

Génius – Osud – Hudba – Smrt

RADOMIL NOVÁK

Vnější popudem k napsání prvního cyklu *Mozartian* bylo 150. výročí prvního uvedení Dona Giovanniho ve Stavovském divadle v Praze, o čemž svědčí poznámka v jeho úvodu („Psáno v Mozartově roce 1937“) a také známá Holanova vášeň ke starému, tajemnému a hermetickému umění, jeho nadšené studium hudby a výtvarného umění. Napsání druhého cyklu potvrzuje mnohem hlubinnější inspiraci – uchvácení osudem i géniem tvůrce a jeho dílem. Autor sám o tom píše: „Tragika Mozartova osobního života dolehla na mne tehdy opět a silněji [myslí tím léta první poloviny padesátých let, kdy vznikal druhý cyklus – pozn. R. N.]. Ano: tragika! Považuji W. A. Mozarta za největšího hudebního skladatele, za jednoho z nejtragičtějších hudebníků vůbec – i kdyby nenapsal nic jiného než předehru k Donu Juanovi. Je trapné, že většina lidí v něm vidí hravého rokokového tvůrce tónů. Mozart – toť zjev univerzální“ (Holan 1988a: 360).

Oba cykly *Mozartian* v sobě nesou výrazné stopy kontextu, ve kterém vznikaly. V prvním cyklu z konce třicátých let se básník prostřednictvím vysoké míry abstraktivizace snaží o co možná nejbezprostřednější vyjádření a zpřítomnění životních „obsahů“, přičemž ale jeho cílem není reflexe nějakého tématu vytrženého ze skutečnosti, jde mu spíše o drama a napětí duševních procesů a postojů s ním spojených. Toto drama se odehrává v procesu „sebeuvědomění“ poezie – Přemysl Blažíček tak pojmenoval vývoj, jenž postupně vymaňuje báseň z nadvlády myšlenky a řeč se stává jejím vlastním, do sebe uzavřeným zdrojem, básní samou.

Druhý cyklus, vznikající mezi lety 1952–1954, tedy v bezprostřední blízkosti *Bolesti* (psáno 1949–1955), se také nese v lyrickém tónu. Abstrakce a alogická nespojitost však ustupuje pod tíhou inspirace příběhem Mozartova života (zejména ozvuky jeho

pražských pobytů), který vnáší do lyrické atmosféry prvky epického náznaku. Zdeněk Kožmín podotýká, že Holan vytváří básně jako vyhraněné konkrétní životní situace, které jsou pro něj „vyhrocením významového napětí textu takovým směrem, aby tak mohl být postižen děj, v němž se rozhoduje právě něco osudově podstatného“ (Kožmín 1995a: 188). Budeme-li hledat (i přes odlišnosti v poetice) pojitko obou cyklů, bude jím fenomén geniálního hudebního skladatele. Jejich soudržnost je pak také „zvnějšku“ podpořena totožným názvem první básně prvního cyklu a poslední básně cyklu druhého (Bertramka). Genius loci pražské Bertramky se tak stává páteří celého díla, vytváří osobitou atmosféru, asociuje mnoho významů a kulturně-historických odkazů na místo, kde Mozart pobýval u manželů Duškových.

Kompozici prvního cyklu *Mozartian* tvoří osm číslovaných básní, které jsou opatřeny názvy. Texty jsou oproti druhému cyklu rozsáhlejší a samostatnější, jejich spjatost s Mozartem jako konkrétní historickou postavou existuje pouze v náznacích, jež jsou ponejvíce vyvolávány názvy. Druhý cyklus obsahuje třicet číslovaných textů kratšího rozsahu (od čtyř do osmnácti veršů) psaných volným veršem, pouze některé z nich jsou opatřeny názvem či symbolem – nelze však vysledovat klíč ke způsobu výběru a rozložení názvů. Samotný kompoziční princip bychom mohli vnímat jako princip více hudební než básnický a označit ho jako téma s variacemi, přičemž téma je exponováno už v prvním cyklu *Mozartian* (v našem interpretačním pojetí je čtyřhlasé: génius, osud, hudba, smrt) a v druhém cyklu s ním básník pracuje pomocí různých technik opakování. Vytváří tím jakési minicykly vždy s jedním vedoucím hlasem (motivem) a ostatními hlasy kontrapunkticky připojenými (například v úvodních třech textech druhého cyklu je vedoucím hlasem motiv génia – Mozarta, signalizují to zájmena psaná v textu kurzivou: *on, on, jeho*; „minicyklus smrti“ (vymezený texty XXII až XXVI), podobně „milostný minicyklus“, spojující texty IV, XII, XIII, XIV, XV, XXI). Zatímco vnitřním pojitkem mezi variacemi je už naznačené téma a jeho rozvedení, pojitkem vnějším jsou refrény, stejná strofická uspořádání, obdobné syntaktické konstrukce větných celků ve výčtech (většinou

