nejde o *já* úplné a celistvé, které jsme schopni nalézt skutečně až ve sbírkách pozdějších. Přestože toto *já* sebe samo částečně reflektuje, o *já*, které se poznalo ve tváři druhého a které se definitivně ujistilo o *sobě* svým vlastním prožíváním a především svým tělem, tu ještě nemůže být řeč. Vnitřní svět, který *já* zakládá, nebyl dosud vcelku konstituován.

Je to patrné v první i ve druhé sbírce, nakonec jistým způsobem, i když v poněkud odlišné podobě, také v *Nikde*. V *Sepii* se básnické *já* konfrontuje s okolním světem, hledá svůj vztah ke konkrétním *historickým* osobnostem či událostem, aby si ke světu vytvořilo určitou vazbu a především vlastní vnitřní svět. Básně *Lenin*, *Amundsen*, či *Večer v Arles*, kde se objevuje postava Vincenta van Gogha, jsou připomínkou významných osobností světového dění a představují se v kontextu první sbírky a specifické podoby lyrického *já* jako pokus o ustanovení vlastního vnitřního světa.

Uvědomění si vlastního *já* jako *sebe* totiž podle Merleau-Pontyho předchází fáze, kdy se *já* ještě nereflektuje, jak se to ukazuje u dítěte, které *vnímá ještě dřív než myslí, své sny klade do věcí a své myšlenky přikládá druhým, takže s nimi dohromady tvoří jakoby kus společného života, v němž se ještě neodlišují perspektivy každého z nich*.⁷⁰ Vlastní *já*, které má být později osamoceno, je rozplynuto na pozadí rozlehlého bytí. Tímto bytím rozumějme jsoucno okolního světa, veškeré předměty a jevy v jejich fenomenální platnosti.

Já (jako příští úplné sebe-vědomí a osoba s tělem) Halasovy první sbírky je bezmála tímto neuchopitelným beztvarym *já*, které splývá s věcmi. *Já*, které je ztraceno a dočasně rozpuštěno v bytí. *Já*, které je zcela netělesné, aktuálně se sice reflektující, ale nikoliv v plnosti, která se přichází až s tělem a vnímáním druhého člověka. Toto *já*, jehož určitou reflexi přináší hned úvodní báseň první sbírky, je toho nesporným důkazem, ale vědomí, které se na chvíli ustavilo, je podrobno přehodnocení, je zpochybňováno a zbavuje se své tělesnosti, o jejíž postižení v naší práci jde především.

Pojmenováním, které je plodem reflexe, získává *já* pozitivitu, dochází k jeho osamostatnění, které vyčleňuje a ruší jeho tělesnou beztvartost, jeho rozplynutí se v plnosti veškerého bytí. Reflexí sebe sama a svého prožívání se utváří existence

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty (1998, s.21).

nadána sebe-vědomím, díky které nabývá *já* tvar - vlastní tělo, které kreslí mezi *já* a věci definitivní *fyzickou* hranici.

Jakmile se *já* stává touto subjektivitou s částečně se osamostatňujícím tělem, která se pojmenovala jako *já*, přístup k věcem je od základu proměněn. Dokud se nereflektuje jako *já*, čímž by získalo odstup a začalo by se konstituovat v *já* s tělem, je stále ve věcech, ponořeno v úplné bytí a nemá vlastní tvar. To se ukazuje především v básních, kde jsou evokovány obrazy vzájemného prostupování a utápění se v materialitě světa, ale i motivem temnoty a noci.

Sepií František Halas popisuje tento stav, kdy *já* částečně splývá s věcmi a není od nich důsledně odděleno jako jeden z okamžiků stavu zahlcení nerozlišeným bytím. Toto bytí, kterým je *já*, si *sebe* ještě nepřipouští v pozdější plnosti. Právě vlastní tělo a jeho prožitek se stanou nástroji ke vzniku skutečného *já*, které se objevuje v dalších Halasových sbírkách.

Já je jediný únik monotónnímu bytí, jež nás dusí při nespavosti.

III. II. Tělo v prostoru, vnitřní a vnější svět

Vedle této *konkrétní* představy ztrácejícího se, neuchopeného a plně nereflektovaného těla se objevuje obraz prostoru. V první kapitole jsme o vztahu lidského těla a těla země mluvili jako o dvojjediném antropomorfním obrazu, který se zakládal na podobnostech mezi těmito dvěma entitami. Není proto překvapením, když obraz těla Halasových sbírek těsně přiléhá k obrazu prostoru.

Prostor *Sepie*, o kterém poskytuje sbírka velmi specifické informace, o jejichž druhu je třeba šířeji promluvit, se ukazuje jako částečně omezené prostranství.⁷¹ Souvisí to s poznatky o hmotě, a její všudypřítomnosti. Prostor *Sepie* je konstruován jinak, než sbírky pozdější. Je ohraničený, má své dno a své nebe. Ale toto dno není dáno zemí jako neproniknutelným podkladem, předměty se propadají do telurických hlubin: *rakve visí v kořání růží*. Ani nebe není krajní mezí, ale představuje se jako pukající a děravíci. Dno je reprezentováno *bažinami, zákopy, které padlými přetékají*, objevuje se *mosazná zemina, hřbitov*. Svět dole zasahuje i nebe, tedy svět nahoře: *Vyšplíchlly věže až k nebi/ padá cupanina mlhy, nebesa plyny rezaví*. Země je

⁷¹ Shledáváme-li u Františka Halase touhu po spočinutí, po nalezení úkrytu v duchu úvah Bachelardových, pak je tento prostor místem krajně ohrožujícím i právě z tohoto hlediska. Viz. Bachelard (1984a).

především poznamenána válečným řáděním, ukazuje se jako poničená, *přetékající těly mrtvých*, která do ni zapadají. Prostor je zaplňován hmotou, *mlhou, deštěm* a ukazuje se jako zvrstvený:

*V ohnivých mušlích sopek plynové bubliny plují
těsto příštích kovů a dýmantů škvíří jak spálená kůže
geologické vrstvy obvazy historií dávno zahojených
(Spáč)*

Jsou přítomné obrazy *vytékání, doutnání*, což má za následek celkové prostorové *zahlcení*.

Odkazy ke kulturním událostem, k postavám dějin souvisí s celkovým obrazem prostoru a se vznikem vnitřního universa básnického já, které se s okolním světem vyrovnává. Je to obraz postupného budování vědomí, volby distance od zničeného, válkou poznamenaného světa, který se do vnitřního života *vlamuje* svou fyzickou hmotností.

Určitou podobou vnitřního světa se může stát fantastický svět uměleckého díla. Přítomnost četných odkazů z kulturního prostředí posiluje tuto domněnku. Váhavost a pochybnosti spolu s obrazem zničeného světa a nedostatečně vytvořeného vnitřního života lyrického já napovídají o možném propojení těchto dvou světů. Já se tu reflexí vnějšího světa a hledáním útočiště vlastního vnitřku pokouší ustavit sebe sama jako definitivní, rozhodnou a úplnou bytost s tělem, která bude chráněna před útoky okolí.

Polemika se sny a vizemi *světa* avantgardního umělce a inženýra se ukazuje jako neoddělitelná součást uvažování o vnitřním a vnějším prostoru a je vyslovena úvodní *Sepii: sny narazili o hlavu / už nevzletí*. Dva světy se ukazují jako neschopné vzájemného sblížení. Existují mezi nimi nepřekročitelné hranice, které si vytváří především vnitřní svět, který se může konstituovat všemožnými plány, ale hranice bude stále napjatá, i když zvenčí napadnutelná. Tento vnitřní svět je také světem umění a poezie, jenž nemá dost sil, aby vzdoroval, aby umělci umožnil se do skutečného budování zapojit. Báseň *Paříží až tě nebude*, antiutopická skladba, vyslovuje definitivní konec snů avantgardy a naznačuje rozkol, který se ukázal mezi světem umění a snů a realitou na druhé straně.

Vnitřní svět se tu konstituuje v mezích, kdy se lyrické já pokouší utvořit niterný život, provázeno však pochybnostmi, nezbaví-li se možnosti do vnějšího světa zasahovat. Vnější svět si svou destruktivní sílu naproti tomu ponechal.

Lze říci, že jak je v *Sepii* reflektováno tělo, tak je vnímán i prostor. Lidské tělo je pro *já* zdrojem souřadnic, polohu a umístění věcí si uvědomuje jen díky jeho přítomnosti ve světě jevů, a tak vnímá i okolí. Bez těla si tak lze těžko své umístění v prostoru představit, či ho dokonce spolehlivě popsat.

Kohout plaší smrt už přináší značný posun. Je to především jistota *dna*. Stejnojmenná báseň *Ze dna* věnovaná Jindřichu Štyrskému:

*S horoucí falší miluji tento svět
bohem rozsvícený d'áblem znečištěný
s hněvivou láskou miluji tento svět*

*Dno hladomorny plné havěti
z jejíhož dna i ve dne vidíš
vše co v snách se bojíš viděti*

Naši pozornosti by nemělo uniknout, že v básni *Ze dna* se jedná o prostor uměleckého díla, totiž o prostor obrazu Jindřicha Štyrského. V básni *Jedovatá krajina* pro změnu zase o svět Toayeniných pláten. Básně se stávají komentářem prostoru děl jiných umělců, jsou komentářem metasvěta. Básník tak prověřuje sám umělecký proces zobrazení. Texty se *obracejí* ke světu již zprostředkovanému, prostor, jehož obraz je básní předkládán, je tak podruhé skutečnosti *vzdálen*. Je to reflexe umění, prověřování, které pramení z pochyb o smyslu umění a o jeho pozici ve světě, pochyb, které se utvářejí spolu s konstitucí vnitřního a vnějšího světa.

Lyrické já upírá svůj pohled na dno, ale zároveň i k nebesům. Dole, které se objevuje, je místem, které je člověkem obýváno, je jeho jediným *životním* prostředím a jedinou jistotou. Ale právě tento prostor, který se v básni *Ze dna* představuje a který je zřejmě prostorem Štyrského obrazu, je lyrickým já *milován*, jaký svět tedy miluje? Je to již svět uměleckého díla, anebo svět *skutečný*?⁷²

⁷² O tomto aspektu promluvíme později.

*S horoucí falší miluji tento svět
bohem rozsvícený ďáblem znečištěný
s hněvivou láskou miluji tento svět*

Je to změna oproti *Sepii*, kde šlo o pohled po horizontu, bylo to podmíněno také, ostatně ani *Kohout plaší smrt* se nezříká všeho ze *Sepie*, bezútěšnou vidinou rozkladu, přičemž důležitou roli hrálo hledisko postupujícího času, které jsme zvyklí vnímat na horizontále. Proto i cesta:

*Cesta rejdiště přízraků se plazí prašivá
jen masařky tu jedovatě bzučí
trávník žlutne nečistý jak pomluva*

Představa cesty a pohybu po horizontále souvisí s nepřítomností druhého člověka, který by *můj* pohled zastavil svým pohledem vrženým na *mě*, a tak *já* upozornil na vlastní tělesnost. Neboť, jak říká Lévinas,⁷³ vzdálenost, kterou mám před sebou, nejsem-li viděn, není-li přítomen druhý, se ode *mě rozvinuje*, není to vzdálenost prostorová, která vzniká se souřadnicemi a vztažnými tělesy, nebo-li také v okamžiku, kdy jsem viděn druhým, když se setkáváme svými pohledy. Právě cesta odpovídá tomuto *rozvíjení*, plynutí někam, které nemá svůj počátek.

Nyní, v *Kohoutu* a sbírkách následujících, se pohled přesouvá na vertikálu, která se stává pro vnímání prostorových dimenzí určující. Lyrické *já* si uvědomuje prostorové dole a nahoře jako spaciální omezení, nebo přinejmenším hlediska. Toto uvědomování si prostoru je v těsné souvislosti se vzrůstajícím vědomím vlastního tělesného tvaru, které vnáší představu souřadnic, a tak se vědomí teprve otevírá možnostem prostor vnímat.

⁷³ *Zásahem druhého svět zajisté nepřestává být mou možností, ale současně se zdvojuje neurčeností a hloubkou, jež odpovídá právě svobodě druhého. Tmavý roh zdi není jen tím, co z něj udělám, co z něj učiní můj záměr: bude úkrytem, když se blíží kroky druhého, anebo místem, kde budu odhalen, má-li druhý v ruce baterku. Stejně tak, pokud zůstávám sám, vzdálenost, která mě dělí od druhého konce chodby, necituji jako prostorovou: „rozvinuje se“ vycházejíc ode mne, je pouze korelátem mého záměru překonat ji a jeho modalit. Jakmile se vynoří druhý, zakouším prostorovost; vzdálenost se stává určitou částí prostoru mezi já-ve-světě a koncem chodby, její překonání korelátem jeho možností, delší nebo kratší podle vzdálenosti kroků, které slyším. Emmanuel Lévinas (1997b, s. 21).*

Prostor třetí sbírky, *Tváře*, je opět o něco jiný.⁷⁴ Je uzavírán, některými básněmi často spínán do těsné a omezující dutiny. Svět je postihován jako vnitřek většího tělesa, které jej obklopuje. Největší zásluhu na tom nese stále častěji pojmenovávaný motiv *nebe* jako omezující hranice nebo stropu. Jinde je nahoře prostě jen jmenováno, *Nahoře*:

*Jihnutí ptačího hlasu v zeleni
slzy pryskyřic na koře
čím jen čím jsme zmámeni
když je tak ticho nahoře*

V předchozích etapách, kterými lyrické já prošlo, jsme takové indicie nacházeli jen s obtížemi, nyní se obraz nebe jako stropu, jako *přilby* objevuje častěji. Ještě v *Kohout plaší smrt* čteme:

*Pod přilbou věčnosti
zlá mámení se sunou
na mrtvém bojišti
(Bojiště)*

Později v *Tváři* už čteme častěji:

Nebe podzimní tisíci ptačích křídel laskané.

Nebo jinde, *Prázdnost*:

*Noc aspoň prázdná hnízda stříbrem naplňuje
a nedbá větrů že zrána je roznesou
prázdnost v nás nebe svět celý obklopuje
nespasí nikdo nás ani modlitbou*

⁷⁴ Ne úplně, každá sbírka neznamená radikální proměnu, ale krok určitým směrem, ovšem s tím, že takových několik kroků vpřed je provázeno kroky zpět. Právě proto, když mluvíme o konstrukci prostoru a těle ve vztahu k určité sbírce, nechceme říci, že taková konstrukce se vztahuje právě jen k té jediné sbírce. S tím je třeba počítat.

Svět se prostorově uzavírá, podobně jako se utváří vědomí vlastního uzavřeného těla. Subjekt začíná rozlišovat svět *tady* a svět *tam*, který je právě mimo, za oním uzavřeným prostorem, který obepíná svět *tady* svými pevněji se svírajícími stěnami. *Za zrcadlem stínů jimž je svět*, říká lyrické já. To má za následek, že je prostor výrazně omezen a *nebe* jako zmíněná *přílba* začíná získávat omezující a velmi výrazné reflexivní vlastnosti zrcadla, které vrací pohled a omezuje.

Ukazuje se, že mezi oběma světy není žádná korespondence, žádný odkaz mezi jedním a druhým, žádná podvojnost. Svět nezemský se ukazuje pouze jako prázdnota, možná zcela jiný, i proto nepostižitelný. To je i do jisté míry řečeno v *Nikde*.

Podobně o světě bez odkazu mluvili gnostikové a již jednou citovaný Georges Bataille, když pojmem *informe* ukázal svět jako zcela odkázaný k sobě, bez vazeb na jiný svět, když jej přirovnal k plivanci a pavoukovi. V jednom z jeho článků otištěném v *Kvartu* se říká o gnóse: *Neboť jde především o to, nepodrobiti se a tím ani svůj rozum, čemukoli vyššímu, čemukoli, co může propůjčiti autoritu takové bytosti jako jsem já, nebo rozumu, který je její zbraní. /.../ Psychologický pochod z něhož vyvěrá gnóse měl týž význam: šlo o to ohromiti lidského ducha a idealismus něčím nízkým, tak aby uznal, že vyšší principy tu nic nezmohou.*⁷⁵

Nelze se ke světu *tam* nijak vztáhnout. Lze pouze bez odezvy usilovat, napínat své síly, odpověď bude vždy mlčení. Svět je pro člověka pouze *tady*, protože všude jinde je prázdnota. Nakonec tomu odpovídá i zrcadlo, které stále vrací obrazy nás samých.

Zdá se, že žádné spojovací místo mezi světem *tady* a *tam* není, ale vědomí něčeho *tam* tu je, to ale neznamená, že je to dostatečná útěcha, spíše naopak. Světy jsou jednou odděleny, tak např. báseň *Podzim*:

Nebe podzimní tisíci ptačích křídel laskané

*rosou naděje svlaž naše hrdla sevřená
vnuknutím rozšíř oči tam vzhůru upřené
pro nová čekání ach tolik úzkostná*

⁷⁵ Georges Bataille (1931, s. 177).

*Hled' husy jak o plot lámou křídla
když šedé sestry k jihu odlétají
toť obraz duše která zhlídla
krásu návratů již snad jen mrtví znají
/.../*

Jasně je to řečeno: všude je jen prázdno, jak v nás, tak i *kolem světa, Prázdno:*

*Noc aspoň prázdna hnízda stříbrem naplňuje
a nedbá větrů že zrána je roznesou
prázdno v nás nebe svět celý obklopuje
nespasí nikdo nás ani modlitbou*

III. II. I. Zrcadlo, uzavřený a otevřený svět

Všechny Halasovy sbírky jsou typické přítomností fenoménu *zrcadla*. Jeho tak četný výskyt a velká oblíbenost má mnohá vysvětlení. *Přilba*, která se objevuje v *Bojišti* ve verši *pod přilbou věčnosti*, vnáší do prostoru básně reflexivní kvalitu podobnou té, kterou má zrcadlo. Přilba přikrývá svět *tady*, omezuje pohled člověka, který zvedá oči k nebi. a naznačuje pojem hranic a je ztvárněním *principu finality*. Naznačuje divákovi, kam až se může svým pohledem povznést. Tento pohled je zastaven a vrácen zpět, vržen na sebe jako osobu hledícího. Zrcadlo vrací zírajícímu člověku jeho vlastní podobu a upomíná ho jen na tělo, které má, a na hranice prostoru. Dochází konečně k reflexi, která je zrcadlem materializována.

Zrcadlo je na jedné straně plochou zobrazující perspektivu prostorového uspořádání a vzdálenosti, ale i hradbou, která stále vrací jen a jen obrazy fenomenálního světa. Nedovoluje proniknout skrze jevový svět dál. Vrací zrcadlícímu se subjektu stále jen jeho vlastní převrácený obraz. Ukazuje mu bez přestání vlastní tělesnou omezenost. Nelze nikam proniknout, dokud zůstane člověk tělesný. Stále ho vrací do světa *tady* a jen tento prostor mu vyměřuje jako jeho jediné vlastnictví.

O nebi se často v souladu s tím mluví, jako by mělo materiální kvality. Vyplývá to z představy o pozemském světě jako o světě hmotném. Vše, co je na zemi přítomno nebo ze země viditelné, má a musí mít materiální kvalitu. Pozemský svět je jediným majetkem a lidská existence je odsouzena k pobytu v tomto světě. I

proto je nebe hmotné, je neprostupnou hranicí. Z pozemského světa není kam vidět, člověk je plně *tady*.⁷⁶

Přilba může být chápána jako omezující prvek, vnášející jistotu hranic, může být také objektem, který podle určitých optických zákonitostí zkresluje odrážející obraz. Je možné ji vnímat z hlediska jejího tvaru, její vydutosti v cylindrický objekt, jako deformující zrcadlo, které vrací pokrivený a úchylný obraz, neodpovídající představám o vlastní podobě či o podobě věcí. Vzniká tzv. *anamorfotický* obraz, který je zdeformovaným a krajně pozměněným přepisem odrážejícího se předmětu. Tato změna není bez vlivu na způsob vnímání světa a prostoru *tady*. Deformovaný obraz reality upomíná na tu samou nestálost a vlastně iluzivnost tvarů a forem fenomenálního světa podobně jako to dělá rozklad, hniloba atp.

Takto pojatý prostor se stává příbytkem *já* druhé a silněji především třetí básnické sbírky. Vzniká pevná vazba mezi prostorem nahoře a dole. Svět tam není přístupný, pohled vržený jeho směrem přináší jen škleb a zdeformovaný obraz sama sebe. Jsoucná umístěná *nahoře* získávají ostře negativní přívlastky.

