

Opelík, Jiří

## **Mikuláškův blázen-Janus : k dějinám české narrovské literatury**

In: *Literárněvědné studie : profesoru Josefu Hrabákovi k šedesátinám*.  
Jeřábek, Dušan (editor); Kopecký, Milan (editor); Palas, Karel (editor).  
Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, pp. 197-207

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120800>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# MIKULÁŠKŮV BLÁZEN—JANUS

*K dějinám české narrovské literatury*

„...ze srdce Mikulášek (a to blázen)“  
Z jedné dedikace

JIRÍ OPELÍK

## 1

Blázen je jeden z nejstálejších a nejvýraznějších typů evropského písemnictví. Tak stálý a výrazný, že si tzv. bláznovská literatura (Narrenliteratur) zajistila v literárněvědných terminologických slovnících pevné místo jako zvláštní heslo a stala se předmětem speciálních studií, časopiseckých i knižních. Blázni v literatuře mají přitom svá období konjunktury, nejvíc, jak se zdá, se objevují na počátku velkých duchovních přerodů, v dobách, které se chtějí radikálněji než jiná období zbavit pout stávajícího establishmentu. Blázni mívají své zlaté doby, ale v podstatě tu jsou pořád. Notoricky známá je reformační a humanistická vlna, zahájená na sklonku 15. století Brantovou Lodí bláznů — patří k ní i nejslavnější kniha tohoto žánru, Erasмова Chvála bláznivosti (Řehoř Hrubý z Jelení pořídil 1513 její vůbec první překlad do národního jazyka). Čtenář je nakloněn vnímat Branta a Erasma jako počátek řady; ale právě Erasmus se odvolává — věren humanistickým zvyklostem — na blázny u autorit už antických (Homér, Cicero, Horatius) a ještě před nimi v Písmu. S 15. a 16. stoletím však blázni nevyhynuli. Když Jan Kott analyzoval v Shakespeareovských črtách Krále Leara (měl premiéru 1605), porozuměl mu pronikavě právě proto, že jej konfrontoval se současným čekáním na Godota Samuela Becketta (1953), jehož jedna postava přece praví: „Rodíme se všichni šílení. Někteří v tom setrváváme.“ Blázni skutečně jsou v evropské literatuře moderní už dva tisíce let.

Tento typ neprošel jen nejrozmanitějšími historickými proměnami, ale je bohatě diferencován též uvnitř. Jsou blázni učení a blázni lidoví; skuteční a domnělí; zrozením a životním otřesem; moralizující a zábavní; vznešení a obhroublí; moudří a praštní — někde se dokládá, že mudřec a blázen jsou jen dvěma odrůdami téhož šílenice, jinde je zase bláznivost označena za opak moudrosti. Jsou blázni filosofující o podstatě lidské existence a blázni vyžívající se v didaktických parodiích na drobné aktuální nešvary. Tytéž postavy hrají časem zcela protichůdné role. Moudrému králi Šalomounovi přidělil středověk antagonistu v postavě Markolta, představitele lidového rozumu s rysy „potutelného bláznovství a zakuklené vychytralosti“. V Dürrenmattových Fyzicích naopak je král Šalomoun patronem Möbiova programového šílenství. Blázni jsou velice tvárný typ, jako „normální“ lidé. Jen dovolit si mohou víc.

Tradice české bláznovské literatury začíná za humanismu pod hvězdou

Sebastiana Branta, Thomase Murnera a hlavně Erasma Rotterdamského — k poznání těchto počátků přispěli významně badatelé v oblasti staročeského písemnictví A. Truhlář, Č. Zíbrt, J. Kolár, E. Pražák aj. Prozatím tato linie končí u Oldřicha Mikuláška, znamenitým cyklem Rozhovory bláznů. Je cílem tohoto příspěvku poznat tuto výraznou částku Mikuláškovy poezie a tím přispět kapitolkou do nenapsaných dosud dějin jedné významné české literární tradice.

## 2

Mikuláškův bláznovský cyklus, který se poprvé jako celek představil ve sbírce *To královské* (1966), rostl celých dvacet let. Není to nic divného. Mikulášková poezie, majíc bytostný sklon k cykličnosti, nepotřebuje k uskutečnění velkých plánů pospíchat náhle nebo chvatnými kroky. Například sbírka *Faraonka* (1966), která spojila v jeden organický celek *Pulsy*, *Ortely a milosti* (bez „Milosti“) a *Svlékání hadů*, zahrnuje knihy z rozmezí více než patnácti let. Mezi Druhým rozhovorem bláznů a zbývajícimi třemi je hiát osmnácti let — takže se dají oprávněně čekat nové přírůstky. Relativně je ovšem Mikuláškův bláznovský cyklus uzavřen, a to jednak samým zrodem cyklu (mohl reálně vzniknout až s třemi básněmi z dvouletí 1965—66), jednak odmlkou po roce 1966, která je nyní (na počátku 1971) už natolik dlouhá, že se nové *Rozhovory* budou muset od došavadních něčím odlišovat.

