

FRYDERYK CHOPIN V ČESKÉ POEZII

LIBOR MARTINEK¹
(Opava)

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, romantyzm, interdyscyplinarność, muzyka, związki literatury i muzyki

Keywords Fryderyk Chopin, romanticism, interdisciplinarity, music, relation between literature and music

Abstrakt: Libor Martinek, FRYDERYK CHOPIN W CZESKIEJ POEZJI. „PORÓWNANIA“ 9, 2011, Vol. IX, ss. 154–170. ISSN 1773-165X. Esej poświęcony został fenomenowi polskiego romantycznego kompozytora Fryderyka Chopina, którego 200 rocznicę urodzin świat kultury i sztuki czcił w 2010 roku. Chopin sam wykazywał zainteresowanie literaturą i sztuką swojej epoki, stąd skupiając się na na relacjach literatury i muzyki, refleksja ogniskuje się wokół problematyki interdyscyplinarnej – związków muzyki kompozytora z poezją w dziełach czeskich poetów.

Abstract: Libor Martinek, FRYDERYK CHOPIN IN CZECH POETRY. “PORÓWNANIA“ 9, 2011, Vol. IX, pp. 154–170. ISSN 1773-165X. The essay is devoted to the phenomenon of the Polish romantic composer Fryderyk Chopin whose 200 birth anniversary was celebrated by the world of culture and art in 2010. Chopin himself showed interest in the literature and art of his times, thus the focus on the relationship between literature and music the reflection is centered around the issue of interdisciplinarity – relationships between the composer’s music and the poetry in the works of the Czech poets.

Osobnost polského romantického skladatele Fryderyka Chopina, jehož dvousté výročí narození si v roce 2010 připomínáme, vzbuzovala zájem nejen muzikologů, historiků, životopisců a dalších odborníků, ale také spisovatelů jak v Polsku, tak ve světě. Byli to již jak jeho vrstevníci, vzpomeňme Cypriana Kamila Norwida, jenž napsal poemu *Chopinův klavír*² inspirovanou skutečnou událostí roku 1863 ve

¹ Correspondence Address: martinek.libor@centrum.cz

² Poema byla přeložena do češtiny Janem Pilařem (poprvé tiskem v roce 1976, pak ve vybraných verších *Chopinův klavír* Cypriana Kamila Norwida roku 1983).

Varšavě, kdy ruští vojáci vyhodili Chopinův nástroj z okna, tak autoři mnohem mladší. Ostatně Chopin sám jevil zájem o literaturu a soudobé umění vůbec, k jeho nejvýznamnějším přátelům patřili skladatelé Hector Berlioz a Franz Liszt, malíř Eugène Delacroix, básník Heinrich Heine nebo prozaik Honoré de Balzac.

S emancipovanou spisovatelkou George Sandovou také nějakou dobu žil, později se tento vztah stal námětem k četným literárním ztvárněním.

* * *

Problematika tematizace hudby v literatuře je značně složitá³, proto považujeme za nutné předem vymezit alespoň rámcově metodologické pole výzkumu.

Vztah hudby a literárního díla zkoumáme na úrovni souboru určitých vlastností literárního textu. Ty můžeme shrnout do tří kategorií, z nichž první tvoří všechny projevy z oblasti hláskové instrumentace a prozódie, druhá se omezuje na rovinu tematizace hudby, způsobů prezentace aspektů hudebního díla v literárním díle a prezentace hudby v přirozeném stavu, konečně třetí se týká interpretace forem a hudebních technik v literárním díle⁴. Interpretační strategie je podmíněna estetickým vědomím badatele⁵. Chceme-li tedy zkoumat, jak se chopinovské inspirace projevovaly v literární tvorbě spisovatelů, nutně se dotkneme i těchto otázek.

Co se týče polských spisovatelů – s vědomím, že Chopin svým osudem a tvorbou inspiroval i další autory z různých zemí – kromě rozličných literárních imponderabilií, které se nashromáždily v průběhu dvě stě let, najdeme chopinovská témata a motivy na všech estetických a žánrových úrovních literární tvorby, od literatury populární, přes texty z pomezí literatury a odborných či populárněvědných prací až po literaturu výsostně uměleckou čili prozaickou beletristiku, drama⁶ a poezii, přičemž badatelé jako Kazimierz Maciąg v tomto případě hovoří o „poetickém překladu“ Chopinových děl do literárního jazyka⁷.

Pokud jde o edice poezie s chopinovskou tematikou, výběr z básní českých a polských autorů o Chopinovi v Mariánských Lázních *Zde zní ozvěna jeho tónů* (1983)

³ Srov. např. monografii A. Hejmeje *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002, nebo soubor polských poválečných studií na dané téma v antologii (red.) A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*. Kraków 2002. Z českých prací např. studii Jiřího Trávníčka a Miloše Voráče, *Zdroje poetizace v písňových textech Jiřího Suchého*. Universitas 1984, roč. 17, č. 2, s. 3–8, případně studii Milana Kašpárka a Libora Martinka, *Hudba – slovo jako kooperující semióza na příkladu písňového textu. „Aluze“* 1998, č. 1, s. 65–68. Autor píšíci tuto poznámku je v České republice jediným, kdo problematiku intersémiotického vztahu literatury a hudby obsáhl ve vysokoškolských skriptech (*Literatura a hudba 1/1*, 2. Opava 2009).

⁴ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 52.

⁵ Tamtéž, s. 44.

⁶ První drama o Chopinovi, jednoaktovka Juliana Ursyna Niemcewicze, vzniklo již kolem roku 1820 (viz K. Maciąg, *„Naczelnym jest u nas artysta“*. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*. Rzeszów 2010).

⁷ K. Maciąg, op. cit.

sestavil a připravil k vydání také Osvald Klapper. Najdeme v něm básně Františka Kropáče (*Improvizace v Mariánských Lázních*), Oldřicha Zemka (*Maria*), Jiřího Karena (*Chopin v Mariánských Lázních* s podtitulem *Maria Wodzińska*), Kamila Bednáře (úryvek z poemy *Chopin v Mariánských Lázních*) a také překlady z polské poezie – výňatek z *Chopinova klavíru* Cypriana Norwida v překladu Jana Pilaře a báseň *Chopinova polonéza* Marie Konopnické v translaci Olgy Neveršilové; báseň Konopnické je významná také tím, že ji autorka vepsala do pamětní knihy v den odhalení pamětní desky na Chopinově domě v Mariánských Lázních 31. července 1902.