Básnický svět prvních sbírek je území sevřeném mezi dvěma prostory - dole a nahoře. Svět mající své dno a své nebe. Uprostřed je člověk, který je oběma světy přitahován. Přesně v tom duchu je psána báseň *Mrtvý*. Svět nebe je reprezentován obrazem *hvězd, plev duší*. A děj vyjadřují slovesa, která označují pohyb dolů: *padají, slétne*. Svět pozemský: *červ v ústech, plevy, špinavá tráva*. Jsou to obrazy marného vztahování se z prostředí nuzného pozemského světa k nebesům: *plevy duší, zmrzačené nebe*. Člověk je uzavřen v pozemských dimenzích, které jsou ze své podstaty vertikálně omezeným prostorem bez možnosti proniknout jinam. I proto získávají nebeská tělesa své negativní přívlastky, jsou totiž viděna ze země a jsou proto zatížena stejným osudem jako předměty pozemské.

Ovšem není to tak zcela jednoduché, v obrazech nebeských těles se skrývá princip zrcadlení. Zdá se totiž, že básník nepředstavuje tělesa přímo jako viděná na svých místech, tedy v případě nebeských těles na nebi, ale uvádí je ve svém obraze odraženém, a to např. na vodní hladině. Mluví-li se někdy o *jedovaté luně*, nabízí se tvrzení, že je to měsíc ukazující se na vodní hladině. Je tím řečeno asi toto: svět je prostorem, který je svými prostředky a svým materiálním odsouzením schopen

⁷⁶ Později ukážeme, jak se fenomén zrcadla skrývá i ve tváři druhého člověka. Setkání s druhým totiž *já* umožňuje vidět sama sebe. Od tohoto okamžiku si je *já* vědomé vlastního těla, protože je druhým vidět.

deformovat svět nahoře. Svět tam se stejně tak nemůže odpovídajícím způsobem ukázat sám sobě, i on, kdyby se *chtěl vidět* ve svém obraze dole, nevidí nic jiného než reflex, který mu nepřísluší a který mu odpovídá v neplatné, zdeformované podobě. Přítomnost vody tvrzení o vzájemném zrcadlení uzavírá a definitivně stvrzuje představu uzavřeného do nekonečna se zrcadlicího prostoru, který se do sebe uzamyká a zavíjí.

Přináší představu dvou světů, které si vůbec neodpovídají, nejsou si podobné a jeden je v druhém vidět pouze jako zdeformovaný. I to dokazuje obtíž v možnostech zobrazení a vzájemných odkazů jednoho k druhému. To všechno dává ve svém radikálně domyšleném důsledku větší sílu básnickému slovu a uměleckému dílu.

Dokořán, jak název napovídá, znamená otevření, prolomení krunýře nebes, či krunýře vlastního těla a vnitřního světa a otevření do jiného prostoru. Tak to čteme hned v úvodní básni, *Poesie*:

*Viktorko posedlá jak proděravěla
tvá suknice hvězdami roztržení*

Prostor světa *tam*, vůči kterému se vymezuje prostor dole nejprve jako otevřený, později stále silněji jako omezený a na konec otevřený otvory či děrami, proniká do prostoru *tady*. Vnitřní a vnější svět se vzájemně otevírají, předěl, který se mezi nimi konstituoval, *děraví*. Motiv zrcadla je jedním z nástrojů jak toto vzájemné pronikání zachytit. Jenže v okamžiku, kdy se tento druhý prostor objevuje, v momentě, kdy je prolomena hráz mezi světy a tento druhý svět by se ukázal, umělec zůstává paralyzován, není schopen tváří v tvář tomuto novému objevu dát jméno. Není schopen o něm nic říct, a tak zůstává tento prostor opět nepřístupný. Prostředky, které má slovesný umělec k dispozici, zůstávají němé a jejich potence je tak ukázána ve své nedostatečnosti. Jako by tedy umělci nezbyvalo než podat zprávu o tomto světě *dole*, vše, co se zdálo odkazovat jinam, je tu usvědčeno z iluzívnosti a falše.



III. II. II. Mrtvé tělo *plné* prázdnoty. Tělo obrácené naruby.

Když byla řeč o přítomnosti nicoty ve světě v dutině mrtvého těla, ukázalo se, že mrtvola není odkazem k jinému prostoru, ale že vnáší prvek nicoty a prázdnoty do prostoru *tady*. Básník tohoto obrazu pronikání a zaplétání dociluje svérázným způsobem. Vedle vytváření hranic viditelného světa, totiž zároveň vsouvá do prostoru *tady* svět druhý, zrcadlově souměrný, např. v básni *Spáček*:

*Hedvábné roubení řas oko bobule plná jisker
hle pupila se šíří kreslíc archimedovy kruhy odstupte
obočí svázané u kořene nosu se podobá osmě naznak zvrácené*

Nebo také v jiné básni, *Asrael*:

*Rakev leklá ryba břichem se točí vzhůru
na tůni ticha
kdo dral tu dřevěnou vlnu
že je tak měkká*

V obou případech těchto ukázek vzniká ve světě živých, který jsme nazvali jako svět *tady*, *druhý svět*, druhý odlišný prostor, které se liší pouze tím, že je vzhledem k našemu převrácen vzhůru nohama. Do tohoto prostoru lze proniknout smrtí a mrtvé tělo se svou prázdnotou uvnitř stává jeho vstupními dveřmi. Prázdnotu v těle mrtvolky ale nemusí být hned chápán jako odkaz ke světu *tam*. I kdyby, tento svět *tam* se ukazuje pouze jako prázdnota. Prázdnotu je prostorem, kde se ukazuje absolutní prázdnota, *ono je*, které znal Lévinas.

Mrtvé tělo je příznak. Je upomínkou na prázdnotu, která je v raném Halasově díle totožná s nerozlišenou hmotou. Díky přítomnosti mrtvol se může lyrické já stále pohybovat na *hranici bytí a nicoty*, kde se bytí vsunuje do nicoty samé jako „*bublina země*“.⁷⁷ Mrtvé tělo je výdutí prázdnoty, která prostupuje do světa. Není nutně hrůzou, v básních to explicitně nezazní, v každém případě přitahuje zájem lyrického já. Prozkoumat prázdnotu, která má blízko k absolutní plnosti, a to v Halasově poezii především, se ukazuje jako neodvolatelná nutnost.

Dalo by se říci, že právě tento druhý převrácený prostor, svět prázdnoty, který se ukazuje všude kolem světa *tady*, je lyrickým já obýván. Jenže ani to není zárukou, že bude schopen o tomto světě *tam* něco říct:

*den půjčovna masek se zavírá
a básník je obrácen na ruby*

Toto obrácení na ruby nabízí ještě jiný výklad. Souvisí s prožitkem prázdnoty, kterou pojmenovává Lévinas jako zkušenost neosobního bytí v podobě *ono je*. Lyrický subjekt svůj tělesný tvar buduje také jako skrýš, která mu poskytne útočiště ve světě. Obrácením se naruby, které přichází s nocí, je tato skrýš, dosud velice chatrná, zničena. V noci přestává existovat tělo, je zahrnuto do velkého těla země, které bylo sledováno v první kapitole. Toto velké tělo chápeme v blízkosti *ono je*. Halas je nocí *vystaven*, stává se krajně ohroženým. Tělesný tvar, který *ve světle* budoval, je nyní napaden.⁷⁸

⁷⁷ Emmanuel Lévinas (1997b, s. 51).

⁷⁸ *Před tímto temným vpádem není možné se zabalit do sebe, uchýlit se do své ulity. Člověk je vystaven. Celek je na nás otevřen.* Emmanuel Lévinas (1997b, s.49).

III. II. III. Pevné těleso jako model pro konstrukci vlastního těla

Když byla řeč o existující souvislosti mezi lidským tělem a tělem světa, nezaznělo, že vztah, který nahlížíme od těla ke světu, tedy ve smyslu, kdy prožitek vlastního těla formuje naši představu o prostoru světa, platí i opačně. Konstrukce okolního světa se může stát východiskem pro utvoření vlastního těla. Přítomnost kamenů, těchto *kostí* země, a *tvrdých* těles jako jsou skály, útesy, ale třeba i stromy leccos napovídá.

Strom se ve stejnojmenné básni, věnované F. X. Šaldovi, stává příkladem pro formu lidského těla. O vztazích, které vznikají mezi člověkem a přírodou mluví Gaston Bachelard. Ten ukazuje, jak lidská bytost sama sebe vnímá jako ohroženou existenci, toužící po úkrytu v *něčem* pevném. To ji vede na jedné straně k neustálému hledání vhodného úkrytu a ke snění o spočinutí v různých dutinách, ale také k obdivu k objektům, které svou tvrdost a svůj tvar již mají.⁷⁹

*Strmí strom a vichry rozhrnuje
obrysem chráně prostor svůj
jeho výhradou i žertvou mu je
perte si deště severáku duj*

*Míza klesá uchránit se v dřeni
kam zvenčí nevniká již nic
tam chtivě slévá se a pění
vědoucí píseň zpívajíc*

*Roste strom a tajemství svá střeží
zpívá a klame šuměním
a dole v tichu ze spletenou mřeží
to syká mučením*

⁷⁹ *Je suis la matière molle qui vient se faire protéger dans toutes les formes dures, qui vient, dans l'intérieur de tout objet, jouir de la conscience d'être protégé.* Gaston Bachelard (1984a, p.18).

*pramenů živých které prostupují
vše co dávno žádá si jen klid
a síly země prudce roztavují
slovo smrt a slovo žít*

Strom je důležitou básní z několika důvodů. Jednak je to pro svůj vztah k lidskému tělu, kdy se stává určitou předlohou pro jeho konstrukci a pro konstrukci vlastního života. Strom evokuje představu síly a odolnosti, je to tvar rostoucí navzdory nepřízní prostředí. Zadruhé je důležitý pro pojetí světa ve své zrcadlové souměrnosti prostorů a zapojení těchto dvou dimenzí do sebe.

Fenomén stromu, rozložitý komplikovaný tvar, rostoucí v komplexní systém větví, ukazuje, jak život v bohaté tvárnosti přijímá vlastní formu. Složitá struktura stromu se užívá k zobrazení života lidského rodu; je to především pro jeho vzácnou konstrukci do systému větví, vyrůstajících z jediného místa, rozvíjejících se do různých směrů.

Strom vyrůstá ze země, prorůstá ji svými kořeny, a zároveň větvemi směřuje k nebi, spojuje tyto dvě sféry na vertikální ose.

Báseň *Strom* je pro svůj zájem o vznik tvaru *rodově* příbuzná s *Vlnou* a *Mořem*. Ve všech třech je zájem soustředěn na sledování procesu utváření forem. Nehraje roli jejich trvalost a stálost, ale rozhodující je okamžik jejich vzniku, vlastně tvorby tvarů a předmětů jevového světa. Je tak vyslovena neutuchající touha odhalit skryté pochody a tvůrčí síly, které pracují, aby založily předměty fenomenálního světa, aby vznikl tělesný tvar. František Halas sám naznačuje příbuznost básní, verši:

*Roste strom a tajemství svá střeží
zpívá a klame šuměním*

O šumění bývá řeč v souvislosti jak se stromy, tak ale i s mořem. Moře bez přestání vytváří vlny, chvilkové formy, podobně jako strom, bohatě se větvící do nových výhonků.

Zpěv a šumění stromu a moře má význam pro vytváření klamu, podobně jako sépie, která je schopná se skrýt v inkoustu, o tom všem budeme hovořit v závěru.

*Ty které vymýšlíš své tvary bez umdlení
a barvy měníš jako lhář
svých tajemství nad něž v světě není
mi ukaž tvář*

III. II. III. I. Podstata ukrytá uvnitř

V těchto třech básních, které ještě s několika dalšími, např. s *Tvary*, dedikované Janu Zahradníčkovi, jsou nejvýraznějšími tvůrkyně klimatu celé Halasovy třetí sbírky, lze spatřovat výrazný apollinský živel, který je přítomný v touze po vzniku tvaru a formy v rozličnosti svých nespočetných variant. Lyrický subjekt se představuje jako stále nespokojený, touží pronikat pod tyto tvary a odhalit sílu, *pravou tvář*, která bez ustání tvoří. Odhalit tu neutuchající vůli, která zakládá nové a nové masky pro sebe sama.

Tvar těla je podmínkou existence, je ovocem plodivé síly, ale je zároveň stále ohrožován destruktivními silami prostoru, který jej obklopuje a který pocítujeme jako živý: *vichr, severák, déšť*.

Zdeněk Kalista v *Tváři baroka* o představě živého prostoru hovoří na pozadí idejí barokní estetiky.⁸⁰ Barokní umělec, ať to byl spisovatel, malíř či sochař, usiloval o zpodobení prostoru jako útočné síly. Prostor barokních děl proto není nikdy ztvárněn jako prázdný, vždy je vyplňován těmito silami. Jako nejpádňější důkaz své hypotézy uvádí Kalista scénu ze Cervantesova románu - boj dona Quijota s větrnými mlýny. Podle Kalisty jde v této scéně o boj se samotným prostorem, který je pojímán jako odnikud přicházející síla, jako *neurčená hrozba prostoru samého*.⁸¹ V tomto duchu byla řeč o prostoru *Sepie*, o prostoru vyplněném útočnou beztvarou hmotou.

Tvar je navíc dutinou, prostorem, kde je ukryta podstata, pečlivě chráněná před okolními destruktivními vlivy. Ukazuje se jako naplnění, které odpovídá touze po úkrytu, po bezpečí.⁸² *Obrysem chráně prostor svůj*, říká se v básni.

Obrys nezobrazuje vnitřní pravdu a je maskou. Život nutně vytváří tvar, ale svou esenci principiálně schovává: *roste strom a tajemství svá ukrývá*. Halas říká:

⁸⁰ Zdeněk Kalista (1990, s. 38).

⁸¹ Emmanuel Lévinas (1997b, s. 51).

⁸² Viz Gaston Bachelard (1984a).

Míza klesá uchránit se v dřeni. Halas nad stromem nachází potvrzení zákonitosti jakéhosi přirozeného skrývání života, která ho vede k zběsilé touze strhávat masky a odhalovat *dřeň*.⁸³

Strom má význam i z hlediska chápání básnickovy představy zrcadlově souměrného prostoru. Strom je ojedinělým živým útvarem, který stojí přímo na hranici dvou světů. Světa pozemského a světa podzemního, ale zároveň se dotýká nezemské sféry vzduchu. Podporuje představu vertikálního uspořádání a především je zrcadlově souměrný. Jeho kořeny směřují dolů, zatímco větve naopak vzhůru. Kořeny jsou, co do tvarů a uspořádání, podle Bachelarda s větvemi identické. Proto je možné strom vnímat obráceně, je možné, a právě strom svou souměrností k tomu vybízí, otočit jej. Je to ten samý efekt převráceného obrazu, který básník navozuje prostřednictvím zrcadel, která v sobě složitě odrážejí a především deformují předměty, pomocí vodní hladiny, která stejně jako zrcadlo reflektuje objekty, dosahuje vytvoření prostoru, který zvláštním způsobem uzavřen v sobě samém.

Na řadě míst v Halasově básních lze dokázat vnímání životního prostoru země jako bohatě zvrstveného. Nejen země je tvořena svými geologickými vrstvami, ale i svět nadpozemský, nebeský. Fenomény, které se ve sbírkách objevují, umožňují zesilovat představu světa jako vrstevnatého, zároveň ale i osově souměrného či reversibilního. To, co platí na povrchu země, platí v podzemí, i na nebi, rozdíl je jen v převrácení. Svět je všude stejný, jeho podstatu nelze nikde nalézt, všude se jen ukazuje tou stejnou tváří, jen jinak *snímanou*. Posiluje to vizi světa jako jediného celku různě perspektivně či zrcadlově pootočeného. Nenalézáme v jeho vrstvách větší odlišnosti, všude je podobně utvořený a stejně hmotný. Nedaří se ani vyčlenit podzemí, které by bylo místem, kde jsou soustředěny zárodečné aktivity všech forem, kde se hmota přetváří, aby dala vzniknout tvaru. Žádný zemský či nadzemský prostor nemá výsadní postavení.

Převrácení a zrcadlení je s představou tvaru v těsné souvislosti. Tvar se poznává ve svém odrazu, uvědomuje si sebe sama, svou formu. Díky zrcadlu, které přirozeně deformuje svůj obraz, se tvar ukazuje jako nestálý, dočasný a proměnlivý.

Naopak převrácení ukazuje, že tvar neskrývá žádné zákoutí, ukazuje svět jako identický. Liší-li se něco od tvaru, pak je to prázdnota, ovšem o té bude řeč později.

⁸³ Pojem *dřeň* a *vnitřku*, který se maskuje, je velmi důležitý. Mít tvar a přesto zůstat skryt, či dokonce *mizet v inkoustu* či *klamat šuměním*, bude vysvětleno v závěru.

III. III. Ty a setkání s druhým

Setkání s druhým je okamžik, který přináší rozvrat dosavadní, zatím ne zcela rozvinuté, koncepce sebe sama a proměňuje řadu prožitků. Dopady tohoto setkání lze nejobstřejněji odhalit ve změně vnímání vlastní tělesnosti. Je to zvrat, jehož vliv nemá srovnání. *Naše zkušenost je především zkušeností s druhými: ať už jde o jednání, touhu nebo jazyk, situujeme se do vztahu s druhým, jehož existence se zdá být zcela samozřejmá. Tato zkušenost ovšem začne být právě tak záhadná, když se pokusíme o ní přemýšlet, jako je jasná, dokud ji prožíváme.*⁸⁴ Druhý se stává mým analogonem, mou inspirací, mým vzorem, ale v první řadě nezvratným ujištěním, že *já*, jakožto separátní bytí, jakožto existence skutečně existuji. Že jsem, že nesplývám s nerozlišeným bytím, které Lévinas jmenuje jako zakoušení stavu *ono je*.

Druhý, který se ukazuje jako *ty*, se v předchozích sbírkách objevil, jeho přítomnost neměla zdaleka takový vliv jako v prostoru *Tváře*. Do *Tváře* vstupuje se vši silou a způsobuje hluboké změny, které jeho přítomnosti přísluší.

Podle Lévinase je lidská činnost až překvapivě spjata se životem druhého a utváří se v ohledu k němu. Spatřuje jeho vliv v zárodku každé činnosti, především však v řeči. V samé podstatě lidské řeči, v jejím jedinečném aktu pojmenování se odhaluje vztah k druhému. Člověk předmětům dává jména, aby o nich druhému mohl vyprávět, aby mu mohl něco sdělit. S druhým se počítá v procesu utváření vědomí sebe sama.⁸⁵

Báseň *Doznání*:

Dojat vším co je láska

K tobě se přimykám

Smuten vším co je láska

Před tebou utíkám

⁸⁴ Renaud Barbaras (1998, s.5).

⁸⁵ *Bytí-pro-druhého představuje nepochybný fakt mé lidské reality a postihuje ji v jeho faktické nutnosti v každé sebemenší myšlence, kterou si sám o sobě tvořím (...). Když se vzdalují, když se přibližují k nějakému specifickému objektu-druhému, když ho objevují, znamená to jen realizovat empirické variace na základní téma mého bytí-pro-druhého. Druhý je pro mě všude přítomen jako to, prostřednictvím čeho se stávám objektem. Bytí a nicota, 339, cit. Renaud Barbaras (1998, s. 23).*

*Překvapen vším co je láska
mlčím ve střehu
churav vším co je láska
soužím se pro něhu*

*Poražen vším co je láska
u věrných noci úst
opuštěn vším co je láska
až k sobě budu růst*

V této básni je důležitý okamžik, kdy se objevuje motiv *já*, obsažený v zájmenu *sobě*, a to právě v blízkosti *ty*, v básni přítomného. Přesně ta cesta, kterou pojmenoval o několik let dříve Šalda, když básníkův vývoj označil jako směřování od *já* k *sobě*. Právě to se tu objevuje.

Snad ještě lépe je patrný vliv druhé osoby v básni *Hřbitov*:

*U paty hrobu budu břečťanem
tichou písni co tě obkličí
popsaný tebou pergamen
který čas nezničí*

Druhá osoba,⁸⁶ která se ukazuje v Halasových sbírkách, ono *ty*, s sebou přináší proměnu ve vnímání celého prostoru.

Setkání s druhým je okamžikem, kdy si *já* uvědomuje svou vlastní viditelnost. Dosud k přijetí své existence v úplnosti nebylo nuceno.

Ostatně to jsme ukázali v kapitole věnované beztvarosti, kdy *já* prostřednictvím svého těla splývalo s tělesnými věcmi okolního světa. Představa sebe sama nebyla v úplnosti rozvinuta, *já* se nesetkalo s ničím, kromě zrcadla, co by ho na vlastní viditelnost, existenci s tělem, upomenulo. Tomu všemu má být učiněn konec v *Tváři*.

⁸⁶ viz Miroslav Červenka (1991, s. 89 – 107).

