

Kšicová, Danuše

Dramata Mariny Cvetajeové

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2006, vol. 55, iss. X9, pp. [41]-49

ISBN 80-210-3987-6

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102928>

Access Date: 22. 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.

DANUŠE KŠICOVÁ

DRAMATA MARINY CVETAJEVOVÉ

Dramatika Mariny Cvetajevové (1892–1941) dodnes zůstává ve stínu její ostatní tvorby. Sama autorka se pokládala především za básnířku.¹ Většina jejích her vznikala v letech 1918–1920, poté, co se koncem roku 1917 seznámila prostřednictvím P. G. Antokolského² s mladým hereckým kolektivem Druhého a Třetího studia Moskevského uměleckého divadla, v jehož čele stál Jevgenij Bagrationovič Vachtangov (1883–1922). Tento vynikající režisér se posléze proslavil inscenacemi Maeterlinckova *Zázraku svatého Antonína*, Strindbergova *Erika XIV.* a Gozziho *Princezny Turandot*.³

O tom, nakolik bylo toto prostředí pro mladou autorku inspirativní, těžce se probíjející se dvěma dětmi v dobách hladu, svědčí fakt, že za poměrně krátkou dobu dvou let napsala kromě několika nedochovaných torz šest her a přeložila Mussetovu komedii *S láskou nejsou žádné žerty*, jejíž rukopis se bohužel ztratil.⁴ Kromě posledního dějství hry *Fénix* (1919), otištěné roku 1922 pod názvem *Konec Casanovy*⁵ v malém soukromém moskevském nakladatelství *Sozvezdije*, byla některá dramata Cvetajevové publikována po autorčině emigraci v pařížských časopisech *Zveno* (*Metel'*, 1923), *Sovremennyje zapiski* (*Fortuna*, 1923) a v pražském

¹ V této souvislosti se obvykle cituje její autocharakteristika, vyslovená v předmluvě k moskevskému vydání hry *Konec Casanovy. Dramatičeskij etjud*. Moskva 1922. Srov. P. Antokolskij, *Teatr Mariny Cvetajevov*. In: Marina Cvetajeva, *Teatr*. Moskva, Iskusstvo 1988, s. 5–22. V Svatoň upozorňuje i na jinou autorčinu poznámku v jejích *Zápisnicích* za rok 1919, z níž vyplývá, že psaní dramát pro ni bylo nutností. Srov. V. Svatoň, *Romantismus v dramatech M. Cvetajevové*. In: Týž, *Z druhého břehu*. Praha, Torst 2002, s. 345–353. Studie byla napsána s podporou Grantové agentury ČAV, reg. č. IAA9164201.

² Studie Pavla Antokolského *Teatr Mariny Cvetajevov*, datovaná rokem 1966, byla posléze použita jako předmluva k citovanému prvnímu ruskému vydání autorčiných dramát.

³ Repliku tohoto představení se mi podařilo shlédnout v Kyjevě ještě v roce 1978.

⁴ P. Antokolskij, *Teatr Mariny Cvetajevov*, o. c.

⁵ Pod tímto názvem vyšlo i bibliofilské vydání českého překladu hry z pera Jany Štroblové s půvabnými surrealistickými ilustracemi Josefa Novotného: Marina Cvetajeva, *Konec Casanovy*. Praha, Lyra Pragensis 1988. O tomto překladu i o hře samé píše zajímavě Alena Morávková v článku *Konec Kasanovy Mariny Cvetajevov i jeho češskij perevod*. In: *Dni Mariny Cvetajevov*. Všenory 2000. *Novyje rezultaty issledovanij*. Praga, Slavjanskaja biblioteka 2002, s. 219–224.

periodiku *Volja Rossii (Priključenije, 1923)*. Souborné knižní vydání pod zamýšleným názvem *Romantika* se autorce nepodařilo realizovat. Stalo se tak v citovaném sovětském vydání, umožněném v době uvolnění koncem 80. let. Kromě uvedených her do něj byly zahrnuty i texty z rukopisů, uložených v Moskevském literárním archivu: *Srdcový kluk (Červonnyj valet, 1918)* a *Kamenný anděl (Kamennyj angel, 1919)*. Kromě cyklu *Romantika* obsahuje toto vydání ještě dvě tragédie *Ariadna (Versty, Paříž 1927)* a *Fedra (Sovremennyje zapiski, Paříž 1928)*. Byly to první dvě části zamýšlené trilogie *Hněv Afrodity (Gněv Afrodity)*, k níž se Cvetajevová chystala roku 1923. Třetí hra, jež měla být věnována krásné Heleně, již napsána nebyla.