Zmíněná báseň Oldřicha Zemka (1893–1967) *Maria* vyšla nejprve v knižně vydaném cyklu básní *Chopinovské akordy* (1967). Jde o verše značně průměrné hodnoty, zajímavé jediné tím, že autor se zřejmě poctivě a značně podrobně seznámil s některým Chopinovým životopisem. V básni *Varšava padla* lyrický hrdina vzpomíná na své učitele Živného a Elsnera bezprostředně po prohraném proticarském povstání, které začalo v listopadu roku 1830 a skončilo neúspěchem v září 1831. O porážce povstání se Chopin dozvěděl ve Stuttgartu během své cesty z Vídně do Paříže, kam přijel koncem září 1831. Chopin odešel do ciziny 2. listopadu 1830 s prstí rodné země ve stříbrném poháru a s prstenem darovaným Konstantinou Gładkowskou. V Zemkově básni si skladatel klade trýznivou otázku po osudu své rodiny i slečny Konstantiny: „Kam poděla se Konstantina? / Či zapomněla na mne už? / Možná, že leží na hřbitově, / že její píseň mi už nezazvučí. / Ta myšlenka mé srdce trýzní, mučí“⁸. O vztahu mladého Fryderyka s Konstantinou, o několik měsíců od něj mladší studentkou varšavské konzervatoře, nemáme mnoho zpráv také proto, že Gładkowská po čase zničila Chopinovy dopisy, ba i jeho portrét, ale do konce života ochraňovala prsten, který jí věnoval. Víme také, že Konstantina Gładkowská vystoupila v koncertu na rozloučenou před Chopinovým odjezdem ze země v říjnu 1830 a skladatel její vystoupení ve „stuttgartském deníku“ oceňoval velmi vysoko. Gładkowská také napsala dvě třinácti a jedenáctislabičná čtyřverší do Chopinova alba, ale přesto se zdá, že city, kterými mladý umělec obdařil nadanou vokalistku, byly jednostranné. Patnáct měsíců po odjezdu skladatele se Gładkowská provdala za Józefa Grabowského⁹. V polské literatuře se první zmínky o lásce Chopina ke Gładkowské začaly objevovat poměrně pozdě až v 70. a 80. letech 19. století, kdy se objevily možnosti přístupu ke skladatelově korespondenci. Životopisce vedl k určité diskrétnosti fakt, že Konstancja z Gładkowských Grabowska žila až do roku 1889. Beletrizace jejich vztahu se nesla v sentimentálně barvotiskovém tónu¹⁰. V Zemkově básni jednoduše nazvané *Konstantina* je výstižně charakterizován vztah obou mladých lidí, byť poněkud neumělým básnickým jazykem, zatímco fakta tu nejsou podřízena výrazné básnické licenci, ač na to má

⁸ O. Zemek, *Varšava padla*. In: týž, *Chopinovské akordy. Cyklus básní*. Praha – Mariánské Lázně 1967, s. 16.

⁹ K. Maciąg, op. cit., s. 71–73.

¹⁰ Například v časopisecké vzpomínce E. Skrodzkého *Kilka wspomnień o Chopinie*. „Bluszcz“ 1882, č. 33, s. 258. (Citujeme podle K. Maciąg, op. cit., s. 74.)

autor právo. V souvislosti s Fryderykovým vztahem k této dívce – v korespondenci příteli Tytusi Woyciechowskému nazývané „ideálem“ – zaujme na básni i chopinovský hudební motiv: „V samotě pokoje za svítání / vyjádřil v Koncertu e moll / adagiem tajné lásky bol“¹¹. Konstantinou je inspirováno také *largetto*¹² tohoto koncertu, které Chopin zkomponoval dříve než *adagio*¹³ už v květnu 1830. Kromě toho najdeme ve sbírce básně *Chopin a Slavík*, která se vrací k přátelství slavného Poláka a nadaného českého houslisty Josefa Slavíka. Báseň *Dva tvůrci* je věnována Mickiewiczovi. V *Mallorce a George Sandové* se Zemek vrací k milostnému vztahu obou umělců, francouzskou spisovatelku staví v pointě básně do nepříliš příznivého světla: „Muž, který uvěřil jí zcela, / zaplatil omyl příliš drazé“¹⁴, zatímco v *Mallorce* se pouští do otázek recepce Preludií, která Chopin složil na ostrově „divné krásy“, „a když je vnímáme, / myslíme na klenoty / plností výrazu / jsou jedinečná, smělá / a procítěna jsou / až do poslední noty“¹⁵. Ve zmíněné básni *Maria*, zobrazující Chopinův cit ke slečně Wodzińské, jež mu v Mariánských Lázních věnovala růži, kterou pak skladatel stále opatroval (tento symbol byl v české literatuře také několikrát využit), jsou autorovy znalosti již zastaralé. Verši „Pan Wodziński jen o bohatství snil: Ne! Moje dcera není pro šumaře!“ je totiž označen dívčin otec Wincenty jako ten, kdo stál v cestě štěstí mladých lidí¹⁶. Současné výzkumy podepřené studiem dobových listinných materiálů takovou domněnku nepotvrzují. Stejně tak je pouhou legendou improvizované vystoupení mladého Fryderyka v Sulechově při cestě dostavníkem z Berlína do Varšavy, kterou Zemek zbásňuje ve verši *Improvizace*¹⁷. Báseň *Karlovarské intermezzo* je jen skromným popisem Fryderykova setkání s rodinou ve světově proslulých lázních. Zemek si v básni *Jane Stirlingová* všimá také skutečnosti pozvání polského skladatele do Skotska, kde bydlel na zámku poblíž Glasgow u své dřívější žačky a velké obdivovatelky Jane Wilhelminy Stirlingové a její starší sestry, ovdovělé Katherine Erskineové. Stirlingová se prý chtěla za Chopina vdát, ale ten v předtuše, že již nebude dlouho živ, odmítl: „Letěla zvěst, že brzo bude svatba, / však Mistr cítil mrazivý dech smrti“¹⁸. Ještě jedné dámě, která sehrála důležitou roli v Chopinově životě, je ve sbírce věnována báseň – *Delfína*. Delfínu Potockou skladatel poznal v listopadu 1831 v pařížském salonu její matky Honoraty z Orłow-

¹¹ O. Zemek, *Konstantina*. In: týž, *Chopinovské akordy*, op. cit., s. 10.

¹² „Pomimo woli – przez oczy – wpadło mi coś do głowy – i lubię się tym pieścicić“, svěruje se Chopin v dopise příteli.

¹³ „*Adagio* do nowego koncertu jest w *E-dur*. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzzenia w miejsce, gdzie wstawa tysiąc lubych przypomnień na myśli“, píše skladatel v dopise Woyciechowskému.

¹⁴ O. Zemek, *G. Sandová*. In: týž, *Chopinovské akordy*, op. cit., s. 23.

¹⁵ O. Zemek, *Mallorca*. In: týž, *Chopinovské akordy*, op. cit., s. 24.

¹⁶ Podrobněji viz K. Maciąg, op. cit., s. 111–112.

¹⁷ Srov. K. Maciąg, op. cit., s. 63–65.

¹⁸ O. Zemek, *J. Stirlingová*. In: týž, *Chopinovské akordy*, op. cit., s. 26.

ských. Podle soudobých životopisců byla pověstná svým půvabem, který byl přirovnáván k harmonické kráse antických dívek, i mnohými milostnými románky, ale také obdařená hudebním, konkrétně pěveckým talentem. Chopina vždy přitahovaly ženy, které se vyjímalý svým uměleckým nadáním, ať už to byla zpěvačka Konstantina Gładkowská, výtvarně i hudebně nadaná Marie Wodzińska nebo spisovatelka George Sandová. Z doby skladatelova života nenajdeme zmínku o tom, že by Fryderyka s Delfínou spojovalo milostné pouto, byť si nemohl nepovšimnout její spanilosti, když ji vyučoval hře na klavír¹⁹ a ona bývala častou návštěvnicí koncertů v jeho salonu. Z Chopinovy korespondence různým adresátům a jednoho dopisu hraběnce Potocké ani nic podobného nevyplývá²⁰. Virtuózo-vo známé prohlášení v dopise své rodině „Pani Delfina Potocka (która jak wiece kocham)”²¹ je třeba chápat jen jako výraz romantické citovosti. Oldřich Zemek vykreslil ve svém verši portrét Delfíny Potocké poměrně věrně podle dobových relací včetně reminiscencí na hraběncinu krásu přirovnávanou k ideálu antických dívek a žen, oslavil i její přátelskou náklonnost až do konce Chopinova života: „Když trýzní přepadl / tě život nad Seinou, / tys jako domů šel / k té vlídné bráně blaha, / za kterou zářila / antickou tvář svou / a zpěvem jímala, / žes tiše vzdychl: »Drahá!« // Delfína byla z těch, / co chápali tvůj cíl, / tvou cestu k úspěchům / růžemi ověncila / a tys jí klavírní / svůj koncert zasvětil²². / A když jsi umíral, / u tvého lože stála“²³.