### Přehled jednotlivých otisků:

#### *První rozhovor bláznů:*

Časopisecky: *Blok 1*, 1946—47 (25. 8. 1947), s názvem *Rozhovor bláznů*.

Knižně: *Pulsy* (1947, s názvem *Rozhovor bláznů*); *Faraonka* (1966, s názvem *Rozhovor bláznů*); *To královské* (1966, s názvem *První rozhovor bláznů*).

#### *Druhý rozhovor bláznů:*

Časopisecky: *Kritický měsíčník 9*, 1948, str. 154—155 (č. 7—8; 20. 4.).

Knižně: *To královské* (1966).

#### *Třetí rozhovor bláznů:*

Časopisecky: *Host do domu 13*, 1966, str. 9—11 (č. 1, leden).

Knižně: *To královské* (1966).

#### *Čtvrtý rozhovor bláznů:*

Časopisecky: *o*

Knižně: *To královské* (1966).

#### *Pátý rozhovor bláznů:*

Časopisecky: *Literární noviny 15*, 1966, č. 38, str. 3 (17. 9.), s názvem *Pátý rozhovor bláznů aneb Kam létají labutě*.

Knižně: *To královské* (1966); *Kam létají labutě* (1970, s názvem *Kam létají labutě a podtitulem Pátý rozhovor bláznů*).

## 3

*První rozhovor bláznů* se ve svých prvních dvou otiscích, časopiseckém i knižním, jmenoval pouze *Rozhovor bláznů*: báseň vznikala sama o sobě, bez myšlenky na svůj protějšek nebo snad pokračování dokonce cyklické. Jediný otisk (ve sbírce *Faraonka*) báseň datuje: „Květen 1946“. Tato datace není bez významu: motivuje totiž očividnou dvojlomnost básně. V určitém smyslu napsal Mikulášek Prvním rozhovorem jubilejní báseň:

uplynul právě rok, co skončila válka. Válka byla už tak dlouho pryč, a přesto na všem ulpívala. Odpovídá tomu šev za 27. veršem básně (číselné údaje odkazují vždy na texty ve sbírce *To královské*, 1966): její první polovina trčí ještě neúprosně v magnetickém poli války a počítá vědomě s pozadím tzv. květnové poezie (viz příznačný „šeříkový“ motiv), druhá polovina se bezvýhradně noří do současné, civilní chvíle.

Předbíháme však, je třeba nejdřív popsat základní východisko. Jde o májovou básně, která sice tradičně přivolává na scénu „jaro lidské“ i „jaro národů“, leč bez tradičních, přímočaře optimistických důsledků, ano proti nim. Přesněji by se ovšem mělo mluvit o dvojí tradici: o popření idyllické linie a o pokračování v tradici mlčovské. Oba blázni vykolejují ještě „před básní“ z májové (milostné, přírodní) selanky a jedou po společné koleji máčovské tradice, leč i z ní vykolejují tím, že se začínají svářit. Oč se prou? O nic menšího než o smysluplnost lidské seberealizace. Prvnímu bláznovi není dáno nějakou najít: *vanitas vanitatum*. Jediná jistota — smrt na konci — nedovoluje víc než požívačnost, životu je určeno přebývat v biologické sféře. Druhý blázen oponuje: v nejvypjatějších chvílích lidského údělu — ve smrti a v lásce — se biologická bariéra prolamuje, život nabývá smyslu tam, kde k biologickému rozměru přistupuje rozměr čistě lidský. Jak zřejmo, jedinec však k tomu potřebuje druhého nebo druhé: zkrátka apeluje se na jiné blázny.

Je v celé Mikuláškově poezii málo tak symetricky vystavěných básní jako tento První rozhovor: snad právě proto, že byl první, zhlédl se tolik ve strohé architektuře, která nepřipouští volnějších gest, neboť se cítí být zavázána povaze dialogu (organizovaného podle alternujícího systému otázka — odpověď). Básně je znamenitě rozpůlena (poměr veršů je v původní verzi 28 : 23, v poslední dokonce 27 : 27). Některé obrazy — jak se už tehdy jevílo, typicky mikuláškovské — se v pozměněné ozvěně vyskytují v obou polovinách („Cím černější kmeny, tím zelenější listí“ — „Cím ševelivější list, tím mlčelivější kmen“; „S hlavou nazad jako milenky...“ — „Hlava nazad, bez a sad...“ atd.), v obou polovinách se podobně pracuje s ústředními slovy („bez“ — „sad“). Také uvnitř obou polovin dbal autor na to, aby výpovědi druhého blázna byly skutečnou odpovědí a proto svého druhu obtiskem výpovědi prvního blázna. A konečně je básně vystlána řadou vnitřně protikladných a tedy symetricky vystavěných veršů typu „Nepáchli, že zemřeli. Zmírali, že si páchli“ nebo „Podklesávající kolena / do prázdna, do plna / podklesávající kolena“ nebo „Do dna. Do bezedna.“ Z tohoto hlediska zcela nepřiléhá nový závěr z roku 1966 k tělu básně o víc než dvacet let starší:

