
FRANTIŠEK HALAS

Básnické dílo Františka Halase tvoří jeden z vrcholů české poezie třicátých a čtyřicátých let. Patří k dílům nejsložitějším; zrcadlí se v něm jak chaotičnost světa, zmitaného po první světové válce prudkými společenskými otřesy, tak básnickovy rozpory nejosobnější. Z nich se zrodil i Halasův tragický životní pocit, který jeho tvorbu spojuje s mladší básnickou vlnou, představovanou zejména tvorbou V. Závady, V. Holana aj. Jeho básnická obraznost vyrůstá ze syntézy ostrých smyslových vjemů s abstrakcí, jeho obrazná pojmenování mají analytický charakter, slouží k odhalování vnitřních stavů. Halasovo dílo tak nejvýrazněji představuje obrat od extenzivnosti poetistů k intenzitě, která se víceméně soustřeďuje k relativně úzkému stabilnímu tematickému okruhu. V tom se zároveň stává protikladem k tvorbě nezvalovského typu a napětí těchto dvou pólů vytváří vývojovou pružinu české poezie meziválečného období.

GENEZE BÁSNÍKA A RANÉ VERŠE

Pro genezi Halasova díla jsou závažné tři momenty v jeho biografii. Především rodinné prostředí. Narodil se 3. října 1901 v Brně, v dělnické rodině. Jeho otec patřil již za Rakouska k aktivním dělnickým funkcionářům a pro svou politickou činnost prošel rakouskými i prvorepublikovými věznicemi. Pod jeho vlivem se mladý Halas ocitá uprostřed dělnického hnutí. Od roku 1921 pracuje v Komunistickém svazu mládeže, publikuje politické i kulturněpolitické články a recenze v brněnské *Rovnosti*, podílí se na činnosti kulturní úderky *Modrá blůza*. Svůj vztah k dělnickému hnutí pociťoval Halas také jako neodvolatelný závazek vůči svému otci, na jehož činnost byl vždy hrdý. V roce 1938 napsal Halas v dopise Josefu Pojarovi: „Mé proletářství, to je můj šlechtický erb — a ten si nepoplívám.“

Druhým intenzivním zážitkem mladého Halase byla smrt matky, která zemřela, když mu bylo osm let. Smrt byla vůbec častým hostem v Halasově rodině: básnickovu otci postupně zemřelo, většinou v nejútlejším věku, všech šest sourozenců a také Halas ztratil své tři sourozence záhy po jejich narození. Motiv smrti, prožitý zejména nad matčinou rakví a zintenzivnělý zážitky z první světové války, se stal také jedním z klíčových momentů Halasova díla.

Pro zrození básníka má konečně svůj význam i zvolené povolání. Mladý Halas, ač byl později krátce zaměstnán v brněnské Úrazové pojišťovně, se v letech 1916–1919 učil v Píšově knihkupectví v Brně, do roku 1921 byl pak zaměstnán jako příručí u knihkupce Kočího. Zde vzniká jeho vztah k literatuře: „Bylo hodně hladu a bídy, ale knihy, které jsem miloval a hlal, to pomáhaly snášet lehčeji. Zuřivost četby byla tak nesmírná, že když nebylo čím svítit, čítával jsem i pod lucernami na ulicích.“ Nemalý vliv na Halasovu literární dráhu mělo i seznámení s významnými spisovateli, kteří Kočího knihkupectví pravidelně navštěvovali (Mahen, Těsnohlídek, Nezval, Götz, Blatný, Jeřábek aj.). Zvláště k Mahenovi cítil Halas vřelý vztah. Silně působilo na Halase i přátelství s Bedřichem Václavkem, u něhož také po návratu z vojenské služby a po půlročním pobytu v Paříži v roce 1926 bydlel. S Václavkem začíná i Halasova bohatá brněnská redaktorská činnost. Oba dva spolu

s Artušem Černíkem redigovali v letech 1924–1926 orgán Brněnského Devětsilu *Pásmo*, v roce 1926 pak anonymně komunistický satirický časopis *Šlehy*. V roce 1927 vydali společně s V. Průšou a Z. Rossmannem *Frontu*, mezinárodní sborník soudobé aktivity — jak zněl podtitul —, v němž se redakci podařilo soustředit přes 150 spolupracovníků, vesměs z řad kulturní levice Východu i Západu, a to nejen těch, kteří se jednoznačně hlásili k avantgardním tendencím. V té době však Halas již Brno opustil, protože na podzim 1926 získal prostřednictvím Jaromíra Johna úřednické místo v Praze, v nakladatelství Orbis.

Halasova prvotina vyšla v roce 1927. Předcházelo ji však hned několik krátkých úseků tvůrčí práce, které se ve sbírce odrážejí jen nepatrně. První verše Františka Halase byly tištěny v komunistickém satirickém časopise *Sršatec* v letech 1923–24. Šlo vesměs o politické satirické verše, soustředěné především proti fašismu, který se tehdy na Moravě formoval, verše plné neumělosti. Ještě předtím však vznikaly Halasovy sociální verše, psané pro komunistické agitační skupiny Modrá blůza. Sám Halas je později charakterizoval, že „kulhaly daleko za tím, co už tady bylo“; tehdy vůbec k veršům „bylo u mne plno nedůvěry. To demonstrace vyhovovalo tehdy mnohem víc.“

Brzy však se Halas ocitá v okruhu hnutí Devětsil. Podílel se na vzniku Brněnského Devětsilu, na přípravách jeho orgánu *Pásmo*, jež se původně mělo jmenovat *Avion*. V *Pásmu* pak tiskl verše zcela jiného zaměření, než byla jeho dosavadní básnická praxe. Halas jimi vstoupil do okruhu poetistické poezie.

Básnickova poetistická etapa zahrnuje podstatnou část jeho tvorby z let 1924–26 a částečně i z roku 1927, projevuje se v ní krátkodobě také inspirace dadaismem. Halas z této etapy publikoval jen menší část, hlavně v *Pásmu*, jednotlivě i v *Disku*, *Hostu* a v *Trnu*, zlomky pronikly i do prvního vydání prvotiny *Sépie* (1927). Jak však vyplývá z pařížských dopisů A. Černíkovi, básník zamýšlel sestavit z těchto veršů v rámci ediční činnosti *Pásma* celou sbírku, jež měla nést titul *Efemeridy*.

Poetistické verše Halasovy nijak nevybočují z tehdejší básnické produkce příslušníků Devětsilu. Objevuje se v nich obdobné zaujetí moderním světem civilizace a lidových zábav, exotikou i erotikou, k tomu navíc přistupuje pro Halase příznačná záliba v legendárních i historických příbězích, tentokrát ještě zpravidla anekdoticky travestovaných; objevuje se v nich i přiznání k sociální revoluci a k boji proletariátu. Pod vlivem francouzské poezie, hlavně Apollinaira a Cendrarse, kteří tehdy vešli do obecného povědomí generace, tu i Halas uplatňuje princip poloautomatického řazení představ, jež u něho vyvolává snad ještě zřetelnější atomizaci veršů než u jeho generačních básnických druhů. Výrazný je zde i sklon k anekdotičnosti, a zejména ke slovním a obrazovým hříčkám, k rozvíjení fantazie a básnické obraznosti založené na asociativním principu. Zvláště osobitá práce s metaforou tvoří osнову Halasových poetistických hříček. Svou překvapivostí a neobvyklým navázáním souvislostí se metafora stává nositelem významového jádra hříčky, nejčastěji v podobě personifikace:

Je dobře se pudrovat
i měsíc interesantně je bledý
až budeme umírat
napudruje nás smrt naposledy

Vedle důrazu na imaginativní stránku poezie je příznačné, že už v tomto období se objevuje Halasovo zaujetí pro problémy poezie a jejího poslání, které i do bezstarostně hravého tématu vnáší palčivý osten nezodpovězené otázky. V této době dochází také k častému přeskupování jednotlivých motivů, přičemž některé z nich, zde ještě v hravě poetistických souvislostech, se vyskytnou ve zcela jiném kontextu i v básnickově prvotině (například motiv *sépie* stříkající inkoust aj.).

Přes rozsáhlost poetistické tvorby Halas nepřislušel k těm, kdo programově vytvářeli její principy: „Byl jsem náramně poslušným žákem a do puntíku jsem plnil program, který Karel Teige hlásal, a tak moc

osobitého v tom veršování nebylo.“ Není divu, že difference mezi Halasem a poetistickými principy se záhy vyhrocují. Zpočátku však to byl spíše ještě rozpor mezi poetismem a proletářskou literaturou, který Halase znepokojoval, jak svědčí jeho zachovaná korespondence s Václavkem, který na básníkovu přiznání z Paříže, že nemůže dělat jen poetismus, mu radí, aby navzájem oddělil oba principy a napsal knížku čistě bojových, nenávistných veršů. Dokládají to dále i básníkovy sociální verše z této doby jako *Láska ve vraždu se mění*, *Souchotinářka*, ve Šlezích vedle satir a epigramů pak básně jako *Monolog nezaměstnaného* a mezi nimi i takové, které se výrazně hlásí k wolkrovské inspiraci sociální baladou i žánrem. Podstatnou část pozůstalosti pak tvoří epigramatická tvorba, a tak bylo vlastně celé Halasovo poetistické období provázeno sociální a politicko-satirickou poezií.

Halasovy epigramy z té doby míří jednak na fašizující tendence v moravském tisku, jednak do oblasti literární. Portrétuje v nich všechny čelné představitele Literární skupiny, zesměšňuje A. Nováka i V. Dyka, s úctou a obdivem naopak charakterizuje Šaldu, Gellnera a Haška, nevyhýbá se ani ironii do vlastních řad: Neumannovi připomíná rétoriku, Teigovi měnění literárních lásek, Devětsilu sektářství, proletářským básníkům, že místo revoluce dělají verše. V epigramech, snad proto, že neočekával jejich publikování, je sarkasticky pádný, ve volbě výrazů až nevybíravý. Zvláštní pozornost zaslouží zejména epigramy na poetisty a Devětsil. V souvislosti s ostatní satirou z let 1925–1926 ukazují totiž růst výhrad. Můžeme to pozorovat již na básních, jako je *Zvířecí epos*, *Bulvár dadaismu*, a velmi výrazně ve verších *Spodní prádlo básníků* a *Sbohem múzy*, v básni, která v prvním vydání uzavírala prvotinu Sépie. Je zřejmé, že Halas byl stále méně uspokojován hravostí, která právě v jeho verších zbývala z celé programové šíře nového umění, jak je měl představovat poetismus a konstruktivismus:

Ó proč nezhloupneme tak dokonale
abychom Lidovkám rozmnožili lokálky sebevražď
a proč když našim Múzám ztrácí se mléko
běfeme hygienické dudláky všech krás světa

Nehledejme ve verších tohoto typu jen jakousi protipoetistickou deklaraci. Rozchod byl pozvolný a udál se spíš spontánně pod tlakem vyhraňujících se vnitřních dispozic, růstu básnické svěbytnosti než rozumovou úvahou provázenou proklamacemi, přičemž básník exploatoval vše, co pro jeho poetiku bylo nezbytné.

PRVNÍ SBÍRKY

Sépie ve své podobě z prvního vydání roku 1927 představuje symbiózu poetistických principů a nově narůstající kvality, protikladné kvalitě předcházející. Mohli bychom skoro u každé básně určit, ke kterému pólu se kloní. Z Halasova poetismu tu zůstává především přísný výběr lyrických hříček — efemerid (*Lyrické smetl*, *Rakety*, *Dětská báseň* aj.), dále verše, v nichž je uplatněna metoda apollinairovského pásma s dvojdílným volným veršem, zpravidla konfrontujícím jednotlivé představy, které jsou volně řazeny na enumerativní osnově (*Spáč*), a trocha veršů s historickým koloritem a náběhem k anekdotické pointě (*Thais* — báseň zařazená až do dalších vydání, avšak její základní myšlenka, jak ukazují rukopisy, má svou genezi už v poetistickém období).

Podstatnější než tento výčet básní je konstatování posunu, který se uskutečňuje ve verších inspirovaných tak či onak poetismem. Je patrný už například v básni *Spáč*, stává se však příznačným v *Moudrosti* nebo v básni *Arara*, která byla do Sépie zařazena až v dalších vydáních. *Arara* je v podstatě stále ještě poetistická hříčka se závěrečnou pointou — přirovnáním, jež báseň přivádí do zcela jiné roviny:

Zajíc zešílí v březnu
láška ta nemoc stará
lhát jako ďábel
zjara

Ta první
víte
jako když dítě uvízne v trní
krvácíte

Pak v srdci sládně
víno a amfora
a vše se opakuje
Arara

Přirovnání lásky k opakuujícímu, napodobujícímu a v této mechančnosti až parodujícímu papouškovi vrhá na báseň stín hořké skepse k erotice. Pointa zároveň dovršuje analýzu milostného citu a jeho proměn v životě člověka a obecně ukazuje na analytický charakter Halasova přirovnání. Ocítáme se naplno v oblasti životní deziluze.