v počtu tří), opakované využívání aposiopezí a kontrastů, užívání otázek, některých spojek a částic v syntakticky významných pozicích (ale, a, a přece, ano). Celou kompozici je možno hodnotit jako kruhově uzavřenou (končí variací prvního motivu – Bertramky).

Génius

V *Mozartianech* Holan do svého společenství géniů – Máchy, Shakespeara, Hamleta, Rembrandta – vřazuje fenomenálního hudebního skladatele Wolfganga Amadea Mozarta. V tomto kruhu na jedné straně výjimečných, na straně druhé jistým způsobem vyvržených (neboť jsou těmi „průměrnými“ nepochopeni a vytlačeni mimo teritorium lidského soudrženství – „aby nikoho nenakazili“) Holan nachází i sebe, svůj úděl, ale také možný zdroj světla, které by mu ukazovalo cestu z temného labyrintu života, z nicoty. Současně se zde projevuje touha vytrhnout se ze samoty a najít někoho či něco, co by tuto samotu ospravedlnilo, a proto „ono neustálé hledání nových a pozoruhodných předmětů, ona téměř nikdy neukojená touha po jim rovných a dorůstajících jich, s nimiž by se mohli sdělit“ (Schopenhauer 1994: 16).

Univerzalita těchto výjimečných zjevů Holanovi umožnila, aby vzdal hold pro něj největšímu hudebnímu skladateli, zároveň se však v obou cyklech inspirovaných tímto tvůrcem snaží dobrat intuitivní pravdy o světě a člověku, pokud si takto pojmenujeme jednu ze základních schopností géniů. Co je však údělem génia, jeho splátkou za dar mimořádné schopnosti hledat a najít pravdu? – Samota? Úzkost? Utrpení? Smrt? Paralela mezi Mozartem a Kristem v básni XXV přináší zprávu o pravém údělu génia: „Byl na ráně Boha a měl ji zahojit.“ To znamená měl zahojit všechnu bolest světa pramenící od počátku stvoření, stejně jako Kristus přinést naději a obětovat za ni život. Toto obětování zdůvodňuje Schopenhauer takto: „ten, kdo je velký, poznává se ve všem, a proto v celku [...] jde mu o celek, snaží se postihnout jej, aby jej znázornil, či vyložil, či prakticky na něj působil [...] oni – proti lidské přirozenosti – nedbají své vlastní věci, nežijí pro sebe, nýbrž pro všechny“ (Schopenhauer 1994: 33). Viktor Hugo ve svém pojednání o geniálních umělcích zmiňuje: „Géniové jsou dynastií. Ba

není jiné dynastie. Všichni mají korunu, i korunu trnovou“ (Hugo 1997: 15). Trnovou korunou je jim nepochopení a samota, protože jejich myšlení se týká celého makrokosmu, a překračuje tudíž hranice běžně chápajících lidí.

Génius značí velkého ducha. Blažíček říká, že „duch je silou, která člověku umožňuje přesáhnout sebe sama; a přesáhnutí danosti člověka je vlastním způsobem realizace ducha“ (Blažíček 1991: 46). Obvyklé příklady potvrzující tuto pravdu jsou u Holana posunuty k větší opravdovosti („Smát se sám sobě a nevědět o tom [...] milovat tedy někoho víc než sama sebe.“), jsou stupňovány („z plodu plodnější, z ovoce ovocnější“). Génius má symptomy bláznovství, je tím, kdo „věnčen rozpukek“ za cenu vnitřní rozervanosti a „vychýlenosti“ miluje (v tomto případě svou hudbou či svou poezií). Tvoření a láska k lidem skrze dílo je pro něj přirozeností.