Pavel Antokolskij, který sledoval vývoj dramatické tvorby Cvetajevové, konstatoval v citované eseji, že jde především o dílo básnické, jež je úzce spjato s její ostatní tvorbou. Podobně jako u A. Bloka nalezneme i u Cvetajevové dialogizované lyrické básně, zatímco její dramata jsou stylisticky blízká poemám. Antokolskij si povšiml rovněž úzkého vztahu jejích her k ruské kultuře té doby. V zájmu o 18. století viděl souvislost s obdobným zaměřením malířů skupiny Svět umění.

Stejně bychom mohli spatřovat návaznost první kratičké hry o dvou jednáních *Srdcový kluk* s avantgardní výtvarnou skupinou *Kárový kluk (Bubnovyj valet)*, aktivně působící ve druhé polovině desátých let v Moskvě a Petrohradě. Skupina vystupovala s proklamativními prohlášeními a soustřeďovala nejvýznamnější představitele ruské avantgardy: Michaila Larionova, Natalii Gončarovovou, Vasilije Kandinského, Kazimíra Maleviče, Marka Chagalla, Petra Končalovského, Ilju Maškova, Aristarcha Lentulova, Roberta Falka, Alexandra Kuprina a řadu dalších. Výstav se ochotně účastňovali i jejich francouzští přátelé.

Hra Cvetajevové je jim blízká záměrnou stylizací postav, připomínajících oživlé karty, jejichž role ustálené v karetní hře se rozvíjejí v romantické kolizi vášně, úkladů a zrady některými momenty, např. tématem osudového pláště, vlajícího ve větru či zvonícími rolničkami, jimiž autorka navazuje na Blokova *Bufonádu (Balagančik, 1906)*.

Ještě výrazněji je tématu pláště využito v následující hře *Vánice (Metel, 1918)*, připomínající místem děje v zájezdním hostinci i nevlídností počasí, jež sem zahrno na noc několik pocestných, Čechovovu hru *U hlavní silnice (Na bolšoj doroge, 1884)*. Zatímco Čechovova aktovka se odehrává v jeho současnosti, Cvetajevová umísťuje děj do 19. stol. Uvádí dokonce přesné datum – rok 1830. Exotický kolorit umocňuje i lokalizaci do starého Rakouska; hostům nabízejí pražskou šunku, vídeňskou kávu a připíjejí si z českých pohárů.

České prostředí evokuje i jméno mladé hrdinky hraběnky Lánské, jež o silvestrovské noci prchla z domu, neboť zjistila, že svého muže nemiluje. Podobně jako Puškinova Taťána však zdůrazňuje, že mu bude věrná. Po celou dobu sedí v plášti. Její proporce připomínají chlapce, stejně jak tomu bylo u tehdejší blízké přítelkyně M. Cvetajevové – mladé herečky Sofji Jevgeňjevny Gollidej, jíž autorka posléze věnovala svoji *Povídku o Soničce (Povest' o Soněčke)*.⁶ Právě

⁶ Marina Cvetajeva, *Povest' o Sonečke*. SPb., Azbuka 2000. M. Cvetajeva, *Teatr. Kommentarij*, o. c. 343–344.

tato herečka měla podle Vachtangovova názoru hrát roli mladé hraběnky, jež chce vypadat jako světačka, je však bezbranná jako dítě.

Téma zapomnění, kterým v závěru hry uspává nešťastnou ženu neznámý Pán, se stalo hlavní náplní prvního obrazu hry *Kamenný Anděl* (*Kamennyj Angel*, 1919). Ke studni se sochou anděla přicházejí nešťastné ženy, prosící anděla, aby jim dal zapomenout. Mladinká Aurora chce jen Andělovu lásku. Nehází svůj prstýnek do studny jako ostatní, ale navléká jej soše na prst. Její další osud se podobá Markétce. Roli Fausta a Mefistofela však hraje stará kuplířka Venuše a její protřelý syn Amor. Před definitivním pádem mladou ženu s dítětem zachraňuje Matka Boží (poněkud násilná konstrukce pravděpodobně vedla autorku k tomu, že se ke hře již nevracela a nikdy ji neotiskla).