Větev, pod níž se vzpíná  
váš život prudčej, prudčej umírat.  
Do dna. Do bezedna.

(Blok, Pulsy)

Větev, pod níž se vzpíná  
šilený jaskol života tvého  
v nejtenší flétně  
až k ústům, až k hrdlu,  
jehožto posledním dechem  
bude sřat.

(To královské)

Větev, pod níž se vzpíná  
váš život — jak by chtěl  
prudčej umírat.  
Do dna. Do bezedna.

(Faraonka)

Předposlední verš první verze skutečně představuje provizorium. Úprava ve sbírce Faraonka odstranila druhé (vycpávkové) „prudčej“ a pomocí přirovnávacího „jak“ dosáhla přesnější formulace. Poslední verze se motivicky i svou „vzlinavostí“ hlásí nezaměnitelně k básnickové poezii ze sbírky *To královské* (srov. s básněmi cyklu *Sóla*); závěr je nyní bezpochyby brilantnější, ale také cizorodější.

Z definitivní verze vypadl rovněž verš následující původně za veršem „šmíra a šminky!“ Zněl: „(Vzdech: Jak rád bych hrál.)“ Ztratilo se tím něco ne snad nepodstatného: jakási lítost druhého blázna po stanovisku svého druhu. Toto mžitkové sblížení protikladných postojů — společně s jistou proměnou závěrečného postoje prvního blázna (neodporuje už kategoricky, nýbrž spíše nahrává svému společníkovi) — kormidluje totiž čtenáře k pochopení, že celá báseň je niterným sporem, nikoli vnější hádkou dvou rigorózních, nelomených partnerů. A že tedy bláznovství dochází ten, kdo je rozporný sám v sobě, plný neklidu, pochyb a pohybu. Jinak je niternost sporu doložena nepřímou: všechny hlasy zméteně znějící prostorami Prvního rozhovoru jsou pak v jednotlivých básních *Pulsů* předvedeny sólově. Hlas prvního blázna vyplnil básně jako *Mé ptactvo* a *Ranní kravata*, postoj druhého blázna ve věcech smrti (prvá polovina básně) vyslovila reprezentativně skladba 25000, jeho stanovisko k věcem lásky (z druhé poloviny básně) opanovalo báseň *O ebene* a slyšet je i z *Černé múzy*.

#### 4

*Druhý rozhovor bláznů*, nejkratší ze všech, je laděn existenciálněji než první báseň cyklu, a hlavně proto se nehodil k zařazení do nejbližších *Mikuláškových* sbírek, ani do *Horoucích zpěvů* (1953), ani do *Divokých kačen* (1955); nenašel však kupodivu místo ani v *Ortelech* a *milostech* (1958), s jehož některými básněmi souzní přinejmenším motivicky, a musel na svůj knižní křest čekat skoro dvě desetiletí.

Rozpor mezi oběma bláznů je i tady radikální: druhý blázen se vyznává — prostřednictvím symbolicky založeného a apostroficky zaměřeného obrazu velryby — z obdivu k životu intenzivnímu, pohrdajícimu kupeckou morálkou „má dáti — dal“, hrdému (v tom *Druhý rozhovor* předjímá zejména báseň *Les*) a velkému i ve zmaru, zatímco první blázen o takových schopnostech člověka z gruntu pochybuje — nijakou aktivitou nemůže člověk překonat svou základní, danou pasivitu, tj. bezmocnou vrženost do osudu. Pozice prvního blázna jeví se dokonce tak silná, že mu v druhé polovině básně stačí toliko ironicky glosovat protinožcův postoj pomocí kalambůrů. Protikladné síly jsou tedy rozloženy do podobného vzorce jako v Prvním rozhovoru, a nejen to: i protikladný obraz, který má v *Mikuláškově* poezii rozhodující slovo *do dnes* — postihuje dialektiku tíhy a lehkosti, vzletu a pádu —, opakuje se po Prvním rozhovoru, ba uplatňuje se zde ještě důsledněji (bez pedanterie ovšem).

