

Život-drama, báseň-drama

Filosofie má svoje základní pojmy, které odrážejí nejpodstatnější z vlastností a souvislostí jevů objektivní skutečnosti, má takzvané kategorie. Také každý velký básník dopracuje se obdobně svých kategorií obrazových — obrazových proto, že v literatuře „mají být všechny pravdy a všechna fakta uskutečněna jako hodnoty literární“ (V. Vančura). Jde zde o obrazy, jimiž autor vyjadřuje svůj vlastní základní postoj k světu, jde o obrazy, které přecházejí z knihy do knihy, i když přitom někdy — ve shodě s vnitřním básnickým vývojem — proměňují svůj význam. Tak známe „oči“, „ruce“ a „srdce“ v poezii Wolkrově, „duši“ a „oheň“ u Závady, „moře“ pozdního Nezvala, „zemi“ vždy provázenou nějakým kosmickým protějškem u Hrubína. Porozumět do důsledků vnitřnímu obsahu a kontextové vázanosti těchto obrazových kategorií znamená najít klíč k básnickové tvorbě.

Není to jistě žádné pravidlo, ale taková obrazová kategorie — podobně jako v próze takzvaný leitmotiv (vůdčí motiv) — upoutá nás zpravidla svým častým výskytem. Ti, kdo by zkusili přečíst jedním dechem celé básnické dílo Oldřicha Mikuláška, byli by patrně překvapeni, kolikrát se v něm, už od jeho počátků a pak v nejrůznějších souvislostech a zvláště na exponovaných místech, objevuje slovo *krev*:

... a bude pak hloubku pádu svého hnísti,
uschlé, bez bolesti, bez naděje, krve,
jíž se neuzardí měsíc ani ve mně
noci té, když zří mě odcházeti ...

/sb. Marné milování, 1940/

... Snad je to z ruky: O lasici.
Měl jsem to štěstí a cítil házet
srdíčko malé větším tělem.
Měl jsem ji v prstech, krvavici,
v níž proudí krev a ta to umí
hoditi ke zdi nebo na zed',
bez dechu nebo pulsující
prudčejším tempem, nežli znals ...

/sb. Podle plotu, 1946/

V té chvíli zem dál otáčí se
jen za tím chórem nové říše

jakoby hnána krví její,
jež nekoluje pomaleji,

elévá se jenom s krví padlých,
s tou drahou krví prolitou

v jediný strhující proud
za věčný život neskonalý!

/sb. Divoké kačeny, 1955/

V pokoji, kam odešli ti dva,
je slyšet kvěsti bez,
který tak zakrývá své trapné rozpaky,
je slyšet hodinky —
přejemné šílenství muří nohy vteřin
v posledním tažení —
a vzduch je rychlen
dvojím supím dechem,
a vzduch je rychlen
v tichém chvatu těl,
v hroužení neustálém,
ve zhášení víček
a v drobném, krutém tamburášení
krve hnané k utonutí v ničem.

/sb. Ortely a milosti, 1958/

Namísto uvedených veršů, k nimž bychom ještě mohli přidat příklad na „zamlčenou“ přítomnost básnickova erbovního slova:

Co o tom víme?
Zamračený chlap
zapřel se bodcem o podlahu šenku
a možná, že to byla
dýka z jeho srdce.
Skloněný trochu jako nad vraždou,
krk držel, šmidlal břich,
polénko řezal po polénku,
vzňaly se řeziny
a oheň po nich chňapl ...

/sb. To královské, 1966/

mohli bychom ocitovat desítky jiných míst a také z jiných autorových sbírek, ale teď nejde o antologii určitého obrazu. Jde o to, že slovo (obrazová kategorie) *krev* má v Mikuláškově poezii obrovský rozsah: znamená tolik co *život*. „Neboť krev, to je život, / život, odcházející třebaš...“ A přitom nejen život vůbec, nýbrž zcela konkrétní *pojetí života*. Už to je významné (a dobré), že život u Mikuláška vždycky páchne krví, že Mikulášek rozhodně nepatří k těm básníkům, kteří během tvůrčího procesu vydestilují ze života všechny jeho sváry a bolesti, až se jim život promění v pouhý poetický materiál bez chuti a bez zápachu nebo v čirou abstrakci. Život je pro Mikuláška něco, za co se platí krví, ať už doslova, ať přeneseně; a platí-li se krví, pak za co jiného může básník život považovat než za zápas, střetání, *drama*. Všechno ostatní je ne-život, něco, co život jen vzdáleně připomíná. Dramatičnost života je neomezená. Dramatem je stejně boj o zdařilejší uspořádání vzájemných lidských vztahů, jako jedincovo toužení po prudším životním pocitu. Dramatem je samo básnění, a naopak sama *báseň je dramatem*: „... a verš, verš jde, / kopyta v krvi.“ Sám Mikulášek napsal před lety v jedné polemice výslovně, že nepovažuje poezii — aspoň svou poezii, dodejme — za činnost spásitelskou nebo hygienickou; proto ani dějiště pro své básně nehledá na kazatelkách nebo obvazích, nýbrž na zápasíštích, v konfliktnosti života. Ostatně ty básně, v nichž Mikulášek konfliktnost života a dramatičnost své poezie oslabuje a kde dává přednost harmonizujícímu trýpytu a neproblematické slavnosti (jako například ve skladbě Albatros, 1961), nemůžeme počítat k vrcholům jeho díla.