Sbírka veršů *Chopinovské akordy* je zakončena básní *Věrný druh*, jímž Zemek mýnil Chopinova přítele, francouzského malíře Delacroixe, autora slavného skladatelova portrétu z roku 1838. Věhlasný malíř šel spolu s několika dalšími Chopinovými přáteli vedle jeho rakve v pohřebním průvodu na hřbitov Père-Lachaise²⁴.

Z tiráže k *Chopinovským akordům* se dozvídáme, že sbírka byla vydána jako příležitostný tisk k literárně hudebnímu pořadu, ve kterém účinkovali Milan Friedl a Vladimír Topinka. Nedožíváme se, kdy a kde bylo toto pásmo veršů uvedeno²⁵. Nicméně z básnických ohlasů na Chopinův pobyt v Čechách se nám tato kolekce básní jeví jako nejméně povedená, její autor²⁶ v tématu poučený, ale málo

¹⁹ Složil pro ni Valčík č. 1 Op. 64 Des dur „Minutový valčík“.

²⁰ Srov. K. Maciąg, op. cit., s. 153.

²¹ Cit. podle K. Maciąg, op. cit., s. 153.

²² Delfíně Potocké Chopin věnoval Concert pro klavír a orchestr č. 2 f moll op. 21 (*a Madame la Comtesse Delphine Potocka née de Komar*).

²³ O. Zemek, *Delfína*. In: *týž, Chopinovské akordy*, op. cit., s. 22.

²⁴ Podrobněji o Chopinově smrti a pohřbu viz K. Maciąg, op. cit., s. 189–191.

²⁵ Můžeme předpokládat, že k provedení došlo během Slavnostních dnů Fryderyka Chopina, podle data vydání sbírky v roce 1967. Ověření této presupozice by si vyžadovalo podrobnější archivní průzkum, například celého programu ročníku slavností, nejen hudebních vystoupení, o nichž se zmiňuje Jaroslav Fiala (*Chopinova hudba v Mariánských Lázních*, op. cit., s. 9).

²⁶ Oldřich Zemek byl autorem mj. legionářských básní, cyklu veršů o Mozartovi v Praze, poemy o beskydském zbojníkovi Ondrášovi, básní s jihoslovanskou tematikou nebo japonerií – zde ve významu napodobení japonských motivů (srov. J. Hauff, *Básník Oldřich Zemek*. Kladno, Josef Cipra 1963).

talentovaný jako básník, neobratný jak v oblasti formy (nezřídka banální rýmy, klopýtavý rytmus verše), tak i jazyka (otřelá vyjádření, spousta banalit a frází), jak je dostatečně patrné i z citovaných ukázek.

U setkání Chopina se slečnou Wodzińskou v Mariánských Lázních zůstává Kamil Bednář ve sbírce *Chopin v Mariánských Lázních* (1961). Bednář jej napsal už jako zkušený básník, jehož prvotina *Kámen v dlažbě* vyšla v roce 1937 v edici První knížky pod patronací Františka Halase. Pak se Bednář zapsal do dějin české literatury nejen řadou kvalitních sbírek veršů, ale i svým esejem z roku 1940 *Slovo k mladým*, v němž hlásal návrat k „věčným hodnotám“ a vystoupil s koncepcí „nahého člověka“, vyvázaného ze společenských vztahů, jenž měl být dominantním předmětem umění. Bednář v roce 1947 založil skupinu Ohnice, nazvanou podle sbírky básní Jiřího Ortena, kromě toho proslul jako překladatel z evropských jazyků, především objevným přetlumočením amerického básníka Robinsona Jefferse. V 60. letech minulého století, kdy cyklus vznikl, se básníkův pohled objektivizoval v důsledku pronikání epických prvků. Přesto v úsilí o věcnou civilní poezii zůstal básníkovou charakteristickou polohou patetický lyrismus²⁷.

Z doslovu Jaroslava Simonidese k Bednářově sbírce *Fryderyk a Marianna (Chopin v Mariánských Lázních)*²⁸ vydané v roce 1981 se dozvídáme, že chopinovská tematika nebyla básníkovi neznámá. „Překládal verše citované v chopinovské monografii Jaroslawa Iwaszkiewiczze a s jeho básnickou spoluprací vyšly i Chopinovy listy rodině a přátelům²⁹. V této knize ho zvláště zaujala kapitola o vztahu polského skladatele k Čechám. Prostudoval si známá fakta a po několikaměsíčním hledání cesty ke ztvárnění syžetu napsal pak – už ve velmi krátké době – cyklus *Chopin v Mariánských Lázních*“³⁰. Simonides se vyjadřuje i ke genezi posmrtně vydané sbírky (Kamil Bednář zemřel v roce 1972), jelikož titul „naznačoval, že se jedná o část básnického cyklu. Můžeme předpokládat, že volným pokračováním mělo být vylíčení Chopinova setkání s rodiči v Karlových Varech, poslední v životě všech; vznik valčíku *As dur* op. 34 č. 1 na Děčíně; snad i Pražský chopinovský motiv, básníkovi zvláště blízký“³¹. Editor si pokládá otázku, zda Bednář změnil původní koncepci díla. „Báseň *Chopin*, vydaná ve sbírce *Jezdci v topolech* v r. 1961

²⁷ K. Bednář. In: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl I. A – L*. Praha 1995, s. 30 [autorem hesla je P. Blažíček].

²⁸ Pro Společnost Fryderyka Chopina a Kulturní a společenské středisko města Mariánských Lázní vydal Supraphon v roce 1981.

²⁹ Simonides měl nepochybně na mysli knihu *Fryderyk Chopin, Listy rodině a přátelům*. Praha 1961.

³⁰ J. Simonides, *Poznámka*. In: K. Bednář, *Fryderyk a Marianna*. Praha – Mariánské Lázně 1981, cit. místo nestránkováno. (Editor Jaroslav Simonides ve druhém vydání poemy změnil křestní jméno Marie Wodzińské z Mariana na Marianna. Z dochované korespondence víme, že hypokoristikon Marie Wodzińské bylo Marynia nebo Marisia, zatímco Fryderyka – pro zajímavost – Frycek. Srov. K. Maciąg, op. cit., s. 105–113.)

³¹ Tamtéž.

i její věnování autorovi této poznámky »tenhle Chopin je trochu jiný, ale stále ještě je to on«... činí tuto domněnku pravděpodobnou“³². Bednářův básnický cyklus *Chopin v Mariánských Lázních* měl premiéru – čten z rukopisu – hned na I. Chopinově festivalu v roce 1960. O rok později byl vydán bibliofilsky s původními litografiemi Ludmily Jiřincové. V našem článku citujeme z druhého vydání, které „zůstává věrné originálu. Dovolilo si jedinou změnu. Pod titulem *Chopin v Mariánských Lázních* vyšla již celá řada publikací. Abychom verše Kamila Bednáře odlišili od dokumentární literatury, nazvali jsme ji FRYDERYK A MARIANNA“³³.