Spor je tedy vyhraněný, ústí však do verše („A jako popel padá zpět“), který slyšíme zaznít dvakrát, a to z úst obojů bláznů. (Týž postup zvolil *Mikulášek* i v *Třetím rozhovoru*: náhodou, nebo aby postavil můstek mezi skladbami časově tak vzdálenými?) Máme tomuto opakování rozumět

v tom smyslu, že se protichůdná stanoviska smířila? Ztotožnila? Anebo jen oba hlasy totéž říkají, ale už nemíni? Způsob, jakým je dialog před závěrečným veršem veden (první blázen třikrát ironicky replikuje pomocí téhož nebo synonymického slova, jaké zaznělo u druhého blázna), a rovněž smysl obou promluvoivých řad naznačují, že tentýž je pouze výraz, ne už význam. Formální jednota jako by měla sugerovat, že oba blázni bytují v jediném těle, popřípadě že jsou shodně bez iluzí ve věcech konečného zmaru. Rozdíl tkví však v tom, zda jde o popel z hoření anebo z doutnání, ze smysluplné lidské intenzity anebo z tristního životního vegetování. Pro tuto víru anebo skepsi je z hlediska obou sváricích se partnerů ten druhý vždycky — blázen.

## 5

*Třetí rozhovor bláznů* je jediný ze všech, kde jsou blázni aspoň maličko povytaženi z naprosté obecnosti — dovidáme se, jakého jsou pohlaví; a protože jde o muže a ženu, je rázem jasné i základní téma: láska. Lásky se týkal už První rozhovor, ne však tak výhradně jako Třetí rozhovor; přitom však třeba podotknout, že jak vězí Třetí rozhovor ve věcech lásky až po hrdlo, vězí tu také věci lásky až po hrdlo v současném čase, „v této době potop“. Přítomnost dodala skladbě výchozí obraz. Současný člověk je otupen senzacemi, a proto schopen vytržení jen senzacemi ještě většími. Makrosenzace nejsou však plodnou půdou pro lásku. V rámci tohoto obrazu podal Mikulášek v 12.—15. verši trefnou autocharakteristiku své typické metody, tj. vzlínavého rozvíjení leitmotivu završeného pak bleskem pointy, a zároveň tu termínem „bezvědomí“ postuloval nezbytný znak vrcholné poezie: „[...] sto a dva verše / (a to až ten poslední někdy v sobě skrývá / pintičku bezvědomí).“

V básni se pře jíživost s něhou, vědoucí smyslůst, která ví svoje a podle toho s ženami nakládá, s vírou v intenzitu i jedinkého čistého milostného gesta, které má schopnost rozžíhat lásku tak, aby byla jako na počátku. (Právě potřeby námětu si vynutily přejmenování obou bláznů na „On“ a „Ona“, avšak pohled na věc je v obou případech mužský.) Pře však není nikterak nelítostná. „On“ přistupuje od začátku na hru na „maličko“, byť toto slovo ironicky obměňuje a interpretuje po svém; nijak nesmiřitelně nevyvrací, spíš namítá a podotýká, až se s „Ní“ nakonec shoduje ve dvou verších: „Maličko blázním, / mátu dejte mi.“ Takto se v Třetím rozhovoru vůbec poprvé v celém cyklu ozvalo slovo přímo oznamující jakési pošinutí mysli („maličko blázním“). Tentokrát — na rozdíl od Druhého rozhovoru — znamenají táž slova u obou mluvčích totéž: lásky není bez bláznivého propadnutí jednoho druhému. Z normálnosti se láska nerodí, anebo naopak: normál lásku zabíjí. Což ostatně uhranutí láskou — i při onom plném, ba cynickém vědomí jejího rubu — není nejlepším potvrzením jistého zešlivení? Šílenství lásky vyplnilo už dřív mnoho autorových básní, jako reprezentativní ukázky tu stačí jmenovat Drama nebo Hudbu z Ortelů a milostí. Třetím rozhovorem bláznů dosáhl Mikulášek — pomocí dialogizace námětu a uplatněním variační techniky na velké ploše — ve své domněně zcela nových tónů.

*Čtvrtý rozhovor bláznů* je dialog mezi umírajícím (První blázen) a Smrtí (Druhý blázen), podávaný s notnou dávkou černého humoru. Ten napomáhá celkovému znesvěcení posvátného tématu, žene báseň — obrazně řečeno — na pól protilehlý pólu svátosti umírajících. Skrze devaluaci umírání dochází pak vlastně i k devaluaci smrti. Autorovo probádávání mezní oblasti mezi bytím a nebytím pokročilo sice v následující knize Šokovaná růže (1969) nesrovnatelně, avšak třeba vidět, že i některá místa Čtvrtého rozhovoru jsou už svého druhu „pokusem o agónii“, jak pak zní podtitul jedné z nejvelkolepějších skladeb Šokované růže, „Co víme o bílé“.