I základní obrazové kategorie bývají však v četných případech zastupovány řadou obrazů v podstatě synonymických, které — podobně jako planety okolo svých sluncí — krouží kolem svého základního obrazu. Tak čteme u Mikuláška často místo „krev“ *rána* („... rozsvěcíš v duších večernici, / zvlášť temní-li se *rána* v nich / a hlubší jen se v jasu zdává? / Jak by ses i ty do *krvava* / smýkala srdcem po houslích“), *tepla* („Jak tam čeká ztěžklý / vnitřním *krvácaním* / na vlastní *tepně větve*“), *říznutí* („Můj bože, co si pamatuje / tvé srdce z celé lásky mé? / *Že zraňovala do krve* — / a v *krvi* té jen obraz pluje // měsíce, který samý trýpyt / jak břitvou žily *rozřezává*“), *uštknutí* („Znáš chvíli? Měsíc dorůstá a had, / vztýčivši hlavu v pohnutí, / naslouchá *krvi*, do taktu jí vpad / a jme. Znáš chvíli *uštknutí*?“), *spár* („To větví tvých *spár* do nebe se zafal, / až vytryskla *krev* horká do plodů“), *puls* („... krkavici, / v níž proudí *krev* a ta to umí / hoditi ke zdi nebo na zeď, / bez dechu nebo *pulsující* / prudčejším tepem...“). Prostřednictvím synonymického vyjádření základní obrazové kategorie (vybrali jsme záměrně místa, která tuto synonymičnost zřetelně dokládají) dosahuje Mikulášek nejen větší stylistické rozrůzněnosti a plastičnosti, nýbrž i jistých významových posunů a výbojů, a jsou dokonce případy, kdy se původně jen sy-

nonymický výraz „osamostatnil“ v novou základní obrazovou kategorii, jež se stala základním nosníkem celé sbírky a která také vyjádřila celé další autorovo směřování — to je třebaš případ Mikuláškovy slova „puls“.

První funkce Mikuláškovy poezie

Byla to právě sbírka nazvaná *Pulsy* (1947), která znamenala přelom v Mikuláškově díle; teprve touto knihou stal se Mikulášek tím Mikuláškem, s kterým bude propříště vždycky spjat vývoj dnešního českého básnictví. V *Pulsech* se totiž poprvé v celé své podobě vyuklila autorova filosofická koncepce života jako ustavičného dramatu a s tím zároveň i autorovo pojetí poezie, i jeho vyznání občanské, takže všechny Mikuláškovy předchozí sbírky jeví se pak z tohoto hlediska jako (nutná) příprava k *Pulsům*. Teprve *Pulsy* jsou tou pravou vstupní branou do Mikuláškovy poezie — byť jejich autor debutoval už sedmáct let předtím — a čtenář by z toho také pro sebe měl vyvodit patričné důsledky. I první básně již proslulé Mikuláškovy sbírky *Ortely* a *milosti* vznikaly tehdy, v době vzniku *Pulsů*; a v knížce *Podél plotu*, která vyšla jen rok před *Pulsy* (1946), čteme vůbec první Mikuláškovu báseň (Pavouk) koncipovanou už zúplna a uvědoměle jako drama („Vzduch je sic rád, však cítí drama, / pořouchlé drama za nožkami...“). Také první skladby — například *Mír milenců* —, diktované už Mikuláškovou úzkostí z lidské lhostejnosti, okoralosti a malosti, vznikaly v té době.

Ale proč došlo k tomuto Mikuláškovu sebenalezení a uzrání právě tenkrát, na rozhraní války a míru a v letech těsně poválečných? Těžko uhadovat příčiny dané samým autorovým psychickým ustrojením, jeho nejvlastnějšími i nejintimnějšími zážitky a osudy — ostatně dívat se klíčovou dírkou do básníka soukromí nepatří zrovna k čtenářským ctnostem. S větší přesností můžeme však určit velmi důležité pohnutky společenské, tlak, jimž na básníka působil soudobý svět. Byla to převratná doba, vybíjející se sváry v obrovských měřítkách: nejdřív strašnými srážkami dvou soustav na válečných bojištích, a hned nato — a vlastně už přitom — nelitostným zápasem o revoluční proměnu společenské struktury; tyto sváry pak v nevypočitatelných podobách zasahovaly i lidská nitra a srdce. Zároveň si však Mikulášek bolestně uvědomoval, že lidská netečnost patří k hlavním viníkům zodpovědným za válečnou katastrofu, a dobře věděl — to bylo ještě horší —, že lhostejnost k věcem života může smrtelně ohrozit či dokonce zmarnit i současné snahy o spravedlivěji organizovanou společnost. Tak začal Mikulášek — právě tehdy, na sklonku války a na prahu míru — cílevědomě uskutečňovat svůj stálý pak už básnický program, který později stručně formuloval slovy „Jako vzpouru proti

netečnosti, proti automaticnosti v člověku píšu své básně“. Odtud nepřestajná a hluboká časovost Mikuláškovy díla: stává se spolutvárcem naší epochy v tom ohledu, že pomáhá modelovat i bránit její skutečné nositele.