Báseň Moudrost je významná zejména pro vystopování Halasova myšlenkového vývoje. Jsme v ní svědky konfrontace akceptovaného poetistického názoru na svět s problémy, které se prodírají do Halasova vědomí a svářejí se s poetistickými představami. Tím také báseň podhaluje jeden z kořenů Halasovy deziluze: je jím současný svět, situace Evropy, hrozba nových válek a především prožitek války teprve nedávno skončené; její dehumanizační a depersonifikační charakter Halas v této sbírce zaznamenal s otřesným účinkem v básni *Mazurské bažiny* („Zavšivenci po příkladu svých vší / do kůže země se zahryzli“ nebo „Mazurské bažiny podivných žab“) a v básni *Neznámý voják* („všude mosazné zeminy / a vyhřezlá nesmrtelnost člověka“). Zejména v těchto válečných verších je zřetelný kontakt s Vančurovým drastickým obrazem války v Polích orných a válečných a konečně i se společným východiskem takovýchto vizí — s expresionismem, o němž se sice Halas nevyjadřoval příliš pozitivně, zejména když se s ním seznámil v praxi Literární skupiny, ale který na něho silně zapůsobil tvorbou George Trakla, již si Halas zamiloval prostřednictvím překladů B. Reynka. Stopy Traklova vlivu můžeme také bezprostředně shledávat v přímých nebo zašifrovaných citátech ve sbírkách Sěpie a Kohout plaší smrt, stejně jako citáty ze samotného Reynka. A tak expresionistické tendence podstatně ovlivnily novou poetiku, kterou si Halas po opuštění poetismu vytvářel.

Halasův nový životní pocit, jehož osnovným znakem se stala deziluze, neodbytně opanovává již v Sěpii řadu motivů. Především motiv slova, motiv poezie. Skepse, která tento motiv provází, má do značné míry osobní zabarvení. Myslí se hlavně básníkovo vlastní zmocňování se poezie a mluví se o jeho vlastních pochybách, které tento akt vyvolává. Hned v úvodní titulní básni Halasovi vyklouzne přiznání, že nemůže jinak než vyjadřovat sebe, a pak už následují obrazy trýznivých stavů:

Pak mám podezíravé oči
trápím se nepostihlými slovy
prý je to osud básníků
kdoví kdoví

Slova přicházejí jak slzy
slova tekou jak med

od slov ke rtům ty vzdálenosti
nepřejdeš

Tropy pod lampou
leč jako cizinec tu zabloudíš
nepoznáš že slova tvá to jsou
znamenala vše i nic

Halas se ocitá na křižovatce zcela jiné, než byla ta, na níž se svářely různé básnické principy (poetismus — proletářská literatura). Nyní se vše redukuje na jediné: jak se vyslovit a jaká je váha vysloveného, vždyť vskutku může znamenat vše i nic. Odtud ztráta sebejistoty, nedůvěřivý střeh před světem básnění, střeh, který jde až k nedůvěře ve slova — požírače ticha („černá tráva ticha saranče slov ji šírají“) i v poezii („rozkošnou churavost jíž ses rozstonal“). Odtud však i zrnko naděje, že „jednou najdeš svá slova jak terno loterie / a vyhraješ vše“. To ovšem je jen naděje. Jinak převažuje skepse, a nejen subjektivně motivovaná. Už zde se objevují pochyby o funkci poezie vůbec. Báseň *Útěcha* vypadá opět jako jedna z Halasových hříček, a přece je v ní ukryta otázka po poslání poezie, která se ztotožňuje s prvenstvím objevů známých věcí, zatímco za nimi je oblast nevyslovitelného neznáma, z něhož zbývá básníkovi jen stesk. A tak motiv slova, motiv poezie se stává v Sérii jedním ze zdrojů básníkovy smutku, který „jak periskop nade vším trčí“.

Jestliže motiv slova a poezie má přece jen značné významové rozpětí, přestože v něm rozhodně převažují pochyby a smutek, milostný motiv je v Sérii takřka jednostrunný. Jeho základní polohu charakterizovala už báseň *Arara*. Halas má nepochybně vyvinutou schopnost smyslového vnímání a zvláště smysl pro intenzitu erotického života. Avšak právě tento vrcholný smyslový prožitek, chvíle absolutního vzepětí vyvolává zároveň pocit úzkosti, vědomí pomíjivosti, přechodnosti takových okamžiků a nakonec o to neodbytněji i vědomí zmaru, zániku. A nejde jen o osobní básnické prožívání těchto chvil, i když v nich jsou stavy úzkosti a vědomí zmaru nejvíce vystupňované: jednou shledává básník podobu milenky v biblické Juditě, podruhé má pocity trouchnivění rozpadajícího se těla, potřetí v kráse mladých žen nachází i její vyústění, „řadu már“ chodících „dole po náměstí“. Obdobná představa se mu vybavuje i tam, kde je jen beznadějným svědkem: „mumie s pozlacenými víčky spí v muzeích a to je láska“.

Halasova nedůvěra k erotice, k „pošetilým pološtětím“, je však jen do krajnosti vyhocenou součástí celkové skepse ke smyslům. Básník neustále usiluje korigovat svou vypjatou smyslovost snahou proniknout za jevovou skutečnost, demaskovat její smysl. Není to metafyzická touha po nedosažitelném absolutnu. Básník hledá zorný úhel pro všechny jevy, dalo by se říci pořadající axiologický prvek, který by jim vykázal patřičné místo:

Nafintěné jaro brčálový čas
nafoukané jaro fantidlo
pro fialky marné kdedo namáhá se
nespolknu to vnadidlo

Nechci ani slyšet povídání listů
a nechci pít čím krmíš pupeny
jenom ten můj podzim jenom ten mi zjisti
jak je knotek touhy stažený

A tu se vynořuje v předpodstatně podobě prožitek nejbolestnější citěný při ztrátě matky a zintenzivnělý masovou depersonifikací za světové války: smrt. Je to ústřední motiv Halasových raných sbírek. V Sérii

vystupuje ještě v holém faktu své existence jako vyústění života, a tudíž i jako jeho měřítko, jež vrhá svůj stín na každý okamžik života. Vůči ní blednou všechna smyslová sympozia, ji nelze přelstít. V této roli se objevuje smrt zejména v Halasových přírodních motivech jako paralela podzimu. Přes tento fakt holé své existence nevede motiv smrti sám o sobě k rezignaci, nýbrž naopak má v sobě výraznou aktivitu: nutí k vnitřní pravdivosti, k tomu, co vyznal Halas hned na začátku v titulní básni knihy: zpívat sebe. A kupodivu může se stát i motivem mobilizujícím, a to v okamžiku, kdy fakt existence smrti je plně akceptován ve své funkci měřítka života. Tehdy nepostrádá dokonce prvek heroizace:

Žebrácké hole vzpomínek
smějme se ať nám není zima
netlucme marně na brány let
je to hanba

Právě tato funkce motivu smrti vystoupí ještě v plné závažnosti v Halasových pozdějších verších.

Motiv smrti v Sérii není jen aktualizací oblasti zanedbávané soudobou poezií. Je měřítkem života. Kde však hledat Halasovu hlubinu bezpečnosti v životě? Ta patří už minulosti, neboť v Sérii je jí dětství, jediné „štěstí, jež nám dáno a zůstává“, ona končina „šlarafie“, krajina prvotního blaženství a zázračnosti, od níž čím dále se vzdaluješ, tím více bloudíš. Ne nadarmo poslední výkřiky „zavšivenců“ v Mazurských bažinách se k ní prostřednictvím matky vracejí a ne nadarmo je v Sérii vždy spojena s představou čistoty, neporušenosti.

Jestliže se vyskytovalo v rané Halasově poezii stěhování obrazů a představ, pak totéž platí o jednotlivých motivech, které hrají v této poezii mimořádnou úlohu. Procházejí totiž celým dílem, stávají se jakýmsi stavebními kameny. Motivická složka Halasových veršů vystoupila také v dobovém kontextu tehdejší poezie nejvýrazněji do popředí. V ní především spočívala jejich novost. V další tvorbě ovšem básník tyto motivy dále obměňuje, obrazně rozvíjí a obohacuje, proměňuje jejich funkci i smysl, ale nevzdává se jich, zůstává jim věren, i když už nebudou tvořit dominantu básnické struktury jako v počátečním období. Postupem doby přibudou k nim také některé další, ale motivický základ Halasovy poezie je dán již v Sérii.

Konstituovala-li se v Sérii konstantní motivická vrstva Halasovy poezie, pak poetika zde není ještě zdaleka tak vyhraněná, i když i tu již krystalizuje Halasova osobitost. Způsobuje to koexistence nových výrazových prostředků s poetickou technikou, která je mnohem setrvačnější, nepodléhá tlaku nového životního pocitu tolik jako tematická a motivická složka. Tak v další Halasově tvorbě zcela zmizí aplikace metody apollinairovského pásma, jaká se v Sérii objevuje v básni *Spáč*, mizí impresionistická stavba veršů, vytvářející mezi nimi propadliny bez významů a izolující jednotlivé verše, a pochopitelně mizí i poetický rozmar a vtíp včetně sklonu k pointování, které se v Sérii uplatňují nejen v rovině myšlenkové, ale i ve struktuře verše v podobě zklamaného očekávání (opuštění rýmu, náhlá změna rytmu apod.).

Naproti tomu i nadále osu této poezie tvoří obrazná pojmenování, přirovnání a metafora. Avšak ve srovnání s tvorbou básnickových druhů z Devětsílu nespočívá jádro jeho obraznosti ve volném sledu metafor, jež se asociativně vybavují jedna z druhé, navazují stále nová neočekávaná významová spojení a vztahují do básně širší oblasti skutečnosti. Halas začíná své verše úsporně koncipovat, nenechává v nich místo pro improvizaci a hru představ. Táhne od extenzity k intenzitě. Také charakter jeho básnických pojmenování začíná být zcela osobitý. Vyznačuje se úsilím o stupňovaný účín, jehož básník dosahuje spojením prudce naléhavých smyslových vjemů s abstrakcí. I do roviny básnického pojmenování se tedy promítá napětí mezi básnickovou smyslovostí a nedůvěrou ke smyslům, projevující se racionální touhou proniknout za smyslové vjemy. Odhalováním vnitřní protikladnosti, rozpornosti jevů získává současně Halasova metafora analytický charakter, směřuje k hlubšímu osvětlení a obohacení představy jevu, k jeho podstatě. Halasova básnická

pojmenování nese tak v sobě prvek dramatickosti, napětí, a stává se protiváhou vnější statickosti veršů, vyvolané potlačením slovesa a tvořením shluku substantiv („černá tráva ticha saranče slov ji šířají“; „žlut čepiček prstů mimikry snivosti“).

Vedle motivické vrstvy tvoří tato jazyková složka nejvýznamnější komponentu sbírky, má podíl na její dobové ojedinělosti. Halas se totiž i tu rozchází s plynulostí a přirozeností poetistického výrazu, sestruje složitou, konstruovanou větu, v níž četné archaismy i neologismy přispívají k celkovému dojmu umělosti. Spolu s přerývaným, rytmicky nepravidelným veršem, s asonancemi a značným počtem gramatických rýmů vyvolává Halasova poezie i zdání formální nedokonalosti, nevytříbenosti. Tak také na tuto poezii nahlížely i některé dobové kritiky, což je u prvotiny celkem přirozené. Nicméně již v této neobratnosti se zračí příznačný rys Halasovy poezie: aktualizace jazykových prostředků, zaměření na jazyk, což později výrazně vystoupí do popředí.

Co naznačovaly jednotlivé rozběhy v Sérii, vykristalizovalo ve sbírce *Kohout plaší smrt* (1930), především pokud jde o motiv smrti, který ve sbírce dominuje a prostupuje takřka všechny verše. A přece klíčem k této sbírce není sám tento motiv, nýbrž spíše to, co básníka nutká stále se k němu vracet. Halas sám o této sbírce napsal: „Zdá se mi jen jedno, že do žádné příští knížky nebylo nácpano tolik bezprostředního poznání jako do této. Je svědectvím posedlosti jednou myšlenkou, která způsobovala noci beze spánku, ‚děs z prázdna‘ byl citěn až fyzicky, křivil do určitého úhlu pohled na všecko. Je rozpomínáním na sebe sama, svlékáním kostýmů a masek a vyslovením vřité nevěry, které jsem byl tehdy pln.“ Nevíra je tedy klíčem, nevíra nikoliv ve smyslu sociálním, ale existenciálním. Neboť teprve ona umožňuje smrti vystoupit ve funkci mezníku, hraniční čáry, která proto stále vrhá stín konečnosti a uzavřenosti na život a zároveň tak vyvolává „děs z prázdna“, z nicoty. Kohout plaší smrt je tady citovým odreagováním nevěry, toho, co rozum dávno akceptoval, ale čemu by se cit rád vzepřel a vyhnul se tak riziku pomíjejícího. V důslednosti, s jakou pak Halas realizuje následky své nevěry, je až prvek heroismu, především v tom, že básník na cestě za životními jistotami nápor nicoty vydržel, že před ním neuhnul k iluzivnímu optimismu metafyzických systémů.