Paradox je základním stylovým principem Mikuláškovy poezie, adekvátním její povaze. Je samozřejmé, že ovládl i Čtvrtý rozhovor, a to tentokrát ne snad jednotlivé verše nebo metafory, nýbrž právě ty základní, nejvyšší kontury skladby. Paradoxní je už figura druhého blázna: chová se před čtenářem jako nadmíru živá bytost, tento živý však představuje — Smrt. Paradoxní je i téma rozhovoru: jakkoli druhý blázen popostrkává prvního do své sféry („Ještě kousek jilu?“; „Myslete na očúny!“; „V té dóze není nic“), do nicoty, a jakkoli první blázen vidí svou situaci velice věcně a nedělá si tedy o svém postavení žádné iluze, přece jen i t a m, kde je už druhem Smrti, obrací svou řeč stále na věci života. Proti fialovému, smrtnému očunu protežuje svůj krvavě rudý toten, velice pozemsky či přízemně glosuje mohutné slovo „nic“ a na sám závěr přivolává do básně ptáka, tento odvěký symbol volnosti a svobody, jež jsou zase synonymem života. Život je to tedy, v čí prospěch tento umírající (první blázen) paradoxně devaluje umírání a s ním i smrt. (V tomto ohledu se později v Šokované růži leccos změnilo.) A konečně ještě jeden základní paradox prochází celou skladbou. Dialog je veden velice civilně, obchází se bez patosu, skoro bez metafor, sporadické rýmy jsou od sebe tak vzdáleny, že je čtenář zaregistrovává jen stěží, slovem panuje tu střízlivost sama, přitom však jde o rozhovor co do smyslu v detailech i v celku ze všech pěti rozhovorů nejbáznivější: s temnými verši, s překvapivými tematickými anakoluty, s promluvy „z cesty“, s tajemnou přízračností. Zdrojem bláznovství jako by zde už nebyli sami blázni, nýbrž vlastní realita básně a její konkrétní faktura.

*Pátý rozhovor bláznů* — typ básně, jaká zpravidla nechybí v antologiích — uchopil své existenciální téma hluboko v jeho propastnosti i otřesnosti. Bezdný labutí pád se tu stal symbolickým zpodoběním bezcílného spění lidského osudu, marné snahy dobrat se odpovědi na věčné otázky po smyslu vlastní existence, nepřetržitě žízňně po životě odsouzeném hned od zrození ke zmaru. V tomto smyslu jde o jistou korekturu Prvního i Druhého rozhovoru bláznů. Na Druhý rozhovor pak navazuje tento Pátý formálně: tak jako tam i zde drží jeden z obou bláznů téma — ať už je pojímá jakkoli — v pateticky vznešené poloze, zatímco druhý je nemilosrdně sráží dolů a drží při zemi. Labuť je vznešený pták; je určeno prv-

nímu bláznů, aby tragičnost lidského údělu podával v této její vznešenosti, důstojnosti a velikoleposti, aby jeho prostřednictvím zazněl v básni milostný motiv, aby jeho ústa vyslovila pochyby o suverenitě samého boha (v. 72—74). Proti tomu druhý bláznů důsledně hraje roli střízlivého desiluzionisty. Nepře se s prvním bláznem, má však dar vidět věci z jiného zorného úhlu, z rubu, se zdravým cynismem. To on může pěstovat slovní hříčky (v. 53—55), to on smí mít labuť i za ptáka vhodného pro jídelniček (v. 35—38), to on suše konstatuje, že v troseční lahvi definitivně není žádné poselství (v. 103—105), to on obrací s krutou pravdivostí v pointě pozornost na lidské „vši“, vždycky parazitující na vzdorné, třebaže marné a právě proto tak velké lidské aktivitě: „...Vši. / Nehýbou se. A letí. / A žerou labuť.“ Promluvy obou bláznů jsou přitom aranžovány do dvojic (patos vyvolává v odpověď věcnost, tragika cynismus); například bezohledně tragikomická pointa o vších (z úst druhého bláznů) je vlastně ozvěnou téhož motivu, který těsně předtím zazněl — jak také odpovídá povaze prvního bláznů — výlučně tragicky: „A labuť — jež slétly (střeleny do boka).“