Výjimečné postavení génia v lidském společenství koresponduje s výjimečným postavením Krista. Paralelně s Kristovým utrpením buduje Holan mýtus nový – mýtus o člověku, který bez přičinění vlastní vůle (což je další vlastností geniů),¹ to znamená, že „ze sebe sama“ jde „neprošlapanými“ cestami života, jsou mu cizí rezignace a kompromisy, má mimořádnou víru „ve svou věc“ a naprosto přirozenou oddanost „této věci“, ale ne pro sebe, nýbrž pro všechny.

Výsadou těch, kteří jsou schopni být „pouze čistým poznávajícím subjektem, jasným okem světovým [...] s takovým stupněm rozvahy, kolik je třeba k tomu, aby zřené mohlo být opakováno dobře uváženým uměním“ (Schopenhauer 1994: 15), je odpouštět. V jednom ze závěrečných textů slyšíme na půdorysu úsečného dialogu v otázkách skrytou obžalobu „průměrných“ („Kdo se ti to vysmíval?“; „Kdo to na tebe křičel?“), poslední odpověď však chce jen odpouštět („Už se nepamatuji.“; „Nemohu si vzpo-

1] Stojí tedy nad všemi, „slyší“ to, co „oni“ neslyší, protože „jeho intelekt je odpoután od vůle, tedy od osoby, nezakrývá to, co se k ní vztahuje: svět věci, nýbrž uvědomuje si je zřetelně, vnímá je, jak jsou o sobě, v objektivním názoru“ (Schopenhauer 1994: 27).

menout.“ – XXVII). Jedině hudba (tajemný ženský objekt; „ona“) s ním mlčí, a je tudíž v harmonii – dalo by se říci, je s ním jedno tělo a jedna duše, neboť je pro něj tím, čím byl Kristu Duch Svätý – tedy dárkyní milosti a mostem k transcendentnímu přesahu sama sebe.

V prvním cyklu *Mozartian* nalézáme téma geniality spíše v náznacích, jako by byl básník více uhranut tragikou individuálních životních osudů skladatele, básníka, člověka. V Adagiu h moli se setkáváme se snahou posunout slovo vstříc hudbě nebo tichu, protože kde jinde nalezneme „bezřečí“, tedy „Podstatu“ či „Smysl“? Básník sdílí se svým skladatelem společný časoprostor, kde ticho a hudba jsou jedno. Uměním géniovým tedy je vytvořit tento časoprostor, ve kterém je pozemské transcendováno v rajské, časové v univerzální.

Snad nejpřesnější a nejobsáhlejší „definici“ génia Holan podává v posledním verši celé skladby: „Ale génius je ustavičná přítomnost...“.² Hodnotami, jež existují nezávisle na našem bytí, nezávisle na čase a které mají nepřetržitou kontinuitu, je Holanovi poezie a také Mozartova hudba. Přítomnost génia bychom mohli chápat a vnímat jako záruku dalšího vývoje, potvrzení smyslu tohoto vývoje, jisté „světlo“, které nás vede vpřed. Tato přítomnost však v sobě nese svou minulost i budoucnost. Zní-li Mozartova hudba, pak se v nás probouzí, námi prostupuje a sjednocuje minulost, přítomnost i budoucnost, v tom je působení ducha geniality univerzální.

Osud

Básník vyvolává názornou přítomnost Mozartova osudu pomocí abstraktních metafor. Známé skutečnosti jsou jimi zvnitřněny, dostávají ráz mýtu. Básník pojmenovává a přibližuje zřetelnému

2] Stejný verš najdeme v závěru básně Rembrandt ze sbírky *Na postupu* (verše z let 1943–1948, vyšly 1964) (Holan 2000: 178). Báseň má také podobnou strukturu jako báseň XIII z druhého cyklu *Mozartian* (Holan 1999: 199). Ripellino (1968: 37) v Holanově tvorbě nalézá některé výroky, souvětí, metafory i celé pasáže putující z básně do básně v mnohonásobných variacích. Jsou pro něj zkratkami a kondenzátory básnické energie.

vědomí to, co ostatní pouze cítí, neboť oni díky svému subjektivnímu poznání „uvědomují si věci ve světě, ne však svět; své vlastní konání a utrpení, ale ne sebe“ (Schopenhauer 1994: 28).