*Má všudy přítomnost vidoucího je náhle vyvrácena, cítím, že jsme viděn, a druhý je ono X někde tam, jež musím myslet, abych si dokázal vysvětlit ono viditelné tělo, jež se náhle cítím mít.*⁸⁷

Lyrický subjekt není více tou beztvarou existencí, za kterou se považoval v předchozích dvou sbírkách, už dávno není tím nerozlišeným, *netříděným* bytím. Ty vrací jako zrcadlo, ale nesrovnatelně intenzivněji a lépe jeho vlastní pohled na sebe sama. Člověk nejen, že druhého vidí jako svou *analogii*, ale díky reakcím druhého, díky jeho pohledu upřenému na sama sebe, se cítí být viděn, a uvědomuje si svou existenci jako zformovanou v tělo. *Tiše*:

*Přetiché je tělo tvé
jeho pláč zachvívá mými víčky
jak tiché je tělo tvé*

Ty přišlo také s láskou. Láska podnítila zájem o druhého jako jiného, zároveň způsobila, že je pohled lyrického já soustředěn na sebe sama. Pohled i přístup se proměňují a celá sbírka *Tvář* je atmosférou změny prosycena. Svědčí pro to i úvodní báseň sbírky, *Ticho*:

*Noc prozkoumává mne
zda nezapomněl jsem
na dny tak tajemné
kdy ze tmy vyšel jsem*

Ty vneslo do Halasovy poezie jistotu vlastního tělesného tvaru, vlastního omezení a zároveň i intimity, a tak otevřelo cestu k *sobě*. Obraz nového těla, které se v *Tváři* začíná objevovat, je strukturou na pohled křehkou, pomíjivou a mlhavou. Tak jak je tělo křehké, i tak je křehké vědomí sebe sama, které bude od nynějška růst.

Toto tělo je jako *hubený klásek*, jako *přadeno z hedvábí*, *spálené nebe*. Vše to jsou pojmenování, která evokují jemnost, křehkost a slabost zobrazeného těla. Je sice zřejmé, že tu jde o tělo ženské, ale toto konstatování nás nevzdaluje předchozím tvrzením, chápeme-li druhého jako svůj vlastní zrcadlový obraz. Toto tělo, ať je

⁸⁷ Maurice Marleau-Ponty (1998, s. 80).

jakkoliv silné či křehké, vždy bude mým vzorem a upomínkou na tělo mé, to je vždy nesporné.

Ty je doprovázeno cudností a nervózní nešikovností, já si neví s tělem rady a zdá se zaskočeno, Rozmar:

*Tvé hravé tělo slyším jako smích
když jednou rozkvetly po tobě fialky
po stiscích mých*

Lyrický subjekt se teprve teď plnohodnotně octl ve světě a objevil své vlastní novorozenecky křehké tělo: *Slabší svlačce co rosou naplněn.*

I proto je sbírka *Tvář* hustě protkána obrazy subtilních, křehkých či dětských těl, která zachycuje s nejvyššími ohledy a s krajní láskyplnou něhou: *rozkvetly po tobě fialky/ po stiscích mých.* Báseň *Děvčátka na řece*, věnované Milence Králové, zřejmě *dětské* čtenářce, je příkladem za mnohé jiné:

*Se všemi ohledy zadívejte se na tu nejmenší
zmateně svléká si košilku
nad rosou prsíček v pýření se zamýšlí*

*Nevyplašte stud toho holátka
úzkostný tlukot krve byste uslyšeli
krev dítěte se všeho poleká*

*Vchází do tůně zastřena křídly nevinnosti
rozpaky čeří se voda a její obraz polyká
a ona drobným úderem ručky duhu udělá si*

*Zpívá a hlásek se jí stále rozbíjí
pomněnky ale radostí se krčí
blatouchy zlato hází jí*

Vedle obrazu útlého dětského těla, které je vykresleno deminutivy označujícími křehkost: *košilka, prsíčka, holátko, ručka, hlásek*, se objevuje i řada pomíjivých a chvilkových útvarů jako *duha, pýření, rosa*.

Jinde *Tvář* evokuje příbuzné obrazy, vyjadřující křehkost a dokonce přeludovost tělesné tvaru, kůže či pleti. Pleť je mlhou: *pod mlhou tvé pleti*, je pomíjivým, fluidickým fenoménem. Tvář a kůže, která je jejím fundamentem, materiálním základem, je pomíjivá a nestála, je tvořena oparem, který se s ránem rozplyne: *až do kuropění vydrží tvá tvář*. To vše svědčí o subtilitě nalezeného tvaru.

Je patrné, že proměna zasáhla velmi hluboko a komplexně celý dosavadní básnický svět. Marné by bylo hledat obrazy beztvarosti, důkazy o splývání těla a hmoty v nerozlišeném bytí. Skutečné úplné a vědomé *já*, které není všeobecným lyrickým *já Sepie*, za němž se konkrétní *já* neskrývá, ale plnokrevné *já* s tělem.

Odklon od dřívějších konceptů je v *Tváři* patrný. Není tu třeba čelit útokům beztvaré hmoty, po tom už není ani stopa. Subjekt je tu jasně vyhraněn v opozici k *ty*, k druhé osobě.

Jedním z projevů přítomnosti druhého člověka a tomu odpovídající vědomí lze spatřovat ve fenoménu *studu*, který ve *Tváři* Halas poznává: *Nevyplašte stud toho holátka, stud rozpaluje neurčitá chťení*. Stud přichází v okamžiku setkání s druhým, objevuje se v okamžiku, kdy *já* cítí, že je sledováno.⁸⁸ Důležitou roli hraje sama tvář, která je skutečnou *nahotou* vystavenou světu:

Proč jsem jen zradil jednoho dne zlého

a zděšen dotknutím se zastyděl

nesmírný úlek jsem pak uviděl

z rozvití běda tolik předčasného

(Krása u dětí)

Tvář je v opozici k předchozím sbírkám zaplňována obrazy křehkých tvarů, nad nimiž se básnické *já sklání* s údivem. Je to určité zklidnění, rezignace na velká

⁸⁸ *Já, které je odhalováno studem, se jeví jako já ve světě; nebo spíše říci, že ve vědomí se vynořuje nějaké já, znamená říci, e vědomí odhaluje svou příslušnost ke světu, jemuž je vystaveno. Ve studu vědomí odhaluje svou exterioritu.; jednoznačný vztah, ve kterém se vědomí otvíralo světu jako své možnosti, se zdvojuje vztahem obráceným, v němž se jeví jako ponořené do světa, závislé na něm, a konečně jako ohrožené ve světě. Emmanuel Lévinas (1997b, s. 21).*

gesta a odklon od kategorického uvažování. Je to úžas, který vedle jiného charakterizuje básnické já této proměny:

*Ohně na polích já dychtivě vás pil
teď skláním se nad kapkou rosy klouzající
pln úleku co vše jsme promarnil*

Úžas především nad nejdrobnějším a nejprchavějším tvarem – kapkou *rosy*.

Tomu všemu nasvědčuje i čas, ve kterém se odehrává děj sbírky *Kohout plaší smrt*, jednoznačně jde o dobu noční a o dobu těsně nad ránem, kdy noc přechází v den. Také takový mezní okamžik přerodu, konec noci a příchod dne. Tma, která vše zahalovala, nyní přenechává místo tvarům. Groteskní okamžik proměny. Druhá Halasova sbírka končí básní *Ráno*. Končí probuzením po temné noci smyslů, *Ráno*:

*V opilém prázdnu paměti
bloudí verš popletený
poslední řádka závěti
dávného rozednění*

*V propadlém prázdnu paměti
Prach rozpomínky dusí
Zešedlý s krví v zápěti
Jen ticho vyberu si*

Tvář není výhradně sbírka světla, tma se objevuje velmi často, ale v podobě vzpomínek, básník si tmou přivolává, jako by ji měl, avšak *dočasně*, již *pod kontrolou*. *Tvář* je novým ránem, světlem, které odhalilo své tvary. Zbavilo se hlíny, tíživé hmoty a temnoty, které obestíraly nejen smysly, ale bránily ustavení plného vědomí vlastní existence. Tma, hmota a nerozlišené bytí. A nyní křehké tělo, světlo, nejdrobnější tvary a subtilní formy.

III. VI. Kůže a druhý

Se zrcadlem a s druhým, obojí přináší jistotu tělesného tvaru, přichází motiv kůže. Kůže je příznačná pro druhou sbírku *Kohout plaší smrt*. Sbírkou následující, *Tvář*, to je druhý už jako úplná bytost.

Kůži si *já* uvědomuje v okamžiku setkání s jiným člověkem. Sebe vnímá *já* zvnitřku, z prostoru za tělem, a druhého vidí zvnějšku, uvědomuje si tělesné založení obou, ale i kůži, která se mezi dva staví.

Je třeba a stačí, aby tělo druhého člověka, které vidím, jeho řeč, kterou slyším a které jsou mi dány jako bezprostředně přítomné v mém poli, mně svým způsobem zpřítomňovaly to, co pro mne nikdy nebude přítomné, co pro mne bude vždy neviditelné, čeho nikdy nebudu přímým svědkem, tedy nepřítomnost jakoukoli, nýbrž určitou nepřítomnost, určitou diferencí vzhledem k dimenzím, jež jsou nám od počátku společné a které předurčují jiného, aby byl mým zrcadlem tak, jako já jsem jeho zrcadlem, které působí, že nemáme vedle sebe dva obrazy nějakého člověka i sebe sama, nýbrž že máme obraz jediný, v němž jsme oba implikováni, že moje vědomí sebe sama i můj mýtus druhého nejsou protikladné, nýbrž mají se k sobě jako rub a líc. A snad právě toto se míní tvrzením, že druhý člověk je X odpovědné za mé bytí viděným.⁸⁹

Kůže se stává zrcadlem, odkazem k *ty* i k sobě. Ale nenechme se ošálit. Halas má básně, kde oním oslovením *ty* nemyslí druhého, ale myslí sebe. Každé *ty* proto není odkazem k jinému, má to svou logiku a výrazně se toto sebe-oslovování proměňuje. Takových básní, kde se za *ty* skrývá de facto lyrické *já* je celá řada. Je to hned první sbírka, kde jsou takto tvořeny tyto básně: *Sepie, Moudrost, Klid, Spáček, Krev dětství, Večer, Žárovka, Bouře, Něha, Ticho, Stín, Náhrobek, Milosrdenství, Babí léto, Dva, Pijáci* a některé další. V druhé sbírce: *Lítost, Ze dna, Ten hlas*, důležitou básní je *Čekání*:

*Nečekám na nikoho
a přec se dívám stále na dveře
Přijdete-li k nim
prosím nevstupujte
ani s dechem ztajeným*

⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 132).

*Nečekám na nikoho
na sebe jenom čekám já*

Dále *Žal*, *Hřbitov námořníků*, *Verše* atd. Básní, kde se objevuje *ty*, kterým lyrické já oslovuje sebe, však postupně ubývá. Je to snad dáno ztrátou či rozmělněním vzdálenosti a odstupu, který si k sobě lyrický subjekt v první sbírce udržoval.

Ve třetí sbírce, *Tváři*, jsou to vedle jiných: *Hřbitov*, *Jižní slunce*, *Trýzeň*, *Listopad*, *Předehra*, zde už jde postupně o dialogičnost, o obracení se k druhému, k *ty*, které znamená skutečně druhého, jiného, *ne-já*. V *Tváři* ovšem nejsou jen básně dialogické, ale i takové, kde se lyrický subjekt oslovuje jako *ty*, kde se opět k sobě obrací, jde o *Jedy*, *Jistota* a několik dalších. Celkově lze říci, že takových básní od *Sepie* výrazně ubylo. Ukazuje se, že tu skutečně lyrický subjekt postupuje od *já*, které se neztotožňuje s vědomím sama sebe, dívá se na *já* jako na někoho jiného, jako na *ty*.

Změna v sebeoslovování, ke které došlo v průběhu dvacátých a třicátých let má několikrát vysvětlení. Miroslav Červenka věnoval těmto proměnám podnětnou studii.⁹⁰ Oslovením sebe jako *ty* je zdůrazněno sebe-vidění, je oslabeno prožívání sebe jako skutečně úplné bytosti, která hledí ze svého vnitřku a stejně tak i sebe prožívá. Lyrické já stojí mimo sebe, vně, což podporuje představu o nedokonalé sebereflexi, o neúplné konstituci vnitřního světa. Objevují se dva světy: svět vnitřní a vnější. Ukazuje se svérázné pojetí možnosti propojení těchto později důsledně oddělených dimenzí. Lyrické já v *Sepii* prozkoumává svět vnitřku, zatím ještě poměrně nedokonale, i svět vnější, oba v úzkém vztahu k prostoru uměleckého díla a prostoru *skutečna*.

Lyrické já se navíc ukazuje jako bytost roztržená mezi já jednajícím spontánně, tedy to, které je osloveno jako *ty*, a já které mluví, které se ukazuje jako racionální a stojící *nad* já prožívajícím, i když se jedná o tutéž osobu. Vše nasvědčuje nedostatečné konstituci jednoty lidské existence, která se utvoří později ve své *přirozené* úplnosti.⁹¹

Tělo *mé* a tělo *tvé* jsou v *Tváři* zcela a důsledně odděleny a jejich spojení či splynutí je možné právě jen v kůži. Jako by byla kůže jen tenkou blankou, na jejíž

⁹⁰ Miroslav Červenka (1991, s. 89–106).

⁹¹ Tato problematika je v zásadě jádrem naší studie: tělo a pojetí vnitřního a vnějšího světa, možnost vzájemného ovlivňování a prolínání.

dvou stranách se vydula různá těla. Těla se přes sebe *převalují* na kůži. Skrze kůži se do sebe vzájemně zapojují. Zde jedna z Halasových básní:

*Přetiché je tělo tvé
jeho pláč zachvívá mými víčky
jak tiché je tělo tvé*

(Tiše)

III. IV. I. Falešnost vlastního těla i těla *druhého*

Po tom, co se *já* setkala s druhým a je ujištěno o vlastním těle, začíná jej opět znepokojovat tentýž neklid a objevují se táž zvědavost, které provázely vztahy lyrického já k předmětům jevového světa. Lyrické já začíná prozkoumávat sebe sama:

*díváš se za zrcadlo kdo je tam ukrytý
a v tom je život celý*

Výsledkem je nalezení prázdnoty. Halas musí vše prohlédnout, každý tvar je mu podezřelý, vždyť někde je možná ukryta odpověď.

Toto dvojverší je prostředkem k dalšímu posunu, prozrazuje touhu vniknout do útrobu, do svého vlastního těla a odhalit *odvrácenou*, skrytou stranu své tělesné bytosti. V podobném duchu mluví Karel Srp o Jindřicha Štyrského fotografických cyklech *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*.

Když Jindřich Štyrský fotografoval výkladní skříně, nebylo to jen pro určitou bizarnost vystavených předmětů, ale právě pro *samu* výkladní skříň, která v roli předělu - skla, hrála důležitou úlohu hranice dvou světů. Karel Srp k tomu říká: *Sklo ve výloze nemělo jen funkci průhledné bariéry, oddělující exteriér ulice od interiéru obchodu: bylo hranicí, na níž nevědomé vplývá do viděného. Jedině tak mohly protézy reprezentovat onirickou zkušenost, kterou nelze přímo vyfotografovat.*⁹²

Zrcadlo, vedle mnohých jiných funkcí, které v Halasově poezii plní, a sklo neznamená básníkovi předěl mezi světem snu a skutečností, jak je tomu v případě Štyrského, ale předěl, který rozděluje samo tělo. Odděluje svět uvnitř od světa venku, právě přes osu kůže. Sklo nebo zrcadlo v takovém kontextu představují kůži, kterou je třeba proniknout, abychom odhalili svět uvnitř. Zrcadlo upomíná na vlastní tělo, které je nám jinak viditelné pouze při setkání s druhým. Díky zrcadlu, tak jako tedy při setkání s druhým, *já* pocítuje své vlastní tělo a uvědomuje si svou kůži jako ten materiál, který jej utváří a který jej dělí od ostatních.

⁹² Karel Srp (2001, s. 50).

III. IV. II. Oči

Vedle zrcadla, druhého člověka či kůže se objevuje jedinečný orgán, který tato vidění a jeho proměny, je schopen zaznamenávat. Tím orgánem jsou oči. V Halasově poezii se setkáváme s přemísťováním očí, s jejich *vy lupováním* a následným vkládáním do předmětů stojících mimo vlastní tělo: *oči nehostinných zprahlých věčnosti* z básně *Bouře*, *z vypáčených očí krada své dětství přečistě* z básně *Milosrdenství*. Nebo jinde dává oči předmětům, které oči mít *nemohou*: *já v oči tmy se příliš zadíval*.

Tento fakt tvoří v Halasově poezii linii, která se zakládá v logice úvah založených na fenoménu setkání s druhým člověkem: *zahleděn v tvé oči lítostné*. Přítomnost obrazu vyloupnutých či přenesených očí předmětu, tedy mimo *já*, jsou jen dozvuky otřesu sebe-vědomí, který toto vědomí druhého a následně sebe vyvolalo. S přenesením očí do předmětu tak vzniká dojem převráceného sebe-pozorování. Nelze říci, že už to není lidská bytost, kdo pozoruje z prostoru svých očních jamek, ale předměty, které se na člověka dívají, a ten se jimi cítí pozorován; člověk přemísťuje své oči a s nimi i svůj pohled. Ukazuje se tak, že věci jako tělesná bytí upomínají člověka na jeho vlastní tělesnost a lze o nich říci, že *mě* pozorují – *já* v nich vidí své tělo. Díky předmětům si tedy *já* uvědomuje, že má tělo.

Vzniku takového sebe-vědomí napomáhají i šaty, do kterých se *já* halí, čímž se řadí mezi předměty, dává si oděvem svou předmětnost, definitivní fenomenalitu. Proto i tento prožitek je založen na vněmu tělesné podoby jevového světa.

Vidoucí je tedy zachycen v tom, co vidí, a vidí sebe sama: každému vidění je vlastní tento podstatný narcismus; právě proto také je vidoucí původcem svého vidění a současně je mu vystaven ze strany věcí, takže – jak se to často říká o malířích – se cítím být pozorován věcmi, moje aktivita je nedílně pasivitou, což právě je druhý a hlubší smysl narcismu: nikoli vidět ve vnějšku obrys těla, které obývám, jak je vidí druzí, nýbrž být jím viděn, existovat v něm, emigrovat do něj, být sveden, spoután, odcizen fantomem, takže vidoucí a viděné je navzájem zaměnitelné a nelze říci, kdo vidí a co je viděno.⁹³

Člověk pohledem druhého nezískává jen představu o své vlastním povrchu, lze-li to tak říci, ale i jistotu své hloubky, a svého úplného těla. Nevidí totiž svá záda, ale pohledem druhého je ujišťován, že je má, že je taková bytost, mimo jiné i proto,

⁹³ Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 137).

že druhý je také tak utvořen. Dojde-li k setkání s pohledem druhého, v ten okamžik, se *já* samo sobě prohlubuje, de facto vystupuje ze sebe a dívá se na své tělo z venku, očima druhého. Sleduje především svou tvář. Zde se odhaluje zapojení druhého do vědomí světa, které je vlastní každému jedinečnému *já*. Ukazuje se, že je zde přímo počítáno s druhým, a to tak, jak to je i např. v řeči a dalších lidských projevech, pocitech a prožitcích. Právě to je třeba také vidět v obraze, kdy se říká: *a básník se obrací naruby*. Protože *já* je zvyklé dívat se ze sebe, ze svého vnitřku, z prostoru za očima, i proto představa rubu odpovídá pohledu vrženému na své tělo.⁹⁴ Přemístěné oči jsou tedy jen jinak pojmenovaným a důsledněji rozvinutým prožitkem druhého člověka, který mě sleduje.

*Jakmile vidíme jiné vidoucí, nemáme před sebou jen pohled bez panenky, jasné zrcadlo věcí, tento slabý odraz, tento fantom nás samých, který jiní evokují tím, že označují jedno místo mezi jinými, odkud je vidíme: napříště jsme prostřednictvím jiných očí plně viditelní sami sobě; ona mezera, v níž se nacházejí naše oči i naše záda, je teď vyplněna a je vyplněna viditelnem, kterým nedisponujeme; máme-li tomu ovšem věřit, máme-li počítat i s viděním, které není naše, musíme čerpat jediné z pokladnice našeho vidění, takže zkušenost nám nemůže říct víc, než co je v ní už naznačeno.*⁹⁵

Tato zkušenost druhého jako těla se rozšiřuje na ostatní předměty, proto je možné cítit se pozorován právě i jimi. Uvědomuji si, že jsem-li viděn, musím být také tělesný, protože vidět lze pouze tělesné, proto vidět znamená být tělesný. Vidět znamená oblékat se do těla.

To je i ona zkušenost, kterou tu lyrická *já* pojmenovává, tady spočívá pramen prožitku očí přemístěných do objektu.

Oči proto nejsou jen orgánem, kterým sledujeme okolní svět, ale jsou i orgánem, kterým sledujeme sami sebe, a to zvenku i zevnitř. Oba tyto prožitky lyrický subjekt zná.