Představa pulsu sehrála v Mikuláškově tvorbě tu důležitou úlohu, že výrazně (i když s poměrným, ale možná potřebným zjednodušením) vyjádřila básníkovo jednotné, celistvé vidění světa; puls je to, co je společné všem projevům života v čase mezi jejich zrozením a smrtí, co vůbec sjednocuje celý vesmír a všechno v něm — „Jeden a stále týž pohyb, / obłudno těles v tom pulsu / jak na konci platanu list“. Pohyb sem a tam, nahoru a dolů... pohyb vždycky vyžaduje dva póly. Mikulášek se stal právě básníkem tohoto dramaticky pulsujícího života mezi dvěma protikladnými polohami, a reaguje podrážděně na každou střední polohu, jež vlastně znamená klid a tedy ne-život: Mikulášek se stal jedním z největších básníků-dialektiků, jaké kdy česká poezie měla. Kdysi, v poetické prvotině Černý bílý ano ne (1930), k níž se dnes básník už nehlásí, stály protiklady ještě strnule vedle sebe, vyňaty z proudu a sváru, který je spojuje. Avšak v *Marném milování* (1940), v tomto skutečném autorově debutu, čteme už mikuláškovsky typický dialektický obraz „sladké jho“, který nalézáme i v jeho pozdějších sbírkách a který neprozrazuje, jak se na první pohled může zdát, pouze zálibu v paradoxech, nýbrž je už předzvěstí Mikuláškovy koncepce života.

Dramatickým napětím protikladných poloh je nabit Mikuláškův verš (odtud mistrovství jeho point!):

Má jediná! A jako každá jiná! Má každá!

/sb. První obrázky/

Mikulášková sloka:

Tam ti mrtví dole
vzdech už nezachytí,
ale na hřbitově
prudčej voní lípy.

/sb. Divoké kačeny/

Mikulášková báseň:

Jenom ty to tak se mnou umíš,
že se cítím vinen,
ať šumím všemi listy svými,
nebo jsem bezlistý.

A mlčím celý zaražený,
zaražený
jako kmen do země.

Tak rád bych vystoupil ze svého stromu,
i kdyby spadla koruna s mé hlavy —
s větvemi rozpřaženými v pažích,
vykašlal bych se na suky.

Jenže ty máš zrovna duši
od hrdla dolů na zips —
a já tu stojím jako bezruký.

/b. Mužské torzo ze sb. To královské/

Dvojici pólů, jež jsou si přitom maximálně vzdáleny, mezi nimiž probíhá svár nejdramatičtější a jimiž básník míří k nejhlubším a nejpodstatnějším otázkám člověka, je dvojice Život a Smrt; jen okrajově dlužno poznamenat, že Mikuláškovu vědomé navázání na *Máchu* a jeho tradici v české poezii — jak začíná už v *Marném milování* — prokazuje se právě touto dvojicí. Polarita Života a Smrti prosvítá u Mikuláška v poslední instanci za vším, nabývají tak mnoha podob nejružnějšího typu: smíchu a slz, odhodlání a fatalismu, radosti a žalu, holo-ubie a havrana, trávy jako lože prvních lásek a trávy na hrobě — všechny je vyjmenovat znamenalo by vlastně na přeskáčku ocitovat většinu autorových veršů. Připomeňme však aspoň dva verše výše už citované: „... ale na hřbitově / prudčej voní lípy.“ Smrt — a souvislost s halasovskou linií je tu nabílední — stává se nejednou tématem a dokonce i inspiračním zdrojem Mikuláškovy poezie; to proto, že se prostě před ní nelze skrýt, že právě ona je nejurputnějším protivníkem života, že na jejím pozadí cítíme život plněji a ostřeji — tak jako bílá vyniká nejlíp na černé (nadpis Mikuláškovy debutu!) a jako po životě nejhroucněji touží ten, kdo z něho musí odejít. V šedi a automatismu každodenního shonu si často neuvědomujeme, jaký dar je vlastně život a čím jsme mu také povinováni; z drímoty a apatie nás teprve burcuje pokušení smrti — „černé múzy“:

A jenom smích tě svrhne
z tvého trůnu,
má černá múzo, dionýský smích
(a já se směji),
a jenom pláč,
pláč mapující skály trhlinami,

vodami pohne
 (já pláči),
 a jenom křeč
 a jenom láska
 a jenom smrt,
 kdykoli smrt,
 obrátí v sutiny ticho,
 měsíční ticho pouště Gobi —
 plačte tedy,
 milujte se,
 zmírejte,
 smějte se,
 lidé.

Hned,
 tuto chvíli.