Bednářův cyklus se formálně dělí do deseti zpěvů, z toho závěrečný zpěv je označen jako *Epilog*. První nečíslovaný zpěv s názvem *Chopin v Mariánských Lázních* rozhodně plní funkci prologu, byť jej autor takto explicitně neoznačil. Ostatně deset zpěvů poemy tvoří logický architektonický celek; snad není bez významu, že desítka byla již sv. Augustinem označena za číslo dokonalosti všech věcí³⁴. Architektonika cyklu je zářímována skladatelovým příjezdem do Mariánských Lázní a odjezdem z Čech. Jednotlivé zpěvy jsou vyplněny vždy dvěma strofami, nestejných rozměrů co do počtu veršů, jistou pravidelnost spatřujeme v tom, že pouze první je vždy delší než druhá. Verše mají různý počet slabik, vesměs jsou složeny v daktylotrochejském rytmu, pravidelně rýmovány, objevují se jak rýmy sdružené, tak střídavé, jednoslabičné i dvojslabičné, které převažují. Na kompoziční výstavbě díla zaujme paralelní princip, na němž je založen šestý a sedmý zpěv *Marianna portrétuje Chopina* a *Chopin portrétuje Mariannu*. Obsahem zpěvu č. V je tedy známý námět – Chopinův portrét pořízený Marií Wodzińskou v Mariánských Lázních, zatímco VI. zpěv, v němž polský skladatel a klavírista vytváří hudební portrét své milé, obsahuje množství hudebních motivů, které se sice jako takové objevují průběžně i na jiných místech textu poemy, ale zde básník rozprostřel celou jejich paletu: „Nevidí Mariannu, hraje si jen o samotě, / a přece se tu Marianna vznáší, / je v bílých klávesách, je v každé notě, / úsměvem stvoří svět a zamračením zháší, / a Chopinovy prsty, to je příboj v duši, / ne – hudebníci ze dvou kvintetů, / či obrazy, jež tvoří snivou tapetu, / a Marianně nepřítomnost dvakrát sluší. / V tom snivém znění na klaviatuře / v pozadí pláče Polska, lesy, roviny, / ta drahá vlast, kéž nebude jí hůře, / a Chopin se jí hudbou omlouvá, sám bez viny. / A nepřítomná Marianna usmívá se, / blouznění o poustevnické chýši v hloubi lesa, / zdráhá se, přivře oči, v náruč klesá, / tak rozkošná a jako vos a útlá v pase. // A Chopin v duchu vystupuje na nebesa / v etudě f-moll ve slunečném jase“³⁵.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž (verzálky Jaroslava Simonidese).

³⁴ F. Všeticka, *Stavba básně*. Olomouc 1994, s. 16. Odtud přejímáme také další terminologii kompoziční výstavby básnického díla.

³⁵ K. Bednář, op. cit., s. 18–19.

Cyklus básní *Fryderyk a Marianna (Chopin v Mariánských Lázních)* potvrzuje básnickovu tvůrčí zkušenost a řemeslnou zručnost. Zejména eufonie verše spolu s hudební motivikou napomáhá k vytváření hudebních asociací. Bednář prozrazuje cit pro kompoziční výstavbu díla, byť ta u něj není zdaleka tak propracována, jak bychom očekávali. Dílo nepřináší do českých chopinian tematicky nic nového, autor vychází povýtce jen ze znalostí zprostředkovaných hlavně Iwaszkiewiczovou monografií, od níž nikterak neodbíhá v digresivních strofách do neprobádaných oblastí psychologie umělce. Také stylizace hlavních básnických hrdinů ve sbírce je přiměřená dosavadním výkladům vztahu Chopina a Wodzińské. Hodnota poemy tedy nespočívá v uměleckém zpracování látky, ale v zakládání hodnoty nové v intertextovém vztahu neboli v Bednářově lyrickém navazování (posttextu) na prozaickou Iwaszkiewiczovu předlohu (pretext). Místy je dojem z četby kalen zbytečným patosem, kupříkladu již v prvním zpěvu, kde se objevuje narážka na Chopinovo vlastenecké citění. Podle básníka by touha po osvobození polského národa měla mít stejnou intenzitu jako v tehdejší české obrozenecké společnosti a jejích snahách, což ovšem odporuje historické i politické situaci obou zemí, neboť v Polsku bylo národní citění nepochybně silnější a vyvolávalo i povstání se zbraní v ruce proti despotickým vládám v pruském a ruském záboru.

V komplexu Bednářova díla se v případě *Fryderyka a Marianny (Chopina v Mariánských Lázních)* jedná o určité a jistě záměrné vybočení z rámce autorské poetiky, jejíž osobitost byla dosud shledávána v „reflexívních lyrických poselstvích mravního apelu, v nekonejšivé výpovědi o hledání trvalých lidských hodnot v proměnách času“³⁶. Bednář je podle svých vykladačů autorem, který „programově odmítá líbivost, hravost, melickou kantilénu i experimentátorskou zaumnost, jeho poezie je mučivě introspektivní, ostře polemická, kamenně vážná a charakterní“³⁷. S tím jistě můžeme souhlasit. Pomineme-li, že poema má vskutku daleko k básnickému experimentu a že se v tomto cyklu objevuje typicky bednářovský mravní akcent, pak je tato skladba přesným opakem toho, co bylo o Bednářově poezii doposud řečeno – je totiž líbivá, hravá, melicky kantilénová, není mučivě introspektivní, ani polemická, už vůbec ne kamenně vážná či přísně charakterní. Dá se říci, že sbírka *Fryderyk a Marianna (Chopin v Mariánských Lázních)*, byť v celku Bednářovy tvorby nepřilíš významná, vrhá poněkud odlišné světlo na autorovu tvorbu, než jak je nám ve slovnících, doslovecích k výborům z poezie, recenzích jeho stěžejních sbírek vesměs představována a kriticky interpretována.

Velmi zdařile, zejména co se týče poetiky, kompozice básnického cyklu, práce s básnickou formou a jazykem vyznívá *Chopiniana* (1976) Josefa Pávka (1919–1989), tisk Lyry Pragensis. Pávek byl znám zaměřením svého dramatického a básnického díla na konkrétní historické osobnosti hudebního světa, jenž nejčastěji před-

³⁶ V. Křivánek, *Poezie nekonejšivého lidství*. In: K. Bednář, *Sladkost hořkosti*. Praha 1987, s. 152.

³⁷ Tamtéž.

stavoval pásmem dobových dokumentů a fabulovaných dialogů v mezní životní situaci, a také jako autor příležitostných montáží muzikálových libret³⁸.

Chopiniana zaujme promyšlenou kompoziční výstavbou. Tři kapitoly lyricko-epické poemy tvoří architektonickou triádu. Jednotlivé kapitoly nesou hudební názvy, symbolicky evokují tři hudební věty. První kapitola *Andante moderato* obsahuje 13 zpěvů, každý zpěv je vyplněn čtyřmi strofami s většinou osmislabičnými verši, druhá kapitola *Adaggio* (sic!)³⁹ má 9 zpěvů s třemi strofami o vesměs třináctislabičných verších; věty buď vyplňují celý verš, případně jako souvětí verše dva, nebo místy rozdělují verš na dva kratší poloverše. Konečně třetí kapitola *Rondo maestoso* zahrnuje 4 zpěvy, z nichž každý je vyplněn třemi strofami – s výjimkou 25. zpěvu, kde jsou strofy čtyři, přičemž poslední, čtvrtá, je uzávorkována, zřejmě proto je odlišena i graficky kurzivou a z formálního i sémantického hlediska tvoří zjevně epimythion.