Vyloupané oči nevnášejí jen představu přemístění pohledu, ale i okamžik oslepnutí smyslového zraku a zadívání se do sebe sama. Ztráta zraku znamená ztrátu kontaktu s okolním světem, je to omezení vnímání. Slepý člověk obrací svůj pohled do sebe, je plně zaměstnán sebou samým, svým nitrem. Obrácení naruby, které s tím

⁹⁴ Ale bude třeba se k tomuto obrazu vrátit později v další kapitole, ukazuje se, že se tímto výkladem jeho potence zdaleka nevyčerpává.

⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 137).

souvisí, tak znamená i posun v možnostech introspekce, ono také znamená odhalení vnitřku, který se však stává pozorovatelným zvěncí. V *Sepii* šlo podobně o pozorování zvenčí, ale viděn byl jen vnějšek, kdežto nyní se ukazuje možnost vidět dovnitř.

Lyrické já si je vědomé sebe sama, svého dutého vnitřku, který mu začíná poskytovat úkryt. Člověk se *zavíjí* do sebe a spočívá plně v sobě.⁹⁶

Jak je to u Halase zvykem, každý jev je provázen kladným i záporným prožíváním. Proto i temnota, která přináší představu oslepnutí a o které byla řeč v souvislosti s vědomím prázdnoty, není vždy jen zápurem. Vyloupenuté oči, které přinášejí temnotu, jsou i prostředkem k nalezení úkrytu ve vlastním těle.⁹⁷

Cyklus Jindřicha Štyrského *Muž s klapkami na očích* pomáhá s trochu jiného úhlu této interpretaci Halasova díla.

První fotografie Štyrského cyklu zachycuje veliké brýle nad obchodem optika. Dáme-li do souvislosti klapky a sklo brýlí, obojí pro nás začíná mít stejné vlastnosti. Sklo brýlí jsou klapky, ale i předěl vitríny, proto s dávkou nadsázky můžeme říci, že sklo výkladu je takovými brýlemi. Vnitřek *oslepený* sklem výlohy, ukazuje přesto svůj vnitřek. *Muž s klapkami na očích*. lze-li Štyrského fotografie vykládat takto doslova, je dutinou výkladu, kde se nacházejí předměty. Dáme-li slovo Karlu Srpovi, přiblížíme se Halasovi:

*Štyrský se stával psychoanalytikem, studujícím se prostřednictvím vlastních fotografií. Vnější svět mu byl pouze zdrojem, který fotografii popírá, aby mohl každý zvolený motiv vtáhnout k sobě samému.*⁹⁸

Věci ve výkladu se stávají obsahy lidského nitra. Člověk se zavřenýma či oslepenýma očima je i u Štyrského takto plně zaměstnán sebou.

Svérázným způsobem mluví o očích Bachtin. Zmiňuje je v kontextu karnevalové kultury. Oči zcela jedinečným a neopakovatelným způsobem charakterizují člověka, upomínají na jeho vnitřní život. Proto se v groteskním obraze

⁹⁶ Zdeněk Kožmín mluví ve studii *Halasův prostor* o jedné z básnickových úzkostí, která podle něj měla podíl na konstrukci prostoru. Vědomí ohrožení a pociťování vlastní existence jako vystavené neustálým útokům vnějšku bylo tou určujícím prožitkem. Důkazem jsou Kožmínovi Halasovy verše, kde se vyslovuje básníková touha po úkrytu a po spočinutí v bezpečí. Dokonce touha ukryt se v sobě samém, zavinout se do bezpečí sebe sama. Ve studii se říká: *Být uvnitř je tedy druhým podstatným významem Halasovy sémantiky; strná vertikála tily směřující dolů tu má svou vnitřně spřízněnou paralelu v touze zaplnit prázdno, být ukryt v pulsů krve, být v bezpečí rodné řeči, domova a lásky.* Zdeněk Kožmín (1995, s.165).

⁹⁷ Lévinas mluví o prožitku temnoty jako odpočinku od sebe sama.

⁹⁸ Karel Srp (2001, s. 54).

těla s motivem očí nikdy nesetkáme. Oči člověka individualizují, osamostatňují ho jako separátní bytost a nezávislé individuum. Proto jejich přítomnost v Halasových pozdějších sbírkách navozuje představu jedinečné bytosti, která žije vlastním vnitřním životem a již není spojena v jediné nerozlišené tělo země. Oči jsou svědectvím o skutečné změně postoje ve vnímání vlastního těla.

Štyrského percepce předmětů světa má k Halasovu velice blízko. Je to patrné i na snímku *Fotograf*. Šipku namalovaná na zdi ukazuje stranou, kde by měl fotograf být. Není tedy ani v místě, ze kterého je snímek pořízen a není ani v záběru, stojí úplně stranou a sleduje obojí: vlastní tělo i fotografované objekty. Jak dokazuje Merleau-Ponty, i naše vnímání se odehrává v takové dimenzi. Člověk je fotografem, který v okamžiku focení, sleduje sám sebe vlastníma očima přemístěnými mimo vlastní tělo. Takovou složitou představu vidění nabízí i autor *Tváře*.

Lyrický subjekt třetí sbírky je už docela jiný. Je to individuum díky vlastnímu tělu vědomé si vlastního vnitřního života a prostoru. Tělo s sebou přináší nové prožívání. Je to především prožitek ohrožení a křehkosti, čemuž odpovídá prožitek uvidění tvář, která je jedinečným především nahotou a bezbranným vystavením ve světě.⁹⁹

III. IV. II. I. Oči a kůže

Oči si říkají ještě o další doplňující výklad. Jejich přemístění odpovídá změně centra perspektivy. Obojí má vztah ke kůži. V hloubce obojího spočívá touha nejen správně postihnout způsoby vidění, ale i obsáhnout tělo ve své úplnosti a promítnout jeho trojdimenzionální rozměr na plošné plátno, strhnout jeho kůži, svléknout ji z tělesa v naprosté věrnosti skutečné povaze vnímání, které ve chvíli sledování předmětu, *vidí* i ty strany, jež ze svého pohledu obsáhnout nemůže. Je to z jedné strany umožněno vlastní zkušenosti, která tu hraje prvořadou roli, ale i formulace odpovídajícího způsobu vnímání, o kterém byla řeč. Svědčí to o tom, že fakticky počítáme *s viděním, které není naše*, neboli, že své oči skutečně v průběhu vidění *přemist'ujeme*. Kubisté usilovali o zobrazení takového vnímání zpodobením úplného

⁹⁹ *Především je tu sama přímota tváře, její přímé, bezbranné vystavení. Nejvíc nahá, nejvíc obnažená je vždycky právě pokožka tváře. Nejvíc nahá, ale je to nahost cudná. A také nejvíc obnažená: tvář má v sobě cosi esenciálně bědného; důkazem je, že se tuto bědnost pokoušíme maskovat pózami, chováním. Tvář je vystavená, ohrožená, jakoby přímo vyzývající k aktu násilí. A přitom právě tvář je to, co nám brání zabít.* Emmanuel Lévinas (1997a, s. 178-9).

povrchu, což mělo sloužit nejen jako svědectví o skutečném způsobu vidění, ale i nabídnout povrch tělesa ve své úplnosti jako skutečně jediný zdroj, o který můžeme opřít vlastní poznání.

Zárok kubistů měl tak hned několik rozměrů, které podle své intenzity znamenaly průlom. Bylo to, jak v uvědomění si vlastního vztahu k okolí a jeho pravdivosti, tak i změny v chápání uměleckého zobrazení a jeho vztahu ke *skutečnosti* světa.

Kubismus tedy zaprvé zproblematizoval náš vztah ke světu, založený na vžitém či tradičním vidění. Docílil toho revolučním *řezem*, kdy oddělil vněm od kulturního iluze a zvyklosti. Zpochybnil pravdivost obrazu, který jsme si o světě utvořili. Rozvíklal jeho tvarovou podobu, kterou nám až dosud malířství předkládalo. Obrazy nás učí vidět, vytvářejí *realitu* našeho vnímání, kterou se jako diváci necháme ošálit, zatímco zapomínáme, že svět může být docela jiný.

Kubismus neustává u zproblematizování skutečné podoby světa, ale i on usiluje o proniknutí k pravdivé jeho podstatě. Nabízí úplný povrch těla, jeho kůži strženou jako *šaty* a usiluje o přemístění hloubky na povrch. Rezignuje na pronikání, na ohledávání *dřeně* v hloubce. Vlastnictvím pozorujícího je jediné vnějšek a chce-li odhalit podstaty s tím, co je mu s jistotou dáno, musí vystačit s údaji, které mu poskytuje povrch. U kubistického umělce nehraje roli čas. Jeho způsobem zobrazení ukazuje, že předmět se dává poznat ve své celistvosti.

Kůže je proto jediným zdrojem pravdy, který je nám předkládán. Právě v tom kontextu vidíme i Halasovu touhu po pravdivosti věcí, která nechává na chvíli uklidnit svůj hlad obrazem vnějšku. Ale lyrický subjekt to nečiní pro přesvědčení o skutečné pravdivosti vnějšku, ale především, aby se *raději* nedozvěděl, *co má být smlčeno*, jak to zaznívá v *Moři*.

Halasův lyrický subjekt se s představou povrchu těla jako jediným možným zdrojem pravdivého poznání nespokojuje. Jeho rozhodování se ale i tak neodehrává v prostředí jednoznačného přitakání falešnosti povrchu.

IV. Kůže jako překážka

Hloubka moderního člověka neleží ukryta v hlubinách duše, ale na povrchu, zřejmá, jasná, samozřejmá.¹⁰⁰

Existují věci, které nikdy nemůžeme chtít vidět „v celé jejich nahotě“, protože pohled sám je jakoby objímá a odívá svou tělesností.¹⁰¹

Tělo v Halasově poezii není vždy pojímáno kladně jako tvar, který je nutný pro vlastní existenci. *Tělesná forma*, vytvářející se kůží, se stává překážkou, stavící se do cesty pravdivému nahlédnutí uvnitř skryté podstaty. Halasův lyrický subjekt v tomto ohledu prochází zásadním vývojem, který je stále podporován a živen posedlostí znát pravdu. Je hnán skeptickou zvědavostí, která ho posouvá vpřed, ale i vrací zpět, aby tak neustále prověřoval zjištěné a jednou přijaté *jistoty*.

IV. I. Šaty a maska

Lidská bytost, onen druhý, o kterém byla řeč, se vnímajícím nejčastěji ukazuje jako oblečené bytí. Tělo *nebývá* nahé, je vždy *nějak* nahotě vzdáleno. Nahota pozoruhodným způsobem souvisí s beztvarostí a ztrátou individuality. Člověk, který je oblečený, se už vytrhl z působení beztvarého, ať už jde o vlastní tělesnost, která ho právě ve své obnažené nahotě spojuje s jinými těly v nerozlišené velké tělo, v masu, nebo ať jde o jedinečnou práci a pozornost, kterou sobě věnoval, čímž se z nerozlišeného bytí specificky vymanil. Každá tato drobná činnost člověka na sobě samém usvědčuje z touhy uniknout nerozlišenému bytí, které s sebou přináší tělesnost. Tím, že se člověk oblékne, na určitou dobu uniká působení tohoto bytí, které Lévinas pojmenovává jako anonymní *ono je*. Nahý člověk je beztvaru a prázdnotě blíže, než člověk, který se již oblékl, *umyl se a setřel ze svých rysů stopy*

¹⁰⁰ Jindřich Štyrský (1996, s. 12–13).

¹⁰¹ Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 128).

temnoty. Okamžik *nahého nadra mezi dvěma košilemi* je právě momentem, kdy se příslušnost člověka k nerozlišenému bytí ukazuje.¹⁰²

To, že se oblékáme a myjeme, je projevem specifické touhy - vymanit se z moci nahého těla, kterým se navracíme do stavu původního nerozlišení.¹⁰³ Nahota vrací naši *noční tvář*, která je chápána jako opak denní tváře, obrácené k druhým a světlu. Odvrací od druhých jako *osvobozených* individuí, vrací do *velkého těla* skrze temnotu, skrytou noční, avšak velmi silnou, část života. Proto je třeba si uvědomit, že oděv je jedním z prostředků, jak se vzdálit svodům nerozlišeného bytí, jak odolat prázdnotě, která přichází zároveň s tělesností.

Prázdnota je stále přítomná, ale každá individuální práce směřující k sebeodlišení, potažmo k utvoření vlastního tvaru pomocí šatů, se této prázdnotě pokouší postavit. Šaty jsou projevem lidské touhy uniknout oné chvíli, kdy *nepřátelská či ztročená příroda slaví opět slavnost smíření se ztraceným synem*.¹⁰⁴ Oblečený člověk je tomu alespoň na chvíli vzdálen.

Individuální lidská bytost se ukazuje jako ošacená. Šaty, jak je nyní jasnější, se nabízejí jako nástroj vlastního odlišení a prostředek, jak uniknout nerozlišené tělesnosti, která se pokouší vrátit lidskou existenci do svého *lůna*. Ale není to jen člověk, který je zahalen do šatů, jsou to i předměty jevového světa. Šaty, které mají u člověka zvláštní úlohu, jsou jen svrchnější vrstvou jeho těla. Fakticky jsou šaty jen *tváří povrchu*, tou samou, kterou má každý zformovaný předmět.

Kůži jako jen o něco *nížeji* nošený šat lze nalézt ještě ve sbírce *Sepie v Mazurských bažinách*:

Zavšivenci po příkladu svých vší

Do kůže země se zahryzli

Nebo i na jiném místě, *Spáč*:

V ohnivých mušlích sopek plynové bubliny plují

Těsto příštích kovů a démantů škvíří jak spálená kůže

Geologické vrstvy obvazy historií dávno zahojených

¹⁰² Emmanuel Lévinas (1997b, s. 34).

¹⁰³ Strašidla, která se objevovala v představách lidí, jsou vždy takto nějak poznamenána. Neupraveností a zanedbaným zevnějškem se de facto spojují s přírodou a získávají tak jakousi nelidskou až hrůznou moc. Zasahují člověka a konfrontují ho s nerozlišeným bytím, které svým zjevem aktualizují a člověku nechávají zakoušet. Blíž k tomu Emmanuel Lévinas (1997b).

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche (1993, s. 15).

Kůže je v Halasově poezii svérázně pojatou tváří, kterou na sebe hmota musí brát, chce-li vytvářet tvary a těla. Z jistého pohledu je proto možné, pojímat kůži jako *závoj vypůjčený*, který je jen šálením smyslů a maskou. Je to představa, která chápe vnější svět vždy jako neautentický, který za sebou skrývá *pravý svět a pravý život*.

Blížkost tváře, kůže a tkaniny je vyslovena ve *Staré básni*. Všechny tři fenomény jsou vzájemně sblíženy v okamžiku obrazu *párání*. Tvář je tu jednoznačně tkanivem, které lze rozplétat a párat, ve kterém lze odhalit *záلودnosti* času:

*Má tvář mi nepatří toť závoj vypůjčený
proň lichvář po špičkách jde v stopách mých
v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený
a smích tváří konečně pravdivých*

*Bez strachu nit za nití závoj vyparují
prohlédaje úmysly času záلودné
úroky krve mu já nikdy nedarují
mé tělo jeho je však ty jsou mé*

Halase zajímá jen pravda, touží po jistotě a odmítá podlehnout falši masek, které by ho měly dočasně upokojit.

Šaty jsou proto nepravou tváří, která skrývá *skutečnou druhou tvář*. Pocit, že to viditelné, co se nabízí člověku ve světě, je chvilkové a nepravé, básníka bez přestání znepokojuje. Proto jsou předměty, které se v Halasových básních ukazují, vždy pojímány jako *nastavující se* pohledu svou lživou *oblečenou tváří*, tedy jako falešné. Každá věc, každá existence má i svou pravdivou stranu, tvář, kterou v sobě skrývá:

*Bok stromů krou
do dřenež zdrán*

*krvácí nad vodou
znovu a znovu drán*

(*Předjaří*)

V básních *Vlna* a *Moře* se objevuje právě taková představa tváře jako nepravdivého šatu, který zahaluje podstatu. V *Moři* je evokován obraz zvlněné vodní hladiny, která se ukazuje jako *nepokojná* kůže, ustavující se v různorodých tvarech, které po chvíli ledabyly zanikají. Tvary, které v podobě nekonečných řad vln voda vytváří, nejsou pojímány jako skutečná tvář ani jako projev podstaty; nejsou obrazem vnitřní substanciální pravdy. Jsou spíš plodem falšující aktivity, která je napájena imperativem zůstat skryt, neodhalit pravou tvář. Tato záhadná tvorba tvarů je výrazem podobné aktivity, kterou jsme našli v *Sepii*. Je to unikání, které se maskuje. V *Sepii* to byla beztvará mlhovina inkoustu rozlévající se před očima pronásledovatele, jinde strom, který *klame šuměním*. Nyní je to v *Moři* okázalá a doslova bouřlivá tvorba tvarů. Pravda má tendenci se skrývat, nenechat se poznat.¹⁰⁵ Podobně to nalézáme ve *Stromu: Míza klesá uchránit se v dřeni, Roste strom a tajemství svá střeží*.

Ukazuje se tu jistá paralela s jinými básněmi sbírky a je patrné směřování celé *Tváře*. Nacházíme falešnost tvaru, jeho explicitní nestálost a pomíjivost. Copak nehledal básník v předešlých sbírkách alespoň latentně tvar? A právě, když ho nachází, nepřijímá ho, není s ním spokojen a ovládá ho skepse z nalezené nepravdivosti. Za tvary jakoby bylo prázdno, *smutné končiny*. Tvary jsou falší, jsou plodem trvalé aktivity *prázdnoty*, nepřetržitého vznikání a zanikání beze smyslu. Zrcadlo, ten mrtvý obraz, ať se *orosí šeptnutím!* Necht' zaslechneme hlas, který je za tvary ukrytý!

Tvar, tvořený kůží, je nepravostí, je falešným a možná nahodilým výrazem své podstaty, která se skrývá hluboko uvnitř. I lidská tvář se ukazuje jako zdání.

*V chumelenici polibků pak skryješ tvář bez krve
vosk slov aby neslyšela štkání*

Tvář bez krve je maska, falešná tvář a falešný tvar. Tvář nasazená, nepravá. Nietzsche mluví o principu masky ve specifickém kontextu řecké tragédie. Tvrdí, že falešná tvář masky je výsledkem touhy po zpodobení, které si vytváříme, podléhající vlivu apollinského živlu, který ovládá lidský život. Není přímo nepravdivá, usiluje

¹⁰⁵ Velmi pěkně k tomu říká filosof Wilhelm Weischedel: *Pravda je (člověku, pozn. aut.) blízká jen ve zdání. Pravda se zjeví, ale tím, že se zjeví, skryje se zároveň do svého zjevení*. Wilhelm Weischedel: *Abschied vom Bild*. in: *Wirklichkeit und Wirklichkeiten*, s. 165.

totiž napodobit vnitřek a stát se jeho obrazem, ale *přece námi prochívá pocit, že je to pouhé zdání.*¹⁰⁶ Zároveň je ta nedokonalá tvář, kterou si věci nasazují, ochranou před děsem prázdnoty, kterou zříme, když pronikáme k podstatám. Je to podobné jako s šaty.

Ona podstata, jak pokračuje Nietzsche, je v našich očích jen a jen nicotou. Jen energií nebo vířivým dějem, který se tvář pokouší postihnout a zpodobit. Člověk je proti prázdnotě vnitřku chráněn oněmi předmětnostmi, optikou nicoty a v jistých okamžicích viděnými pouze jako masky či fantómy. Maska tu tak má své opodstatnění: ač falešná, je nutností jevového světa. Maska se ukazuje se světlem, je stejně jako světlo právě tím apollinským zdáním, které je pro svět nutné, aby vůbec mohl existovat.

*Ty které vymýšlíš své tvary bez umdlení
A barvy měníš jako lhář
Svých tajemství nad něž v světě není
Mi ukaž tvář*

(Moře)

Co je tou skutečnou tvář, která je skryta za všemi tvary? Možná jen prázdnota, kterou se Halas pokouší pojmenovat v *Nikde*.¹⁰⁷

Kde se nachází tvůrčí elán, který dává vzniknout tvarům? Básník chce zaslechnout hlas, který je kdesi skryt. Věří, že nejrůznější a rozličné tvary jsou stvořeny slovem: *dej prázdnu zrcadla se orosit/ dechem šeptnutí*. Právě to *slovo, které se stává tělem*, chce nalézt.¹⁰⁸

*Ve stesku slunných dnů chci si vyprositi
jen málo ze všeho co víš ty
dej prázdnu zrcadla se orositi
dechem šeptnutí*

(Moře)

¹⁰⁶ Friedrich Nietzsche (1993, s. 13).

¹⁰⁷ Pro Lévinase je to anonymní bytí, pro Nietzscheho dionýská hudba.