To vše je život.
 /sb. Pulsy/

Dramatický protiklad mezi Životem a Smrtí ovládl Mikuláškovu poezii s takovou naléhavostí a tak agresivně, že se nakonec ztělesnil ve dvou vůbec nejsuggestivnějších lyrickoepických postavách, jaké kdy Mikulášek vytvořil: v postavách Vyvolavače a Prašivce. *Vyvolavač*, který dal jméno drastické básni v Ortelech a milostech (celá je přetištěna v úvodní stati této knihy), je vlastně veliký náhončí Smrti, který jejím jménem láká oběti slibem vysvobození z pozemských útrap a trýzní. Báseň — podobně jako později Kainarova skladba Lazar a píseň — vzbudila hlasy pohoršení a nepochopení. Opravdu se nepoddává na první přečtení, ani nelahodí čtenářovu uchu. Avšak v polemice Mikulášek svůj způsob obhajoby práv Života ubránil: „Vždyť ve Vyvolavači jsem si úmyslně zvolil drastičnost rozporu mezi vydědenci, kteří celkem nemají nic od života očekávat, a Vyvolavačem, jakýmsi ďábelským pokušitelem z předpekli, který to ví a láká je k smrti... Oni však přes svou bídu odmítají, oni *lpí na životě*, i když jej přímo neoslavují, neboť dobře ani nemohou. Oni přes marnost svého bytí se k bytí přimykají. Zbývá jim jen holá naděje na nejhorošší život — a oni se jí drží.“ *Prašivec*, na němž zase Mikulášek velkolepě vybudoval pětidílnou skladbu *Krajem táhne Prašivec* (1957), tento „temný duch s krutou něhou“, který padá na lidi v čisté a nehmotné podobě až odkudsi z mrazivé výše kosmu, je zase velkým rozněcovatelem Života i ztělesněním jeho žáru a intenzity; blíže si však této postavy povšimneme až v následující kapitole.

Připomínáme však ještě jednou, že podstatná je trvalá sou-

vztáznost protikladů: jeden pól neexistuje bez druhého. V Mikuláškově poezii jsou často akcentovány tmavé stránky lidského života: samota, milostná trýzeň, vražedné vášně. Je to pochopitelné, prožité bolesti a utržené rány nás často provázívají déle než prožité radosti: první mrtvý setrvává na naší sítnici déle než tváře ze zvlášť povedeného silvestra, noc kruté lásky v nás vězí hloub než noc hravé lásky. Přitom je však třeba vidět především vnitřní smysl Mikuláškovy dialektického nazírání. Mikulášek celou svou poezií ukazuje a dokazuje, že k hluboké radosti je potřeba velké životní (i básnické) síly a že ji nejednou vynášíme — či ještě spíše dobýváme — z životní tragiky, svárů, propastných hlubin; pak už ne radost chvilkovou a povrchní, ale kalenou, trvajíc: „Optimismus není nic jiného než *radost těžce vydobytá*, to není radost jen tak hopsahejsa. Takováto radost je jen předsudek. Je přece známé, že všichni klasici vždy vydobývali moudrost a radost ze života z tragédií života. Takový byl Gorkij a vůbec všichni,“ praví polemicky básník. Také jeho vlastní tvůrčí vývoj — zřetelné to prokazuje zvlášť sbírka Ortelů a milostí, která sdružuje básně z let 1946 až 1958 a v níž jsou „temnější“ básně zpravidla starší než básně „světlé“ — ukazuje, že básník, nepřestávaje zobrazovat všude přítomnou dialektiku života, jde cestou od ortelů k milostem, ne opačně. Ale tato cesta se neprochází jednou.

Druhá funkce Mikuláškovy poezie

Mikuláškův Prašivec a Vyvolavač vznikli v básníkově dílně každý sám a jindy, avšak postaveni dodatečně vedle sebe (jak to umožňuje celek básníkovy díla) dobře a svérázně ztělesňují protikladnou dvojici Života a Smrti — právě tak jsme je také už připomněli. Analyzujeme-li však obě postavy jednu po druhé a nepočítáme-li tedy s vyšší jednotou, kterou spolu teprve dodatečně skládají, pak zjistíme, že přece jenom v Mikuláškově poezii představují *dvě* její rozdílné *funkce*. Postava Vyvolavače, který verbuje živé pro Smrt, odkazuje — sama o sobě — především na dialektickou tvárnost života, na dramatický svár protikladů. O této *první funkci* Mikuláškovy poezie, již nás básník vede *k pravdivému poznání dialekticky rozporné reality*, mluvíli jsme v předchozí kapitole. Postava Prašivce — jehož dvojníkem je sám básník — má, na rozdíl od Vyvolavače, *funkci* poněkud jinou: „Kdo zpíjel vás, sám zpíjen vámi / jak štvance, štvanci uštvávaný? / A zač? Ach, za nic, za závat / té pobloudilé duše vaší, / zoufalci, blázni, barabáši, / kůňčící, jen se zas k nám vrať / a vyčesávej nám vši z hlavy, / ať třeba naše krev je splaví, / jenom když nepožerou nás!“ Touto svou *druhou funkcí* vybízí a vede Mikuláškovy poezie svého čtenáře *k co nejintenzivnějšímu absolvování života*: vyžaduje, aby člověk žil svůj osud přiměřeně právě, to jest dramatické podobě