V celém textu poemy jsou verše pravidelně rýmované, rýmy střídavé, mužského i ženského zakončení, rytmus je daktylotrochejský, místy jambotrochejský. Počet slabik ve verši se liší podle jednotlivých kapitol. Na počátku cyklu je v *Andante moderato* verš vesměs osmislabičný, v *Adaggio* třináctislabičný, zatímco v *Rondo maestoso* se po sobě střídají sedmislabičné se šestislabičnými verši. Jednotlivé zpěvy tedy tvoří antiklimaxovou (sestupnou) rytmickou řadu a spolu s tím, jak se zpomaluje tempo řeči, děj nevyhnutelně směřuje ke svému konci, jímž je skladatelova smrt. Autor pro jednotlivé zpěvy své architektonické triády sice vhodně vybral názvy z hudební oblasti, neboť *andante* znamená zvolna, mírně, *adagio* zase zdoluhavě, volným pohybem, slovo v druhém komponentu slovního spojení *rondo maestoso* překládáme jako velebně, majestátně, ale v tomto syntagmatu je nejasná motivace prvního členu – *ronda*, jelikož z hlediska pojmoslovného jde o instrumentální formu s několikerým opakováním hlavní myšlenky a vloženými částmi. Poslední zpěv *Rondo maestoso* není ani literární nápodobou hudební formy *ronda*, proto není zřejmé, co tímto slovním spojením chtěl autor vyjádřit kromě majestátu smrti.

Kompoziční princip poemy neboli určitý jednotlicí způsob vnitřní výstavby díla je antiklimaxový a co se týče syžetu – zjevně konvergentní⁴⁰. Některé strofy (např.

³⁸ Josef Pávek vystudoval akademické gymnázium v Praze (maturita 1938), v letech 1939–1971 pracoval ve Středočeských tiskárnách. Mezitím absolvoval externě právnickou fakultu UK; v letech 1973–1976 externě studoval estetiku a teatrologii na filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V letech 1971–1975 byl vedoucím divadelního a tiskového odboru v Supraphonu. Od roku 1975 zastával funkci šéfredaktora Gramorevue. Básně, recenze a fejetony publikoval v „Květech“, „Literárním měsíčníku“, „Rudém právu“ a „Scéně“. (Srov. J. Pávek. In: *Slovník české literatury 1970–1981*. Praha 1985, s. 260. Autorkou hesla je M. Nondková).

³⁹ Správně *Adagio* (viz J. Válek, *Italské hudební názvosloví*. Praha 1982, s. 14).

⁴⁰ „Literární dílo je obvykle založeno na několika kompozičních principech, jen výjimečně je autor zakládá na principu jednom“. (F. Všeticka, op. cit., s. 14.)

19.) obsahují aliterační verše: „Mýlíš se miláčku Hlas dálkou nedotčený / Zní jako vodopád do tmějící se scény / Hlas hvězdných nokturen hlas volající v poušti / Hlas který naléhá Hlas který neodpouští“⁴¹. Ve finále poemy se objevují antické reminiscence, autor navazuje na orfeovský mýtus, když přeje Chopinovi, aby sestoupil „do podsvětí / s písní jako Orfeus“⁴², zatímco fiktivní vypravěč poemy se rozhodl v apostrofě skladatele „jako Eurydika / ... / sledovat tvůj stín“⁴³. Z kompozičních postupů, které doplňují jednotící způsob výstavby a dotahují ho do konečně tektonické podoby⁴⁴, jsme si na *Chopinianě* povšimli architektonických jednotek, rytmu a stavebných exponentů. Všechny funkčně konvergují k mortálnímu explicitu poemy, v němž je umělec oslaven jako nesmrtelný: „Jsi věčnost. Smrt je nic...“⁴⁵.

Z dalších kompozičních postupů nepochybně zaujme konfigurace postav. Josef Pávek vytváří milostný trojúhelník z osob, u nichž v době, v níž se odehrává děj, k takovému střetu ve skutečnosti nedocházelo – jde tedy o básnickou licenci. Seskupení lyrických hrdinů mělo nepochybně přispět k výraznější dramaturgii lyrickoepické skladby. V šestém zpěvu vstupuje na scénu Alfred de Musset, někdejší milenec George Sandové, jenž skladateli vyčítá, že vstoupil do cesty jeho „dámě, paní Sandové, / jak dítě lačné na čekané / a, žel, až příliš hladové.“⁴⁶ V závěru zpěvu Musset prosí Chopina: „Odejděte / dřív než z vás duši vyženu!“⁴⁷ Polský skladatel na výzvu francouzského spisovatele neodpovídá, přestože „Rád přijme páně Mussetovu vznešenou / výzvu na duel. Vůle však odolává slovu: / Smrt rozdávat či brát by měl?“⁴⁸ Situace není vyřešena soubojem na pistole či na kordy. Musset navštíví Chopina v jeho bytě, přednese mu svou žádost „Chtěl bych znát onu skladbu vaši, / která mou dámu unesla“ a poté, co klavírista „Položí nohu na pedál / a s tíhou na prsou i v hlavě / zahraje pochod smuteční. / Zapláče Musset usedavě, / předá mu list – a zneteční...“⁴⁹. Skladatel hudby, o níž se říkalo, že v květech ukrývá děla, svůj souboj o ženu vyhrává jako výsostný tvůrce a ryze uměleckými prostředky.

Dalším tématem, o němž podávali rozličná svědectví skladatelovi současníci, jitičím představivost Chopinových životopisců, vykladačů jeho osobnosti a umění i těch, jimž posloužil za inspiraci k vlastním literárním dílům, byla otázka skladatelova poměru k víře. Nevyhnul se jí ani Josef Pávek v *Chopinianě*: „Kdo

⁴¹ J. Pávek, *Chopiniana*. Praha 1976, s. 54.

⁴² Tamtéž, s. 68.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ F. Všeticka, op. cit., s. 19–20.

⁴⁵ J. Pávek, op. cit., s. 68.

⁴⁶ Tamtéž, s. 25.

⁴⁷ Tamtéž, s. 26.

⁴⁸ Tamtéž, s. 29.

⁴⁹ Tamtéž.

v partitūře potká Boha? / A kdo si je svou smrtí jist? / Adresa nevlídná a strohá. Adresát: zbožný Antikrist“. Rozbor Chopinova vztahu k Bohu přesahuje rámeček naší studie a nemohli bychom od něj očekávat jednoznačný výsledek.

Český básník Josef Pávek v epimythiu k 25. zpěvu *Chopiniany* formuluje skladatelův postoj k Všemohoucímu takto: „Ať je Bůh kde je, ať je kdo je, / ať jsem či nejsem jeho syn, / má věčnost jsou mých tónů zdroje, / hvězd znějících mi do tíšín“⁵⁰. V ideovém plánu díla jde tedy spíše o rouhačskou stylizaci romantického lyrického hrdiny. Na vlastní vidění této dosud objektivně nezodpovězené a možná i nezodpověditelné otázky má umělec píšící o jiném kolegovi nezadatelné právo, aniž by v důsledku toho docházelo k rozporu mezi pravdou básně a pravdou skutečnosti – mezi *dichtung a wahrheit*.

K Pávkově sbírce doplníme informaci, že verše ke klavírním skladbám Fryderyka Chopina přednesli na koncertě Lyry Pragensis Dagmar Sedláčková a Milan Friedl v režii Jaromíra Staňka, Chopinovy klavírní skladby interpretoval Zdeněk Kožina⁵¹, ale nevíme přesně, kdy koncert proběhl. S ohledem na skutečnost, že *Chopinianu* vydala Dilia v roce 1975 jako melodramatickou poemu o třech dílech, mohlo jít právě o tento rok.

Jiný chopinovský básnický cyklus – *Hledání modrého tónu* (1979) Jiřího Karena⁵² přibližuje skladatelovu osobnost i jeho dílo v české poezii dosud nejkomplexněji.