¹⁰⁸ Této problematice bude věnována následující kapitola.

IV. II. Stín

Velmi specifické místo má v Halasově básnickém světě stín. Je jedním z motivů, který se vyskytuje napříč všemi básnickými sbírkami, a podle Ludvíka Kundery patří spolu s několika dalšími k nejčtetnějším.¹⁰⁹

Stín, viditelný jen na světle, je šatem upomínajícím na tmu, na temnotu hmoty a bytí. Je to *oděv*, který *žije* po naší smrti v říši mrtvých, alespoň tak je to známo z mytologie. Tak to poznáváme i u autora *Tváře*:

*S pláčem narozený s pláčem nevracej se
do kraje stínů smrti provázen
nářků zbabělých a strachu z prázdna vzdej se
máš čas až staneš přimrazen*

(*Obolos*)

Stín je šatem a zároveň obrazem ležícího člověka, neustálou upomínkou smrti, je pomyslným oděvem mrtvého. Kontura lidského těla a specifický šat, ze kterého se jako z jediného nelze *vysvléknout*. Stín je tvořen samotnou temnotou: *Tys rakev stín tvůj vraník pohřební.*

Takovým temným šatem je také noc. Ona si *lehá* na věci jako tkanivo, které je zahaluje. Takto chápaný šat nebo kůže jsou pravým opakem šatů, pojmáných jako fenomény zakrývající podstaty předmětů a těl. Temná látka stínu a noci je paradoxně vnitřkem věcí, tím nejnítěrnějším, co lze v tělech nalézt, jejich rubovou stranou. I tak je možné rozumět veršům z básně *Večer*:

*den půjčovna masek se zavírá
a básník je obrácen na ruby.*

Nemělo by to být překvapením, vždyť v Halasově básních se mluví jak o stínu, tak i o noci jako o hmotných, jako by i oni byly materiální podstaty. Vše to je v úzkém vztahu k výkladům, které jsme představili v předchozích kapitolách. Tma byla *zpřítomněnou nepřítomností*, měla svůj materiální, avšak nepostihnutečný prvek, báseň *Hráč*: *kapky morfia prší v lepkavé bahno tmy.*

¹⁰⁹ Ludvík Kundera (1999).

Báseň *Hřbitov námořníků* je evokací stejného chápání noci a její destruktivní práce, ale i její recepcce jako rubové a snad právě pravdivé strany existence: *Námořník klesá ke dnu a jeho tvář se dělí s nocí.*

Noc jako *prospekt*, nyní jako *terasa*, jinde dokonce *průjezd*. Noc je prostředkem, cestou, jak proniknout do skrytých a jindy nepřístupných míst, do vnitřku, na rubovou stranu těl. Noc a stín jsou oním pláštěm, jen jednou z vrstev, která se ukazuje v okamžiku, kdy mizí světlo. Předměty se obracejí, podobně jako *básník*, na svou *rubovou stranu* a odhalují hmatatelné prázdno, tkanivo *temnoty*, které je uvnitř skryté. Noc je upomínkou na *ono je*, které se ukazuje.¹¹⁰

Noc je odkazem k prázdnotě a způsobuje temnotu smyslů. Na jiných místech Halasových sbírek - noc jako *plášť*. Ukazuje se jako šat, kterým lze zakrýt věci i těla. Je překážkou k podstatě věcí, k jejich vnitřku. Noc je tak *přehozem*, je na věci položena a přikrývá je.

*Mladé hromy plášť noci rvou
zatajte dech znamenání žalem
na božím rtu žízni okoralém
položen prst Blahoslavení kteří neřeknou*

IV. III. Zvrstvené tělo

Báseň *Dva* je pro tuto kapitolu velmi důležitá. Objevuje se tělo oblečené do šatů, tak samo o sobě jako překážka, nebo lépe jako *zástěna*. Je skryté pod vrstvou látky, která brání odhalení, a je tak zvrstveno. Lyrické já již vnímá předměty s jejich tloušťkou, nejsou jen plochou, ale začínají mít svůj vnitřek. Netýká se to zdaleka jen lidských bytostí, ale všech předmětů. Díky hloubce, kterou začínají objekty získávat, nabývají navíc ještě určitou tajemnost, která je dána vznikem jejich vnitřku, zvenci neviditelného prostoru.

*Zbavuje ji šatu hryzavého tajemství
nalézáš voštinu kůže v níž uložen med půvabů
a užíváš něhy jak těla zástěny*

¹¹⁰ Srov. František Valouch (1998, s. 134–150).

Ukazuje se tu opět touha odhalit vnitřek, který se skrývá pod vrstvami, strhnout šaty. Halas velmi často uvažuje obyčejné předměty, lidské bytosti: *tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty*, ale nakonec i zemi či celý kosmos jako vrstevnaté: *oblohy zvrstvené*. Hmota vnitřku pro něj z jistého hlediska nikdy není pouhou matérií, která je všude stejná, ale liší se ve svých odlišných vrstvách. Ospravedlňuje tak touhu po pronikání do hloubek, která by se mohla zdát jako velmi naivní, neboť představa hloubky jako nutné strážkyně podstaty se zakládá na prostorovém vnímání, které nemusí být schopné o pravdivosti nic říct a může být stejně zavádějící. Hloubka je totéž, co šířka, to, co povrch.

V Halasových básních se *všechno* klade na sebe, vrství, jde o stálý pohyb po vertikále, pohyb nahoru a dolů ve vymezeném *hmotou zaplněném* prostoru:

*zkrvavenou oblohou šátkem Veroniky
prolínala tvář minulých století.*

Jsou-li předměty vrstvené. Lze je svlékat, je možné pronikat do stále větších hloubek, nikoliv neomezených. Lze se přiblížit středu, který je představitelem podstaty. Gaston Bachelard vysvětluje lidskou touhu pronikat do předmětů na základě poznatků materiální obraznosti, která přichází s představou hmoty jako prvku, který v sobě drží jak vlastní pozitivitu, tak i svůj nejvzdálenější protiklad. Neboli, že v niterné hlubině materiálních předmětů spočívá dialektický protiklad povrchu.¹¹¹ Touha pronikat do vnitřku věcí, postupovat jejich vrstvami tu nachází své východiště a potvrzení. Svléknout se může vše hmotné, vše, co má tělo:

*Luna se svléká k půlnoci
přináší křížák smrti šat
naposled básník se poděsí
a napne se na márách*

¹¹¹ Bachelard dlouze popisuje onu lidskou touhu odhalovat vnitřek předmětů na základě představy o jejich odvrácené straně. Ztotožňuje tak představy vnitřku a vnějšku spolu s rubem a lícem, což podstatně není totéž. Předvádí mnoho příkladů, které se odhalují v literatuře, ale i psychologii. Uvádí příklad dětí, které se mezi sebou svlékají, nebo ničí věci, aby odhalily vnitřek, který intuitivně prožívají jako protikladný vnějšku. Viz Gaston Bachelard (1984a).

Básnický subjekt, zdá se, neusiluje odhalit podstatu v množném čísle, jako by byla jen jedna, jako by vnitřky věcí ukrývaly ten stejný jednotící princip, který zakládá všechna jsoucna. Subjekt je k této touze puzen jistotou prázdnoty, která ho tak fascinuje v mrtvých tělech. Již od počátku své básnické tvorby je postihnutím této prázdnoty posedlí, *najít tvar smrti*, básník říká.

IV. IV. Vnímání bez povrchu, *dřeň*

Svlékání je jednou z podob fenoménu odhalování, odkrývání, který s kůží a šatem souvisí. Je to touha strhnout kůži a nahlédnout pod ni, na *dřeň*. Ale o dřeni subjekt ví, že v sobě nic nenese. Nejde mu o samo tělo, které je pod kůží, ale o prázdno, které je pod tím vším, chce poznat síly, které uvnitř pracují, *denně podléhaje kráse prvotného hříchu* říká v *Kohoutu*, chce ukojit svou zvědavost.

Rozkladnou práci svěruje hnilobě, mokvání a jiným destruktivním procesům. Hniloba je mezní situací, je to postupné otevírání, které odhaluje část vnitřku.

Ale rozkládající se předmět je výrazem a tváří svého procesu, ukazuje se tak i on se svým tělem. Každý děj či pochod, který by se mohl zdát zcela nehmatný, zcela nepostižitelný, získává v rozpadajícím se předmětu své materiální vyjádření, svůj tvar. Proto nesleduje hnilobu jen pro potenciální odhalování vnitřku, ale právě i jako materializaci smrti, hniloby, rozkladu a všech procesů, které vedou k zanikání. Básnické já tváří v tvář těmto *ruinám* hledá adekvátní slovní tvar, který by byl schopen předat *předmětnost* smrti, rozpadu či prázdnoty. Začíná hmotu uvědomovat i v takovém rozměru, protože materie je dokonale nadána dávat pojmům a představám svůj tvar, své tělo, jednoduše: materializovat nejrůznější pochody a děje.

Nedůvěra v jedinou a jednotící tvářnost předmětů, kdy vnějšek plně nekoresponduje s nitrem, se zakládá v prožitku vlastního těla, ve vědomí svého tvaru, který je na povrchu utvářen kůží, šatem, a uvnitř něčím docela jiným. Vede to k jistotě, že veškeré věci jevového světa se *já* dávají jen svým povrchem, *já* jako živá vědomá bytost je svým tělem ve vztahu ke všemu ostatnímu jejich protikladnou dutinou. Cítí se být za svým tělem a pociťuje předěl, který je mezi ním a věcmi. Tento předěl je tělesnost, kůže, na jejichž obou stranách se *já* cítí být. *Já* je zároveň v sobě, uvnitř své dutiny, ale je také viděná věc, proto zároveň mimo své tělo. Onen předěl vyplňuje kůže, slabá vrstvička tělesnosti. A jen tak jsou předměty či osoby *já* dány.

Kůže se stává nutností pro možnost vidění, bez ní by nebylo vnímání, nebylo by já, ani předměty. Merleau-Ponty říká: *tloušťka těla mezi vidoucím a věcí ustavuje viditelnost a tělesnost druhého; není to překážka mezi vidoucím a věcí, nýbrž je to médium jejich komunikace.*¹¹² Samo vidění obléká do těla, do kůže, není proto možné chtít některé předměty vidět bez jejich povrchu a stejně tak nelze spojit svět vnitřku a vnějšku.

Právě toho chtěl básník dosáhnout. Poznat to, čehož poznání, jak se ukazuje kvůli splétání viděného a hmatatelného, je fakticky nemožné. Předměty nelze vysvléci a zbavit je jejich kůže, nelze je tak ani myslet, protože by byly zrušeny jako takové.¹¹³

*Tloušťka těla není protivníkem tloušťky světa, nýbrž je naopak jediným prostředkem, jenž mi dovoluje dojít až k věcem, poněvadž mi dává být světem a věcem poskytuje jejich tělesnost.*¹¹⁴

Pohled sám dává tělo a věci nelze vidět čistě, tzn. bez těla nebo kůže, která je jen jednou z vrstev. Lyrické já chce vidět dřev, touží po podstatě. Pohled odívá a tělesnost vždy přítomná.¹¹⁵ I proto musí mít smrt svůj tvar a musí existovat i tvar či tělo prázdna.

¹¹² Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 132).

¹¹³ Merleau-Ponty hovoří o splétání viditelného a hmatatelného pod pojmem chiasmus. Vnímající sleduje předmět, který mu s sebou přináší hmatovou zkušenost. Vnímající předmět vidí, je od něho tedy oddělen, ale zároveň se s tímto tělesem zaplétá, protože je založeno ze stejné hmoty jako tělo vnímajícího. *Mé vidoucí tělo nese toto viditelné tělo a spolu s ním i vše, co je vidět. Jedno je vloženo do druhého a obojí se navzájem splétá.* Viz Maurice Merleau-Ponty: *Viditelné a neviditelné*, str:135.

¹¹⁴ Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 132).

¹¹⁵ O tom již mluví Berkeley v souvislosti s představou tvaru či barvy, které nikdy nedokážeme vidět ani ve svých myšlenkách bez tělesného živlu.

IV. V. Rozklad a rozpadlé tělo

Rozpadání těla není v takovém kontextu procesem definitivního zmizení. Rozpadem se odhaluje postupné mizení předmětu až k jeho konečné ztrátě. Ale toto rozpadání se v těle materializuje, dává tvář všem těmto rozkladným procesům.

Takové postupné rozpadání lze vidět i ve fenoménu spánku, který je v básnickově chápání pomalým rozkladem. Ve *Večeru na vesnici* Halas spánek a hnilobu sblížuje:

*Ticho po všem zůstává
konec času zjevuje se v hodinách
tváře spících opatrně ruší hniloba*

Je to hniloba a rozklad člověk již během života, během spánku. Běží o rozklad živé tkáně. Na některých tvářích je tento proces patrný už za života.

S pojetím tváře, kůže a povrchu jako lživé strany existence přichází přesvědčení, že jenom smrt může otevřít cestu pravdě. Básník je k tomu podněcován i strnulým klidem, který smrt přináší. Správně by hniloba měla přicházet až v okamžiku úmrtí, tehdy by měly začít rozkladné procesy. Ale Halas nechává rozpadat tělo spícího člověka.

Právě v okamžiku smrti se tvář uklidňuje, neproměňuje se a zachovává svou strnulou pravdivost. I to je fakt, který je rozhodující pro básníkův zájem o mrtvé, dále se to vůbec tak říci. Proměny tváře jsou jednou ukončeny a tvář se ukazuje jako pokojná, jako *konečně pravdivá*.

Je to i proto, že tvář mrtvého člověka není *tváří* života, ale *tváří smrti*, protože to smrt nyní v člověku *žije*. Tak tu Halasova touha *dát smrti tvar* nalézá své naplnění. Ale bude ještě třeba počkat, abychom mohli říci, jak se s tolik obtížným úkolem básník vypořádává, vědom si možností a síly básnického slova. Ve *Staré básni* prozatím říká:

*Má tvář mi nepatří toť závoj vypůjčený
proň lichvář po špičkách jde v stopách mých
v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený
a smích tváří skutečně pravdivých*

Pravdivost je dána až v zániku, tehdy se tvář ukazuje jako autentická.

Veškeré tvary a rozličná tvářnost předmětů jsou jen hrou vnitřních sil, hrou života, který byl až dosud v tělech přítomen:

*Leží na mantile krve své
škrabošku tváře strhl strach
tajným klíčem otevřeny oči vyhaslé*

IV. VI. Mezní situace

Když je život vystupňován až na hranice svých možností, přibližuje se svému protikladu, kterým je smrt.¹¹⁶ Tak chápe mezní okamžik barokní estetika, jejímž dědicem je i autor *Tváře*. Byly to především tyto vystupňované okamžiky, které barokní hrdinové okoušeli a svým výrazem ukazovali, *zjevovali* část prostoru, který nebyl z tohoto světa. Postavy kráčeli přímo na hraně mezi bytím a nicotou a jejich tvář a tělo o tom přinášely svědectví. Ve chvíli, kdy se lidská tvář měnila ve škleb, kdy se zbavovala masky, kdy tělo ovládl strach, bolest nebo jiná silná emoce, která měnila jeho běžný výraz, pak se ukazovala pravá tvář člověka.

V mezní situaci se člověk pro drama, které zakouší, zbavuje vlastní *manýry*. Exaltovanost je únikem z *pozemské obyčejnosti* a vyvolává, jak v aktérovi, tak i v divákovi úžas a děs, který nabourává či rozbíjí obyčejné a zaběhnuté. Napomáhá k prolomení konstrukce běžného a umožňuje nahlédnout do světa božího. *Vystupňovaná vezdejší realita má se stát odrazem skutečnosti nezemské, hodnot absolutních, spirituálních.*¹¹⁷ S tím nemusí být básník zajedno. Není zcela jisté, byl-li přesvědčen o existenci jiného prostoru, stačí, že je mezní okamžik prostředkem, jak zakusit prázdnotu, a objevit ve tváři mrtvého výraz smrti.¹¹⁸

Tvář, kterou se člověk po smrti ukazuje, je zajímavá ze dvou hledisek. Je tváří smrti, jejím tvarem, ale smrtí se zakládá hniloba, rozklad a další *dekonstruktivní*

¹¹⁶ Je-li život vědomím života, a jeho realitou naše myšlení, jak říká Descartes, pak odloženým vědomím je smrt. Okamžiky vystupňovaného života nás poučují, že právě ony s sebou přinášejí chvíle, kdy se vědomí zcela vytrácí. Život pracuje podle svého a vědomí se marně vrhá za jeho spádem. Reflexe přichází pozdě a člověk neví, co se s ním dělo, a zda-li žil.

¹¹⁷ Zdeněk Kalista (1990, s. 32).

¹¹⁸ Je to v zásadě idea platónská ontologie. Poznání božího světa je možné vystupňováním mentální aktivity člověka. Boží svět není smrtelným uzavřen, jeho poznání, vlastně rozpomenutí, je stále možné.

procesy, které odhalují vnitřek a také strhávají tvář, která je maskou. Puklá kůže či tvář ukazuje tělesnou *dřeň*, která podle Bachelarda obsahuje docela něco jiného, než to, k čemu by napovídal povrch. Otvory do vnitřku odhalují prázdnotu, která je za každým tvarem, tak je to řečeno v *Pijácích*:

*Ebenový sekretář ve kterém štáráš
zlaté oprýskání jímž prázdnotu zříš vytékat*

IV. VII. Pravdivá tvář

Tvář je sice maskou, ale je zároveň krajním odlišením člověka jako jedince jednoho od druhého (už není pouhou analogií), je tím nejvýraznějším tvarem, který existenci liší od nicoty, od beztvarosti a prázdnoty. Tvář by proto nemusela být vždy chápána jako lživá. Existuje přeci vztah mezi tváří a nitrem. Jedinečnost tváře, její utváření a struktura, rozložení jejích částí a jejich vzájemné vztahy, to vše by mohlo napovídat cosi o způsobu, jakým je vnitřek utvářen. Nakonec to básník dobře ví. Jenže neschopnost rozetnout problém, který spočívá v otázce, *kdo jsem já sám, co mě utváří*, vede lyrické já k chápání vlastní tváře jako masky.

Masku, na kterou si člověk půjčuje od *lichváře*, a tím lichvářem je smrt. Život upředl tvář, a smrt ji odejme. Tvář totiž není ani pravdivým výrazem života, natož, aby mohla cokoliv vypovědět o smrti, nicotě a prázdnu. Lyrické já přestává věřit výrazu vlastní tváře, *má tvář mi nepatří*, uvědomuje si, že i ona je lživá, tak jako jsou lživé tváře druhých nebo tvářnost obyčejných předmětů. Vlastní tvář je maskou, *vnitřek* a obličej si neodpovídají.

Když v básni *Ticho* říká lyrický subjekt: *díváš se za zrcadlo kdo je tam ukrytý/ a v tom je život celý* není to jen nedůvěra ve vlastní tvář, která se liší od vnitřku, ale je to otázka, *kdo jsem já?* Co je to za podivnou sílu, která je uvnitř mě a zakládá mou tvář, mé tělo a mé vědomí?

Rozličné tvary, které na sebe *vnitřek* bere nejsou skutečnými tvářemi, nevypovídají dostatečně o hlubinných dějích. Prázdno a nicota, které jsou postupně odhalovány pod povrchem, se pouze maskují v tvářích. Pod povrchem se neskrývá opak vnějšku, jak to prosazoval Bachelard, nebo jiná, pravdivější tvář, uvnitř je prázdnota a nic.

Halas usiluje právě toto postihnout a vyslovit. Hledá pravdivou *tvář* dějů a aktivit prázdnoty, usiluje prázdnotu pojmenovat. Výraz, který na sebe prázdnota bere, je obličej mrtvého, tvář, která mluví bez prostředníka. I proto obdiv pro mumii *Thais, krásku rozkošnou, svou největší lásku z Musée Guimet.*

Jindřich Štyrský říká: *Rozumný člověk dospívá obtížně k radosti ze sama sebe. Básník od této hranice teprve začíná a pokračuje směrem opačným. Raduje se z papíru, oblak, prostoru a konečně z prázdnoty. Jeho radost nemá vzoru ani modelu.*¹¹⁹

Smrt, která se tak často v Halasových básních objevuje, neznačí nutně tragický prožitek, ale jev, který je třeba postihnout a pojmenovat. Smrt je procesem, který navrácí a odhaluje, a *rozplétání tváře* je toho výrazem. Rozplétání síťoviny obličej, jeho struktury a textu, který byl dán jen pro život, se dospívá k prázdnotě, k podstatě, ukryté uvnitř, která *není ničím.*¹²⁰

IV. VIII. Rozpadání a pukání

Za všemi rozkladnými procesy se ukazuje působení času, který lze vnímat oproti všem negativním projevům, kterými se každá existence přibližuje ke svému zániku, poprvé jako v zásadě pozitivně působící sílu. Rozpad je cesta dovnitř, k vnitřku, je to postupné odhalování nitra. Čas přináší opotřebení, erozi, rozpadání, *vytváření otvorů* do jinak neproniknutelného tvaru. Přináší kamenění, pukání a odhalení vnitřku.