Je přirozené, že životní deziluze, jak se hlásila v Sérii, dostává touto existenciální problematikou nové impulsy. Život je soustavně nahlížen ze dna, jak zní titul jedné z básní, a jeví se jako „průvan tmy mezi narozením a smrtí“. Skepse ještě hlouběji poměřuje všechny jeho projevy, proniká i do oblastí krajinných nálad, jak tam, kde básník zachycuje přírodní stavy dějem nebo dramatizující metaforou (*Podzim, Krajina u nás, Podzim na jaře, Večer na vesnici*), tak i tam, kde vytváří fiktivní snovou krajinu (*Jedovatá krajina, Zimomřivá krajina*). V těchto obrazech halucinačních krajin je také nejvíce patrný inspirační podnět prokletých básníků, zejména Baudelaira a pak i Williama Blaka, jehož citát posloužil i za moto sbírky.

Proti Sérii se také podstatně diferencuje sám ústřední motiv — smrt. Ta zde již nevystupuje jen jako míra života („Proč kohoutíš se srdce mé / písek hvězd slzy všech vysuší / do chladných růží na tvář padneme“) a rozsuzovatelka jeho pří („v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený / a smích tváří konečně pravdivých“). Halase stále více přitahuje i sám objektivní akt umírání, fyzika smrti. Právě na její zachycení vynakládá všechno bohatství své básnické obraznosti, a to jak tam, kde se smrt týká osudu jedince (*Výkrop, Kohout plaší smrt, Mrtvý*), tak tam, kde dochází k hromadné smrti ve válce nebo za katastrofy (*Hřbitov námořníků, Bojiště*). Zároveň právě prostřednictvím smrti je odhalován i heroismus života, a hned ve dvou podobách — jednou v civilní smrti Leninově, podruhé v tragické smrti Amundsenově. Nepochybně tyto verše jsou básnický silnějším příslibem aktivního Halasova zápasu se smrtí než motiv naděje, který se ve sbírce sporadicky a vlastně jen proklamativně vynořuje („proměňte přepych svých pochyb za naději“).

Z napětí sfér života a smrti se rodí i pozoruhodný rys označovaný zpravidla jako máchovský, vzájemné prolínání života a smrti, jejich přecházení z jednoho v druhé („Tisíckrát polykající štěstí polkli jsme jen smrt“); ozývalo se již v Sérii a v této sbírce se vyhranilo v určitý systém vidění, jenž v kladu neustále hledá i jeho zápor a v němž každý jev nese v sobě i své popření:

Noci rozsvít se lítostí
pro zrna hořčičné jež klíčí
ať vzjede ve vši skromnosti

Noci rozsvít se radostí
pro růži která voní
ať zvadne ve vši tichosti

Významová stránka sbírky vstupuje ovšem do kontextu s ostatními složkami. Teprve v sepětí s nimi se ozřejmuje a ověřuje její vlastní funkce v celku díla. Ve sbírce Kohout plaší smrt má tuto komplementární funkci především lyrická spontaneita, to, co Halas sám v onom vyznání pojmenoval jako „lyrický pud, který běží, kam se mu chce, básní se, jen aby se básnilo“, cosi z latentního dědictví poetismu, jehož ozvláštňující role vydráždila Arne Nováka natolik, že nad sbírkou vynesl přímo zdrcující soud: „Proti smrti, kterou jeho symbolický Kohout plaší ve znamení života, neprotestuje Fr. Halas nikdy myšlenkou, nýbrž výhradně citově: věčnosti a jejím mučivým hádankám dovede tento cynický nihilista čeliti nudou a zíváním, posměšnou lhostejností, rezignujícím pohrdáním a někdy i záludnou potměšilostí („usmíváním se všemu pod kůži“), ani jednou se po máchovsku nepustí s ní do dramatického zápasu myšlenkového, ani jednou ji po březinovsku nečiní spoludělnicí vlastního růstu. Není mu problémem, nýbrž senzací.“ Arne Novák tu svérázně postihl onen prvek lyrické spontaneity, o kterém mluvil sám Halas a jenž dává průchod vedle dialektického vidění i zálibě v kontrastech a paradoxech, vzájemně se popírajících konfrontacích v jednotlivých verších („S horoucí falši miluji tento svět“; „mé srdce, obraz Šebestiána radostně namalovaný“; „S úsměvem plným smrákání“; „smutku hrůzo z veselého“ atd.) i v celých básních, jimiž Halas vlastně vyvrací sám sebe z veršů předcházejících a jimiž jen dosvědčuje, že poezie je právě poezií, a nikoliv filozofickým traktátem. Tak například v básni *Tlení*, když nahromadil drastické obrazy zániku, najednou mobilizuje proti smrti smysly, jimž dosud ani na chvíli nevěřil: „Pohyb kyvadla je mrkáním smrti / vzpomeňte svých smyslů / když myšlenky hrabou se v zemi / Usmívám se všemu pod kůži“, nebo když v kontrastu k rázu celé sbírky sestrojí přiznání: „V metelici slov jen plaše pobíhám / blábole nesmysly tu poezii nejsladší / k dychtivosti mlčení pak dozrávám“ apod. I tato složka je součástí sbírky a její přehlížení by mohlo vést, a také vedlo, k nedorozumění. Neboť vedle skutečného básnického zaujetí otázkami lidské existence se ve sbírce objevuje i jeho jistý korektiv, vtiskující tomuto zaujetí částečně ráz básnické aktualizace, korektiv složený z básnických gest i občasných provokací. Právě na ně zareagoval tak nešťastně Arne Novák, zatímco Vítězslav Nezval je vůbec nepostřehl ve své negativní kritice této sbírky, která de facto exkomunikovala Halase z okruhu poetistů.

TVÁŘ

Definitivní vydání sbírky *Tvář* z roku 1940 zahrnuje několik souborů Halasových veršů vydaných dříve v krátkých intervalech samostatně: bibliofilský tisk *Krásné neštěstí* (1931), *Tvář* (1931), *Tiše* (1932) a *Hořec* (1933). S výjimkou Krásného neštěstí zůstávají v tomto vydání jmenované soubory jako jednotlivé oddíly sbírky, a i když každý z nich má svou vnitřní kompozici, tvoří v souhrnu organický celek. Z ostatních veršů té doby nebyl tedy do definitivní podoby *Tváře* zahrnut jen bibliofilský tisk *Thyrsos* (1932), verše erotického probouzení a Halasovo ars amandi.

I v *Tváři* setrvávají základní motivy dřívějších sbírek: dětství, láska, poezie a smrt, avšak v jejich pojetí nastává posun. Mizí dosavadní ostentativnost a expresivita, s jakou byla deziluze a skepse demonstrována; zbývá z nich pak jen jemná melancholie a smutek, přičemž váha sbírky se přesunuje na napětí uvnitř jednotli-

vých motivů, které se zároveň silně prolínají. Průvodním jevem je zesílení introspekce, a tím i zintimněných motivů, jež nabývají výrazného citového přízvuku. Zintimnění a zvroucnění lyriky se děje na úkor tematické rozlohy dosavadních sbírek. S ostentativností mizí i jistá dráždivost a provokativnost, a to i ve struktuře verše, kde přerývaný, rytmicky nepravidelný verš zpravidla nahrazuje verš tíhnoucí k melodii a písňovosti.

Jestliže v Sérii převládala nedůvěra k erotice, protože do jejich vznětů se přimísilo vždy vědomí její přechodnosti a přímo zmaru, ve Tváři mají erotické motivy převážně ráz zpovědi z milostných prožitků. Ale i v této vysloveně milostné lyrice nabývá vrchu smutek, jen někdy v ní zajiskří čiré smyslové nebo citové okouzlení (*Rozmar*). Častěji v ní však nalézá průchod láska bolestná a zejména zraňující, láska pitvající právě tak vlastní nitro jako hledající příčiny bolesti druhého. Přece však z ní zůstává jistý zisk — nalezení sebe sama: „opuštěn všim co je láska / až k sobě budu růst“ a jinde: „nebylo slzí nebyl sten / našel jsem sebe v bolesti“. A tak milostný cit rušící osamělost bezděky způsobuje, že se samota znovu na vyšší stupeň upevňuje.

Také ve Tváři se milostný motiv často spíná se smrtí. I zde smrt prolíná do života (*Odpověď, Smrti*), i zde je zkoumána ve své existenci (*Rukojmí, Za mrtvým*), ale zároveň se objevuje i jako motiv návratu k blaženým chvílím v matčině lůně, znovu poukazujícím k zasutým a zapomenutým prakořenům motivu smrti v Halasově poezii vůbec:

Až do tmy vrátím se jak před zrozením
do modré nahoty žil svlečený
v žehráni slávu návratu já neproměním
a tolika tich hluchení

zalehne tato slova mladá
jimiž jsem říci chtěl a neuměl
jak mrtvá matka do krve se vkrádá
matka na niž já skoro zapomněl

Už zde je navozen motiv ztráty strachu a usmíření, kterému je věnována jedna z nejsilnějších básní sbírky, *Hřbitov*. Podobně se pak tento motiv ozývá i v *Ohních*: „Ne ty se nebojíš a dávno víš / že noc je vláhou smyslů tvých / a poznáním chlad hrobu zteplal již“. Odtud už je jen krůček k překonání smrti, aktivnějšímu než v předcházející sbírce, která si toto překonávání programově nesla v titulu. V zamlčeném paralelismu básně *Strom* pak dochází i k monumentalizaci životodárných sil.

Ovšem báseň *Strom* není vyústěním Tváře, je jedním, sice příznačným, nicméně nepřevládajícím odstínem motivu smrti celé sbírky, která se rozpíná od náběhu ke spiritualistické poezii („proč jenom pročpak pláčeme / když je vše zjevno nahofe“) až k jejímu absolutnímu popření („prázdnost v nás nebe svět celý obklopuje / nespasí nikdo nás ani modlitbou“). Avšak ani toto rozpětí, jež je vlastně vzájemně se vylučujícím protikladem, netvoří hlavní rozpor sbírky. Více se k němu přibližuje motiv slova, poezie. Jeho škála je opět značně bohatá a směřuje až k významové protikladnosti. V jedné krajní poloze je vzývána milost slov, která mají přinést vykoupění (*Ticho*), verš se stává obolem sice skromným, ale „tepem krve“ ukovaným, jímž se splácí převezení přes řeku zapomnění; v druhé poloze se objevuje nedůvěra ke slovům; nad ně je kladeno mlčení a porozumění, tesklivá slova se stávají marnivým břečtanem, jenž „ovíví pyšný sloup a krásu jeho škrtí“, jsou jen „stínem toho, co vše vím“ (*Slavnost porozumění*).

I tato antinomie však ztrácí svou vyhraněnost, je-li konfrontována s protikladem dalším, zdá se, že v této sbírce základním, protikladem těchto a jiných „tichých“ slov a slovem Cambronnovým, uzavírajícím symbo-

licky celou sbírku. Není to jen básnické gesto, jež jediným silným slovem má smazat všechno, co bylo ve sbírce vysloveno předtím. Skrývá se za ním totiž vědomí rozporu mezi básnickovým „tichým slovem“ a „velkým děním“, mezi introspekční poezií soustředěnou k otázkám lidské existence a jejího citového života a mezi poezií, kterou by chtěl Halas psát, poezií sociálního vzdoru, která by byla zajedno s básnickovým revolučním přesvědčením. Avšak jen vůle k takové poezii nestačí. A tu jsme u dalšího zdroje Halasova tragického pocitu, který v dané chvíli je s to odstranit jen čin mimoliterární. Odtud Halasova touha v básni *Je čas*, jež uzavírá — tak jako *Rozcestí* celou sbírku — oddíl *Hořec*: „Kéž zřítí se již dolů s rachotem / žal zástupů až k hvězdám navršený / a zasype rod smutných k němuž patřil jsem“. Je v tom kus romantické představy, že sociální revoluce naráz vyřeší vedle sociálních problémů i všechnu rozpornost jedince, osvobodí ho ze zajetí mučivé sebeanalýzy. Halase tato představa fascinuje, protože dává naději, východisko z antinomie, kterou Bedřich Václavěk soustavně ve svých kritikách básnickových sbírek pojmenovával jako „zkřížení světa proletářského a přejemněle kulturního“. Václavkova charakteristika je spíše dobovým pojetím tohoto rozporu než vyčerpávajícím zachycením všech složek, jež jej vytvářejí. Sám Halas však protikladnost přesvědčení a tvorby prožíval s mučivou naléhavostí a také se z ní několikrát upřímně vyznal, zejména v korespondenci se svou budoucí ženou. V dopise z 23. října 1931 jí například píše: „Planutí je krásné, ale ono řevavění pod zdánlivým popelem je snad důležitější a hospodárnější. Já věřím, že i ze mne jednou vyšlehně oheň, ale jen čas, jen čas, má žena a mé dítě.“

Dne 8. prosince téhož roku pak podobně: „Nelituji žádného přebrání a raději umřu jako poslední, než bych pro nějakou konjunkturu dělal něco, k čemu mě nic vnitřně nenutí, a své revolucionářství snad vyjádřím jinak a hodnotněji než veršem.“ Jedním z takových mimoliterárních činů bylo v roce 1932 věnování státní ceny, kterou Halas dostal za původní podobu sbírky *Tvář*, stávkujícím dělníkům.