Sbírka je rozvržena do pěti částí o nestejném počtu básní. První část *Před zámečkem keř zelený* v sedmi básních postupně zobrazuje začátky skvělé dráhy polského klavíristy, Fryderykův pobyt na venkově, kde si oblíbil lidové tance, polonézy a mazurky, školení u Vojtěcha Živného, z not hovoří ke klavíristovi Johann Sebastian Bach a uděluje mu rady⁵³, následují první úspěchy v šlechtických salonech, v Chopinovi se probouzí milostný cit ke Konstancii Gładkowské, v poslední básni oddíl se Fryderyk loučí s domovem. Druhá část *Děla ukrytá v květech* v názvu parafrázuje slavný Schumannův výrok o Chopinově hudbě a je co do počtu básní (patnácti) nejobsáhlejší ve sbírce. Od Chopinova pobytu ve Vídni se dostáváme k tématu revoluční Varšavy roku 1930 a jejímu pádu o rok později, ke klavíristovu zvažování návratu do vlasti, k dojmům z Paříže svěřeným matce v dopise z prosince 1831, k prvnímu úspěšnému veřejnému koncertnímu vystoupení v metropoli nad Seinou 26. února 1832, k reflexi osudu polských emigrantů a skladatelově návštěvě u Adama Mickiewicze, až k nákladnému životu populárního umělce i poměru k Delfíně Potocké. Z českého prostředí čerpají básně *Setkání s rodiči* (*Karlovy Vary* 1835) a *Chopin v Mariánských Lázních* (*Marie Wodzińska*), od nichž se odvíjí korespondence Marie s Fryderykem, a konečně Chopinova rezig-

⁵⁰ J. Pávek, op. cit., s. 66.

⁵¹ J. Pávek, op. cit., nestr. (frontispice).

⁵² Vl. jm. Ladislav Podmele (1920–2000).

⁵³ Je ostatně známo, že Chopin transformoval Bachova preludia a fugy do vlastních *Preludií*.

nace na naplnění vztahu s polskou přítelkyní. Třetí část o sedmi básních *Fryderyk Chopin v Nohant* už v titulu upozorňuje na skladatelovo sblížení s George Sandovou. Od setkání, k němuž došlo v roce 1838, přes pobyt se spisovatelkou a jejími dětmi na Majorce, k pobytu v Nohantu a *Dopisu G. Sandové na rozloučenou*. Následující čtvrtá část nás výstižným pojmenováním *Smuteční pochod (Marche funèbre)* nemůže nechat na pochybách co do svého obsahu. Zpočátku *Jane Stirlingová píše své sestře*, že skladatel uzdravuje její duši. Po návratu z Anglie a Skotska se týden před vypuknutím revoluce koná Chopinův koncert: „Do jeho hry / padají jak teskná pírká / údery zvonů / z Notre Dame“⁵⁴. Chopin, smrtelně nemocný, píše svůj *Smuteční pochod*, jímž cyklus kulminuje: „Vzpomínka na matku / mi u lože bdí... / Kéž mi do halucinací nemizí... / Delfíno Delfíno, kde jsou ty časy / kde je tvůj smích tvé vlasy / Bývalas mořem / Teď mi zpíváš vzlykot // Na piano mi hraješ moje přání / Sedíme v saních Uhááme plání / Sbohem Sbohem Marie / A vy buďte ticho / ať napíšu poslední vůli“⁵⁵. V předtuše smrti skladatel žádá: „»Nakladatele prosím - otevřete okno / ať nikdo (má-li co říci) / ve vzduchoprázdnu se nedusí / Mým nedodělaným rukopisům / odkazují oheň / A ty smrti Má milá smrti / pěkně prosím / buď na mne hodná«“⁵⁶. Čtvrtá část sbírky je uzavřena Karenovým *Pokusem o epitaf pro Fryderyka Chopina*, kde se v pointě páté strofy čtou slova skladatelovy sebereflexe: „Nelituji ničeho / Nic nebylo marné / Orlici hudby / přece jenom jsem / vytrhl z křídla / jedno vznášivé / pírkó“⁵⁷. Tato část básnického cyklu ukončuje životopisný syžet geniálního klavíristy a skladatele.

Z hlediska hudebních inspirací je nejpodstatnější pátá část *Hledání modrého tónu*, jež dala Karenově sbírce také název. Prozrazuje, že autor se na rozdíl od svého předchůdce Kamila Bednáře nespokojil pouze se zbásňováním fragmentů skladatelova životopisu, byť by jejich výsledkem byla celá řada pozoruhodných básnických obrazů mistrně vkomponovaná do jednoho celku, ale že Karen si nepochybně prostudoval také muzikologickou literaturu o Chopinovi. Nejdůležitější je především to, že hudbě geniálního Poláka hluboce porozuměl. Právě v tomto posledním oddílu o šesti básních se nachází množství hudební motiviky a symboliky, literární nápodoba některé hudební formy se v ní neobjevuje. Báseň *Při poslechu Chopinovy hudby* sděluje několik postřehů o působení skladatelova díla na lyrický subjekt. Tři kontrastně vedle sebe postavené básně *Chopin tragický*, *Chopin bouřlivý* a *Chopin proměnlivý* interpretují skladatelovo dílo pokaždé z jiného úhlu hudební recepce, druhá z nich je ukončena mortálním explicitem: „A přece / a snad přesto / že pod rukou klavíristy / se žene / bouřlivý mistral // tys už dávno přešel / na ten bezpečně druhý / břeh“⁵⁸. Koncovka básně *Hledání modrého*

⁵⁴ J. Karen, *Hledání modrého tónu*. Praha 1979, s. 69.

⁵⁵ Tamtéž, s. 81.

⁵⁶ Tamtéž, s. 82.

⁵⁷ Tamtéž, s. 85.

⁵⁸ Tamtéž, s. 91.