Touha po pravdivosti se projevuje za každých okolností a musí zachvátit každou věc a každý okamžik, který by se nechal unést falešnou idyličností, ze které vyrůstá *mělká* radost. Tato radost by byla jen rozptýlením, jen lživou tváří, kterou nelze přijmout. Je třeba jít k podstatám, nelze se nechat ukolébat povrchem. Doslova každý okamžik musí s sebou přinášet svůj protiklad, jde-li o radost, musí být přítomen zmar a marnost. Každá věc a každý prožitek musí být *žihán* svým protikladem:

¹¹⁹ Jindřich Štyrský (1996a, s. 25-6).

¹²⁰ Pod tváří se neskryvá divoch, kterému civilizace půjčila masku, aby se skryl a vytvořil lidskou společnost, pod maskou je prázdnota. To je zjištění, které vyplývá z Halasových básní.

*Do ticha mých radostí
Trubte trubky soudu posledního*

Projevy touhy po pravdě lze spatřovat i v nedůvěře v jakýkoliv klad či povrchní idyličnost. Tak se to objevuje v básni *Večer na vesnici*:

*Ticho po všem zůstává
konec času zjevuje se v hodinách
tváře spících opatrně ruší hniloba*

V představě atmosféry letního večera na vsi máme ve zvyku spatřovat harmonické uplývání času. Okamžik, do kterého nevstupuje žádný disharmonický tón, chvíle, která je prosta každého ohrožení. Marně bychom v takové chvíli hledali stopy po přítomnosti smrti či čehokoliv rušivého anebo tíživého. Zcela odlišnou náladu přináší Halasova báseň.

I v takové idyle, možná že právě v takové zdánlivé harmonii a v takovém míru, jakým je letní večer na venkově, rozklad působí nejintenzivněji. Jeho práce se koná zrovna pod zdánlivě mírným vnějškem. Právě tak nachází básník podstatu pod zdánlivě klidnou kůží. Nalézá druhou stranu, která neodpovídá představě, kterou je možné si utvořit z vnějšku. Kůže a povrch těla mohou vyjevovat cokoli, ale uvnitř se odehrávají odlišné děje. Ať je to aktivita třeba zcela protikladná, nebo naprosto nezávislá, vždycky o ní *povrch* vypovídá docela něco jiného.

Nacházíme i pojetí zcela opačné, tvář je schopná prostředkovat vztah mezi nitrem a povrchem těla. Stává se přímo výrazem vnitřku a nejbytotnějších podstat. Lévinas představuje tvář jako fenomén, kterým se člověk vystavuje smrti a ukazuje ve tváři svou nahotu a maximální zranitelnost vůči světu. I to je důvod, proč Halas pojmenovává svou sbírku *Tvář*, protože tvář druhého zavazuje ke sdílení, ke společnému životu a pomoci. K začlenění mezi ostatní lidi:

*Vypálen ohněm hrůzy
co podpaluje tma
chci věřit teď jak druzí
toť celá vůle má*

*Vyhnaný z krajů snění
v zástupech hledám kryt
a píseň svoji v klení
chci proměnit*

Emmanuel Lévinas říká:

Vnímat druhého znamená vidět smrtelnost jako takovou – pokud tu ovšem můžeme říci „vidět“. Tvář druhého znamená volání po mně, zavolání. Nesmím ho nechat zemřít o samotě. Nesmím ho také zabít. Je tu nějaký příkaz a zákaz. A v tom smyslu jsem vždycky viděl, že ve tváři se mi dává ten moment, v němž mne napadá Bůh.¹²¹

Tváří jsme světu vystaveni, je to přímo naše lidská zranitelnost, naše vystavení smrti.¹²² Halas tak na konec dospívá k výrazu tváře, k jejím jedinečným zobrazovacím potencím. Nebylo by to bývalo možné bez zkušenosti a pečlivé reflexe fenoménu hmoty, které se ukazuje pro celou dosavadní Halasovu poezii jako určující a ve svém dosahu jako naprosto ojedinělá.

¹²¹ Emmanuel Lévinas (1997a, str. 21).

¹²² Emmanuel Lévinas v rozhovoru v knize *Být pro druhého* říká o vnímání druhého prostřednictvím jeho tváře toto: *Vnímám druhého jako nahotu – jako jistou obnaženost – jako ubohost – jako bezbrannost; jako vystavenost smrti.* Emmanuel Lévinas (1997a, s. 40).

V. Prázdnota tváří v tvář slovu. Svět vnitřku a vnějšku. Anihilace světa.

Bůh je všude a nikde

*Věz: ač je všude Bůh, jenž též je Jahve zván,
přec není zde a není tam a nikde nemá stan.¹²³*

Báseň *Nikde* se ukazuje jako skutečný předěl v Halasově poezii. Nejen, že se vymyká svým rozsahem v rámci celku sbírky *Dokořán*, ale především její myšlenkový dosah se zdá zcela neměřitelný. Na významu jí přidala i řada literárního kritiků, kteří, jak ukazuje poměrně rozsáhlá širší ohlasů, si s *Nikde* nevěděli rady. *Nikde* se stalo překážkou, se kterou se někteří vypořádali konstatováním, že verše jsou docela nesmyslné, a tím pádem se skladbou zabývat ničemu neposlouží.¹²⁴ Jedni odsuzovali pro krajní nihilismus, jiní chválili. *Nikde* je i proto velkou výzvou.

Nacházíme v ní odpovědi na mnohé otázky, které jsme si v průběhu celé práce pokládali.

Především proto jsme umístili *Nikde* na konec této práce, protože jeho výklad umožní pochopit celé dosavadní básníkové snažení, které má vztah k tělesnosti a slovu v pozoruhodném světle dosavadních zjištění. *Nikde* je skutečným mezníkem, které je třeba chápat v nejširším kontextu díla.

Tělesnost i slovo zachycuje skladba v typicky halasovské ambiguitě. Každý předmět a každý jev musí mít svůj protiklad, který ustavuje hranice. Tak se utváří pozitivita předmětu, která je jeho fenomenalitou.

Přítomnost protikladů je pro Halasovo dílo příznačná. Byla o tom řeč již na počátku, když jsme zmínili práci Winczerově, věnovanou problematice Halasova vztahu k avantgardě. Ukazuje se, že se básník hlubokého prožívání protikladů a určité paradoxnosti nikdy nezbavil. Právě i *Nikde* spatřujeme jako báseň rozpjatou mezi protiklady a o protikladech hovořící.

¹²³ Angelus Silesius (1993, s. 24).

¹²⁴ Bedřich Fučík viděl v *Nikde* pouhé mechanické opakování bez smyslu, verše se mu zdáli libovolně přemístitelné a sebou navzájem nahraditelné: *Nedá se zakrýt tento mechanismus především na nejdelší básni Dokořán s názvem Nikde. Je tam celá jedna půlka Halase, která vždy promlouvala s velikou naléhavostí, půlka Halase negujícího. Jindy tento zápor byl sám mráz a oheň, tady se rval básník o svůj život. Dnes se v Nikde manifestuje tato negace sice slavnostně a obsírně, ale studeně, odmítavě, vnějškově. /.../ Řada obrazů stavěných prostě vedle sebe připouští, abychom rozmetali celou báseň na jednotlivé verše a sestavili je mechanicky v jiném pořadí, a přece se nic nestane.* Bedřich Fučík (2002, s. 116).

Je to zejména protiklad vnitřního a vnějšího světa, problematika náboženské víry a paradoxní prožívání boží existence. *A to Nikde to někde harmonizuje*, říká sám básník.

V. I. Zkušenost nekonečna. Tvář a krajní odlišnost.

Halasova *tvář*, která se v pozici titulu stává *prvním* slovem jedné sbírky, je jako fenomén, jako skutečná lidská tvář a obličej zcela nepostižitelná ve své absolutní jinakosti ode mně samotného. Stává se nositelkou krajní odlišnosti, vyčleňuje se jako Jiné ze Stejného.

Lidská tvář je z jistého hlediska naprosto neopakovatelným tvarem, který se pro vnímající *já* stává zcela *nepolapitelným*. Neběží o nepřístupnost vnitřního života, který se ukazuje v očích druhého, nejedná se o tento druh nepostižitelnosti, ale jde o neschopnost postihnout druhého jako maximálně a krajně jiného, naprosto odlišného od *já*. Proto se pro *mě* zážitek setkání s druhým stává zážitkem krajní jinakosti a podle slov Lévinasových také nekonečna.¹²⁵

Ve druhém se mi ukazuje mez mé moci a mé síly.¹²⁶ Druhého jako *mlčícího* a živého nikdy nemohu obsáhnout, jeho tvář je pro mě nezachytitelná, není možné ji v celku obsáhnout. Druhý se mi svou tváří ukazuje ve své obrovitosti jako *individuální* nekonečno. *Nekonečno se zpřítomňuje jakožto tvář v etické rezistenci, ochromující moji moc, vystává tvrdě a absolutně ve své nahotě a nouzi z hloubky bezbranných očí.*¹²⁷

Neplatí vždy, že pouze zážitek druhého je pro *já* nositelem této zkušenosti, i vidění sama sebe, vlastní tváře v zrcadle, přináší podobnou zkušenost. Zdá se nám podivuhodné, že obličej, který vidíme, je skutečně náš. Tady lze spatřovat touhu básnického *já* proniknout za zrcadlo, prozkoumat, kdo je *ten*, kterého vidí, protože i *ten*, kterým je *já*, se mu zdá jako nepřístupný a do značné míry také nepravdivý.

¹²⁵ *Vztah k tváři, k absolutně jinému, které nemohu obsáhnout, k jinému, který je v tomto smyslu nekonečný, je však přesto moje idea, je to styk.* Emmanuel Lévinas (1997c, s. 173).

¹²⁶ *Zabít neznamená ovládnout, nýbrž zničit, absolutně se vzdát pochopení. Vražda je výkonem moci nad tím, co se moci vymyká. Je to stále moc, protože tvář se vyjadřuje ve smyslovém, ale také bezmoc, protože tvář je protržení smyslového. Jinakost, jež se vyjadřuje v tváři, je jediná možná „materie“ naprosto negace. Zabít mohou chtít pouze absolutně nezávislé jsoucí, to, které nekonečně přesahuje moji moc a které se proto nestaví do protikladu k ní, nýbrž paralyzuje samu možnost moci. Druhý je jediná bytost, kterou mohu chtít zabít.* Emmanuel Lévinas (1997c, s. 174).

¹²⁷ Emmanuel Lévinas (1997c, s. 176).

V. II. Mluvicí tvář

Lidská bytost, která se takto druhému ukazuje svou tváří jako nepostižitelná, není zcela bezbranná. Pokouší se svými prostředky vlastně narušit nepostižitelnost a rozbít svou *nepřítomnost*. Tím jedinečným prostředkem, který má tvář k dispozici není nic jiného než řeč a hlas.

Tím, že tvář mluví, zpřítomňuje se jako jsoucí zde.¹²⁸ Usiluje o vlastní přiblížení a o zpřístupnění. *Původní podstata výrazu a rozmluvy nespočívá v informování o skrytém vnitřním světě. Ve výrazu se bytost zpřítomňuje jako ona sama.*¹²⁹

Řeč se ukazuje jako jediná jistota, o kterou se lze opřít, není třeba rozumět, je třeba především slyšet. Hledal-li Halasův básnický subjekt jistotu, pak se hlas druhého ukazuje jako jedinečně odpovídající na toto volání v osamění tváří v tvář nekonečnu a cizosti, zakoušené v přítomnosti druhého.

Lidský hlas, jako prosté obrácení se k druhému v touze po prolomení vlastní izolace, přináší jistotu o životě, který se ukazuje jako na mě nezávislý, avšak mě potřebující.

V. III. Možnosti jazykového znaku, písmo a hlas

Halasův lyrický subjekt důsledně vnímá slovo jako znak, vyskytující se ve dvou různých znakových systémech, jako písmo, tedy slovo psané, ale i jako zvuk, slovo akustické. Písmo je v tradičním saussurovském smyslu pouze záznam a přepis mluveného slova,¹³⁰ jeho role je služebná. Písmo má smysl do té míry, do jaké plní svou roli média záznamu, jako uchování prosloveného textu. Proto může existovat oproti mluvené promluvě nezávisle, bez nutného aktivního zapojení mluvčího.

¹²⁸ *V určitém díle tušíme něčí intenci, avšak usuzujeme o tom in absentia. Bytost tu ještě nepřišla na pomoc sobě samé (jak říká Platón, když mluví o psané promluvě), mluvčí neasistoval svému vlastnímu vyjevování. Pronikli jsme do jeho nitra, avšak v jeho nepřítomnosti. Porozuměli jsme mu jako nějakému prehistorickému člověku, který po sobě zanechal sekery a kresby, nikoli však slova. Zdá se tedy, jako by slovo, toto slovo, které lže a zastírá, bylo absolutně nepostradatelné pro tento proces, pro to, aby se osvětlily položky shromážděné dokumentace a položky, které tvoří důkazy, jako by pouze slovo bylo s to asistovat soudcům zpřítomnit obžalovaného, jako by pouze slovem mohly být rozčleněny rozmanité konkurující si možnosti symbolu – které symbolizují v mlčení a soumraku – tak, aby se zrodila pravda. Bytí je svět, v němž a o němž se mluví. Společnost je přítomnost bytí.* Emmanuel Lévinas (1997, s. 160).

¹²⁹ Emmanuel Lévinas (1997c, s. 176).

¹³⁰ *Jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první.* Ferdinand de Saussure: *Kurs obecné lingvistiky*.

Vstoupíme-li do světa Halasových básní, zjistíme, že tento názor o služebnosti písma lyrické já plně nesdílí, písmo má v básnickém světě mnohem větší význam, který ho přibližuje kvalitám samotných předmětů. Fenomenální věci nejsou totiž vnímány pouze jako předměty, ale už jako písmena, která vytvářejí ve svém celku psaný text.

Texty mluvené jsou oproti psaným vždy vázány na okamžik svého čtení, jsou vždy momentální, mluvčí je svým projevem aktualizuje. Psaný text existuje nezávisle, jako někde napsaný a není závislý na situaci, nevzniká v okamžiku proslovení či čtení. Text je napsán, má podobu, která je neměnná, a to i přes to, že čtenář vnáší do hotového textu svou zkušenost, a tak ho specificky upravuje a rozvíjí.

Když mluvíme o vztahu předmětu a písma, jde nám především o *psanost* ve smyslu umístění a završení. Teprve čtení, nebo lépe hlasité čtení přináší okamžik zpřítomnění.

Halasův subjekt mluví o psaném textu a o písmu jako o neaktuálním, vlastně *věčném* a v bezčasně situovaném znaku. Písmo většinou zaznamenává nějaké mimočasové skutečnosti, zachovává něco starého, něco stále platného, ale nikoliv něco okamžikového, objevujícího se právě *teď a tady*.

V básni *Hřbitov námořníků* nalézáme písmo, které uchovává zprávu o dávné historické události, v hlubinách oceánu na tělech spících krabů. I hvězdy nesou text: *text hvězd - falešné interpunkci naší planety*. Písmo umožňuje zachovat slovo pro jeho akustickou realizaci, a tak zprostředkovat jeho další oživení. Je ale samo o sobě bez čtení *mrtvé*, neaktuální a němé: *Krabové podobní matematickým vzorcům spí*.

Aktuální okamžik je v písmu nezachytitelný, je možný právě jen v okamžiku zaznění akustického slova. Tito spící krabové přinášejí historickou zkušenost, přinášejí minulé, nikoliv živé a aktuální.

Tvary vnímané jako písmo jsou definitivní, jsou zapsané, *popsané*, nelze je vymazat. Písmo je ve stejné pozici jako mlčenlivé věci. Ožívá teprve, je-li čteno, čteno na-hlas. Lidský hlas umožňuje aktualizaci, navození okamžiku zcela přítomného *teď a tady*.

Mluvit ke mně znamená v každém okamžiku překonávat to, co je v každé manifestaci nutně plastického. Manifestovat se jakožto tvář znamená prosazovat se mimo formu, která je manifestní a čistě fenomenální, zpřítomňovat se způsobem

*neredukovatelným na manifestaci, jako sama přímot onoho tváří v tvář, ve své nahotě a bez prostřednictví jakéhokoli obrazu, tj. ve své nouzi a svém hladu.*¹³¹

Je-li písmo ve stejné pozici jako věci, pak skutečně nemůže být pro básnické já žádnou útěchou a jistotou, kterou tak úzkostlivě hledá. Básnický subjekt se už dávno přesvědčil o prázdnotě věci, o nepřítomnosti nějakého skutečně druhého, který by dokázal prolomit jeho osamění, o existenci ducha.

Písmo a vůbec samo psaní se ukazuje jako nedostatečné z hlediska aktualizace jakékoliv předmětnosti. V *Nikde* zazní: *Nikde stará tajná ukryvaná kniha*. Lidská kultura je především kulturou písma. Připustíme-li, že se v *Nikde* hraje o boží přítomnost, a každé náboženství se opírá o existenci knihy, pak je zpochybnění písma skutečně dalekosáhlým gestem.

V. IV. *Nikde* a problematika psanosti

Místně neurčitelné *nikde* je básní problematizováno až na samou hranici možnosti jazykového znaku pojmenovat prostřednictvím označujícího nějaké označované. Neboť ve slově *nikde*, je-li důsledně domyšlena oprávněnost a možnost jeho existence jako označujícího, ukazuje se celá problematika jazykového znaku a mezí jeho dosahu.

Nikde je jako označující sice označením neexistujícího místa, ale nebylo by možné vnímat samu existenci napsaného *nikde* jako již někde přítomného? Toto *nikde* je napsané, je uchováno v písmu. A jak bylo řečeno, lyrický subjekt pojímá věci jako písmo, proč by tedy naopak písmo nemohlo být už věci?

Kresby vystoupivších žil uchovávají ve svém písmu tajemství

(Amundsen)

Hranice mezi předmětem a písmenem přinejmenším oslabena. Proto *nikde* jako slovo někde napsané lze vnímat jako *nikde* již umístěné, a to na zcela konkrétním místě. Budeme-li tak vztah písma a předmětu chápat, pak *nikde* nemůže být napsáno, protože v tom okamžiku se umísťuje a jeho sémantika ztrácí smysl.

¹³¹ Emmanuel Lévinas (1997c, s. 176).

V. V. Mluvené slovo a ticho

Bylo řečeno, že jazykový znak je pojímán ve dvou systémech, proto je třeba promluvit také o akustickém slově. Halasovo slovo je vždy zvukové, protože, jak zaznívá v básních, ruší ticho, stojí v opozici k mlčení: *Slova zpozdlá vám nevěřím já věřím mlčení.*¹³² Slovo stojí v protikladu k tichu, které je hlasem prázdnoty, vlastně pravdou, zatímco básnické slovo je jen nedostatečným pokusem o pojmenování a rozptýlením, právě tak jako je tělesný tvar jen rozmarem beztvarosti a prázdnoty.

Právě to ticho, ve kterém lze zaslechnou hlas prázdnoty:

Slovo přerušuje ticho, což by nevadilo za předpokladu, že neočekáváme, že k nám právě v tichu někdo nebo něco promlouvá: *dechem šeptnutí dej zrcadlu se orosit.* Ticho, které objevujeme u Františka Halase, je chvílí, kdy je hlas očekáván, kdy básnické já umlká, aby zaslechlo *šeptnutí*.

V. VI. Nikde psané a řečené

Za každým *nikde*, které je apostrofováno v básni, přichází jeho atribut, jeho zabydlování: *Nikde čím tě zabydlíme.* Tento atribut, tato druhá část je projevem řečového slova, tedy každý verš *Nikde* jakoby nastoloval problém postižení mlčícího prázdna. Problém nekonečna, které je zpřítomňováno, konkretizováno, slovem zbavováno své nepostižitelnosti. *Nikde* je jako tvář člověka, nepostižitelná v absolutní jinakosti a neuchopitelnosti.

K čemu dochází v prostoru této pozoruhodné litanie ve vztahu *nikde* a jeho rozmanitých přívlastků?

Nikde v celé své neurčitosti a abstraktnosti vstupuje do prostoru řeči.

Smí být toto *nikde* vysloveno, když jsme řekli, jakou jedinečnou sílu zpřítomnění má hlasité slovo?

Hlas není místní, hlas ale jedinečně zpřítomňuje nekonečné ukazující se ve tváři. Proto *nikde* vyslovené by bylo slovem, které ruší právě *možné* nekonečno, tedy snad skutečné *nikde*, aby *někde* opravdu bylo. Každé hlasité slovo je zpřítomněním a umístěním, a tak aby nějaké *nikde* mohlo být, nesmělo by být přítomné žádné hlasité slovo, muselo by se spokojit s tím, že nebude vysloveno.