Mozart, který zvláště v prvním cyklu vstupuje do textů ne jako historická postava se svým příběhem, ale především jako symbol tragického střetu génia s osudem, jako symbol, ve kterém se sváří všechny polohy života (vášeň, melancholie, vzdor, pokora a tak dále), touží po harmonii, avšak vždy je nějak roztříštěn, znejistěn a rozkolísán. Osud může být na jedné straně laskavý a vstřícný, dává mu prožít blažené chvíle zvláště jako plodnou a výjimečnou tvořivost (IV Setkání), na druhé straně je ale „přístrašným hlasem“, ozvěnou zkázy, lhostejnosti a klamu. Nic nemůže zmenšit „osud na spadnutí“ (VII Černý posel).

Osud jako personifikovaná životní síla, která v sobě spojuje démoničnost s andělskostí a kormidluje náš život do neznámých a mlhou zkalených vod, se objevuje hned v prvním textu druhého cyklu. Tíha osudu jako by tady byla umenšována nesmírnou silou zjevení génia, je však vyvažována jeho bolestí a samotou – stálými průvodkyněmi Mozartova i Holanova osudu. Básník je proto na Mozartově straně i v době jeho slabosti a touhy uniknout (XI), protože ví, že bolest, kterou nese, není pouze jeho vlastní bolestí, ale bolestí celého světa (stejně jako Kristus cítí a vykupuje hříchy celého světa). Není však úniku, vždyť jediný prostor, kam bylo možno utéci – dětství a matčina náruč –, je ztracen („Cožpak jsme neztratili dětství?“, XI).

„Čas naplněný lidmi je šílený“ (XII), avšak bez nich mu zůstává už jen samota: samota velkého tvůrce (XX Po koncertu), samota bez milované ženy mající atributy tmy, ledu, nespavosti, žárlivosti, lásky bez víry (XXI), samota lidské opuštěnosti v atmosféře předzvěsti smrti spojená s touhou po lidském hlasu („ale ten hlas by stejně musil mlčet, ba mlčeti jazykem *svátečním*...“). Nakonec není samota vykoupena ani hudbou – oním „zábleskem či vnuknutím“, jak Jiří Trávniček pojmenovává „chvíli, jíž jsme v držení někoho či něčeho mimo nás“ (Trávniček 1996: 72), ale je stupňována a prolamuje se k samotě a smrti.

Otázka kladená Bohu, zda-li je možné přemoci osud, má řečnický charakter a ústí ve skepsi vůči lidem. Křivda, kterou způsobil

osud Mozartovi, splývá s nepochopením a bezcitností společnosti, jíž je génius obklopen. Naplňuje se známá pravda, že géniovo umění přesahuje její chápání, stojí nejčastěji v rozporu se svou dobou a teprve čeká na budoucnost, jež mu dokáže naslouchat, neboť jeho současníci si jeho přítomnost neuvědomují, jsou „hluší“.

Klíčová úvaha „čím je osud před Bohem...“, která poznenáhlu vyrůstá z dění básně Don Juan (IX Don Juan), souzní spodním tónem s tragičností Mozartovy opery. Poměřování těchto dvou fenoménů – osudu a Boha – končí v nedořečení. Je to podnět k úvaze, ne hotový koncept. Ať však osud nebo Bůh, je tady síla, která řídí onu „vzdálenost“ či „blízkost“ mezi životem a smrtí, je vykonavatelkou spravedlnosti, ale přináší zároveň smutek a smrt. Přesto je však čím dál tím víc vyjevovaná tragičnost („Cítíš budoucně skonalý čas“ – X) opakovaně (v závěru několika textů pomocí refrénu) vyvažována krásou. Znovu se podle tvaru zájmena „nám“ potvrzuje myšlenka „služby“ géniova umění člověku. Krása ho vykupuje z nicoty a prázdna.

Holan v *Mozartianech* nepřináší odpověď na otázku „co je osud?“, „jakou úlohu hraje osud v našem životě?“, nýbrž chce zachytit drama, ve kterém se život člověka sráží s osudem i obrovské napětí vyrůstající z přijetí osudu a jeho naplnění. Přitom však nesledujeme popis tohoto dramatu, ale jsme „v něm“, „uvnitř“, jsme nuceni ho prožívat. Géniovův osud spěje k tragickému závěru tím rychleji, čím silněji se jeho poznávací síla odpoutává od vlastní vůle. Je to jako propast, do které se nezadržitelně řítí, i když propast obrácená dnem vzhůru.