Toto napětí však nezůstalo omezeno jen na oblast básnické tvorby. Od roku 1934 redigoval Halas informativní knihkupecký orgán *Rozhledy po literatuře a umění*. V časopise tohoto druhu se ovšem protínaly četné protichůdné zájmy, které nutily Halase k řadě kompromisů. Básník o tom v roce 1937 napsal v dopise Pojarovi: „S verši si rady nevím a ani s příspěvky v R. to nejde, tam mne hlídají a mám jen samé nesnáze. Jedněm je to katolické, druhým bolševické a já mám pocit kurvení.“ Již dříve, než začal pracovat v *Rozhledech*, se básník osobně sblížil i s některými katolickými básníky soustředěnými kolem tiskového koncernu Melantrich, kteří se však s Halasem rozcházel v politických otázkách: „Mám několik kamarádů, kteří jsou katolíci, a znamenitě se s nimi snáším. Nic to neubírá mému komunismu. Zůstává stejně horoucí a pevný. Pojí nás jedno — společná řeč krásy — jinak si nerozumíme, i když je dobrá vůle pochopiti. Styk je usnadněn tím, že jejich víra nemá nic společného s politikou klerikálních stran, že jejich nenávisť se v mnoha směrech ztotožňuje s mojí, a pak, že jejich katolictví není žádné literátství, estétství nebo móda — je jim dechem a krví.“ I pro to se Halas často ocital ve středu pozornosti levicové kritiky.

K nejvyhraněnějšímu střetnutí došlo v roce 1934, když v melantrišských *Listech* pro umění a kritiku vyšel článek *Jiří Wolker po deseti letech*, šifrovaný F. Hl., jehož byl Halas spolu s B. Fučíkem, P. Levitem a V. Závadou spoluautorem. Článek, v němž protest proti kultu Wolkra v měšťanských kruzích byl smísen s příkrou a někdy i ahistorickou kritikou básnickova díla, danou — alespoň pokud jde o zúčastněné básníky — zcela odlišnou poetikou, vyvolal značný ohlas. Do diskuse tehdy zasáhli St. K. Neumann, B. Václavěk, O. Fischer, F. X. Šalda, K. Čapek a jiní. Nejostřeji proti článku vystoupili V. Nezval a K. Teige, kteří v něm viděli útok na Wolkra ze strany katolických spisovatelů. Když se v odpovědi St. K. Neumannovi Halas přihlásil ke spoluautorství, vystoupili oba znovu článkem nazvaným *Básník František Halas věří v komunismus*, v Melantricha a v jedinou poezii, v němž rázně odmítají Halasovo stanovisko jako kulturněpolitické kompromisnictví. Odráží se tak i v tehdejších literárních a kulturněpolitických sporech rozpor, který Halas intenzivně prožíval i ve vlastní básnické tvorbě.

OBJEKTIVACE

Vnitřní napětí Halasovy poezie i napětí kolem Halase se ještě vystupňovalo po vydání další básnické skladby, *Staré ženy* (1935), jež dokonce vyvolala i básnickou polemiku St. K. Neumanna. Báseň *Staré ženy* je pětidílná skladba, složená z apostrof jednotlivých částí ženského těla: očí, rukou, vlasů, klínů a tváří. Každá apostrofa rozvíjí celý sled přirovnání naléhavé intenzity, která rozvádějí a z mnoha stran osvětlují význam výchozího předmětu přirovnání. Celek míří pak k jedinému cíli: vyvolat atmosféru truchlivého stáří. Tedy i zde je přítomen motiv smrti, i když latentně, jako vykoupení: jediné ona je vyústěním životní bezperspektivnosti starých žen, onoho „průjezdu tmy“, v němž se na závěr života ocitají.

Halas v této básni užil formy litanie, která svou jednoduchou strukturou dává plně vystoupit obraznému charakteru skladby. Již Jan Grossman podnětně upozornil, že básník zde užil litanie ve formě travestické. Jestliže náboženská litanie směřuje k oslavě vlastností vzývaného, je jeho adorací a idealizací, Halasův sled apostrof a básnických přirovnání inklinuje k vzývání nicoty a zmaru, k reálnému vidění tragických rysů sklonku života, včetně momentů ryze fyziologických. Společným rysem s litaní zůstává i zde patos a monumentalizace apostrofovaného, ovšem monumentalizace dosahovaná hromaděním tragických rysů.

V metaforické složce *Starých žen* se značně aktualizoval smyslový pól Halasovy lyriky a s ním i citová účast, vnitřní zaujetí pro osud člověka na rozhraní života a smrti. Tyto stránky také zbavují Halasovu monumentalizaci chladu, vnášejí v ni citovou vroucnost, ač jinak právě *Staré ženy* představují výrazný prvek objektivace v dosavadní Halasově lyrice.

I když mezi útvarem litanie a jeho obsahem existuje napětí, užití této formy evokovalo znovu otázku po katolicky barokní inspiraci Halasovy obraznosti v některých starších básnickových verších, zejména ve sbírce *Kohout plaší smrt*. Tento vliv je ovšem patrný a Halas sám o něm v korespondenci se svou budoucí ženou nepokrytě hovoří. Dne 6. února 1929 například píše: „Čtu teď samé životy svatých a takové věci, rozechvívá mne to zrcadlení v bohu. Nemaje ani špetky náboženskosti, transformuji to do poezie. A ta je krásná.“ Přesto, že tato inspirace se týkala především otázek básnického tvaru, sama její existence byla v dobovém kontextu do té míry ojedinělá, že se zdála některým kritikům na levici neslučitelná s Halasovým politickým přesvědčením. I k tomu však máme pozoruhodné Halasovo autentické stanovisko v korespondenci. 17. června 1929 píše: „Říkají o mně, že aniž to vím, stávám se katolíkem, zvláště v tom, co píši, a říkají to lidé, které mám rád, a já se usmívám s onou svrchovaností někoho, kdo umí vše, necítě nic. Můj labyrint je komunismus a „Ten hlas“ (báseň ve sbírce *Kohout plaší smrt* — pozn. Z. P.), který slyším, nepřichází z katolických nebes.“ Toto vnitřní napětí Halasovy poezie vzbuzovalo také zvláštní reakci katolické kritiky, která záhy vytušila prvky inspirace jí blízké. Halas jí připadal málo důsledný, dráždil ji jeho ateismus, který brání vyslovit poslední slovo, dráždila ji i jeho záliba v nicotě, v tom, co odumírá, odchází.

Vedle vnitřního napětí *Starých žen* existuje však i napětí vnější, v poměru ke světu. Právě na tuto stránku — básnickou monumentalizaci marnosti, bezvýchodnosti, zaútočil St. K. Neumann básnickým protějškem *Starých žen* — *Starými dělníky*. Podobně jako Majakovskij, když psal svou básnickou polemiku s Jeseninovým životním postojem ve chvíli jeho smrti, pokouší se Neumann zachytit všechny jemné nuance Halasovy metaforiky, aby neztratil nic z účinnosti jeho lyriky a aby vlastními Halasovými prostředky vyjádřil tíhu života plného bojů, aby podal obraz stáří, které se nevyčerpává osobní problematikou, ale má stále povědomí nadosobních úkolů, a proto nezná smrt. Neumannova polemika nemohla ovšem vyvrátit životní pocit Halasův, tak jak je vysloven ve *Starých ženách*, nevyvrátila ani zvolenou tematiku. Vždyť oba pohledy mají svou reálnou motivaci, mají i svou obecně lidskou problematiku a nemohou se navzájem vylučovat. („Ten smutek dlouhých opuštěných nedělních odpolední a ty staré ženy v oknech, to leželo dlouho někde ve mně. Vždycky, když vidím takovou starou, často žebrající ženu, myslím si — kde máš děti? Vždycky jsem přesvědčen, že měla děti. A pak, celé dětství jsem byl vychován u takové staré ženy. Já vím, co to je stará žena.“) Polemika

se stala tedy především připomenutím básnickových kořenů, které si Halas sám uvědomoval, neboť patrně právě tehdy vznikala i jeho báseň *Dělnice*, již Halas publikoval až po čase v roce 1938 časopisecky a v níž dokazuje, že nezapomněl na své proletářské dětství a že dobře zná dělnickou bídu.

Dělnice jsou pandán a doplněk Starých žen. Jejich východiskem se staly básnickovy reminiscence na matku a přes ně báseň směřuje obecně k životu dělnických žen, v němž přes každodennost strastí se nakonec opět vyjevuje stáří. Objevuje se tu také nový rys Halasovy poezie — hovorový styl, který zaznívá zejména ve chvíli reprodukce útržku vnitřního monologu dělnic. Tyto úryvky hovorové řeči mají funkci vyjádřit co nejprostěji velikost života dělnic, stávají se tedy rovněž nástrojem monumentalizace.

Proces objektivace, jenž se začal uplatňovat ve Starých ženách, pohlcuje do sebe znovu a stále ve větší šíři i společenské dění a vytváří tak na novém stupni polaritu básníka a světa. Sbírka *Dokořán* (1936) je dalším stadiem tohoto procesu. Vyvolal ho sám chod událostí. Vídeňské barikády v roce 1934, za nimiž se rakouští dělníci marně bránili dollfussovské diktatuře, a poté i španělská občanská válka, již Halas viděl na vlastní oči, když se účastnil v září 1936 spolu se Z. Nejedlým, H. Malířovou a I. Sekaninou zájezdu československých kulturních pracovníků do bojujícího Španělska, vykonaly své. Dne 15. února 1934 píše Halas své nastávající ženě Libuši Rejlové: „... a žiji v takovém chvění jako válečný kůň, který najednou větrí zase zvuk palby. Ve Vídni jakou barikádu a já musím sedět v Orbisu. Je to někde ve mně hluboko, i když se to zdá být vyschlé. Bože, moci střílet.“ Tehdy tváří v tvář agresivitě padají všechny dosavadní zábrany a Halas bere znovu na sebe „zbroj starou rezavící“. Ve třetím vydání sbírky *Dokořán* z roku 1937 se objevují i motivy španělské. Halas pořádá o Španělsku řadu přednášek, rozvíjí všestrannou aktivitu na obranu demokracie.

Ve Tváří tíhl básník k písňovému rázu verše; nyní ho v řadě básní střídá úsečnost, až sládkovská pádnost, plná výzev a imperativů. Přihlášení k chudým, solidarita s jejich bídou i s jejich nenávistí zmužňuje básníkův hlas a tento mužný tón proniká i do ostatních motivů a často i reviduje jejich dosavadní pojetí:

Vyprahlý žízni hněvu
za vámi chudí jdu
ztratil jsem pramen zpěvu
a už jej nenajdu

Vyzábly hladem touhy
já křičet jenom chci
čas mlčení byl dlouhý
proč si to neřici

Proti písni stojí klení, proti snění kryt zástupů, proti smutným nocím dny sládnoucí svítáním, proti marným slovům třaskání karabin. Básníkův mužný postoj není ovšem důsledkem rozchodu se smrtí, tragismem a nicotou. Tento motiv nemizí, naopak přebírá nezřídka i hlavní téma v některých sociálních verších (*Milenci*) i ve verších španělských a udržuje si své pevné místo i ve verších intimně konfesijních. Například báseň *Přiznání* je vlastně vyznáním nicoty, smrti, viděné ovšem zdrsňelým mužným pohledem, jenž je již na hony vzdálen pochyb a bázně. Pohledem z konce, ze dna, jenž zůstává tragický, ale je tím také zbaven iluzivnosti. A jestliže dříve Halasův tragismus, introspekce a negace mohly být v dobové atmosféře pocítovány jako opačný pól poezie motivované sociálně (a tak to naznačoval vědomě i Halas sám kontrastní kompozicí sbírky *Tvář*), básně typu *Přiznání* zařazené v knize *Dokořán* vedle veršů sociálně politických najednou prokazují něco zcela opačného: vzájemnou srostitost, rodovou spřízněnost obou vrstev, která ostatně se v naší poezii neobjevuje poprvé.

Ne náhodou se jejich vnitřní spjatost nehlouběji projevuje v jedné z nejsilnějších básní celé sbírky, zasvěcené památce Máchově:

Svit hvězdy umřelý jsem pil
v zemi nepřejícné přibité mé zemi
znak jménem NIC jen jinak obroubil
nití mi danou sudicemi

...

Sto stínů prošlo Jarmilíným stínem
a nové lásky hrají na tvé kosti
jen po požáru jiném zhyne
a jinak vejdem do věčnosti

Beze psí úzkosti v rachání karabin
pohrobci tví tvou dávnou touhou vzplanou
ať zvoní až k nim poslední země blín
pod zemi krásnou pod zem milovanou

Báseň *KHM* má klíčové postavení ve sbírce Dokořán. Osmysluje také předcházející skladbu *Nikde*, jež svými obraznými variacemi na jediné slovo i ostrým rytmickým členěním (pravidelný dvojdlíný šestistopý trochej) představuje využití litanie k tvrdošíjnému vyzývání záporu, čímž se tato forma opět ocitá v příkrém protikladu k svému původnímu poslání. Zdálo by se, že není možné v jediné sbírce více vyostřit vnitřní napětí, než jaké je v tomto urputném vyznávání nicoty a v Halasových revolučních verších, inspirovaných zcela konkrétními událostmi. A přece toto gesto tvoří jen jejich rub. Vědomí souvislosti navozuje právě báseň *KHM*. Všiml si toho již Josef Hora: „Tady začíná ona básnická jednota, jež ve svých nejsilnějších chvílích dává křeči a kletbě, popíračství a hrůze ze zániku opačný smysl. Vezměte si dlouhou Halasovu variaci na slova 'Nikde' v knize Dokořán a brzy se přesvědčíte, jak tu básník, odmítající reálnou skutečnost, stupňuje její běsovitosť jen proto snad, aby jí uzmul všechna omamná slova, jež svářejí z jedů léky. — Uvědom si plně všechnu hrůzu, jež čeká na rozcestích, a budeš statečný, už polo vykoupen.“ Vypadá to takřka tak, jako by se všechno stálé utkvívání v pochybnostech, všechno zaklení do kruhu několika osnovných motivů, všechny domnělé i skutečné protiklady a paradoxy dosavadních básnickových veršů, všechna máchovská rozervanost, všechna introspekce a unikání jednoznačnému gestu hromadily jen proto, aby v rozhodné chvíli bylo možné v krajním vyostření prokázat jednotu pochyb a jistoty, skepse a víry, tragična a monumentality, a zde především nicoty a heroismu.