života, aby se svým osudem, ať veřejným, ať soukromým, na životě *podílel* (cítíte jistě aktivnost tohoto slovesa) — jinak nebude žít, nýbrž jen živořit. K tomu tři citáty z Mikuláška programového: „Není škodlivé, ale povinné otrádit člověkem, který může být snadno doveden životními okolnostmi k mechanickému pozřívání vyměřených dní, ne-li k neúčastné lhostejnosti a netečnosti mimo oblast nejužších osobních zájmů.“ „V básni je třeba uvést konflikt tak daleko, aby si lidé uvědomili, že všechno na světě něco znamená a že je třeba žít až do zhynutí.“ „Sním o intenzitě v dnešních lidech, nenávidím bačkory.“

Z tohoto hlediska rozlišuje Mikulášek výrazně dvojí protikladný způsob, jakým je na světě možno odžít si svá léta: jednak jako *život—zvyk*, a nad ním pak vynáší básník svůj ortel; a jednak jako *život—závrať*, a ten pak básník nazývá *milostí*.

A zvyk, jak známo,
zvyk chodit, zvyk dýchat, zvyk žít,
zvyk jíst, zvyk pít, zvyk spát,
zvyk cítit v rukou neskonalou hlavu,
když luna kane a pak obtěžkává
konání noční — nejkrásnější zvyk —
tedy zvyk, jak známo,
je dobrý.

A ať mi potom někdo řekne —
i na smrt si zvykneš,
takový už je život —
já mu odpovím:
Ta nejsmutnější tráva
šumí na hrobech.

/sb. Ortely a milosti/

Mikulášková poezie svérázně periodizuje dějiny světa. *Život—zvyk* je pro ni neodlučitelně spjat ještě s jeho předlidskou, čistě přírodní historií: neboť což je lidské bytí možno označit za pouhou pauzu mezi zrozením a smrtí, a což vůbec lze lidské dějiny definovat slovy „jíst, pít a spát / ... A potom vratný pohyb útroh. / A hololezení / vstříc břichům jalovým“? Samozřejmě: i zvyk pojímá Mikulášek dialekticky a diferencovaně, jak dobře ukazuje zvláště prvních osm citovaných veršů; kus smutku je v básnickově vědomí, že i ty nejkrásnější vztahy nám chod času neúprosně a *proti* naší vůli proměňuje ve zvyk, byť v krásný zvyk (ale přece jen ve zvyk). Avšak nad životem-zvykem *po* naší vůli, nad šedivou, líně plynoucí nudou

živých zesnulých, všech těch strnulých, rozšafných, bodrých, důstojných a chabých duší, které nic nevyruší z jejich poklidu a velebnosti (což rády nazývají moudrostí) a které tak jsou největším nepřítelem všeho progresivního, vynáší Mikulášek svůj ortel bez možnosti odvolat se. Rozsudek nelitostně ironický: „— ó bože, hromů tři sta / do tebe, / když není proč se chvát, / když kotle dovrěly / a naše duše, které přešel var, / jsou zase k snědku, jako byly dříve, / tak trochu klížka, / drazí zemřeli, / tak trochu klížka...“, ale také bolestně smutný, jak nejlépe vyjadřuje citovaný už závěr básně Ortel: „A ať mi potom někdo řekne — / i na smrt si zvykneš, / takový už je život — / já mu odpovím: / Ta nejsmutnější tráva / šumí na hrobech“; říkám schválně „nejlépe“, neboť nutno mít na paměti, že v Mikuláškově poezii je právě *tráva* jednou ze základních obrazových kategorií, jsouc básníkovi jak samým Živodem, zdupávaným, ale vždy se vzpřimujícím, nezničitelným, tak i „výrazným básnickým ekvivalentem masového hrdinství, jakousi jeho syntetickou zástupkou“ (O. Sus).

Proti životu-zvyku: *život—závrať*. Zde hraje ústřední roli Mikulášková *filosofie okamžiku*. Už od Marného milování staví Mikulášek proti ničím nečláňkovanému a vlekle doutnajícimu živoření život vyjevující se bleskem, výbuchem, varem, život složený ze „zešilevších chvil“. Mluví-li autor o „propasti vteřiny“ nebo „vteřině nejvyšší, vteřině jediné“ (synonymicky užívá tři slova: *chvíle, vteřina, okamžik*) — zároveň se svou neuskutečnitelnou touhou básníka, který chce do svých obrazů přečerpávat všechnu životnost těch vteřin, které už ve skutečnosti zemřely —, pak nejde o jakýsi neoimpresionismus, který se vyzívá toliko zachycením smyslového povrchu zážitku. Mikuláškovy vzývání „uhračivého okamžiku“ je naopak záležitost zduchovnělá, i když — Mikulášek je materialistický básník — bez spiritualistické nebo metafyzické příchuti: „a naše *duše*, které přešel var...“ *Život—závrať* je ovšem nesmírně vysilující; ale v tom je právě výchovný (ano, výchovný) akcent Mikuláškovy poezie, že v nás stále rozněcuje tu nejkrásnější touhu hrábnout aspoň jednou v životě mezi hvězdy, aspoň na okamžik „strašně být“: „Jak vím, co nesmrtnosti je v tom / — třebaš i v zoufalství — / na chvíli aspoň strašně být!“ V tom je právě podstata mikuláškovsky pojímaného okamžiku, že je prudším životem, koncentrovaným bytím, že se jím popírá Smrt („co nesmrtnosti je v tom“) a tedy rozšiřuje panství Života; že jím člověk rázem prožije tolik, co by životem-zvykem neobsáhl za řadu let; že ve vteřině „samu věčnost pocítí“. Takový okamžik vybíjí se v člověku vášnivým pocitem života, naruživým přilnutím, přísátím se k němu. („Básník je reprezentantem milovníků života.“) Přilnutím nejen k jeho výšinám, nýbrž i propastem, nejen k jeho radostem, nýbrž i strastem. To je přímo podstatný rys intenzivního okamžiku, že není nic jednostranný. Jsa koncentrovaným životem, zná i on dvě mezní polohy: vzlet i pád; i v pádu lze být velký, nikdy však ve středověcnictví,