Hudba

Hudba je pro Holanovu poezii zcela zvláštní, polyfunkční kategorií vyjadřující přesah z roviny pozemské do roviny metafyzické („a hudba po něm dědí / pomezí, jež se trhá / k lidskému pouze podobou“; III Stín psaný pro soprán). Řečeno slovy Schopenhauera, „hudba se od všech jiných umění odlišuje tím, že není odrazem jevu či správněji adekvátní objektivitě vůle, nýbrž bezprostředně odrazem vůle samé, a tedy podává ke všemu fyzickému ve světě to metafyzické, ke všem jevům věc o sobě“ (Schopenhauer 1998: 214).

Hudba současně zastupuje tu „světlejší“ polovinu géniova života, přitom však je i zdrojem jeho rozpornosti. Ta je sice překonávána směrem k harmonii, ale nikdy překonána není, „je něčím žádoucím, protože pravdivým“ (Blažíček 1991: 45).

V *Mozartianech* je hudba prostředníkem mezi básníkem a skladatelem, mezi géníem a světem. V *Blaženosti* je název básně hned v úvodu propojen s motivem hudby „rajskými štulci do očarování“. Ve *Stínu* psaném pro soprán ve spojitosti s hudbou Holan užívá slova zázrak, jako by tady byla zvažována hranice, jež rozděluje to, co je lidsky možno vnímat, a to, co je absolutní. Zázrak nelze pochopit a hudbu také není možné pochopit zcela. Abstraktní – a tím i neobvyklé – slovo *stín* v názvu je zřejmě vyjádřením teprve rodícího se obrazu (jenž je ve stínu zrcadlen), který ještě nestvořený je krásnější o naději a zároveň bolestnější v jeho uskutečnění, už bez naděje. Jako zázrak je označena také *jeho* (myslí se Mozartova, géniova) odpověď na trojici otázek tázajících se po smyslu našeho bytí ve svébytném „trojforismu času“ (viz III). Odpovědí je dílo géniovo, které „není věcí k užítku [...] je tu pro sebe samo [...] jak čistý výnos bytí. Proto jich zažívání uchvacuje nás v hloubi duše: protože se vynořujeme při něm z těžkého pozemského ovzduší nuzoty“ (Schopenhauer 1994: 38).

V lexikální rovině je tematika hudby propojena s konstantními slovy, například *slavík, anděl, ráj, ticho, krása* a *milost*. Synonymem pro hudbu se v druhém cyklu básní stává žena, najdeme v něm jakýsi minicyklus propojený milostnou tematikou. Ženský objekt zůstává anonymním a tajemným, jeho uvedení do textu (IV) je okamžikem zasažení, okamžikem, kterým je lyrický objekt (Mozart) vytrhnut samotě, momentem sbatření. Je současně perspektivou i nevědomým počátkem směřování od čistoty k vášni, od nevinu k vině, od duše k tělu. Je to proces, ve kterém se naplno projeví barokní dualita³ duševního života člověka, přičemž jeden pól je zakotven v tělesnosti a druhý směřuje k ryzímu duchovnu.

3] Barokní rozměr přiznává Holanově poezii Angelo Maria Ripellino a Jiří Trávniček. Pro zaujetí hudbou a hudebními nástroji Ripellino Holana spojuje s českými barokními umělci, jako je Bedřich Bridel, Jan Kořínek či Felix Kadlinský (Ripellino 1968: 32).

Poslední verš nás vede k myšlence ztotožnění onoho milostného ženského objektu s „hudbou“, možná by ho bylo možno chápat jako metaforu setkání génia s hudbou – setkání, které géniovi přinese u budoucího potomstva slávu. Prodlévání v milostném opojení má ráz blažené kontemplace, snového stavu mystického vytržení. Jeho vyvrcholením je konstatování, „že zázrak je vše, co žije přítomnost Boha, / co člověk dosud nepokazil...“ (XVI).