tónu osvětluje barevně laděný titul závěrečné části cyklu i sbírky: „Náhle v písni / kterou nám zpívali zamlada / cupitáme bosi // Ozývá se tón / Je modrý / Zní jakoby z dálky / a přece zblízka / »Maminko Mami«“⁵⁹. Z muzikologického hlediska je vrcholem cyklu *Báseň pro ty kteří budou hrát Chopinovy skladby*, jakýsi esej ve verších, kde je neobyčejně výstižně vyložen základní princip hudební výstavby Chopinových děl, jímž jsou podle Karena paradoxy, které básník nachází i ve skladatelově životě, jde tedy o nesmyslnost pouze zdánlivou, jak ostatně vyplývá z definice paradoxu: „Nebude to kuplet / Nebude to árie / Ani George Ani Marie / Paradoxy ANO paradoxy / Co se zdá drsné / je jemné / Vysoko zní / spodní tón / Radostí poměrujeme žal / Paradoxy ANO paradoxy // Složitě je prosté / Jistota neoproštěná od pochyb / .../ Paradoxy ANO paradoxy / jsou podstatné / v Chopinově hudbě“⁶⁰. K ní paralelní *Báseň pro ty kteří budou naslouchat Chopinově hudbě* představuje reflexi hudební a literární umělecké tvorby vůbec, obtížného zápasu o tvar díla: „Klavír / je Eliášův plášť / Srší z něho jiskry / a po každém úderu / vykvétají / haluze // Je radost / které dřív nebylo / Konečně byl nalezen / ten jedině správný rým / Omámen vstáváš připraven / kráčet po stopách / dávných časů / Tvé smutky / už nejsou / jenom tvými // V hudbě / vlastním snem / je obdarován člověk“⁶¹. Předposlední básně ve sbírce je básníkovo *Vyznání*, v němž se lyrický subjekt přiznává k oblibě Chopinova *Marche funèbre* a polemizuje s dosavadním hodnocením proslulého smutečního pochodu: „Prý kýč a fráze / v melancholickém moll // Stokrát ne! Světelnými trylky / žalobné a přec / žertovné basy říkají // »Skladbám o nemoci a smrti / vpravdě naslouchat dovede // jenom ten kdo má vůli žít / kdo zpívá jako rekrut // jenž táhne / do války / ve které padne«“⁶². Cyklus je k našemu nemalému údivu ukončen básní *Chopinův klavír* s mottem „V září 1863 byl vyhozen *Chopinův klavír* z okna paláce na dlažbu a rozbil se“. Není možné, aby Karen neznal daleko věhlasnější a stejnojmennou Norwidovu báseň, navíc přeloženou do češtiny Janem Pilařem v roce 1976. Karen ovšem na Norwida intertextuálně nenavazuje, jeho *Chopinův klavír* je laděn hrubínovsky, neboť metafora stálého padání něčeho v nás (u Hrubína popele Hirošimy) je novějšího data, pochází až z atomového věku: „Dodnes / padá jako rakev / sloupového dýmu / klavír bez pedálů bez kláves / O kámen všednosti / se tříští // Šíleně dokonalý / mramor / a dosud / žádná socha // Z nás / nave- nek / se dere / jen planý a štěbetavý / skřípot // Dodnes padá v nás / tvůj klavír / Fryderyku // Dodnes...“⁶³. V epilogu sbírky, který je i morálním mementem adresovaným čtenáři, jakoby Karenovi došel dech, neboť na jiných místech sbírky obdivujeme hluboké a přitom neodvozené, originální proniknutí k podstatě

⁵⁹ Tamtéž, s. 93–94.

⁶⁰ Tamtéž, s. 95–96.

⁶¹ Tamtéž, s. 98–99.

⁶² Tamtéž, s. 100.

⁶³ Tamtéž, s. 101.

Chopinova díla, citlivé uchopení jeho životního osudu, zdařilé zobrazení literárních, ale i mimoliterárních, tedy kulturních, společenských a historických souvislostí skladatelovy doby. Na úrovni poetiky se vyjímá celá řada pozoruhodných metafor, originálních slovních spojení, práce ve volném verši, jenž zde převažuje, ale místy je funkčně obohacen nejen o koncové, ale také vnitřní rýmy, četné aliterace, výrazně působící citoslovečná spojení a vyjádření – a tak bychom mohli pokračovat. Nicméně tvárné úsilí, promyšlenost kompoziční výstavby a nápaditost básnického jazyka (stylu literárního díla) svědčí o tom, že v případě *Hledání modrého tónu* nešlo jen o příležitostnou inspiraci v autorově tvorbě a že sbírka autorskou poetikou (tu a tam s názvuky poetiky Františka Halase) i celkovým zpracováním tématu patří rozhodně k tomu nejlepšímu z českých chopinian⁶⁴.

Korespondenci mezi Fryderykem Chopinem a George Sandovou se inspirovala Karla Erbová v cyklu básnických epištol formou fiktivních milostných dopisů *Již nikdy nedovolím požáru – Już nigdy pożarem mi nie płonąc* (2003), který se dočkal paralelního překladu do polštiny básníkem Janem Pyszkem z Návsi u Jablunkova. Nevíme přesně, které další práce Erbová studovala, neprozradila nám to ani v osobním rozhovoru, neboť v důsledku svého přestěhování z Plzně do Prahy vyhodila do koše své poznámky k přípravě sbírky, které nepochybně ovlivnily zaměření i konečné vyznění básní. Shodujeme se s autorem doslovu ke sbírce Vladimírem Novotným, že Erbová „do jedenácti poetických listů, do fiktivního cyklu životních fragmentů, vtiskla romantické atributy, které doprovázejí naši vizi kumštýřské lásky neboli uměleckého milování Sandové a Chopina: především nehynoucí vědomí, že požáru citu se má kořit vše – stejně jako umělecké tvorbě. Že je nejen třeba, ale nutno obětovat vše požáru duše a požáru vášně“⁶⁵.

U tak zkušené a úspěšné autorky jakou Karla Erbová bezesporu je⁶⁶, nelze očekávat, že půjde o triviální z básnění písemného styku mezi oběma umělci doplněné o některé momenty z jejich života, které jsou dobře známé už z jiných odborných či populárních zpracování nebo z memoárové literatury. Erbová nabízí především své vlastní pojetí vztahu autorky románu *Consuelo* (1843, č. 1927, 1988)⁶⁷

⁶⁴ Populární český filmový režisér Zdeněk Troška patrně pod vlivem Karenovy sbírky natočil experimentální film *Hledání modrého tónu*. Děj se odehrává v prostředí Mariánských Lázní, v parku zámku Kynžvart a jeho okolí, v krajině západních Čech.

⁶⁵ V. Novotný, *Básnické epištole o lásce a umění*. In: K. Erbová, *Již nikdy nedovolím požáru / Już nigdy pożarem mi nie płonąc*. Tišnov 2003, s. 40.

⁶⁶ Karla Erbová byla za svoji literární činnost vyznamenána Cenou města Plzně v roce 1995, Cenou Jana Zahradníčka v roce 1999 a Cenou Bohumila Polana v roce 2003.

⁶⁷ Za zmínku snad stojí i skutečnost, že v *Consuelo* se objevuje také mecenáš umění hrabě Albert z Hodic, jenž ze svého zámku ve Slezských Rudolticích učinil slezské Versailles. (Srov. Libor Martinek, *Mecenáš umění a svobodný zednář ze Slezských Rudoltic Albert Josef Hodic*. „Britské listy“ 19. 2. 2009. [http://www.blisty.cz/2009/2/19/art45420.html]; týž, *Mecenas sztuki i wolnomularz ze Śląskich Rudoltic* (o Albercie Józefie Hodicu). „Kwartalnik Opolski“ 2009 č. 1, s. 115–118; týž, *Mecenas sztuki i wolnomularz z Rudoltic Śląskich – hrabia Albert Joseph Hodic / Kunstmäzen und Freimaurer aus*