¹³² Roman Göttlicher ve svém článku o mlčení v křesťanské kultuře mluví o tichu jako o vyšším stupni rozumění, o vyšším stupni komunikace mezi člověkem a Bohem. *Mlčím, abych byl schopen slyšet, co mi říká Bůh.* Roman Göttlicher (2005, s. 32).

Proto zůstává v Halasově básnickém světě *nikde* slovem, které nesmí být napsáno ani vysloveno, i když je paradoxně jen jazykové povahy.

V. VII. Nikde nevyslovitelné, nenapsatelné a Bůh

Právě tak je řeč ze své povahy totálním protikladem nicoty a prázdnoty. Hlasitým slovem není možné pojmenovat nicotu, protože ono ruší veškerou potenciální nepřítomnost, která se ve smyslovém materiálním světě ukazuje v tiché přítomnosti tváře.

Nikde vyslovené jako akustické slovo samo sebe popírá, protože zpřítomňuje tvář, která ho vyslovila. Právě mluvící tvář říká vždy a za každých okolností, kdy promlouvá: *Tato tvář a tento člověk jsou zde, nejsou v nekonečnu, v nikde, ale jedinečně a neodvolatelně tady.*

Nikde musí zůstat stejně slovně neuchopené jako prázdno a jak učí negativní teologie také jako Bůh.¹³³

Navíc se ukazuje určitá vlastnost jazykového znaku, která nespočívá v zastoupení věci, ale v schopnosti nechat předmět zmizet. V momentě, kdy je jméno předmětu vysloveno, slovo jako označující začíná tuto věc přerůstat, protože nevnímáme už samu věc ale jejího zástupce, tedy slovo – označující. I proto musí nikde zůstat de facto mlčenlivé.

Slovo se ukazuje jako jedinečné v možnosti překonat nicotu a prázdno, ale zároveň odhaluje určitou omezenost v pojmenování absolutna.

Ukazuje se, že je v jazyce obsažena jeho mez, jeho vlastní krajnost a nedostatečnost, která na druhou stranu ruší prázdnotu a zabraňuje prožitku nerozlišeného bytí *ono je*.

V. VIII. Existence dvou světů: uvnitř a vně. Hranice, prostupnost a místo člověka.

Nikde pojaté z hlediska svých specifických možností pojmenování a napsání odhaluje existenci pomyslného švu, který se dává poznat vprostřed každého verše básnické skladby. Nikde je pojato jako *nevyslovitelné* slovo a každý jedinečný

¹³³ *Muselo to přijít a jsem rád, že to mám za sebou. Proč by NIKDE nemohlo být absolutnem? Tady v tom to někde je.* František Halas (1989, s. 167).

přívlastek se ukazuje jako pojmenování právě tohoto nepojmenovatelného. Jako mluvené slovo, které se pokouší tuto nepostižitelnost prorazit.

Existence tohoto švu nebo předělu napovídá existenci dvou odlišných dimenzí, kdy jedna se pokouší do druhé zasáhnout právě přes onen předěl. *Nikde* se proto nabízí interpretaci jako svědectví o možnostech pronikání a vlastně existence místa, ze které lze obhlédnout obě dimenze – vnitřní i vnější. *Nikde* se právě toto v sobě pokouší podržet, představuje se jako určitý harmonizující prvek protikladů, přičemž jejich nesmiřitelnost je paradoxně zachována.

Přeneseme-li tyto představy na obraz těla jako dutiny obehnané kůží, pak pochopíme, proč se *Nikde* stává skutečným předělem a spočívá na konci jedné poetiky, která se obrazem těla zaobírala.

Básnické já tu odhaluje možnosti spojení oněch dvou odlišných světů: vnitřku a vnějšku, které přináší řeč a hlas. Mluvicí hlas je nejen zpřítomněním a likvidací prázdnoty, ale je také prostředkem pro spojení dvou odlišných dimenzí, které člověk na sobě zakouší a které žije jako bytost s tělem. Slovo umožňuje obrátit tělo naruby, odhalit vnitřek, vydat se, odhalit vnitřní svět extrémním sebevyslovením, a tak uniknout samotě a exilu vnitřního světa, který se staví jako úkryt před vnějším světem.

Tento vnitřní svět je budován samotným rozhodnutím využít poezie jako nástroje poznání světa. V *Nikde*¹³⁴ se odhaluje vnímání síly básnického slova a pojetí poezie jako *poznávacího procesu jasnozřivějšího vědy*.¹³⁵ Básnický subjekt je přesvědčen o existenci světa jako věčného, ale tyto věci a jevy nejsou člověku jinak přístupné, než pomocí slov. Podobně i v básni *Pijáci*:

*Zlatoústí blázni sázejí vše na slovo
dají se bez důvodu do pláče
najdou-li je to udeření Mojžíšovo
na pramen skrytý ve skále*

¹³⁴ *S tím Nikde bylo trápení. Jedni na to nadávali, druzí zase vychvalovali, a já k tomu mohu jen dodat, že to mám za jakýsi labutí zpěv a vyvrcholení jednoho lyrického období.* František Halas (1989, s. 167).

¹³⁵ František Halas (1958, s. 8).

Tak je o něco dříve komponována báseň *Tvary*, dedikovaná Janu Zahradníčkovi. Věty a slova dávají světu jeho pravou tvář. Umožňují se osvobodit, dokážou přemoci hmotu, proniknout do ni, poezie je nástroj:

*Neslýchané děje pod zemí se dějí
a nevidané ve vzduchu
zakleté tvary se náhle probouzejí
s výkřikem po duchu*

*za zrcadlem stínů jímž je svět
jích úpění je slyšeti
hledejte vysvobozujících vět
vy jimž dáno i pro nic trpěti*

Už se nemluví o jazyku jako o bariéře, jako o hradbě mezi světem a subjektem, ale naopak možností a předpokladem navázání každého vztahu. Svět jsme schopni pojímat a sdílet ho s druhými teprve díky řeči: *Používání znaku se neomezuje na to, že je přímý vztah k věci zastoupen vztahem nepřímým, nýbrž umožňuje, aby bylo možné věci nabízet, aby se odpoutaly od mého používání, odcizily se a staly se vnějšími. Slovo, označující věci, dosvědčuje jejich rozdělení mezi mne a jiné.*¹³⁶ Halas sám říká: *někdy věci počnou teprve existovati správně nalezeným slovem.*¹³⁷

Nalezené slovo umožňuje vstupovat do věcí a uchopovat je zevnitř, slovo se stává otvorem, přístupovou *branou*, která vede k podstatě: *Nikde teskná bráno.* Nikoliv mechanické strhávání kůže z těl věcí, drásání a násilné odhalování, ale slovo je nástrojem, který toto vše dokáže: *...viděné i cítěné jímati a ozbrojovati slovem, ale také ze slova samotného dokázat najít nečekané průhledy do smyslu a dřeně věcí a dějů. Tady se nedá něco obcházet a fixlovat, tady nastávají chvíle, kdy lze vše vyhrát nebo prohrát.*¹³⁸ I o tom promlouvá *Nikde*.

Mluvená řeč poezie je pojata ve dvojím smyslu jako hlas, který oddaluje prožitek prázdnoty, a zároveň jako prostředek pronikání do odlišných prostorů a různých dimenzí.

¹³⁶ Emmanuel Lévinas (1997c, s. 185).

¹³⁷ František Halas (1958 s. 16).

¹³⁸ František Halas (1956, s. 16).

Bylo to patrné ve všech Halasových sbírkách třicátých let, kdy jsme se setkávali s uzavřeným vnitřním prostorem, který postupně *děravěl*. Díry, které zaručují propustnost, vlastně vzájemnou přístupnost světů, jsou jedinečně umožněny řečí, která funguje jako můstek mezi oběma dimenzemi a jako díra, kterou se světy vzájemně otevírají.

Pro básníka se objevuje jediné východisko: usilovat o vyslovení, jehož pomocí lze překročit hranice vlastního vnitřního světa a stanout mimo své *vlastní* hranice. Jenže i v tomto vlastním vyslovení, spočívajícím v obnažení, se skrývá ohrožení vlastního nitra.

Jediná jistota, čeho se může lyrický subjekt zachytit, je proto úzce spjata s krajním ohrožením - existence básnického já je představena jako paradoxní a bytostně protikladná.

Básnické já otevírá svůj vnitřní svět, který byl složitě budován a který se mu stal obranou proti útokům vnějšího světa. Rozbívá svůj tělesný *krunýř* a nechává oba světy spojit v naději v možnou záchranu, která spočívá v prolomení vlastní izolace a plnému se otevření vnějšku. Právě také to se skrývá v obrazu *nahé otevřené ženy*.

V. IX. *Nikde a avantgarda*

To je jedno možné vysvětlení skladby - určitý pokus pojmenovat i tak abstraktní pojem jakým je *nikde*, naznačit existenci jiného světa a ukázat možnosti proniknutí do něj, otevření vlastního vnitřního světa a světa umění vně, do světa společnosti, ale ukazuje se tu i jiné, které pojímá báseň jako pozdně avantgardní text, který se vyrovnává s představami umělců desátých a dvacátých let; zejména s jejich snahou o odstranění starého světa, o jeho důslednou anihilaci.

V krizi, která se stále silněji prohlubovala ve třicátých letech, v okamžiku, kdy světu hrozil druhý konflikt a kdy první válka nebyla ještě zapomenuta, začínají se objevovat podobné tendence jako tomu bylo v desátých a dvacátých letech. Umělci ve všech možných odvětvích usilovali o osvobození se od všeho, co by je spojovalo se starým světem, toužili vytvořit nového člověka. Člověka, který není zatížen břemeny minulosti, který nepřinese konflikt takového dosahu jakým byla první světová válka.

Avantgarda přicházela s vizemi, které měly překonat starý svět, zbavit ho nánosů dějin a zátěže zašlé kultury. Bylo třeba vrátit se do *stavu nula*, do okamžiku,

kdy může vše znovu začít bez břemen, bez vzpomínek a vazeb. Člověk měl vytvořit takovou kulturu, která jej nebude dusit a zotročovat, ale takovou, která osvobozuje a která odpovídá jeho potřebám.

Stará, vážená, měšťácká a tradiční kultura se již projevila, jejím plodem byla světová válka. Bylo třeba vytvořit takový svět, kde už se nic podobného nestane.

Jedním z umělců vizionářů, kteří se soustředili na koncept nového světa a člověka byl ruský suprematista Kazimír Malevič. Jeho tvorba se zakládá v touze rozprášit starý svět, dospět do čistého stavu nula,¹³⁹ kde je jen víření energie, kde nejsou žádné předmětnosti, kde vše, na čem si stará kultura tak zakládala, mizí. Vztah ke světu je kompletně přebudován a úplně rozvrácen. Malevič usiloval vybudovat nový svět a vytvořit nového člověka, který s tím starým a zašlým světem, který se od svého počátku vydal špatným směrem, nebude mít nic společného.

Je to především člověk a umělec, kdo na sebe musí vzít břemeno úkolu vybudovat nový svět, na boha se již nelze spoléhat. To je i obsahem Nietzscheho slavného *Bůh je mrtev*. Halasův lyrický subjekt rozsah lidské opuštěnosti odhaluje na faktické nemožnosti pojmenovat Boha slovem. V *Nikde* se ukazuje, že takové slovo, které by Boha jmenovalo, nemůže být de facto prosloveno ani napsáno. Proto musí básník vzít tuto odpovědnost a práci na sebe jako to musí učinit každý člověk

Ztráta staré Všeobecnosti, skrze niž pocítoval člověk svoji hodnotu, byla pro Nietzscheho identická se smrtí Boha. Bůh zmizel a spolu s ním „nekonečně cenná jednota“, jež skrze něho působila a jež dávala smysl lidským činům. Aby člověk nabyl své nové „čisté“ hodnoty, aby mohl v tuto hodnotu opět uvěřit, musí ji sám znovu koncipovat.¹⁴⁰

Hrozící nebezpečí dalšího světového konfliktu oživilo ve Františku Halasovi tyto ne tak staré požadavky po anihilaci starého světa. Básník chápal, že nelze nahradit staré novým, že nové umělecké a technické prostředky svět nezmění, je třeba změny myšlení, kterému musí předcházet důsledné osvobození se od starého. Právě na tento požadavek *radikální obnovy*, kterou hlásá avantgarda, odpovídá *Nikde: Nikde nebyti ó Nikde ty má zemi*.

¹³⁹ Z nicoty, rozevřené jako propast po destrukci předmětného vědomí, rodí se nové tvary, nová „výstavba“. Je tedy nicota skutečně oním symbolickým bodem nula, který Malevič tak často vzýval jako začátek a který některé druhy klasické ontologie definovaly jako pozadí všeho základu? Jiří Padrta (1996, s. 23).

¹⁴⁰ Jiří Padrta (1996, s. 23).

František Halas tak důsledně v každém verši skladby reaguje na nutnost znicotnění a rozbití starého, pokouší se navodit *stav nula*, připravit prázdný prostor, kde nebude nic, kde ale bude možné znovu vystavět obrozený svět: *Nikde čím tě zabydlíme*. I proto je *Nikde* psáno jako litanie, je oslavou nicoty chápané pozitivně, jako stav, který umožňuje nové založení světa. Halasův nihilismus má vždy tuto pozitivní konotaci a je směřován k budoucímu, oproštěnému světu. Je prostoupen nadějí a vírou v budoucnost, nespokojuje se s popřením, s destrukcí bez budoucí vize. Vyprazdňuje svět i člověka a jeho tělo:

Nikde Nikde hloubka popelcová zpívá

/.../

Nikde lyrisme zdechlin samče práchniviny

/.../

Nikde v krvi rozpuštěné

Ludvík Kundera v doslovu k výboru z Halasových veršů s názvem *Sbohem múzy* o této dvojdomosti celé sbírky *Dokořán* říká: *Etapa daná hypnotickým názvem sbírky Dokořán znamená pro Halasovu poezii opravdu dveře dokořán všemu dění ve světě i doma, v básníkovi i mimo něho. /.../ Na malé ploše jediné knihy je bezmála až příliš mnoho: víra v revoluci i krajní mez nicoty, intimní erotičnost a téměř agitka, jazykové novotářství a oprášená stará slova plná nové emocionality, zadržující písňový tep a vypjatá metaforičnost, tvrdost i něha, definitivnost i čerstvý průvan nedořeknutí. Dokořán znamená etymologicky do kořání. A u Halase je to opravdu do kořání jazyka a sebe sama.¹⁴¹*

Proto se ukazuje, že básníkovi nejde pouze o vyčištění světa, o vyslovení jeho skutečné nicotnosti, ale i o vyprázdnění sama sebe a o očistění jazyka.

Nikde Nikde Nikde větrné mé jméno

Do kořání, to je návrat do vnitřku, do hlubin jazyka, k prvním významům. Vše musí být vyprázdněno: *Nikde před uměním Nikde v tobě žiji*.

Tělo se stává prázdnou dutinou, kterou je třeba vyplnit, která se ale také otevírá vnějšku. Právě to nacházíme v závěru Halasova *Nikde*:

Velká nahá otevřená žena

¹⁴¹ Ludvík Kundera (1963, s. 212-213).

Žena, dávný symbol mateřství a plození, se tu objevuje jako *otevřená* světu, jako připravená založit nový svět, porodit nový plod a nového člověka, který se nebude vztahovat ke starému, protože vše staré bylo anulováno důkladnou *anihilací*. Zrození je možné jen otevřením, spojením vnitřního a vnějšího světa člověka, ale i umělce.

Jenže aby toto vše mohlo Halasovo básnické já podniknout, aby se mohlo pokusit o vyprázdnění světa, musel si být básník jist silou básnického slova, musel věřit v jeho moc pronikat do věcí, chápat se jich. Musel být přesvědčený o možnosti takový stav skutečně navodit. Sílu mu k tomu poskytla opět poezie, *Poesie*:

*Viděl jsi umírat poesii na slovo v hrdle zaskočené
však nikdy neumře
jednou najdeš svá slova jak terno loterie
a vyhraješ vše*

*Omezená je stolistá růže básníků
máš rád jen ty s hadím jazykem
jehož půle je nářkem andělů
a druhá útokem*

Závěr

Nikde velká nahá otevřená ženo

(*Nikde*)

V poezii Františka Halase se od počátku střetávají nejrůznější protiklady. Jejich kolize se ukazuje jako tvůrčí síla pro vznik veršů a je zdrojem napětí, které vyvolává ve čtenáři touhu se s básníkem konfrontovat.

Práce si kladla za cíl postihnout proměny tělesnosti ve sbírkách dvacátých a třicátých let, které jsou protikladností podstatně zasaženy. Na pozadí těchto sbírek a optikou zvolené problematiky se totiž ukázaly dvě základní, avšak odlišné tendence: vytvořit svébytný svět uměleckého díla, který by odolal náporu zvenčí, a zároveň vyslovit vlastní pocity, obhlížet svět a podrobovat ho osobitému pozorování. Je pochopitelné, že se tyto touhy musely střetnout.

Nutková touha poznání skutečnosti světa za každou cenu zavedla na počátku básnické já k jisté redukci, která se demonstrovala v odumření světu, které se ukázalo jako jedna z možností řešení vědomí prázdnoty a nicotnosti žitého života, marností a smrtí již tak bezodkladně zasaženého. Tělesnost bránila vidět to, *co vidí a ví mrtví*, a Halasovo lyrické já to chtělo poznat již na tomto světě. Chtělo se účasti na něm dobrovolně vzdát, aby jej mohlo obhlédnout očima nezainteresovaného pozorovatele.

Určité prostředky poskytla poezie, která se stala *poznávacím procesem jasnozřivějším vědy*.¹⁴² Specifickým nástrojem pronikání do předmětností, prostředkem uchopením věcí a jejich zmocnění, jedinečným prostředkem cesty k poznání.

Umožnila pronikání do světa vnějšího, ale i cestu k sobě, do vlastního vnitřku, čímž se ovšem *píšíci* dostal do zřetelného nebezpečí. Odhalil svůj vnitřní svět se a stal se vůči vnějšímu prostředí zranitelným, *obrátil se na ruby*. Byl si zároveň jist, že chce-li se o světě něco dozvědět, nesmí se poznávacích prostředků poezie vzdát.

V Halasových sbírkách dvacátých a třicátých let se nutnost vlastního vyslovení představovala neustále: byl to motor nekonečné sebeanalýzy, sledování sebe sama z vnitřku i vnějšku a přepínání pohledů.

¹⁴² František Halas (1958, s. 8).

Introspekce a následné *převrácení se na ruby* pomocí slova se ukázaly jako nebezpečné spojení s vnějším světem a projev nemožnosti uzavřít se do umělého exilu básnického světa – o což jde především v počátcích - za předpokladu, že lyrické já nechce ze své umělecké praxe cokoliv slevit.

Lyrickému subjektu byla zpočátku úkrytem krása, i proto se vztahoval k uměleckým dílům kolegů a přátel. Pokoušel se vytvořit vnitřní a odolný svět, založený na kulturní a umělecké tradici. Jeho pojetí se však během třicátých let radikálně proměnilo.

Prolomení přinesla až zkušenost druhého člověka, především jedinečnost lidské tváře. Tvář vyvolala pocit odpovědnosti za druhého a za svět, podnítila procesy, které začaly postupně rozkládat koncepci vnitřního prostoru jako útočiště před světem. Radikálně se proměnila koncepce *území* vnitřního světa a místa, ze kterého lyrické já chtělo svět sledovat.

Zdalo se neudržitelné zachovat si svůj vnitřní intimní svět umění a spojit ho s vnějším životem společnosti a přitom zůstat uchráněn jako ohrožené bytí v prostor: *Nikoli tedy snad úmysl literární, ale velice lidský pocit nehostinnosti a cizoty světa vedl Halase k té poezii, jakou tady začal psát. Hledal v ní prostředek, jak připomenout, zachytit, ustálit štěstí, jež bývá v životě jen na okamžik, jak uchovat v umělém tvaru navracející se melodii veršů onen zvláštní svět ustrnulý mezi bytím a nebytím, vědomím a spánkem, svět poloskutečný a poloneskutečný, ještě jsoucí a již se zapomínající.*¹⁴³

Konstrukce tohoto vnitřního světa umění se představila v jedinečné souvislosti s obrazy vlastního těla. Svět umění a vnitřní *tělesný* svět lyrického já se zdál čelit stejným útokům.

Halasova básnická reflexe tělesnosti, která se zakončila v představě dutého těla, započala hlubokým prožitkem, *iniciační zkušeností* prázdnoty, který byl vyvolán prožitkem fenoménu fyzikální hmoty v podobě beztvare látky, jako bláta. Její všudypřítomnost a neměřitelná rozlehlost s sebou přinesly prožitek velmi blízký prožitku prázdnoty, kterou lyrické já pocíťovalo vzhledem k jejím absolutní *měřítkům* v totožně intenzitě jako absolutní plnost bytí, *ono je*.