Hudba se bude v obou rovinách (přímo nebo projektována do milostné tematiky) objevovat až do konce cyklu. Opačný pól milostné tematiky představuje nepřítomnost milované ženy (XXI). Láska sice propojuje a dynamizuje dění, je to však láska bez víry, plná šalebných představ, žárlivosti, cizoložství. Traumatizující pocity zpodobněné personifikovanými střevíčky z ledu prostupují do vztahu, harmonizují se teprve táním a návratem k „němu“. V závěru přichází dívka nesoucí kytici černých růží. Spojením ženského objektu (hudby) s černou barvou tak nevyhnutelně přichází smrt. Hudba ve všech proměnách, ukotvená v tajemství milostného vztahu mezi ní a jejím tvůrcem a stojící vedle něj i v okamžicích rychle se blížící smrti, je svědkem naplnění tragického osudu génia.

Smrt

Smrt je jednou ze základních otázek Holanovy básnické filozofie.⁴ Odpověď na ni nemůže být nikdy jednoznačná, protože pravda se rodí a ukrývá v napětí mezi kontrasty (černé klíče – bílé krvinky). S každým tvrzením („Říkal, že smrt je klíčem / k opravdivému štěstí.“) je tady vždy místo pro jeho protiklad, jeden poloprostor potřebuje druhý proto, aby mohl být zcelistvěn a znovu znejistěn.

V úvodní Bertramce samota a opuštěnost místa korespondují se samotou lidskou, jsou důsledkem marného čekání a toužení. Ticho nehybné samoty anticipuje drama a blízkost smrti ve střetávání pozemskosti a nezemskosti, v údělu marnosti, nicoty a žalu. Minulostí se ozývají ještě „hřmoty“; je to období dětství, které rodí

4] Jaroslav Seifert v jedné ze svých básní o Holanovi poznamenává: „Bydlil pár kroků odtud / a se smrtí se dobře znal. / Je jí tady všude plno“ (Seifert 1996: 20).

touhu „být“, přítomnost už je však jen neproniknutelné ticho, je destruktivní, neotevívá perspektivu pro zápas o překonání samoty, „kde zápasil by vesmír se slzou“. Drama provázené nocí a stíny ústí ve smrt, jen Bertramka zůstává pevným bodem.

Černý posel přináší smrt a zkázu, je ozvěnou smrtelnosti a hlasem „přístrašným“ (VII Černý posel). Současně vede ruku osudu, proti které jako jediný soupeř stojí krása a milost Mozartovy hudby (IX Don Juan). Předzvěst smrti provází hořká ironie. Samotou, bolestí a také touhou uniknout (opilství) vstupujeme do závěrečné scény celé tragédie. Už nic nemůže zmenšit „osud na spadnutí“. Ani paradoxní únik od hudby – jeho jediné spásy – nezastaví samohybný mechanismus prázdnoty (XX Po koncertu). Tvůrce se cítí opuštěný i se svou hudbou, jež ho začíná děsit (Rekviem), protože mu nastavuje zrcadlo a ukazuje cípek nejasné budoucnosti (XXIII Mozart na Kampě).

Zvláště v poslední třetině druhého cyklu *Mozartian* představuje smrt vedoucí hlas. Drama probíhá synchronně s přírodním cyklem, podzimní slunce a déšť předjímají blízkost smrti, taktéž symbolizovanou hudebními motivy („Černé klíče, černé noty, černé pauzy“; „pedálová harfa se spuštěným závojem pavučin“) i pozdní hodinou, v níž se dění odehrává.

Hra v kulečník jako metaforizovaný život (XXII) propojuje černou (smrt) a bílou (hudba, život). Mezi nimi pulzuje osud. Stále se stupňující úzkost evokuje řečnickou otázku: „Je všemu konec? Nebo má se ještě dočkat, / že pění náhrobních kamenů / vyjde litografované vydání jeho Rekviem?“ (XXIV).

Každým textem jsme o krůček blíž smrti. Paralelou s trpícím Kristem celý „minicyklus smrti“ vrcholí. Duchovním směřováním a cílem géniů je ulehčit „lidský rmutný proud“, proto je Mozart Holanem přirovnáván k alkyonovi (mořskému ptáku v řecké mytologii, pokládánému za věstitele klidných dnů za zimního slunovratu) a andělovi, „neboť patřil celému ráji, ale jen části země, / jen některým jasům, ale všem tragédiím“. Téměř dokumentární, strohý (Holan zde užívá velmi krátké větné celky) a úsečný popis Mozartova pohřbu jen dokresluje celou tragédii géniova osudu (XXIX †). Zůstává jen ticho a „stínové kresby“ na zdech Bertramky mlčky zrcadlí odlesky dávného osudu.