Pátý rozhovor je nejdelší z celého cyklu, přitom však motivicky velice monotónní, soustředěný v podstatě na různé kombinace několika mála slov či sousloví. Znamená to dvě věci. Předně tolik, že jde o poezii nuancí, velice subtilních odstínů, a za druhé že se téma vyvíjí samo ze sebe, jakousi samoplodivou silou, takže nové významy nebyvají někdy dány předem, nýbrž vznikají ex post jako důsledek pouhého přeskupování toho, co už bylo vysloveno: „Kam ztrácíš se mi celá, / tak celá, že ztrácíš se mi...“ Opakování a obměňování základních motivů, podpořené eufonicky (např. ve v. 42—44, 106—107, 108—111), má samo o sobě funkci sémantickou: umocňuje svou vemlouvavou sugestivností básníkovu sdělení o ustavičném návratu k týmž otázkám o bezedném pádu člověka. Ale funkce tohoto pohrávání s několika motivy je ještě jiná: právě tato hra činí zoufalství jakž takž snesitelným, právě furiantská básníkova pýcha, jak u m í, jak pevnými otěžemi vládne každému verši, slovu, písmenku své básně, zabraňuje, aby zcela nepropadl trýzni ze své látky. Takto dosáhl autor jakés takés rovnováhy: pokouší se vyvážit vrženost do osudu lidskou aktivitou, tragičnost hrou, šílenství rozmyslem.

Pátý rozhovor bláznů sám dobře ozřejmuje dvojí postup, který vykrytalizoval zvláště ve velkých Mikuláškových skladbách posledních let (ze sbírek To královské, Šokovaná růže) k dokonalosti. Výsledkem obou postupů je bohatství významu a tvaru. Avšak zatímco jednou ho autor dociluje hýřením, výpravnou přemírou představ a obrazů, kdy pracuje ponejvíce vztlínavou mnohaveršovou větou, v níž se jeden význam metodicky posouvá k významu dalšímu, podruhé dociluje autor onoho bohatství dokonalým vykořistěním velice omezených prostředků za pomoci obměňování a opakování, variacemi (v Pátém rozhovoru žongluje například virtuózně s černou a bílou, svými základními barvami od prvotiny, která se jmenovala „Černý bílý ano ne“; patrně by se vyplatila speciální analýza těchto dvou barev v celé Mikuláškově poezii). Jednou jde tedy o bohatství z vršených jedinečností, podruhé o bohatství z ustavičně variovaného mála. A vždy tedy o jistou poetickou redundantnost, analogickou osobitě zase redundanci epické (vypravěčské) prózy.



Mikuláškoví blázni se zrodili jako děti poválečné doby: z bláznivé radosti z přežití a šíleného hladu po životě, ale zároveň z vědomí, že tu byli „jináci blázni“, kteří právě z lásky k životu život nasadili (a ztratili). To už také od Prvního rozhovoru Mikuláškovým bláznovským básním zůstalo: bláznovství chápáné jako znak rozporného stavu mysli a bláznovství pojaté zásadně, ve všech protichůdných hlasech, jako kladná hodnota.

Pro Mikuláška charakteristická dvojice bláznů není než objektivací dvou rozdílných či rozporných hlasů uvnitř jednoho nitra, projekcí blahoslavených jedincových niterných svárů, nerozhodností, pochyb. Dva komplementární blázní bytují v jednom těle; a blázen je zase ten, v kom se hádá několik bytostí. Je to toto niterné napětí, niterné drama, co je základní příčinou „vyšinutí“; ostatní známky vyšinutosti — zastávání určitého „nenormálního“ názoru, jistý extrémní (šílený) stav, řeči „z cesty“ — k základní příčině teprve přistupují.

Vyšinutost však není přímo úměrná pouze vnitřní rozpornosti, nýbrž i tématu. Čím existenciálnější téma a čím „filosofičtější“ pojato, tím je rozpornější. Mikuláškovy Rozhovory bláznů mají velice úzký rejstřík, pár námětů; ale jsou to náměty, jimiž se dá obsáhnout celá lidská existence: život, smrt, láska, nicota. Mikulášek objevil svůdnou možnost, že přirozená rozpornost těchto velkých témat se dá obnažit hlouběji a překvapivěji právě kosým bláznovským (méně logicistním) pohledem; a že kosý bláznovský pohled snáze dovoluje smést překážející konvenční hodnoty.

Byla to v podstatě niterná rozpornost onoho bláznovství, co si vynutilo dialogickou formu jednotlivých rozhovorů. Dialog patří k dramatu. A že je Mikuláškovy poezie svou bytostnou povahou dramatická, i že je Mikulášek básník-dialektik, byla příležitost říci už jinde. Rozhovory bláznů jsou z téže matérie jako ostatní Mikuláškovy poezie a také plynule sledují proměny její faktury; avšak právě dialog přiléhá její povaze nejtěsněji a dovoluje její stálé látky, oživované ovšem ustavičně novými impulsy, vyslovit extrémním tvarem. Dialog dovede ideálně zachytit všechny odstíny pře člověka se sebou samým, včetně měnícího se tempa a napětí těchto pří; ale dialog sám je přítom také aktivní: provokuje vyjevování vnitřní rozpornosti, iniciativně nutí hlouběji pronikat do tématu.