a skladatele Sonáty č. 3 h moll op. 58: „Nač tolik prázdných slov – už se šejřím / A hoře nevychladá // Oba jsme očesáni jako jabloně / Střiháni jako ovce Pane // Byli jsme v ráji – tedy platím / aby zbyl čistý stůl // Sonátu h moll k jejím dveřím / Odpusť mým dnům“⁶⁸. Citovaná desátá epištola i závěrečná jedenáctá s verši „Ty ne Ne já / To plachost básníků je vina / To dveře stále napůl zamčené / - / - Už nikdy nedovolím požáru“⁶⁹ přivolává na mysl „romantické krédo spalující, leč i stmelující lásky“⁷⁰, pro které „má Erbová tisíceré pochopení. Sžívá se s ním, prostupuje se jím, ačkoli dozajista umně zvládá taktéž part autorky vědoucí, že i devět let něhy může shořet na troud“⁷¹. Nejblíže k historické skutečnosti, autentické korespondenci, memoárům a dokumentům, tedy nejméně z fiktivní složky milostné korespondence má sedmá epištola, v níž Sandová s rozhořčením vzpomíná na pobyt na Majorce, na odmítavý postoj místních lidí k Chopinovi kvůli jeho nemoci, na nekomfortní návrat parníkem zpět do Francie a následky, které měl tento výlet pro skladatelovo zdraví. Ve sbírce se pochopitelně objevuje hudební tematika a motivika, z tohoto hlediska zaujme třetí epištola, ve které se Sandová svěřuje ze svých pocitů a prožitků v klášteře Valdemosa: „On stále hraje jako by už zítra / měli jsme skončit v tmách / jako by pouze on znal všechna jména boží / jméno jmen // Zdi duní hudbou Nebe zachvívá / se úzkostí / Vteřina zázraků už plnoletá / v roklinách tónů se v letu zastaví // Tam jsem jen hostem který vnik’ / nezván a nepoznán // Na špičkách / naslouchám stvoření světa“⁷². Ke svěbytným rysům poetiky sbírky Karly Erbové patří klasická lyrická dikce, místy expresivní, preferování volného verše většinou daktylotrochejské tendence, zřídka obměněné jambotrochejem. Základem jejich básní bývá zpravidla silný citový prožitek působící v rovině vzrušeného sdělení. Významové dění básní se opírá o autorčinu nevšední schopnost výrazné meditativní imaginace. Verše jsou temperovány nejednou trýznivými existenciálními dilematy. Na existenciální notu v této sbírce upozorňuje Ivo Harák, když v *Laudatio pro Karlu Erbovou* uvádí, že „nota milostná je doprovázena notou existenciální, tázání se po smyslu lásky zároveň tázáním po smyslu umění. Básně – fiktivní zpovědi dvou osobností, které přerostly svoji dobu – nejsou pouhým svědectvím o minulém (dolováním takzvaného odkazu), ale stávají se především výzvou současnému“⁷³. Přijmeme-li tezi, kterou jsme výše naznačili, že se v básních sbírky lyrický vypravěč výrazně blíží autorskému subjektu, pak především sama Erbová, nikoli

Rosswald – Albert Joseph Graf Hodic. In: *Joseph von Eichendorff Konversationsalbum. Zeszyty Edukacji Kulturalnej – Hefte für Kultur und Bildung*, 2010 č. 68, 133–141.)

⁶⁸ K. Erbová, op. cit., s. 32.

⁶⁹ Tamtéž, s. 38.

⁷⁰ V. Novotný, op. cit., s. 40.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² K. Erbová, op. cit., s. 12.

⁷³ I. Harák, *Laudatio pro Karlu Erbovou*. PLŽ. „Plzeňský literární život“ 2004 č. 12, r. 2, s. 7.

fikční postava je původcem mementa: „Jsme v cizích službách Mnozí víc / než sami nesou / Útěky Úděly Emigrace“⁷⁴.

Oproti předchozím sbírkám se v *Již nikdy nedovolím požáru* proměňuje i autorčina poetika v tematice i symbolice, mění se i rytmus veršů, slovní expresivita. Jak tvrdí Harák: „Snaha o dopovězení, dešifrování (alespoň básnickým obrazem) nahrazena nyní záměrnou torzovitostí: torzo jako symbol“⁷⁵. Souhlasíme s dalším Harákovým postřehem, že Erbová přechází od šiktancovské poetiky k poetice halasovské – k torzu, které je nadějí. „Z něj vyrůstá poezie přesného výrazu; plná zámek – a v ní je velmi mnoho nedořečeného, více otázek než odpovědí“⁷⁶. Ústecký literární kritik, sledující poezii Erbové soustavně (tj. od 90. let minulého století, neboť Harák je ročník 1964), hází přitom rukavici do ringu kognitivní lingvistiky⁷⁷. „Díky Karle Erbové, díky jímavosti jejích veršů se stáváme také my alespoň na chvíli vyhnanci z bezpečí ne-citelnosti: abychom jako každý skutečný umělec a každý člověk skutečně milující jen okamžik kráčeli bosou nohou po ostří nože. Abychom pochopili, že jsou i chvíle, kdy se cit stává přítěží a kdy už se nevyznáme ani v sobě, natož abychom pochopili druhého: »A obrostlí jsme kaktusy a trny«⁷⁸. Kdy je jazyk, jímž sdělujeme své pravdy, jímž se sdělujeme, spíše překážkou naší vzájemnosti. Kdy nás o existenci srdce nebo duše přesvědčuje nikoli idyla, ale bolest“⁷⁹.

Ve vývoji české poválečné poezie, tedy z pohledu literární historie, můžeme tvorbu Karly Erbové připojit k druhé vlně tzv. poezie „květnáků“ (tvorba autorů kolem časopisu „Květen“, jenž vycházel v letech 1956–1959), tedy k autorkám typu Vlasty Dvořáčkové a Jany Štroblové, s níž Erbovou spojuje stále systematictější příklon ke stylu nenápadné a nevtíravé filosofické rozpravy. Působivost novější básnické tvorby, do níž patří i pojednaná sbírka, spočívá v údernosti a kategoričnosti přirovnání a obdivuhodné tvůrčí invenci⁸⁰. Dejme ještě jednu slovo Vladimíru Novotnému: „Básnička promlouvá vytríbeným jazykem, téměř prostým epitet, ozdůbek a výplní, po proradné hraně mezi uměním a sentimentem se pohybuje s taktem, který vtiskuje jejím obrazům původní svěžest a zároveň zcela výjimečnou přesnost“⁸¹.

⁷⁴ K. Erbová, op. cit., s. 8.

⁷⁵ I. Harák, op. cit., s. 7.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Jako by Harák zpochybnil teorie kognitivního lingvisty Noama Chomského a přiklonil se spíše k pokusům o nové základy studia lidského myšlení a tím i nové základy kognitivní vědy. V tomto inovovaném rámci se například Georg Lakoff vážně zabýval myšlením v lidském kontextu, jehož výsledkem byla mj. jeho přelomová kniha *Ženy, oheň a nebezpečné věci, Co kategorie vypovídají o naší mysli; Woman, fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind* (1987, č. překl. 2006).

⁷⁸ K. Erbová, op. cit., s. 12.

⁷⁹ I. Harák, op. cit., s. 7.

⁸⁰ V. Novotný, *Karla Erbová*. [http://www.czechlit.cz/autori/erbova-karla; dostup: 8.11.2010].

⁸¹ Tamtéž (Vladimír Novotný zde parafrázuje Harákovu hodnocení sbírky Karly Erbové).

Ponechme na závěr našeho článku bez komentáře jistě podložený názor překladatele, polonisty Jaroslava Simonidese zasloužilého o propagaci Chopinovy osobnosti a díla u nás, zejména co se týče ohlasů na něj v literární oblasti: „Kromě Polska, umělcovy vlasti, v žádné jiné evropské zemi, kde Chopin pobýval, nevzniklo tolik uměleckých děl inspirovaných osudy geniálního skladatele. A je to zárukou, že toto téma, nejen velké, ale i vděčné, bude se v naší vlasti dále rozvíjet a vzkvétat“⁸². Dodejme, že mnohé z vydaných chopinian vyšly jen bibliofilsky a zasloužily by si reprezentativnější vydání ve větším nákladu a s paralelním polským překladem, jehož se zatím dočkala pouze sbírka básnických epištol Karly Erbové (za překlad by stály Bednářovy, Karenovy a Pávkovy chopinovskými laděné sbírky veršů), vydaná ovšem na české půdě, zatímco v Polsku, pokud je nám známo, zůstala prakticky neznámá, jelikož tam nebyla distribuovaná, a tím pádem zůstala v polských literárních časopisech nerecenzovaná, zájemci o poezii nečtená.

⁸² J. Simonides, *Doslov*. In: V. Mareš, *Růže pro Fryderyka*. Mariánské Lázně 1993, s. 63.