Svět *Mozartian* je imaginárním básnickým světem, vytvářeným však pod tíhou skutečnosti.⁵ Pokusili jsme se ho rekonstruovat pomocí čtyř základních opěrných bodů – génius, osud, hudba, smrt, jež pro nás vytvořily základní „interpretační prostor“, obkružovaný velkolepou myšlenkovou aktivitou básníka. Tato aktivita směřuje od vnějších okolností, průvodních skutečností Mozartova osudu ke snaze o objektivní poznání světa a jeho zákonitostí, od příběhu k abstraktní ideji, od útržků z Mozartovy existence k intuitivní pravdě o podstatě života.

Mozartiana odrážejí duchovní spojení mezi básníkem a Mozartem, nadčasově zrcadlí tragiku osudů obou tvůrců, jejich vyvržení ze společnosti (bláznovství, rozervanost) a osamocení, neustálý zápas se samotou a nicotou. Oba jsou hledači pravdy, věčných idejí jako trvalých a podstatných forem života, jsou podobní novodobému Kristu, který odpouští průměrným a stále bojuje se svými pochybnostmi, když poznává, že není vykoupení a naděje. Ono hledání pravdy je spojeno s hudbou, která není jen poutem mezi skladatelem a básníkem, ale něčím, čím může člověk přesáhnout svou pozemskost a najít ospravedlnění pro svou další existenci. Hudbu zde můžeme vnímat jako paralelu poezie: obě umění představují pro své tvůrce útočiště, šťastné chvíle tvořivosti, mnohdy jediný smysl života a způsob sebevyjádření. Na druhé straně však také klam, zkázu a lhostejnost.

Holanovo hledání je v mozartovských cyklech především hledáním sama sebe v dramatu identifikace a konfrontace s osobností Mozarta, ale také nalézáním možné cesty pro další bytí v tomto nicotném a stále zmarňovaném světě. Básník a skladatel se pohybují ve stejném prostoru hudby a ticha, pozemského a rajského, časového a univerzálního. V jejich genialitě se sváří anděl s démonem, jsou prověřovány základní životní hodnoty a postoje. Sřet geniality s osudovostí probíhá uprostřed nezachytitelného myšlenkového toku, v němž se básník zrcadlí v osudu podobně naladěného génia, touží po sebepoznání a sebeuskutečňování.

5] Z. Kožmín i P. Blažíček se shodují v tom, že i když je Holanův svět poezie „sám pro sebe“, vždy vzniká pod dojmy objektivní skutečnosti (Kožmín 1995c: 172).

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

BRABEC, Jiří

1963 Holan, in *Jak číst poezii* (Praha: Československý spisovatel)

HOLAN, Vladimír

1964 *Noc s Hamletem* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1988a *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

1988b *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon)

1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Litomyšl – Praha: Paseka)

2000 *Spisy 2. Ale je hudba* (Litomyšl – Praha: Paseka)

HUGO, Viktor

1997 *Géniové* (Brno: Vetus via)

KOŽMÍN, Zdeněk

1995a Drama lyriky, in Z. K.: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 186–191

1995b Holanova rekonstrukce světa, in tamtéž, s. 167–170

1995c Krajnost Holanovy poezie, in tamtéž, s. 171–180

RIPELLINO, Angelo Maria

1968 Úvod k Vladimíru Holanovi, *Host do domu*, č. 2, s. 31–37

SCHOPENHAUER, Arthur

1994 *Génius. Umění. Láska. Světec* (Olomouc: Votobia)

SEIFERT, Jaroslav

1996 *Seifert cantore di Praga* (Praha: Vela)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1996 Bytí skrze ne-bytí, in J. T.: *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 68–84

VOLEK, Tomislav

1973 *Mozart a Praha* (Praha: Supraphon)

WEISS, David

1977 *Mozart člověk a génius* (Praha: Odeon)

Ing. Mgr. Radomil Novák, PhD., Ostravská univerzita