Při vši hluboko zakotvené osobitosti autorova bláznovského cyklu došlo však i v jeho rámci k jistému posunu, jak při dvacetiletém vznikání cyklu ani jinak nešlo. Mikuláškoví blázni v období mezi Druhým a Třetím rozhovorem zestárlí a — zmoudřeli. Důraz se přenesl:

z postav na téma (zdrojem bláznovství se později stalo spíše rozporné téma, poselství, sama jsoucnost básně nežli blázni a jejich vlastnosti; z postav se teprve vkročením do rozporné reality básně stávají blázni, nepřinášejí si nic, co by bylo bláznovské už před básní),

z pře na rozhovor,

z dramatu na kontrapunkt,

z postoje favorizujícího jednoho mluvčího na postoj nestranný (podstatou Mikuláškových bláznovských skladeb byla vždy koexistence protiv, ta však nevyučovala převážení na jednu stranu: v prvních dvou rozhovorech tíhly autorovy sympatie na stranu druhých bláznů).

Vymizela každá, byť nepřímá autorova poplatnost vnějším názorovým systémům, básník je čím dál tím víc svůj a tak i svobodnější. Překročena byla i bariéra smrti: místo dvojice život – smrt začala se prosazovat obzajnější polarita (život + smrt) – nicota. Proměna, která vlastně rozdělila cyklus na dvě části (1.+2., 3.+4.+5. rozhovor), se zvlášť zřetelně rýsuje ve výstavbě dialogu. Stručně charakterizováno:

V Prvním rozhovoru jde o vyhraněný spor A (1. blázen) a B (2. blázen), kde je každá promluva vlastně odpovědí na promluvu předchozí; spor nakonec ústí do jisté paralelnosti stanovisek.

Ve Druhém rozhovoru jde obdobně o nesmiřitelný spor, který je v první části (po v. 25) veden prostým křížením dvou samostatných monologů a teprve v druhé polovině ve dvojicích konstatování – odpověď (formou ironické glosy). Totožnost obou stanovisek na konci básně je pouze formální.

Ve Třetím rozhovoru se uplatňuje princip otázky a odpovědi. jehož úkolem je přivést dialog k závěrečnému sblížení obou hledisek zpočátku značně vzdálených.

Ve Čtvrtém rozhovoru opět za každým výrokem (respektive otázkou) A následuje doplňující odpověď B; mezi A a B není rozporu, skládají jakousi nucenou jednotu (umírajícího se Smrtí).

V Pátém rozhovoru tvoří A a B komplementární dvojici; východiskem už nejsou stanoviska A a B, která se mají sblížit ( $A + B \rightarrow AB$ ), nýbrž vyšší jednotu, jejímž jsou A a B pouhými podřízenými články ( $AB \rightarrow A + B$ ).

## 9

Bláznovská čapka byla pro blázny znakem jejich příslušnosti, nebo lépe nenáležitosti, nebo ještě lépe nenáležitě náležitosti: vyrazovala je z obecného společenského a včleňovala do oblasti výjimečného. Obdobně predestinuje i bláznovský motiv každé dílo, v němž dominuje: znamená už předem distanci – autorovu, vypravěčovu, hrdinovu – od okolí.

I když je tento příspěvek odsouzen ke skicovitosti, dají se tu rozlišit dva zásadní postoje (byť odrůdy, pododrůdy, čeledi, hraniční jevy byly samozřejmě četné): jedni si své bláznovství oblékají jako mimikry, druzí se ke svému bláznovství hlásí jako ke své přirozenosti. U prvního druhu převládá moment společensko kritický, bláznovství je programové či z donucení zaujatá pozice. Objektivní, racionálně analytické využití tohoto postoje představuje například Dürrenmatt ve Fyzicích („Jen v blázinci jsme ještě svobodni. Jen v blázinci smíme ještě myslet. Na svobodě jsou naše myšlenky třaskavinami.“). Naopak co nejosobnější bláznovskou auto-stylizaci, která pramení z pocitu donquijotské společenské vzpoury, uboze marné a bezvýsledné, ztělesňuje například Bezruč básní Já II („Komický rapsód těch sedmdesáti tisíců“). U druhého druhu bláznů převládá moment existenciální: bláznovství se reklamuje jako přirozený a nezbytný základ osobnosti; ne už pozice, nýbrž osobní úděl, ať daný, ať nalezený (zvolený). Co se týče bláznovství jako daného údělu, je tu názorným příkladem Holan. Svoje šílenství (Holan rozlišuje mezi bláznovstvím a šílenstvím a v tomto případě je na místě více slovo šílenství) odvozuje od své pří-