které postrádá právě všechno to, co činí život životem, totiž napětí, žár, aktivitu.

Na tomto místě nutno se ještě zmínit o osobité metaforice, která se váže právě k Mikuláškovu obrazu života-závratí. Vévodí jí obraz *hlavy zvrácené nazad*, který vždy signalizuje závrtný intenzivní pocit životní; bolest v týle však v Mikuláškově poezii nepůsobí toto zaklonění, nýbrž paradoxně právě naopak strnule rovné držení hlavy, jež v básnickové řeči znamená „býti důstojný“. Je tu několik oblastí, jež v autorově obraznosti zažehují obrazy závratí. *Láska*: „S hlavou nazad jako milenký...“; *tanec*: „Na břitvě závratí / ať tančí somnambul... / Ať tančí i můj verš, / ať tančí celá báseň, / ať tančí, kdo ji čte, / ať tančí, kdo ji píše, / ať tančí pýcha má, / ať tančí pád v mé pýše, / mávaje nohama / nad temnou propastí!“; *džbán se svým obsahem*: „když pívám svůj pohár, / zvrátím hlavu nazad / jak holub...“, „Kdo zpíjel vás, sám zpíjen vámi / jak štvaneč, štvanci uštvaný? / A zač? Ach, za nic, za závrat té pobloudilé duše vaší...“ Oblasti se prostupují a splývají: „Hliněný džbáně, / ty tanečnicku / na hrnčířském kruhu.“ „... snad se bál, že překane / pohár nevýslovné chuti / po tom prudkém milování, / a tak pil, až jeho závrat / utonula v závratích / toho večera a dne...“ Nejčastější je *pijácké gesto*, a právě ono prozrazuje také nejvýrazněji obecnější tendenci skrytou v konkrétních obrazech: „... a vždycky k ústům zakloněnu / pil jsem ji, pil / tu lásku s nenávisí...“, tendenci *pít život* „žhavými hlty“, až „duše chytá všemi knůtky“. Zakloníme-li však hlavu, vidíme také *hvězdy*. Závratí z ohvězděného nebe vyslovovali básníci odjakživa svou nepřestajnou touhu po lepším světě a svou nesmiřitelnost s přizemností; vzdálenost mezi hvězdami a zemí rovnala se vzdálenosti mezi realitou a snem, k němuž chtěli realitu pozvednout. V dnešní převratné době dobývání kosmu nabývá závrat z hvězd nového významu závratě z lidské aktivity a vítězství tvůrčí práce — tak ji také čtenář, v bubnové palbě metafor, objevuje v Mikuláškově Albatrosu: „... a v této chvíli, právě teď se vzpíná ze Země lodyha / ke květu luny, který se v nesmírné výši komihá, / a je v tom vzúpění miz a štáv, tah ptactva, / puzení stád, hrnutí krve až k hlavě a slastná / bez konce závrat...“ Což je zároveň důkaz, že životní intenzitu nehledá Mikulášek jen pro nejintimnější oblasti lidského života, nýbrž že ji vyžaduje i pro oblast lidské práce a společenského zápasu člověka. Říkáme soukromé a občanské, ale v Mikuláškově poezii nemá žádná z obou oblastí svá privilegia. Tak jako je dramatem život ve všech svých podobách, tak také intenzitou ať kovově znějí všechny okamžiky bez rozdílu, i ty, v nichž člověk miluje, i ty, kterými je spojen s ostatními lidmi, s nimiž a za něž bojuje. Důkazem této dialektiky věcí, jak ji Mikulášek nalezl, je jeho báseň 25000 s podtitulkem *Pětadvacet tisíc českých komunistů padlo v boji za svobodu*:

Tolik jich přišlo,
pětadvacet tisíc,
od Flander a ještě od bláta
— plno, plno negativů v něm
posmrtných masek —
a další, další jdou,
s netopýrem v týle,
fakule z avionů,
čichači mandlí
hořkých, hořkých, hořkých —
i ti, co hlavu meč jim rozcválal
a dohání ji, na svých nohou jho,
pětadvacet, pětadvacet tisíc,
ale ani jedno *srdce-pustiměř*,
všechna plná,
všechna velká,
jako poušť, jak step, jak láska
širá —
hudba devátá.