¹⁴³ Jindřich Chaloupecký (1964, s. 31).

Halasův básnický subjekt se cítil pohlcen, prožíval svou existenci jako krajně ohroženou. Hledal *úkryt*, kde by mohl spočinout mimo dosah útočících sil.¹⁴⁴ Boj s touto beztvarostí se fakticky stal zápasem o vlastní existenci samu. Subjekt usiloval o odštěpení a odlišení od hmoty, která ho přes jeho vlastní tělo zasáhla a zpátky vtahovala do stavu původní nerozlišenosti bytí.

Amorfní tělesnou látku nevnímal lyrický subjekt jako nebezpečnou pouze pro její útočnost, ale příslušností k hmotě a tělu se před ním otevřel horizont smrti. Šlo především o rozklad, který je podmíněn existencí času. Lyrické já bylo tak díky své příslušnosti k tělesnosti vystaveno dvakrát vlastní zkáze. Jednou kvůli útokům beztvarosti, destruktivně působící proti jakémukoliv individu, které na sebe chce vzít tvar, podruhé z hlediska časovosti, díky které se před každým bytím otvírala jistota vlastního konce.

I přesto, dospívá básnické já k fenoménu tvaru, který nutně souvisí s konstrukcí nitra jako vnitřního chráněného prostoru, o jehož vytvoření se v prvních sbírkách jednalo především. Byl to tvar a forma ve fenomenálním významu, jako prostředek osamostatnění a oddělení, ale zároveň uchopení a vlastního myšlení. Později se subjekt dopracoval k tváři jako jedinečně charakterizujícímu prostředku.

Přelomovým okamžikem značného dosahu bylo v Halasově poesii setkání s *ty*, ke kterému důsledně dochází od *Tváře*. Setkání s druhým znamenalo pro Halasův básnický subjekt upomenutí na existenci vlastního těla. Aktivovalo vědomí jistoty tělesného tvaru, což na jedné straně přineslo útěchu potenciality odolání útokům zvěňčí, zároveň ale oživilo vědomí neproniknutelnosti sebe i druhého a zkomplikovalo možnost cesty k druhému jako k jinému a jeho pochopení.

Tělo se ukázalo jako překážka na cestě k podstatě, později jako falšující maska, která zahalila vnitřní prostor. Halas to vyslovil např. v obrazu moře, které tvoří vlny, aby *zakrylo svou pravou tvář*.

Přes rozmanité obrazy pronikání na *dřeň* těles se lyrické já přesunulo k ujištění o bezobsažnosti, o skutečné nicotnosti a prázdnotě jevového světa.

S touto prázdnotou se vyrovnalo osobitým způsobem v *Nikde*, kdy byla definitivně opuštěna touha po možnosti pochopení světa v úplnosti a jeho postihnutí lidským jazykem.

¹⁴⁴ I Bedřich Fučík mluví o básnickově touze po úkrytu a po spočinutí v něm: *Halas je sice formálně rafinovaný, ale jinak těžká nátura, pídící se po takových, jako je pravda, do níž by se mohl skrýt a kterou by si vzal za svůj štít – a i když mu namnoze ke skutečnému boji chybí vůle, přece jen tato potřeba poznání a pravdy neustává.* Bedřich Fučík (2002, s. 116).

Halasova *Sepie* se prezentovala především ve světle neochoty básnického já přijmout vlastní existenci ve světě a odhalila částečnou nechuť konstruovat vlastní tělesný tvar. Neochota začít s vytvářením uměleckého světa, spojeného zejména s vlastní řečovou aktivitou, se demonstrovala v časté přítomnosti motivu ticha. Obojí bylo v úzké souvislosti a stalo se základem pro zmíněnou redukci života. Nepřijetí těla fyzického se projevilo zároveň jako neochota akceptovat své zasazení do řeči, i to napovědělo o skutečné provázanosti obou entit.

Pomocí těla jako jedinečného tvaru se *já* včlenilo do předmětného světa a nutně se stalo jeho součástí. Tělo sice bylo obranou proti útočící beztvarosti, proti nástrahám vnějšího nepřátelského světa, ale současně se také stalo *vystavením* nástrahám svého okolí. Byla to zejména tvář, která lidské individuum neopakovatelným způsobem vyčlenila od druhých jako stejných a stala se zároveň nahotou, krajním obnažením vůči světu.

Argumentativní základ pro možnost sblížení samotného uměleckého tvoření a konstrukce vlastního těla jsme našli už v první autorově knižně vydané básni, kterou je *Sepie*.

Sépie se představila jako tvor, který na sebe vzal svůj tělesný tvar, ale přesto zůstal skryt. Báseň jednoznačně odpovídala problematice otázek po vztahu poezie, psaní, vnitřního světa a možnosti zůstat skryt.

Sepie sepie
ty prcháš ve svém inkoustu
můj mne neskryje
jak to děláš má sepie
(*Sepie*)

Sépie je tělesná a přesto dokáže unikat očím svých pronásledovatelů. Prostředkem v tomto unikání je jí inkoust, mračno inkoustu, které v ohrožení vypouští. Halasovu *Sepii* jsem vyložil jako pokus o vyrovnání se s rolí básníka. Unikající sépii lze vnímat jako *pravou* poezii ztrácející se za záplavou napsaných slov, ale také jako samotného *tvůrce*, který svým psaním zůstává skryt, uchovává si jistou tajemnost.

Souvislostí mezi tělem a prostorem Halasova vnitřního prostoru byla jednoznačně potvrzena.

Podnět k možnosti hledání spojitostí poskytla i studie Jindřicha Chalupického *Cesta Františka Halase* o básníkově touze nalézt útočiště v jazyce:

Řekli jsme, že hned na počátku Halasova básnického vývoje můžeme rozpoznat dvě údobí, formálně i obsahově tak odlišná, že připadají dokonce protikladná: údobí knih Sepie a Kohout plaší smrt a údobí knih Tiše, Hořec a Tvář. Díváme-li se však na ně teď z hlediska posledních Halasových básní A co, vystoupí nám do popředí jejich vnitřní souvislost: jde v nich o to, aby poezie dala člověku možnost úkrytu, útočiště před světem.¹⁴⁵

Obrazy těla se tak přímo staly svědectvím o vývoji názoru na možnosti existence svébytného a zároveň z venku chráněného vnitřního světa, založeného na konstrukci uměleckého díla.

Byla-li řeč o beztvarosti, šlo především o důkaz neexistence vnitřního prostoru, který by spolehlivě čelil útokům. Spolu s tělem, především s jeho dutinou vznikl určitý umělecký exil, kterým se básnické já dokázalo bránit vnějšímu ohrožení.

Jenže Halasův lyrický subjekt se nespokojil s takovou pozicí, odmítl se uzavřít a odcizit světu, chtěl životu zůstat věrný: *životem umřít*, umřít skutečným životem, nikoliv skonat uvnitř umělého světa literatury. K tomu se pomalu dopracoval, především v souvislosti se setkáním s tváří druhého, což samozřejmě nutně pozměnilo jeho pohled na vlastní tělo.

Tvář přinesla vědomí odpovědnosti za druhého a za svět, vyvolala procesy, které začaly postupně rozkládat koncepci vnitřního prostoru jako útočiště před světem. Radikálně se tak proměnila koncepce *území* vnitřního světa a místa, ze kterého lyrické já chtělo svět sledovat v jisté redukci.

Halase k tomu přehodnocení dovedla i pozoruhodným způsobem zkušenost vlastního těla, kdy si uvědomil jistou iluzivnost svého vnitřního světa. Pochopil, že lidská existence nespočívá jen ve svém vnitřku, ale pomocí kůže je právě včleněna do vnějšího světa, člověk se tak ukázal v paradoxní situaci: žije uvnitř i vně, na hranici.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Jindřich Chalupický (1964, s. 30).

¹⁴⁶ *Řekli jsme, že naše tělo je dvoustranné bytí, že je to z jedné strany věc mezi věcmi a z druhé to, co je vidí a dotýká se jich; řekli jsme, neboť je to zřejmé, že tělo v sobě tyto dvě vlastnosti sjednocuje a že jeho dvojí příslušnost k řádu „objektu“ a k řádu „subjektu“ nám mezi oběma řády odhaluje zcela nečekané vztahy.* Maurice Merleau-Ponty (1998, s. 133).

I proto řešil básník především problematiku prostoru, proto řešil nicotu jako prostorovou neurčitost, jako *nikde*, nikoliv jako *nic*, jenž *zaměstnávalo* jeho předchůdce Karla Hynka Máchu, který nicotu vnímal s ohledem na veličinu času. U Halase se řešila otázka prostoru a vlastního místa v něm.

Především v *Dokořán*, v obrazech pukání *krunýře* vnitřního světa umění poezie a jeho otevírání se směrem ven, to bylo vysloveno nepregnantněji. Byl to Halasův pozdní obraz světa, jedinečně prožívaného, který nesměl být zredukován na iluzivní vnitřní svět těla či umění, který by se stal člověku i umělci životním exilem.

Tělesnost byla prožívána jako příslušnost a začlenění do dvou prostorů. Byla to určitá jistota přítomnosti dvou světů, které jsou v sobě navzájem zasazeny, avšak převráceny *hlavou dolů* a do jisté míry také odpovídajícím způsobem zkresleny. Halas to často evokoval v obrazech: obočí jako *převrácená osma*, ryby plovoucí břichem nahoru, vlastně plovoucí *správně* vzhledem k *světu tam*. Takové pojetí se ukázalo v přítomnosti motivu zrcadla a jiných reflexních objektů.

Proto se tělo dostalo do Halasovy poezie v několikerém pojetí, často právě dialekticky protikladném. Jednou bylo útočištěm před světem, jindy hrází mezi vnějším a podstatou, jindy podmínkou existence ve světě a nakonec jistým *dárce*m neopakovatelných zkušeností, mezi nimiž je jednoznačně na prvním místě prožitek příslušnosti k světu vnějšmu i vnitřnímu.

Naděje, která se v *Nikde* ukázala, spočívala v možnosti a vlastně nutnosti spojení vnitřního světa *já* a světa poezie, dosud pečlivě izolovaného od okolí, a světa vnějšmu. Ono vyprazdňování světa kultury v kontextu života společnosti, děravění vnitřního světa, který se už ukázal jako bezobsažný, bylo projevem vyprazdňování vlastního světa a stalo se nositelem naděje.

Halasův básnický subjekt přijal riziko vlastního vyslovení, zůstal věrný uměleckému tvoření, ale navíc přijal svou roli ve světě, narušil vnitřní a utěšující svět a *dokořán* ho otevřel vnějšku. Uvědomil si a plně přijal svou existenci jako takto paradoxní: vnější a vnitřní svět je možné spojit jen za cenu svého vlastního ohrožení a přijetí určité trvalé nejistoty. Právě tento paradox jsme našli v prožitku lyrického *já* sbírky *Dokořán*.

V Praze–Libni, prosinec 2006.

Seznam literatury:

ARISTOTELES

1993 *Poetika* (Praha: Gryf).

BACHELARD, Gaston

1932 *Les Intuitions atomistiques* (Paris: Boirin & C)

1970 *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses universitaires de France)

1984a *La Terre et les Rêveries du Repos* (Paris: José Corti)

1984b *La Terre et les Rêveries de la Volonté* (Paris: José Corti)

1997a *Voda a sny* (Praha: Mladá fronta)

1997b *Plamen svíce* (Praha: Dauphin)

BACHTIN, Michail Michailovič

1975 *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha: Odeon)

BALTRUŠAITIS, Jurgis

1984 *Anamorphoses* (Paris: Flammarion)

BARBARAS, Renaud

1998 *Druhý* (Praha: Parva Philosophica)

BARTHES, Roland

1973 *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil)

BATAILLE, Georges

1931 „Hrubý materialismus a gnóse“, in: *Kvart* 1931, č. 3, s. 173-177.

1968 *Documents* (Paris: Mercure de France)

BENJAMIN, Walter

1979 *Dílo a jeho zdroj* (Praha: Odeon)

BERGSON, Henry

1993 *Hmota a paměť* (Praha: Oikoymenh)

BOHÁČ, Petr

2005 „Poezie jako potopa: poezie jako čekání budoucího (V pokušení tvorbou Františka Halase)“ in: *Souvislosti* 2005, č. 4.

BYDŽOVSKÁ, Lenka

1997 „Vidíte něco?‘ zeptal se Poussin... Informe, Bataille a čeští surrealisté“, in: *Umění* 1997, č. 5, s. 477-485.

ČEP, Jan

1930 „Můra“, in: *Kvart* 1930, č. 2, s. 193-198.

ČERVENKA, Miroslav

1991 „Halasovo sebeoslovování“, in: *Styl a význam. Studie o básnících* (Praha: Československý spisovatel), s. 89-107.

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

DERRIDA, Jacques

1993a *Sauf le nom* (Paris: Galilée)

1993b *Texty k dekonstrukci* (Bratislava: Archa)

DIDI-HUBERMAN, Georges

1998 Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître, in: *The holy face and the paradox of representation* (Bologna: N.A.E.)

EINSTEIN, Carl

1931 „Methodické aforismy“, in: *Kvart* 1931, č. 3, s. 95-98.

ELIADE, Mircea

1993 *Mýtus o věčném návratu* (Praha: Oikoymenh)

FUČÍK, Bedřich

1992 *Čtrnáctero zastavení* (Praha: Melantrich: Arkýř)

1994 *Píseň o zemi* (Praha: Melantrich)

- 1995 *Setkávání a míjení* (Praha: Melantrich)
 1998 *Kritické příležitosti I* (Praha: Melantrich)
 2002 „K Halasovu Dokořán“, in: *Kritické příležitosti II* (Praha: Triáda)
 2003 „František Halas“, in: *Rodná krajina básníková* (Praha: Triáda), s. 80-86.

HALAS, František

- 1941 „Úvod“, in: Jaroslav Vrchlický, *Strom života; Meč Damoklův* (Praha: Evropský literární klub)
 1957 *Básně*, ed. Jan Grossman (Praha: Československý spisovatel)
 1958 „O poesii“, in: *Magická moc poezie* (Praha: Československý spisovatel), s. 7-26.
 1989 *Životem umřít*, uspořádal Alexandr Stich (Praha: Československý spisovatel)
 2001 *Dopisy* (Praha: Torst)

GIDE, André

- 1933 *Zemři a živ budeš* (Praha: Sfinx)

GÖTTLICHER, Roman

- 2005 „Komunikace, mlčení a řeč v křesťanství“ in: *SaS 2005*, č. 3, s 31-39.

CHALUPECKÝ, Jindřich

- 1964 „Cesta Františka Halase“, in: *Plamen 1964*, č. 10, s. 26-32.

KABÁTOVÁ, Tereza

- 2006 *Mezi realitou a imaginací. Strategie imaginativní semiózy v české lyrice první poloviny 30. let 20. století*, diplomová práce (Praha: Filozofická fakulta UK)

KAFKA, Franz

- 1992 *Popis jednoho zápasu* (Praha: Odeon)

KALISTA, Zdeněk

- 1990 *Tvář baroka. Poznámky, které zbloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí* (Praha: SPN).

KOŽMÍN, Zdeněk

1995 „Halasův prostor“, in: *Studie a kritiky* (Praha: Torst)

KUNDERA, Ludvík

1963 „Básník dokořán“, in: *Sbohem múzy* (Praha: Mladá fronta)

1999 *František Halas* (Brno: Atlantis)

LEIRIS, Michel

1931 „Člověk a jeho vnitro“, in: *Kvart* 1931, č. 3, s. 238-240.

LÉVINAS, Emmanuel

1994 *Etika a nekonečno* (Praha: Oikoymenh)

1997a *Být pro druhého. Dva rozhovory*. (Praha: Zvon)

1997b *Existence a ten, který existuje* (Praha: Oikoymenh)

1997c *Totalita a nekonečno* (Praha: Oikoymenh)

MALIŠ, Otakar

1967 *František Halas, Nikde. Pokus o určení smyslu*, diplomová práce (Praha: Filologická fakulta UK)

MARCEL, Gabriel

1935 *Etre et Avoir* (Paris: Fernand Aubier)

MED, Jaroslav

1969 „Halas – Trakl – Reynek“, in: *Česká literatura* 1969, č. 3, s. 228-239.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1971 *Oko a duch a jiné eseje* (Praha: Obelisk)

1998 *Viditelné a neviditelné* (Praha: Oikoymenh)

NIETZSCHE, Friedrich

1993 *Zrození tragédie z ducha hudby* (Praha: Gryf)

PADRTA, Jiří

1996 *Kazimír Malevič a suprematismus* (Praha: Torst)

PATOČKA, Jan

1944 *Symbol Země u K. H. Máchy* (Praha: Václav Petr)

PECHLIVANOS, Miltos

1999 *Úvod do literární vědy* (Praha: Herrmann & synové)

PLATÓN

2000 *Faidros* (Praha: Oikoymenh)

PREISS, Pavel

1967 *Giuseppe Arcimboldo* (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců)

1974 *Panoráma manýrismu* (Praha: Odeon)

ROUSOVÁ, Hana

1988 *Linie-barva-tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (Praha: Galerie hlavního města Prahy)

SILESIUS, Angelus

1993 *Cherubínský poutník* (Praha: Zvon).

SRP, Karel

2001 *Jindřich Štyrský* (Praha: Torst)

STICH, Alexandr

1996 [1986] „Halas-pelikán“, in: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)* (Praha: Torst), s. 274-289

ŠTYRSKÝ, Jindřich

1933 *Emilie přichází ke mně ve snu* (Praha: květen)

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

- 1996a „Básník“, in: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu* (Praha: Thyrsus)
- 1996b „Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně“, in: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu* (Praha: Thyrsus).
- 2003 *Poesie* (Praha: Argo)
- 2003 *Sny* (Praha: Argo)

TEIGE, Karel

- 1966 „Konstruktivismus a zánik ‚umění‘“, in: *Svět stavby a básně* (Praha: Československý spisovatel), s. 129-143.

VALOUCH, František:

- 1998 „Motivy noci a tmy v Halasovu Torzu naděje“, in: *Česká literatura 1998*, č. 2, s. 134-150.

WINCZER, Pavol: „Vztah Halasovy poezie k avantgardě jako problém“, in: *Česká literatura 1988*, č. 2, s. 467-472.

Vysoká škola: Univerzita Karlova v Praze
Katedra/ústav: Ústav české literatury a literární vědy

Fakulta: Filozofická fakulta
Školní rok: 2005/2006

Zadání diplomové práce

Pro: Lukáš Prokop

Obor: Český jazyk a literatura

Název tématu: Od beztvorosti k dutému tělu: K poetice prázdnoty v díle Františka Halase

Title in English: From the Amorphousness to the Hollow Body: To the Poetics of Emptiness in the Work of František Halas.

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce Lukáše Prokopa má sledovat vývoj poetické sémantiky Františka Halase od jeho prvotiny *Sepie* (1927) k básni "Nikde" (1936). Pozornost je tedy zaměřena na Halasovo vytváření modelů světa, rozvíjených od představy beztvorosti k obrazu paradoxního, totiž ambivalentního tvaru. Toto vymezení je dáno okolností, že v básni "Nikde" ze sbírky *Dokořán* (1936) spatřuje Lukáš Prokop mezní hranici Halasovy poetiky prázdnoty. Na základě předběžného čtení a rozboru této básně vychází L. Prokop z předpokladu, že právě v tomto básnickém textu dosahuje Halasova sémantika a oxymórní rétorika "nulové reference", jeho verbalizace "ničeho", "nahoty", bezejmennosti, nepojmenovatelnosti, prázdnoty a dutiny, také ve smyslu "černé díry" v bytí jako signatury "missing link" mezi člověkem a Bohem, vezdejším světem a zázsvětím, sférou imanence a transcendence, existencí a neexistencí, nejen svého kulminačního bodu, ale také "argumentativního" zdůvodnění onoho velkého "Nikde" a "Nic", mimo jiné v možné návaznosti na mystickou tradici tzv. negativní teologie. Tímto dosud neprobádaným aspektem Halasovy poetiky 30. let 20. století se chce L. Prokop zabývat v návaznosti na Derridovu interpretaci tzv. apofatického diskurzu (především v "Cherubínském poutníku" *Angela Silesia*). Dalším teoretickým a metodologickým východiskem jsou práce G. Bachelarda k poetické "fenomenologii" země a hmoty, koncepce "informe" v Bataillových "Documents" a její aktuální umělecko-filozofická interpretace teoretikem umění Georgesem Didi-Hubermanem. V této souvislosti bude pozornost věnována také fenomenologii básnického prostoru, kterou rozvíjí Maurice

Balanchot a důležitým pramenem je rovněž fenomenologicko-antropologické koncepce "viditelného"/"neviditelného" v posledních textech Maurice Merleau-Pontyho.