Neznamená to ovšem, že by se nyní jedno obrátilo v druhé, ani že by se tak vyřešily všechny vnitřní rozpory, jež byly dosud pružinou Halasovy tvorby. Neboť již ve sbírce Dokořán se vytváří nové napětí, nikoliv však „máchovské“ linie a linie společensky zainteresované, nýbrž těchto dvou na jedné straně a básnického experimentátorství v širokém smyslu na straně druhé. Toto experimentátorství se dá stěží obecně určit, neboť nekonstituuje určitou vyhraněnou skupinu veršů a má takřka v každé básni jiný ráz. I tím zůstávají tyto verše ve stadiu pokusů; experiment se jednou projevuje jako oslabení dosud stále výrazně přítomné sémantické složky ve prospěch slovního novotaření, hromadění podstatných jmen slovesných (*Svod*, *Kdo poví*) a vůbec tvárnění jazyka, podruhé naopak má ráz ryze významový v podobě pátrání po samomluvě věcí, jež vede k pokusům s tvarem slova i jeho zvukem (*Samomluva*), potřetí jde o rozličné zvukové kombinace a konstrukce, počtvrté o zkoumání nosnosti jednotlivého útvaru, zejména litanie (*Žena*, *Noc a šereň*, *Kdo poví*). Někdy

se všechny tyto složky i vzájemně prolínají. Sem konečně patří i báseň *Nikde*, a to tou stránkou, která vyvolává vzpomínky na citovaný již Halasův výrok v souvislosti s barokně katolickým prvkem jeho poezie, že totiž „umí vše, necítě nic“. Zde ovšem v tom smyslu, že i tuto litanii je možné chápat jako jeden z pokusů o ověření nosnosti emancipujícího se a autarkizujícího se jazykového tvoření. Tato ne nepodstatná komponenta sbírky *Dokořán* zůstala však prozatím dále nerozvinuta, ustoupila naléhavějším otázkám politickým, které ještě z jedné strany vrhají světlo na báseň *Nikde*: v této travestii Halas znovu zkoušel možnosti litanické formy jako nástroje básnické monumentalizace, k níž tehdy v souvislosti s událostmi posledních let zřetelně tíhl a jež se výrazně projevila ve sbírce *Torzo naděje* (1938), zahrnující v poválečném vydání i tetraptych *Časy*.

Odvedly-li živé otázky společenského napětí Halase od rozvinutí jazykově experimentální složky sbírky *Dokořán*, neznamená to, že by se tato tendence z básnickovy tvorby vytratila. Byla patrně příliš naléhavá, a proto se vynořila již v řadě veršů válečných a ve sbírce *A co?* vytvořila na vyšším stupni nový, po sbírkách *Torzo naděje* a *Naše paní Božena Němcová* zcela odlišný vývojový vrchol, k němuž Halas potenciálně směřoval již od jednotlivých náznaků ve sbírce *Dokořán*. Právě Halasovy sbírky válečné a poválečné naznačují, k jakému rozpětí tvárných možností básník dospěl na podkladě tematicky relativně úzce vymezeného okruhu motivů, jejichž základní problematika nadhozená poprvé v Sérii setrvává stále jako východisko této poezie.

Monumentalita *Torza naděje* je úzce spjata již se samotnou tematickou složkou sbírky. Neboť to byla ona, jež umožnila plné rozvinutí tragického vidění světa a dala průchod vnitřnímu patosu Halasovy poezie. Vždyť tragično je odedávna spjata s patosem, s heroizací. U Halase se však tíhnutí k monumentalitě váže s jeho vnitřní cudností, s odporem k vnějším siláckým gestům. A tak se monumentalita Halasovy poezie rodí vlastně bezděčně z básnickovy vnitřní pravdivosti, z napětí samotného pravdivě předváděného vnitřního dramatu. Uplatňovala-li se však dříve především v rovině introspekčních nebo obecně lidských témat (*Staré ženy*), neměl tento sklon možnost se plně rozvinout. Stal se však nosným prvkem, jakmile se setkal s velkým tématem národního osudu, před nímž padaly všechny básnické stylizace, s tématem, jež se stalo demonstrací rezistentního postoje české meziválečné poezie.

Právě v této chvíli se pozoruhodně vyjevila vnitřní kontinuita Halasovy poezie. A to hned v několika rovinách. Například už v rovině motivické. I v *Torzu naděje* zůstává smrt jedním z hlavních motivů. Objevuje se v *Panychidě za F. X. Šaldu*, v podobě marných obětí v básni *Dušíčky* 1938 a v *Mrtvém od Zborova* takřka jen jako nová varianta básně *Neznámý voják* ze Série. Jestliže však osud neznámého ze Série končí otázkou: „Neznámý Samson krypt / rozkopne mrvu kytic / koho jde zahrdlit / kam se jde pomstít“, dostává se mrtvému od Zborova jednoznačné odpovědi:

Zavalen jsi věnci a zasypan kvítím
slyším tvůj nárek pod tou nádherou
Ztichni Zborov jiný duní čepobitím
tam chudí vlast pro sebe zaberou

Ještě zřetelněji vystupuje souvislost v oblasti tvárné. Jestliže jsme v Sérii naznačili, jak drtivá tam byla básnickova skepse k erotice, jaru, skepse vyvolávající nezřídka básnickou nadsázku, stává se hyperbola i v *Torzu naděje* jedním z hlavních prostředků, s nimiž básník pracuje. I zde hyperbola stupňuje tragičnost situace, množí hrůzy až do přeludných vidin biblických deseti egyptských ran, které básník svědek přeje všem zbabělým.

Byla-li však dříve hyperbola použita především jako nástroj významového zvratu ke skepsi, ale zároveň i ve funkci pointy s překvapivým nábojem paradoxnosti, pak zde se stává jednoznačně prostředkem monumentalizace národní tragédie, monumentalizace zesílené ještě gramatickým paralelismem:

Pole naše křičí Zrada
Lesy naše hučí Hanba
Řeky naše šumí Zrada
Hory naše bouří Hanba

Kontinuitu utvrzuje i složka zvuková. V dosavadní básnickově tvorbě existovalo napětí mezi sklonem k drsnému, přerývanému nepravidelnému verši s důrazem na disonancích a mezi tíhnutím k verši melodickému, až písňovému. Ani v Torzu naděje není toto napětí dořešeno. Ale právě zde dospěl Halas k vědomému využívání zvukové stránky, a to jak ve směru monumentalizující velebné monotónie („Zvoní zvoní zrady zvon zrady zvon / Či ruce ho rozhoupaly / Francie sladká hrdý Albion / a my jsme je milovali“), tak ve směru kakofonického zdrsnění verše („Za vraty našich řek / zní tvrdá kopyta / za vraty našich řek / kopyty rozryta / je zem“).

Ať už tedy shledáváme kontinuitní shody v nejrůznějších složkách Halasovy poezie, jejich společný základ spočívá opět v básnickově tragickém vidění, v onom uzlu, z něhož se rozbíhá veškerá dosavadní Halasova poezie. A stává-li se přese vše v Torzu naděje z „básníka smrti“ básník naděje a volí-li dokonce ke zpěvům naděje obrazy vyrůstající z hloubi tradice lidu této země a jeho básníků (Svatováclavský chorál, úryvky z Nerudových Zpěvů pátečních), není to proto, že se odtrhl od dosavadních zdrojů své tvorby, ale že naopak ony mu objevily v rozhodné hodině elementární životní síly, schopné čelit tragicku v básníkovi i tragédii národní:

Nic není ženě po nicotě
nic není ženě do zmaru
přejede dlaní po životě
Zas bude všecko po staru

V táboře utečenců
narodil se synek
v táboře utečenců
vlaje prapor z plínek

zástava věčná trpícího lidu
ať vlaje dál a přes tu všechnu bídu

Burcující verše Torza naděje právě pro hloubku a plnost prožitku národního osudu, který nebyl básníkovi jen epizodou, nýbrž skutečnou tragédií, jež má své tíživé důsledky pro život národa, našly nejširší kontakt se čtenářem; Halas se stal básníkem vskutku národním.

TVORBA VÁLEČNÁ

Po Torzu naděje se Halasova tvorba štěpí zhruba řečeno na legální a ilegální. V legální se básník soustřeďuje ke komplexu, který lze v širším smyslu označit jako vztah k národním tradicím, v užším jako vztah k mateřštině, který se v osudových chvílích národa aktualizuje; řeč se stává vlastně legálně přípustnou metonymií národní suverenity a práva národa na svobodu. U Halase však vztah k mateřštině nabývá ještě zvláštní odstín: stává se zdrojem jistoty, hlubinou bezpečnosti, která tehdy načas překlenuje vnitřní pochyby

se všechny tyto složky i vzájemně prolínají. Sem konečně patří i báseň *Nikde*, a to tou stránkou, která vyvolává vzpomínky na citovaný již Halasův výrok v souvislosti s barokně katolickým prvkem jeho poezie, že totiž „umí vše, necítě nic“. Zde ovšem v tom smyslu, že i tuto litanii je možné chápat jako jeden z pokusů o ověření nosnosti emancipujícího se a autarkizujícího se jazykového tvoření. Tato ne nepodstatná komponenta sbírky *Dokořán* zůstala však prozatím dále nerozvinuta, ustoupila naléhavějším otázkám politickým, které ještě z jedné strany vrhají světlo na báseň *Nikde*: v této travestii Halas znovu zkoušel možnosti litanické formy jako nástroje básnické monumentalizace, k níž tehdy v souvislosti s událostmi posledních let zřetelně tíhl a jež se výrazně projevila ve sbírce *Torzo naděje* (1938), zahrnující v poválečném vydání i tetraptych *Časy*.

Odvedly-li živé otázky společenského napětí Halase od rozvinutí jazykově experimentální složky sbírky *Dokořán*, neznámá to, že by se tato tendence z básnickovy tvorby vytratila. Byla patrně příliš naléhavá, a proto se vynořila již v řadě veršů válečných a ve sbírce *A co?* vytvořila na vyšším stupni nový, po sbírkách *Torzo naděje* a *Naše paní Božena Němcová* zcela odlišný vývojový vrchol, k němuž Halas potenciálně směřoval již od jednotlivých náznaků ve sbírce *Dokořán*. Právě Halasovy sbírky válečné a poválečné naznačují, k jakému rozpětí tvárných možností básník dospěl na podkladě tematicky relativně úzce vymezeného okruhu motivů, jejichž základní problematika nadhozená poprvé v Sérii setrvává stále jako východisko této poezie.

Monumentalita *Torza naděje* je úzce spjata již se samotnou tematickou složkou sbírky. Neboť to byla ona, jež umožnila plné rozvinutí tragického vidění světa a dala průchod vnitřnímu patosu Halasovy poezie. Vždyť tragično je odedávna spjata s patosem, s heroizací. U Halase se však tíhnutí k monumentalitě váže s jeho vnitřní cudností, s odporem k vnějším siláckým gestům. A tak se monumentalita Halasovy poezie rodí vlastně bezděčně z básnickovy vnitřní pravdivosti, z napětí samotného pravdivě předváděného vnitřního dramatu. Uplatňovala-li se však dříve především v rovině introspekčních nebo obecně lidských témat (*Staré ženy*), neměl tento sklon možnost se plně rozvinout. Stal se však nosným prvkem, jakmile se setkal s velkým tématem národního osudu, před nímž padaly všechny básnické stylizace, s tématem, jež se stalo demonstrací rezistentního postoje české meziválečné poezie.

Právě v této chvíli se pozoruhodně vyjevila vnitřní kontinuita Halasovy poezie. A to hned v několika rovinách. Například už v rovině motivické. I v *Torzu naděje* zůstává smrt jedním z hlavních motivů. Objevuje se v *Panychidě za F. X. Šaldu*, v podobě marných obětí v básni *Dušíčky 1938* a v *Mrtvém od Zborova* takřka jen jako nová varianta básně *Neznámý voják* ze Série. Jestliže však osud neznámého ze Série končí otázkou: „Neznámý Samson krypt / rozkopne mrvu kytic / koho jde zahrdlit / kam se jde pomstít“, dostává se mrtvému od Zborova jednoznačné odpovědi:

Zavalen jsi věnci a zasypán kvítím
slyším tvůj nárek pod tou nádherou
Ztichni Zborov jiný duní čepobitím
tam chudí vlast pro sebe zaberou

Ještě zřetelněji vystupuje souvislost v oblasti tvárné. Jestliže jsme v Sérii naznačili, jak drtivá tam byla básnickova skepse k erotice, jaru, skepse vyvolávající nezřídka básnickou nadsázku, stává se hyperbola i v *Torzu naděje* jedním z hlavních prostředků, s nimiž básník pracuje. I zde hyperbola stupňuje tragičnost situace, množí hrůzy až do přeludných vidin biblických deseti egyptských ran, které básník svědek přeje všem zbabělým.