slušnosti k básnickému stavu: bylo mu dáno tehdy, když se stal básníkem a vzal na sebe důsledně básníkův kříž. V máchovském eseji z roku 1945 cituje Holan Rimbauda: „Neboť on [Mácha — J. O.] ... ví, že básník musí postoupit všechny způsoby lásky, utrpení a právě toho šílenství...“ A v Lemurii čteme: „Apollón! Četl jsem kdesi, že toto jméno tryskalo ze smyslu slova ἀπόλλυμι, zahubiti... Jak by to všechno, aspoň ve vztahu Apollóna k básníkovi, potvrzovalo jiný starý výrok, že totiž: Dementat, quem perdere vult Deus. — — —“

A co Mikulášek? Jeho specifičnost začíná tím, že jeho blázni jsou dva, že vznikli objektivací niterného jedincova sporu, který se postupem času stává více rozhovorem, vzájemným doplněním. Cyklus napřed (evidentně zejména v Prvním rozhovoru) vázal v osobitou jednotu blázna pozicí a blázna údělem, později (zřetelně od Třetího rozhovoru) přesunul a přesouvá své těžiště do sféry existenciální. Mikuláškoví blázni jsou teď více blázni údělem, a to nalezeným údělem, čili blázni volbou: hnací silou se tu stal pud po intenzivním žití (pud stupňovaný stárnutím) a odpor k onomu lidskému normálu, který za pohodlí zvyku platí ztrátou jistých lidských vlastností (odpor stupňovaný zvlčilostí současného světa). Přitom se nedá říci, že by Mikuláškoví byli cizí i holanovské šílenství, Mikulášek ostatně má z dnešních básnických individualit českých k Holanovi nejbližší. Slovem, jedinečnost Mikuláškovy bláznovské poezie tkví v extrémním (dialogickém) předvedení ambivalentního bláznovství a v jeho objektivaci do postavy blázna o dvou tvářích, blázna-Januse, jenž koncentruje Mikuláškovu spění za dramatickou intenzitou životní a který takto vešel do historie moderní české epizující poezie (Mikulášek do této kategorie přispěl už Vyvolavačem a Prašivcem).

Janusovský blázen, který si sám nasazuje svou bláznovskou čapku a mluví sám se sebou. Blázen!

## MIKULÁŠEKS JANUSKÖPFIGER NARR

Die Tradition der tschechischen Narrenliteratur, der bisher nur eine minimale literaturhistorische Aufmerksamkeit gewidmet wurde, beginnt zur Zeit des Humanismus und endet vorläufig mit dem Gedichtzyklus „Rozhovory bláznů“ [„Zwiegespräche von Narren“] von Oldřich Mikulášek. Die fünf umfangreichen Gedichte dieses Zyklus entstanden in der Zeit von 1945 bis 1966; zusammen wurden sie zum ersten Mal in der Sammlung „To královské“ [„Das Königliche“] im Jahre 1966 gedruckt.

Dieser Beitrag analysiert die einzelnen Gedichte des Zyklus, verfolgt dessen innere Entwicklung, bestimmt seinen Platz in Mikulášeks Poesie und definiert die besondere Konzeption des Narrentyps bei diesem Autor und die Besonderheit der Form seiner Narrengedichte. Jedes Gedicht des Zyklus führt den Streit zweier Narren vor, das Narrenpaar ist jedoch bei Mikulášek eine Produktion der zwiespältigen Stimmen eines menschlichen Inneren. Mikulášeks Typ ist also der Narr mit zwei Gesichtern, ein janusköpfiger Narr, durch dessen Betrachtungen der Dinge der Autor die naturgemässe Zwiespältigkeit der grossen Themen der Poesie (Leben, Tod, Liebe, Nichtigkeit) tiefgehend blosslegt. Die konsequent zur Geltung gebrachte Zwiespältigkeit führte zu einer originellen Benützung der dialogischen Form. Die Entwicklung innerhalb des Zyklus beruht auf einer allmählichen Verlagerung des Akzents von den Gestalten auf das Thema, vom Streit auf das Gespräch,

vom Drama auf den Kontrapunkt, von einer Haltung, die einen der beiden Narren favorisiert, auf eine unparteiische Haltung, und schliesslich von der Polarität Leben – Tod auf eine Polarität (Leben + Tod) – Nichtigkeit. Der Schwerpunkt verschob sich in die existenzielle Sphäre: Mikulášeks Narren sind Narren durch ein gefundenes Los: sie wählten diese Form ihrer Existenz aus Sehnsucht nach einem intensiven Leben und aus Widerstand gegen ein menschliches Normal, das die menschlichen Eigenschaften verliert.