Tympanisté
světa nového.

/sb. Pulsy/

Toto jsou tedy Mikuláškovy *milosti*: láska a krása, touha a zápas — život o velké intenzitě a vysokém napětí, pozvedající lidstvo do výše.

Stavba básně

Básníci, i když se neradi zavírají do klauzury obehnaných forem a i když se brání sepnout bytí a nebytí svého díla s jediným, utkvělým stavebným schématem, přece jen k některým útvaram pocitují větší náklonnost, protože lépe vyhovují jejich naturelu a programu. Komu zůstávaly utajeny oblíbené básnické formy Oldřicha Mikuláška, měl je náhle jako na dlani v autorově knize *Svlékání hadů* (1963); tuto přehlídku umožnil obecně bilancující ráz celé sbírky. Čtyři oddíly se tu kryjí se čtyřmi základními typy básní Mikuláškovy tvorby, jimiž jsou:

variac (poskytují prostor pro blýskavé důkazy Mikuláškovy původní a neohraničené invence, pro poezii-hru, pro odevzdání se do milosti obrazu a slova), *civilní eposy* (poskytují prostor pro analýzu a sestupy až na dno, pro krutozření a jasnozření, bič pravdy a řítící se vůz odvahy), *obrázky* (poskytují prostor pro miniatury, pro umění fixovat dvěma třemi slokami náhlá okouzlení, uhranutí krásou, prchavé nálady, výšlehy vášně) a *hymny* (poskytují prostor pro neomezený vzlet k jasu, pro fanfáry chvály, paličkové víření nadšení a chorál vzývání).

Ve všech uvedených typech — a stejně ve skladbách, jež se této typologii vymykají — se však uplatňuje (převládá) charakteristická stavba básně, kterou už čtenář zná jako charakteristickou pro Oldřicha Mikuláška:

Na světě co opuštěnější je
než v prázdném lokále
nohama vzhůru obrácené židle?
Než nad nadpisy zažloutlými šije,

skloněná jako k popravě,
než v truhle nohy tanečnice štíhlé,
než hroučící se krov, krov, který podpálen,

vztyčuje komín jako pomník tklivý? —
Jen oči pro pláč, věrné oči dvě,

které i slzy opustily.
[jedna z básní Prvních obrázků, 1960]

Když jaro vře
a bílé okvěti
jak spodnička se vzdouvá
na keřích,
když z trávy voní hřích
a všechno po hřichu,
a teskně šero sova
křídly rozestře,
když dívky jdouce lhou,
že kloužou po oleji
jak stroje v ložiskách,
a ty jen tiše kvílíš,
když bůh si zoufá zas,
že božský je jim příliš

a někdo lidský že je povíská
za lad a sladký žel
té chůze královniček,
když dohoukal už sýček
a láskou zešilel,
když míza v proutí vzlíná,
když leknín k luně plá,
když luna na řadru
si knoflík odepne
a vzdává se mu siná,
když kamsi, kamsi
poděla se duše,
že do těla se nám už nevešla,
když v ptačí viole
svět celý zakolísá
a k boku ženskému
se lísá hvězdný chlad,
až celý rozehřát
a do nesmírna vzrušen,
cítí, že po nebi
se nezasteskne mu —
ó, marná krásno,
marnosti ty krásná,
kež démantem jsem,
který třpyt tvůj láme,
a shořím pak
a rozpadnu se v prach!

[b. Slavnost ve sb. Ortely a milosti]

Museli jsme ocitovat jednu delší a jednu kratší Mikuláškovu báseň, abychom mohli ukázat, že obě dvě jsou postaveny na témž principu a že tedy nijak nezáleží na jejich rozsahu (i když jsou pro Mikuláškovu poezii skladby rozměrnější příznačnější než básně drobnější). Čtenář si hned všimne nápadných znaků: dlouhých větých celků (laicky řečeno, je tu minimum teček), anaforického článkování (anafora vzniká opakováním téhož slova na počátku různých veršů), velké role, která je přisouzena pomlčce. Všecky tři uvedené znaky jsou záležitostí *syntaxe* (větne skladby), takže Mikuláškovu báseň není v podstatě záležitostí slova, nýbrž věty. Proč to tak je a čeho tím autor dosahuje?