Byla-li však dříve hyperbola použita především jako nástroj významového zvratu ke skepsi, ale zároveň i ve funkci pointy s překvapivým nábojem paradoxnosti, pak zde se stává jednoznačně prostředkem monumentalizace národní tragédie, monumentalizace zesílené ještě gramatickým paralelismem:

Pole naše křičí Zrada
Lesy naše hučí Hanba
Řeky naše šumí Zrada
Hory naše bouří Hanba

Kontinuitu utvrzuje i složka zvuková. V dosavadní básnickové tvorbě existovalo napětí mezi sklonem k drsnému, přerývanému nepravidelnému verši s důrazem na disonancích a mezi tíhnutím k verši melodickému, až písňovému. Ani v Torzu naděje není toto napětí dořešeno. Ale právě zde dospěl Halas k vědomému využívání zvukové stránky, a to jak ve směru monumentalizující velebné monotónie („Zvoní zvoní zrady zvon zrady zvon / Čí ruce ho rozhoupaly / Francie sladká hrdý Albion / a my jsme je milovali“), tak ve směru kakofonického zdrsňení verše („Za vraty našich řek / zní tvrdá kopyta / za vraty našich řek / kopyty rozryta / je zem“).

Ať už tedy shledáváme kontinuitní shody v nejrůznějších složkách Halasovy poezie, jejich společný základ spočívá opět v básnickově tragickém vidění, v onom uzlu, z něhož se rozbíhá veškerá dosavadní Halasova poezie. A stává-li se přese vše v Torzu naděje z „básníka smrti“ básník naděje a volí-li dokonce ke zpěvům naděje obrazy vyrůstající z hloubi tradice lidu této země a jeho básníků (Svatováclavský chorál, úryvky z Nerudových Zpěvů pátečních), není to proto, že se odtrhl od dosavadních zdrojů své tvorby, ale že naopak ony mu objevily v rozhodné hodině elementární životní síly, schopné čelit tragičnu v básníkovi i tragédii národní:

Nic není ženě po nicotě
nic není ženě do zmaru
přejede dlaní po životě
Zas bude všecko po staru

V táboře utečenců
narodil se synek
v táboře utečenců
vlaje prapor z plíněk

zástava věčná trpícího lidu
ať vlaje dál a přes tu všechnu bídu

Burčující verše Torza naděje právě pro hloubku a plnost prožitku národního osudu, který nebyl básníkovi jen epizodou, nýbrž skutečnou tragédií, jež má své tíživé důsledky pro život národa, našly nejširší kontakt se čtenářem; Halas se stal básníkem vskutku národním.

TVORBA VÁLEČNÁ

Po Torzu naděje se Halasova tvorba štěpí zhruba řečeno na legální a ilegální. V legální se básník soustřeďuje ke komplexu, který lze v širším smyslu označit jako vztah k národním tradicím, v užším jako vztah k mateřštině, který se v osudových chvílích národa aktualizuje; řeč se stává vlastně legálně přípustnou metonymií národní suverenity a práva národa na svobodu. U Halase však vztah k mateřštině nabývá ještě zvláštní odstín: stává se zdrojem jistoty, hlubinou bezpečnosti, která tehdy načas překlenuje vnitřní pochyby

o funkci básníka a poslání poezie a zároveň v tvárných možnostech rodného jazyka nabízí předmět schopný plně koncentrovat básníkovo tvůrčí zaujetí. To se částečně projevilo již v principu výběru lidové poezie, jejíž soubor v roce 1938 Halas uspořádal s Vladimírem Holanem pod názvem *Láska a smrt* (v rozšířené podobě 1946), a naplno pak v původní tvorbě: ve sbírkách *Naše paní Božena Němcová* a *Ladění* a v básnické próze *Já se tam vrátím*, publikované až po válce, jejíž osnova však vznikala v této době. V ilegální tvorbě pak Halas navazuje na tematiku Torza naděje bojovnou protifašistickou poezií, která většinou až do konce války zůstala ukryta v nelegálních publikacích (*Hlasy domova*, *Rudé právo*, *V boj*) a po válce vytvořila první oddíl sbírky *V řadě*. Sem lze zařadit i nedokončené cykly *Potopa* a *Znamení potopy* z rukopisů.

Jakkoli sbírka *Naše paní Božena Němcová* (1940) byla inspirována příležitostí (120. výročí spisovatelčina narození), vnitřní souvislosti jsou mnohem hlubší. Ne náhodou se Halas ve sbírce soustředil na život básničky a na její úlohu tvůrkyně mateřštiny. Tragičnost života, vyvažovaná a vykupovaná tvorbou, stává se takřka osudovým tématem pro básníka, který v české poezii dvacátého století prožil napětí mezi těmito složkami nejintenzivněji a který také nehlouběji procítil tragické momenty v samém aktu tvorby. A to ještě ve zvláštní situaci národa, která značně aktualizovala obě tyto složky. Právě tyto okolnosti přispěly k tomu, že Halas povýšil osud spisovatelky do roviny básnického mýtu, v němž oslava nebrání tragičnu a naopak. Božena Němcová vyrůstá v symbol mateřštiny, vzývaný a monumentalizovaný litanickými apostrofami, které tu konečně nalézají předmět schopný adorace v duchu mariánského kultu a zároveň symbol, jenž životními strastmi jako by znázorňoval současně utrpení národa. Vzájemné prolínání těchto dvou osnovných poloh tragična a apotetické hyperboly ústí pak v mýtus spisovatelky, utěšitelky a ochránčiny, útočiště zklamaných a zdroje víry, v básnický útvar ne nepodobný klasickému chorálu o národním světcí:

Paní
nejchudších slov stětku stočila jste směrem
cesty nejspásnější hrdě se jí berem

Paní
pláč Koruny české srdce nám tak svírá
kde by byla bez Vás paní naše víra

Paní
matko naší velikosti chraňte lid a země klín
až po srdce rozevřený řezem císařským

Napětí adorační a tragické linie skladby vytváří také půdorys pro prolínání rozmanitých básnických útvarů, z nichž ani jeden není zcela totožný s druhým. Nikde jinde dosud Halas nerozvinul takové množství tvárných možností. Řadí vedle sebe klasickou formu litanie (*Chvála naší Paní*) a její aktualizaci, jež je podivuhodnou směsí vznešené osnovy litanie a hovorového stylu, jak se uplatnil již v *Dělnicích* (*Naše Paní bojuje s drakem*), moderní baladu s tématem milostné tragédie (*Žena a muž*), píseň (*Podobizna naší Paní*), stylizaci veršů pro děti s pohádkovými motivy (*První slova naší Paní*; *Sedí smutná Paní*), a dokonce i kreaci dětských říkadel s výraznou eufonickou hrou (*U hrobu naší Paní*). Pestrost různých veršových útvarů a žánrových rovin je však sevřena soustředěným kompozičním úsilím a ještě výrazněji úsilím jazykově tvárným. Neboť právě zde Halas začal s obnovou básnického jazyka prostřednictvím dětského vidění, ale zároveň i se soustavnou prací s fónickou stránkou slova.

Objevování možnosti češtiny návratem ke světu dětí vrcholí ve sbírce *Ladění* (1942), v první části, která určuje její celkový ráz a která obsahuje přímo verše pro děti. Byla to oblast, v níž mohl básník za

okupace ještě nejspíše využít legálních možností projevu. Ladění se tak přiřadilo k ojedinělým veršům předních českých básníků, které mohly ještě za okupace navázat kontakt se čtenářem („I kdyby na sůl nebylo / báseň zahálet nemá“). Tím také význam této sbírky, konkrétně její dětské části, všestranně přesáhl její původní určení. I tak byl Halas nucen uchýlovat se k jinotajům (báseň *Za Jiřím Ortenem* například nesla název *Zmlklému* a možnost pojmenovat básníka plným jménem odkazuje Halas svobodné budoucnosti: „Až v katedrálách budou plouti ryby / tento básník / vyvolán bude jménem“); některé verše v ní už neprošly cenzurou a byly zařazeny do sbírky až po válce.

Avšak Halas se neuchýlil do světa pohádek a říkadel, dětských popěvek a hádanek jen kvůli okupaci. Vždyť to byla oblast, jíž mohl nejdůsledněji proniknout do krajiny dětství a jeho očima rozkládat svět do jakési elementární básnické podoby:

Když probudí se hlína je to myš
Je-li sklu zima zaroste větvičkama
Ryba je hastrmaní lžička Víš
A slza Slza je voda co je sama

Je zřejmé, že toto sblížování s naivní dětskou představivostí (můžeme v něm shledávat i vlivy surrealismu, s jehož stoupenci se Halas na sklonku republiky sblížil) znamenalo nové rozvinutí konkrétní smyslové stránky Halasovy obraznosti. Ostatně o úloze dětské představivosti a její souvislosti s básnickou imaginací psal tehdy Halas v esejí *O jedné závisi*: „Věčně naléhavé a opakované dětské PROČ a chtivé PROČ básníků nedá světu, aby zestaral, aby byl jednou provždy ukončen a hotov. Svět hotový by byl světem nudným. Děti a básníci, I KDYBY NA SŮL NEBYLO, budou představovat věci z místa na místo, budou rušit navykklé souvislosti pro neskonale rozkoš nových sousedství, pro štěstí nepomíjivé hry, která je nejvážnější prací na této zemi. Může vás to někdy zlobit, ale můžete je pro to také milovat. Každé dítě i každá báseň je výzvou k oné činnosti svět obnovující a na vás je, když už se jí nechcete zúčastnit sami, abyste byli diváky, kteří hru nepokazí.“ Halas také nesetrvává jen u dětských veršů a přenáší tuto novou metodu i do veršů pro dospělé, kde se znovu vynořují některé základní motivy básnickovy tvorby a mezi nimi i utajený motiv matky, který básník dosud jen zřídka poodhalil a jenž zde vystupuje s velkou citovou vroucností a steskem z tak záhy ztracených šťastných chvil:

Ještě teď se olizují Ještě dnes
po tak dávném polaskání
přes srdce bych nepřenes
pomyšlení neshledání

Copak vám Vám je hej
vy když chcete smíte říci
Mami Mami pofoukej

Ale i tam, kde Halas opouští dětskou představivost, některé z motivů právě zde pro svou věčnost dorůstají do definitivní klasicky prosté podoby. Tak třeba motiv smrti, k němuž již stěží může básník cokoliv přidávat nebo ho opakovat:

Ne já bych nerad umíral
na lůžku při svíci

a aby u mne někdo stál
smutný a plačící

Já ležet bych chtěl v lopuchách
co velkým listem svým
by zakryly můj pyšný strach
budu-li zbabělým

Ladění je však sbírka nesourodá. Značnou část zabírají verše příležitostné k životním jubileím přátel, předních umělců nebo k úmrtí významných postav české kultury. Zde naopak Halas tíhne k abstrakci, ke konstruovaným větám s přebujelou metaforikou, z níž se však často vytrácí analytická pronikavost a do níž nezřídka proniká i ornamentálnost. Tato snaha o extenzivnost nepatří k přednostem sbírky, která však ve své prvé a druhé části výrazně předznamenává Halasovu tvorbu poválečnou.

Zaměření na jazyk je výrazné i v Halasově próze *Já se tam vrátím* (1947), v miniaturním dílku nostalgie dětství a domova, milovaného kraje pod Vysočinou. Slova tu tentokrát přestávají být vzývána v apostrofách, nejsou rozebírána v reflexích, ale o to intenzivněji vystupují jako nástroj znovustvoření kraje dětství v podobě, jaká už není jinak možná, neboť patří zkušenosti neopakovatelné, již může znovu přiblížit jen vnímavé dětské srdce. Jen ono je s to vybavit jednotlivosti, které jsou pro dospělého zasuty a které před ním ožijí teprve tehdy, neztratil-li schopnost návratu do krajiny dětství a jeho básnický intenzivního, bezelstného vidění. Jako v *Ladění* tak i zde se poezie sblíží s dětským zrakem, s jeho fantazií, a jeho metaforické pojmenovací schopnosti stávají se prostředkem proměny i obnovy básnického jazyka. Já se tam vrátím zároveň zahajuje řadu drobných básnických próz, ke kterým se Halas po válce chystal, ale z nichž uskutečnil jen několik prací příležitostných, jako je například průvodní text ke knize fotografií *Tvář Československa* (1948) a jako jsou libreta ke krátkým filmům, z nichž se realizace dočkala jen *Vodníková zahrada*.