Tím, že je mikuláškovský typus básně složen z co nejmenšího počtu co nejdelších souvětí — optimálním případem je

citovaná báseň Slavnost, jejichž jedenačtyřicet veršů tvoří jediný syntaktický celek, tedy *báseň-větu* —, zdůrazňuje se především myšlenková a intonační jednotna básně; tomu napomáhá i velmi skrovné členění básně na sloky, popřípadě značné oslabení mezistrofních předělů četnými přesahy větového celku z jedné sloky do druhé (v citované básni z Prvních obrázků ve všech třech možných případech). Čtenář tedy vnímá Mikuláškovu báseň jako *plynoucí jednotu*, což mu usnadňuje pochopit celek básně a zabraňuje ji atomizovat. Autor se jednovětých veršů samozřejmě a priori nezříká, začleňuje je však do svého systému, pracuje s nimi pouze na pozadí mnohoversového proudu vyplněného toliko jedním souvětím (v těchto případech se souvětí zpravidla kryje se strofou). Kontrastu mezi jednovětými verši a jednovětými strofami využívá Mikulášek k významovému zatížení jednovětých veršů, avšak jejich začlenění do kontextu a vzájemnou plynulou návaznost ani tehdy neruší. Například v básni Královské léto (ze sbírky To královské) rozrušují vazbu rozměrnějších slok kratičké jedno- nebo dvouveršové sloky obsahující výkřiky v zaumném jazyce („Kalimantane!“ — „Kaliman teneb!“ — „Kaliman fonu!“ — „Kaliman ture!“) — takto osamostatněny znějí obzvláště jako tajemné varování a zařikání; přitom však rozrušení není absolutní, neboť jednotlivé výkřiky se spojují v samostatnou řadu prostřednictvím společné „gramatické“ podoby. V básni Vinohrad u moře (z téže sbírky) zase vidíme jiný způsob, jak uchovat plynulost jednovětých veršů: „Hrozen byl uzavřený vždycky. / I jeho bobulka. / A zrnko v ní si myslí své / a je v tom celé moře.“ — od celku se zde jde k části, která se opět stává celkem pro další část (bobulka je částí hroznů, zrnko zase částí bobulky), čili plynulosti se docíluje příznačným Mikuláškovým prostředkem, gradováním („že vůně se vrací k růži, / růže se zavírá v poupě, / poupě neví, jak dál, a dotýká se / kdesi uvnitř nás kláves“ nebo „a piju na věci tak malé, / jako je zrnko písku, / tvá šlépěj v písku z těch zrn / a voda tonoucí zas v šlépěji / ze zrn toho písku, / / který je paměť tvé chůze / i přesypá tvůj krok, / tak drobný jako věci, na něž právě piju“ atd.). Způsobů, jak udržet vnitřní vázanost a celistvost i rozsáhlých skladeb, zná Mikulášek mnoho. — Uvnitř zase autor člení básně především pomocí pomlčky a anafory. *Pomlčka* je vůbec nejdůležitější a nejpriznáčnější Mikuláškově znaménko. Velice často stává také ve funkci čárky nebo dvojtečky, ovšem její hlavní úlohou (pak jde o — pořadím — poslední pomlčku básně) je rozčlenit básně na dvě základní poloviny, byť o nestejném rozsahu: oddělit od sebe pointu a přípravu k pointě. Tato „přípravná“ část, tento rozběh k pointě je pak rozčleňován *anaforickými* verši. Mikulášek nevyužívá anafory — jak to činila nezvalovská generace a její pozdější následovníci — k dobrodružné asociální hře, k těžkému přelétání z jedné významové oblasti do druhé, jímž se tyto oblasti spojují a zrovnoprávňují. V prostoru mezi svými anaforami (i ony, ač rozdělují, zároveň váží v celek) rozvíjí Mi-

kulášek důsledně a ve složitých vztazích výchozí obraz, na který pak od následující anafory logicky navazuje novým obrazem opět složitě rozvíjeným. V roli anafory tu působí, jak to běžné bývá, tatáž slova (viz přetištěnou báseň Slavnost), avšak v Mikuláškově poezii se setkáváme i s neobvyklou anaforou, řekli bychom gramatickou: anaforická slova jsou různá, gramaticky však fungují shodně — například v básni V Pešti sám (sbírka To královské), která je jedinou větou o 56 (!) verších, je veršový proud anaforicky článkovaný řadou zvolání, popřípadě oslovení (v. 7: „Kde jsou ty doby“, v. 14: „můj bože“, v. 16: „pravda, pane Ady“, v. 42: „plačte se mnou, pane Ady“, v. 46: „pane Endre“, v. 55, tj. poslední verš před jednoversovou pointou: „pane Ady, pane Endre“). Čím složitější a rozsáhlejší anaforické články první část básně vyplňují a čím strměji jsou stupňovány, tím oslnivěji pak za pomlčkou sjíždí blesk pointy (má tedy první část skladby vedle své analytické také jistou „zdržovací“ funkci k zvýšení účinku pointy). Mikuláškovu báseň, to je rozbíhání a střemhlavý skok; vzlinání prudší a prudší, až do toužené „pintičky bezvědomí“; pohyby stále rychlejší a slastný pád.

Tyto poznámky k charakteristické stavbě Mikuláškových básní zbývá jen obecněji uzavřít:

1. Je-li Mikuláškovu poezii *point*, pak je do značné míry záležitostí myslitelskou, i když Mikulášek (jak se nejednou řeklo), „myslí smysly“.

2. Jsou-li typické znaky mikuláškovských básní záležitostí *syntaxe* (konkrétněji: složitých souvětí), pak jde o *poezii vztahů*; zjišťovat vztahy je synonymem pro *dialektickou analýzu*.

I rozbor tvaru tedy dokazuje, že Mikulášek je *báseň-dialektik*.