V prvních válečných letech rovněž začíná vznikat cyklus devíti zpěvů — symbolických vln *Potopa*, apokalyptický obraz zániku světa, který básník sám přivolává jako pomstu za zplození války a fašismu, pomstu, která smete i samotného básníka:

Ó mrvo slov
kéž bys nezastřela

svět po potopě
která už vše kácí
verš stopa k stopě
už jen pro legraci

Jak ruce spadlé v bezmocnu
přec ještě verše poslední
Potopo Potopo Už jdu
Bože jen se rozhlédni

Devátá

Znovu se tu vrací motiv už jednou vyslovený v *Tváři* v básni *Je čas* o žalu zástupu, jenž zahubí rod smutných, k němuž patřil i básník. Tatáž radikální léčba světa, tatáž vůle k sebeobětování, tatáž situace účtování

s minulostí i s dosavadní tvorbou i tatáž naděje, že svět po potopě najde konečně i řešení pro rozpory, které básníka stále pronásledovaly.

S Potopou se ovšem ocitáme na opačném pólu, než na jakém stálo Ladění. V protikladu k hravému dětskému světu je zde svět naturalisticky drsný, plný vulgárností, hodný jen expresivních spilavých obžalob, jež básník vrhá vstříc jednotlivým vlnám potopy:

Prasata kšeftů po chudých se válí

Prasata kšeftů dívky svlékají

Prasata kšeftů i slova zpančovali

Prasata dětem mléko bryndají

...

Zaval je zaval šestá vlna

Naprostá skepse, která tu panuje, zachvacuje ovšem i poezii. Našel-li básník v Ladění pramen jistoty v mateřštině, zde jakákoliv jistota chybí. Ale chybí jen proto, že účinnost poezie nelze srovnávat se zbraní:

Ne toho slova není v nich

a marně hledáš v básnicích

tu kulku k pomstě hladových

Jen val se třetí vlna potopy

Právě tak jako ve Tváři po citových, introspekčních verších přišlo gesto, jež rázem mělo smazat všechno předešlé, přichází i nyní po Ladění Potopa. Vnitřní svár, jak byl nastolen ještě kdysi v Sérii, není stále dobojován, i když radikalismus skepse vykonal své a vychýlil váhu na jednu stranu. Halas od té doby nadlouho bude psát jen vypjatě aktivní společenskou poezii.

Potopu Halas nepublikoval, pravděpodobně pro její skepsi, jak soudí její vydavatel Jindřich Chalupecký, který také báseň zrekonstruoval a spolu s básní Hlad vydal v roce 1965. Místo ní začal po válce koncipovat novou skladbu *Znamení potopy*, snad perspektivnější, stačil však vytvořit jen torzo. Torzem zůstala, jak se domnívá Ludvík Kundera, snad proto, že výbuch atomové bomby v Hirošimě zasáhl koncepci skladby natolik, že Halas ji už nestačil od základů přepracovat. Podobný osud potkal, zdá se, i velkou báseň *Hlad*, jež měla být podle Jindřicha Chalupeckého asi stejnou měrou kosmickým mýtem, lidskou epopejí i osobní zpovědí, a podle Ludvíka Kundery „dialektickou poezií či dialektikou poezie v rozsahu až netušeném u takového vrstviče protikladů, jímž Halas vždy byl“. Zachovala se z ní jen řada listů s poznámkami a drobný náčrt, i když první podnět k ní se datuje už na práh třicátých let; 10. prosince 1931 píše Halas své nastávající ženě: „Kdybys byla u mne, napsal bych velkou báseň Hlad. Zatím jen o ní přemýšlím.“ A o tři léta později, 14. listopadu 1934, píše znovu: „Myslím na velkou báseň Hlad. Nebyl by o tom hladu po chlebě.“

Jestliže Halasovu legální poezii charakterizuje výrazná osobitost, ve verších ilegálních z počátku okupace převládá konspirativní anonymita, zamaskování jakékoliv individuálnosti. Tyto verše vystupují ve své bezprostřední funkci podílů na zápase společenských sil. Ač působí především jako mobilizující nástroj boje, je v nich silně vyvinut pocit mravní odpovědnosti vůči těm, kteří již v boji položili své životy. Tento pocit odpovědnosti za podobu světa, v němž žijeme, tíží Halase ještě naléhavěji ve verších poválečných, a opět ve vztahu k padlým:

Mějte věčný hlad
hladovte vším
po spravedlnosti
ať naše padlé neužírání starost

Vaše velikost
Nemyslit na sebe
Vaše urozenost
Oběť

Nastal čas
jako by svět teprve vznikl
Rozhodčí čas

Tragický pocit života, který převládá v poválečné části sbírky *V řadě* (1948) nad verši příležitostnými a oslavnými, není svázán jen s válečnými reminiscencemi, neprostupuje také jen verše, v nichž básník vzpomíná padlých a svých dluhů vůči nim a znovu si vybavuje hrůzy nacismu, ale rodí se i z pocitu odpovědnosti za úlohu poezie v poválečném světě.

V této sbírce se Halasova poezie znovu problematizuje i pokud jde o výraz. Halas se i zde, podobně jako v *Potopě*, kloní k naturalisticky drsnému expresivnímu výrazu s četnými vulgarismy („A bylo ticho / pod zkurveným křížem“; „Už zdechají mordýři / napítí krví / zvedají hnáty / zadky staženy strachem“), s racionálně konstruovanými neologismy („vlekovleký čas“; „listnáče čekání“; „Derdiedasové / zabití ženy odkrývali bodly“) a zvukovými efekty, vytvářejícími přesmykováním hlásek kakofonické shluky („Potvorstva rostla“). V obrazných pojmenováních na sebe prudce naráží konkrétní s abstraktním, přičemž abstraktní nabývá převahu, vtiskuje základní tón básni („Do kostí zalézalo / neslyšitelné hryzení zlobného času“). Vznikají celé metaforické propleteniny konkrétního s abstraktním, jež tíhnou k osamostatňování, k vytváření svěbytných významových celků v rámci básně. Téma se atomizuje, k čemuž přispívá i záměrná kusost, útržkovitá nedopovězlost myšlenky. Vytváří se tak významové napětí mezi dílčími motivy i jednotlivými verši a celkem básně, který má povýtce charakter monotematický a vyžaduje si celistvější řešení (*Mobilizace* aj.). Výsledkem pak není polytematičnost, nýbrž pouze jistá ilustrativnost. Tuto ilustrativnost zesiluje ještě skutečnost, že jednotlivé motivy i verše se v této době znovu často stěhovaly z básně do básně, ocitaly se v jiném okolí, než v jakém vznikaly, a tak ztrácely na své průkaznosti (Chalupecký). Halas si sám brzy uvědomil, že tudy nemůže vést cesta dál.

Ale ať už je Halasova tvorba z údobí Mnichova a okupace sebevíc různorodá, skutečností zůstává, že ono „řeřavění pod zdánlivým popelem“, které se zdálo básníkovi kdysi hospodárnější než otevřená planutí, přineslo své výsledky, že z Halase vskutku v době pro národ nejtěžší „vyšlehl oheň“, a to o intenzitě, jež může být srovnávána jen s několika málo českými lyriky.

Halas však nezůstal jen u boje veršem. Spolu s V. Vančurou, B. Václavkem a V. Černým působil v Národním revolučním výboru spisovatelů, který ilegálně připravoval organizaci kulturního života ve svobodné zemi. A také po osvobození na realizaci těchto plánů pracoval, především jako předseda Syndikátu českých spisovatelů i jako přednosta kulturního odboru ministerstva informací. Z aktivity provázející básnickou tvorbu je třeba zaznamenat Halasovo redaktorství několika sborníků a almanachů i jeho vášeň sběratele a vydavatele anekdot. Donedávna takřka neznámá byla jeho výtvarná publicistika, zejména referáty v *Právu lidu*, kam pravidelně přispíval v letech 1926–1927. Nejvýznamnější je jeho práce u nakladatele V. Petra, kde v letech 1936–1942 řídil knižnici První knižky, v níž uváděl mladé debutující básníky. Tento vztah k tvůrčímu mládí

si Halas uchoval i do let poválečných a řada dnešních básníků se cítí dodnes vděčně zavázána Halasovi za oporu ve svých začátcích. Byla to také tato válečná generace (především L. Kundera), která se nesmířila s příkrým odsouzením básnickova díla v padesátých letech a hájila jeho progresivní úlohu ve vývoji české lyriky.

Ani touto činností se však Halasova kulturní aktivita nevyčerpává. Zbývá celá rozsáhlá sféra kulturněpolitické publicistiky, zbývají Halasovy literární stati, přednášky, rozhlasová vystoupení, zejména v letech 1938–1941, a studie, zbývá celá oblast básnického překladu.

Halas ovšem nebyl typ teoretizující, který by provázel svou básnickou práci tvorbou programů nebo výkladem. Nicméně charakter jeho díla stále znovu provokoval na rozmanité úrovni spory, k nimž se i Halas zřídka sice, ale přece jen vyslovoval. Obhajobou principů vlastní tvorby se stávají zpravidla jen polemiky, ať už vyprovokovány zleva (St. K. Neumann) či zprava (M. Rutte). Šířeji se problematikou básnické tvorby obírá především přednáška-esej *O poezii*, vznikající několik let, v níž vlastní zásady tvorby jsou roztaveny v zobecňující úvaze o charakteru a poslání poezie. Její protějšek z oblasti výtvarného umění tvoří esej *Obrazy*. Problematiku vlastní tvorby z období, kdy básník byl zaujat dětskou poezií, také překračuje esej *O jedné závislosti*, v níž je s básnickou obrazností snad nejpregnantněji vyjádřena specifická funkce poezie. Ojedinělými zůstaly i Halasovy výpravy do literární historie i teorie umění. Svým starším předchůdcům a milovaným malířům věnoval většinou intimní vzpomínky nebo se pokoušel, jak je tomu v cyklu *Mrtvé tváře*, vyčíst z posmrtných masek charakterové rysy významných osobností. Jen F. X. Šalda, kritik, k němuž básník pociťoval neskrývaný obdiv, a Jaroslav Vrchlický vyprovokovali Halase ke studiím citlivě hodnotícím jejich básnickou tvorbu. Z prací poválečných zůstala v rukopise zejména přednáška o St. K. Neumannovi, vděčná vzpomínka na básníka z nejmilejších, jeden z tehdejších nejvřelejších projevů za mrtvým básnickým druhem, se kterým se dříve často srážel ve vzájemné rytířské polemice, dále přednáška o Mikoláši Alšovi, vedle menších portrétů několika dalších malířů (Zrzavý, Filla, Procházka, Lacina aj.).

Také Halasovo překladatelství nebylo zpočátku nijak soustavné. Začal sice zároveň s prvními verši ve dvacátých letech překladem dramatu pro brněnské divadlo, tehdy také přeložil několik veršů německého expresionisty Kanehla, za pobytu ve Španělsku se dal inspirovat k překladům J. R. Jiménezze; ale hlavní Halasova překladatelská práce je pozdějšího data, většinou z okupace. Jeho převody polských romantiků Mickiewicze (*Dziady*, Gražina, Konrád Wallenrod, 1947) a Słowackého (*Balladyna*, Lilla Weneda, 1950) představují úsilím o vytvoření ekvivalentních básnických hodnot a důrazem na folklorní osнову polského romantismu po lumírovcích nové období jeho tlumočení; došly také mimořádného uznání doma i v Polsku. Menší ohlas vyvolaly překlady maďarského básníka Adyho (1950, s V. Závadou) a jihoslovanské epiky *Zpěv hrdinství a lásky* (1954, s O. Berkopcem).

A CO?

Nemáme důvod nevěřit svědectvím o posledních letech básníka, která říkají, že Halas nebyl spokojen se svou poválečnou poezií a že vůbec byl prostoupen nedůvěrou v moc básnění. Ostatně máme o tom doklady od samotného básníka v poznámkách ke Znamení potopy („vytřít se slokou papírovou“; „pes píšící touhu po zdech / také básníci“). Ani to příliš nepřekvapuje u básníka, jehož celým dílem se táhne napětí mezi službou poezii a službou osobnímu lidskému a občanskému přesvědčení, ale i napětí ve vztahu k vlastní tvorbě, od krajní skepse až po víru, že jednou vysloví vše. Víme také, jak Halas trpce nesl nové rozdělení poválečného světa i hrozbu nové, ještě děsivější války. Neuspokojení z vývoje světa znovu aktualizovalo tragické momenty Halasovy tvorby, aktivizovalo básnickovo plebejství, ale zároveň i pocity miserabilismu. Není proto divu, že se vrací i skepse k poezii. Halas se však nesmířil s perspektivou zmlknutí a pokoušel se překonat tuto nedů-

věru zbraní poezii vlastní - novou tvorbou. Ve sbírce *A co?* (1957, jsou dvě tematicky konzistentní, konfesijní básně o poezii, *Dolores* a *A co básník?*, z nichž lze vyčíst básníkův nový ideál tvorby.

Především je tam uloženo odhodlání vymknout se z literatury, z „poezie“, rozejít se s jejími pravidly („sám sebe psát / vytržen z Poezie“). Psát sám sebe, to však znamená i vymknout se z přímočaré služebnosti poezie, to znamená myslet „na velikost obav spíš / než na malost jistot“, to znamená být „Pták hlas, Pták svoboda, Pták prostor“. V takto pojatém poslání spočívá snad už také konečná perspektiva vyřešení dosavadní dichotomie mezi básníkem a občanem, nová, vyšší služebnost, vyslovená obrazem vzatým z Williama Blaka:

Proti přitažlivosti zemské
do výšky volím pád
daleko odtud spadnout nemajících
a levou chci jen psát
tygra i s beránkem

V básni *Dolores* je pak uložena i představa takové poezie, lépe řečeno touha po jediném takovém verši, který by byl s to „strhnout slovem lavinu“, a zároveň po verši, jenž by byl vyjádřením sebe samého: to je básníkův záměr, naděje na neklidné štěstí i na dorozumění se čtenářem:

Chci být i kýmsi čten
a pochválen
na světlou památku
až svedu
sám sebe psát
vytržen z Poezie
nešťastně šťasten

Jak však Halas realizuje svou představu? Byla již řeč o rozchodu s Poezií, což znamená v první řadě rezignaci na kodexy a normy dosavadní poetiky:

Znám to
plno slabik
přízvučných nepřízvučných
louskáčků hnid

Na klíně krásy
ach ach
Jděte do háje

Proti poetikám je postavena hovorová řeč. Tedy jistá prozaizace a autentizace poezie. Ovšem jen do jisté míry. Halasova vůle „vytrhnout se z Poezie“ se netýká jen pravidel poetiky, nýbrž i pravidel jazykových, především syntaktických, nároků logiky na skladbu jazyka. Jestliže v české poezii už dvacátá léta rozpojila jednotu básnických představ a logiky, Halas směřuje dále k rozpojení syntaxe a logiky, až k narušování významových elementů jazykové skladby:

Staré krásy mladý žal
nakrásně

starého žalu mladou krásu
na pokrouceném dýnku básně
saze z plamene

Jsme tedy po Ladění svědky nového Halasova pokusu, jak restituovat opotřeбенý jazyk poezie. Ve vztahu k syntaxi je také Halasův zásah nejradiálnější. Mnohem méně pronikavý je ve vztahu ke slovníku, k němuž se zpravidla doposud zaměřovalo hlavní úsilí směrů, které chtěly stvořit novou básnickou řeč, ať už to bylo dada nebo „zaumný“ jazyk. Ve sbírce *A co?* se Halas v podstatě přidržuje dosavadních postupů, i když i zde archaismy, neologismy i vulgarismy kvantitativně narůstají (božekují; mrtvina; doleží se; zimovit; pololhal; zapomínky; Darmovis atd.). Velmi účinná pak jsou místa, kde se obojí úsilí setkává:

S právem ptáků na motýla
božekují božekují
berou jméno nadarmo
v ničemnosti všehodnosti

Významným způsobem vstupuje do tohoto kontextu i obrazné pojmenování. Verš zde sice není nabit metaforikou jako dříve, o to však účinněji působí ojedinělý obraz, ať už ve funkci paradoxně konfrontační („Vzala víra nohy na ramena“; „Kdo dá slovům ovsu“), ať ve funkci analytické („Zářivé a děsivé jsou oči / konečky nití života“; „Jsem paměť vody / mráz“; „Do každé škvíry nerozvážně / prstík strká / hluchoněmé / světlo s náprstkem“).

Poetizační funkce nabývají konečně i rozličné parodie sentencí, přísloví apod. Básník tu vědomě využil ustálenosti jejich skladby a jejich zafixovanosti ve vědomí čtenáře, takže stačí nepatrný impuls ke zklamanému očekávání: „Kudy sem tudy tam / pod popelem rozmarýnů“. Jinde v tomto smyslu dokonce pracuje s náznaky prvků máchovských motivů: „Z loňského pláče smích / bez konce huby jsou“.

A tak bychom mohli pokračovat, neboť Halasova vynalézavost zde takřka nezná mezí. Podstatné však je to, že ve sbírce *A co?* nejde o poezii atematickou. Každá z básní sbírky má své zřetelné téma anebo alespoň jednotnou pocitovou atmosféru, snad jen s výjimkou *Ohlasů*, básně, v níž funkci hovorového jazyka přejímají motivy lidových písní a kde je Halas cele zaujat možnostmi, které pro básnickou stylizaci skýtá folklor:

Zastrupacen listím rynek
už snášejí stromy
a lekají rybí tlamky
kvítí všelikého

Ukaž ty mně
kde se ptáci nelekají

Já tam půjdu
za svou lásku bezmasou
za svou lásku bezmasou

Všechny tyto Halasovy snahy přetrhnout kontakty s „Poezií“ se ovšem dějí na pozadí soudobé jazykové i literární normy, od níž se odrážejí. Jen tak mohou nabýt poetického působení, stát se básní. Nejde tu tedy o stvoření nového jazyka, jeho nových pravidel, nýbrž o jeho ozvláštnění za účelem obnovy poezie, intenzifikace jejího účinku. Je-li základním rysem sbírky *A co?* směřování k hovorovému stylu, k autenticitě

mluvené řeči včetně vulgarismů („Jděte do háje“; „Halas je vůl“; „Vyblít se na slávu“ apod.) a paradoxních pojmenování, je jím právě tak rozkládání této řeči deformací syntaxe, její zknížňování pomocí archaismů i neologismů a zanalytičtění prostřednictvím pronikavých básnických obrazů. Jde tedy v knížce A co? především o vzájemné napětí těchto dvou složek.

Halas dobře vytužil a konečně i na Dělnicích i jinde si ověřil, že pouhou prozaizací, příklonem k hovorové řeči, ani pouhým oživením prvků rané poetistické tvorby nedosáhne výraznějšího ozvláštnění své poezie. Proto nově využil některých základních tendencí své dosavadní poezie, zejména sklonu k větným konstrukcím, dále analytičnosti svých básnických pojmenování i jejich napětí smyslového a abstraktního, k pokusu o syntézu. Vytvořil novátorské dílo, jehož výsledky už neměl možnost rozvinout. Nedočkal se ani knižního vydání sbírky. Zemřel 27. října 1949.

Spisy: Básně (1957 v Čs. spisovatelé, předmluva Jan Grossman); Dílo Františka Halase (1968-1983 v Čs. spisovatelé, 5 sv., předmluvy Ludvík Kundera); Básnické dílo Františka Halase (1978 v Čs. spisovatelé, usp. Břetislav Štorek, doslov M. Blahynka).

Korespondence: F. X. Halas a Ludvík Kundera: Františku, dobrý den (1965, Libuše Rejlové); Jiří Hek (Hájek) a Štěpán Vlašín: Vzájemná korespondence básníků Jiřího Mahena a Františka Halase (Sborník Národního muzea, řada C, 1966); Jacek Baluch in František Halas: Wybór poezji (Krakov 1979, s polskými básníky); Polohy srdce (1982, s Jaromírem Johnem, usp. Marie Krulichová a Milena Vinařová).

Vzpomínky a dokumenty: B. B-NÝ: Rod básníka Františka Halase (Vysočina 1946); Karel Konrád: Za Františkem Halasem in Perokresby (1953); Kunštátské akordy (1966, sborník, usp. Ludvík Kundera); Ludvík Kundera: Životopisná data o Františku Halasovi in František Halas: Hlad (1966, rozšířeno 1977 in Profily autorů knih Klubu mladých čtenářů Albatrosu); Klement Bochořák: Básník Halas na Kunštátsku (Vlastivědný sborník moravský 1967); Theodor Hejzl: Dětství s Františkem Halasem (1968); Zdeněk Kalista in Tvář ve stínu (1969); Josef Palivec in Poezie stále budoucí (1969); Vilém Závada in Krajina a lidé mého srdce (1975); Karel Michl: Setkání s Františkem Halasem in Chvilé setkání (1978).

Soupis díla: Bohumil Marčák: Soupis příspěvků Františka Halase ve Šlezích in Z časů boje (1962); Jaromír Kubíček: František Halas, personální bibliografie o životě a díle (sborník František Halas, spolutvůrce pokrokové kulturní politiky, 1987).

Knižní monografie: Bedřich Václavek: O Františku Halasovi (1934, rozšířeno in Tvorbou k realitě, 1937); Marie Koukalová: František Halas o dětech a pro děti (1970); Józef Waczków: Franciszek Halas (Varšava 1980); sborník František Halas, spolutvůrce pokrokové politiky (1987).

Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: Bedřich Fučík: O Františku Halasovi (Tvar 1931), František Halas (Listy pro umění a kritiku 1933); Václav Černý: O Františku Halasovi (Život 1934/35); Timotheus Vodička: Od Sépie ke Starým ženám (Rozhledy 1935); Václav Černý: Jak jsou udělány Staré ženy (Literární noviny 1935/36); Bedřich Václavek: K. H. Mácha a František Halas (Ročenka Chudým dětem - Máchovy ohlasy, 1936, též in Studie a podobizny, 1962); Jindřich Chalupský: Kohout plaší smrt (Listy pro umění a kritiku 1937); Václav Černý in František Halas: Nikde (1946); Miloš Dvořák: Halas, Holan, Deml (Akord 1946/47); Timotheus Vodička: Poezie Františka Halase, in Stavitelé věží (1947); Marian Szykowski: Nové překlady z Mickiewicze (Slovesná věda 1948/49), Rodowód poezji Franciszka Halasa (Przegląd Zachodni 1950); Ladislav Štoll in Třicet let bojů za českou socialistickou poezii (1950); Ludvík Kundera: Šlehy - zapomenutá kapitola z činnosti Františka Halase a Bedřicha Václavka (Časopis Matice moravské 1953), František Halas prehistorický (tamtéž 1954); Karel Oliva: České překlady Mickiewiczových Dziadů (Slavia 1954); Jaroslav Janů in František Halas: Ladění (1955); Jiří Horák: Zpěvy hrdinství a lásky (Český lid 1955, o překladu jihoslovanských epických básní); Vladimír Justl: Básnická próza Františka Halase (Nový život 1956); Miroslav Ivanov: O neznámých satirických verších Františka Halase (Host do domu 1956); Ludvík Kundera: Dověšení, in František Halas: A co? (1957), Václavek a Halas (Nový život 1957); Jiří Brabec: A co básník (Květen 1957); Jan Trefulka: Problematika Halasova dědictví (Nový život 1957); Vladimír Justl: František Halas a lidová poezie (Český lid 1958); Andrzej Piotrowski in František Halas: Oczekiwanie (výbor, Varšava 1959); Milan Uhde: Juvenilia Františka Halase v Rovnosti (Sborník Matice moravské 1963); Ludvík Kundera: Básník dokořán in František Halas: Sbohem múzy (1963); Zdeněk Pešat in Jak čist poezii (1963, 2. vyd. 1969); Jindřich Chalupský: Cesta Františka Halase (Plamen 1964), Básnická pozůstalost Františka Halase (Tvář 1964); Jan Grossman:

Halas esejista (Host do domu 1964); Miroslav Červenka: Stylistika Halasových variant, in *Struktura a smysl literárního díla* (1966); Jindřich Chalupecký: Edice Potopy a Hladu (*Literární archiv* 1966); Zdeněk Pešat: František Halas (*Česká literatura* 1967, též in *Dialogy s poezií*, 1985); F. X. Halas: Halasův esej o poezii (*Česká literatura* 1967); Vladimír Justl: Z pozůstalosti Františka Halase (*Česká literatura* 1967); Aleš Haman: Nezval a Halas (*Česká literatura* 1967); Zdzisław Niedziela: Elementy barokowe w poezji Franciszka Halasa (*Z polskich studiów slawistycznych*, série 3, Varšava 1968); Zdeněk Kožmín: Halasův prostor (Host do domu 1969); Vladimír Macura: Neologismy v struktuře Halasova díla (*Česká literatura* 1969); Jaroslav Med: Halas - Trakl - Reynek (*Česká literatura* 1969); Pavol Winczer: Litanická forma a Halasove Staré ženy (Romboid 1969, též in *O interpretácii umeleckého textu*, Bratislava 1970); F. X. Halas: F. X. Šalda a František Halas (*Literární archiv* 1969); František Valouch in *Česká poezie v období Mnichova* (1970); Jan Čep: František Halas, Závět (Svědectví, Paříž 1971; autorem Závěti je Jindřich Chalupecký na základě rozhovorů s F. H.); Vladimír Smetáček (Miroslav Červenka): Růst Halasova Ladění ve světle rukopisů (*Literární archiv* 1972); Jacek Baluch: Mickiewicz a Slowacki w przekładach Franciszka Halasa (*Slavia* 1972); Pamiętnik Słowiański sv. 22 (1972, číslo věnované Halasovi); Alena Greineckerová: Poznámky a hypotézy (Vlastivědný věstník moravský 1973); Vladimír Togner: Novější překlady jihoslovanské lidové epiky do češtiny (AUC 1973, 1975); Marian Grześczak: O poezji Franciszka Halasa in *František Halas: Poezje wybrane* (1973); Jacek Baluch in *František Halas: Wybór poezji* (Krakov 1975); Adam Włodek in *I co? (výbor, Krakov 1978)*; František Buriánek in *Ohlédnutí* (1978) a in *Z moderní české literatury* (1980); Milada Motlová: František Halas a lidová slovesnost (*Národopisné aktuality* 1983); Bedřich Fučík in *Sedměro zastavení* (Mnichov 1986, rozšíř. Čtrnáctero zastavení, 1992); Sylvie Richterová: Kontury ticha, oxymorón v moderní české poezii, in *Slova a ticho* (Mnichov 1986); Vladimír Kolár: Torzo naděje, in sb. *Rozumět literatuře* (1986); Z. Rotrekl in *Skrytá tvář české literatury* (Toronto 1987).