Mnohem propracovanější jsou dramata Cvetajevové o mužích, proslulých svými úspěchy u žen. I když autorka čerpala ze vzpomínek dvou osobností: Armanda Louis Birona de Gontaut, rytíře Lauzuna (1747–1794)⁷ a Giovanni Jacopo Casanovy de Seingalt (1725–1798), v případě prvního z nich použila z pestrých životních peripetií tohoto proslulého diplomata⁸ jen motivy erotické. Díky milostnému daru Fortuny (*Fortuna*, 1919), která se v prvním dějství objevuje u kolébky novorozeněte v podobě markýzy de Pompadour, chlapec získává schopnost okouzlovat všechny ženy, s nimiž se setká. Jeho život se mění v kaleidoskop milostných setkání s významnými osobnostmi doby, mezi nimiž nechybí ani Marie Antoineta, ani polská kněžna Izabella Czartoryska, do níž se reálný Lauzun skutečně zamiloval.

Z rytířova života, který se za Francouzské revoluce přidal k republikánům, Cvetajevová použila ještě fakt, že byl sťat gilotinou. V duchu své poetiky, když kulminaci několika her (*Vánice*, *Fortuna*, *Fénix*) spojuje s posledním dnem v roce, jej básnířka nechává zemřít 1. ledna 1794. Chvilu před popravou mu za silvestrovské noci zpřijemňuje nečekaným setkáním s mladičkou dcerkou správce věznic, kterou odsouzený okouzlí natolik, že dívka chce bojovat o Lauzunovu záchranu. Podobný motiv je posléze ještě výrazněji rozvinut ve hře *Fénix*. Postava Lauzuna se tak pro Cvetajevovou stala jakousi mužskou obdobou Soněčky, pro niž byla láska v reálném životě i v životě umělecké fikce hlavní náplní.⁹

Nejvýznamnější osobností v dramatickém odkazu Mariny Cvetajevové byl však Giovanni Casanova, jenž ji přitahoval jak dobrodružným životem, tak nesčetnými úspěchy u žen. Autorka mohla čerpat z jeho memoárů, které psal v závěru života na duchcovském zámku.¹⁰ Cvetajevová mu věnovala dvě svo-

⁷ Vévoda se původně jmenoval Lauzun. Teprve po smrti svého strýce Antoina Louise Birona přijal jeho jméno. Srov. Ottův slovník naučný, d. 4, Praha, J. Otto 1891, s. 92.

⁸ Vévoda se zúčastnil řady tažení: roku 1777–79 v Senegambii, 1780 bojoval pod Lafayettem v Americe proti Angličanům. Od roku 1783 působil jako polní maršálek ve francouzské armádě. Přestože zvítězil v několika bitvách, byl revolučním tribunálem odsouzen k smrti a sťat gilotinou. Tamtéž.

⁹ Srov. *Povesť o Sonečke*, o. c.

¹⁰ G. J. Casanova, *Mémoires*. 12 vol. Leipzig 1826–1838. Paměti, plasticky líčící realie té doby, autorova milostná dobrodružství, dokládající však i jeho široký kulturní rozhled, jsou dove-

je hry: *Dobrodružství (Priklučenije, 1918–19)* a *Fénix (1919)*. V první z nich – hře o pěti obrazech – líčí Casanovu v plném rozkvětu jeho sil. Ve čtyřech obrazech je mu třiadvacet a je zamilovaný do dívenky, vystupující pod jménem Henri v mužském převleku jako husar či mladý šlechtic, v ženské podobě jako Henrietta v rokokových šatech.

I tato postava má tedy podvojnou podobu přítelkyně Mariny Cvetajevové Soni Je. Gollidej, o níž autorka psala 16. června 1937, v době, kdy vznikala její poslední próza, své pražské korespondentce Anně Teskové: „*Piši svoji Soněčku. Byla to ženská bytost, kterou jsem milovala víc než cokoli na světě. Snad nejvíce ze všech bytostí (mužského i ženského pohlaví). Dozvěděla jsem se od Ali, že zemřela...*“¹¹ V dalším dopise Teskové z 27. září 1937 se autorka k tomuto tématu znovu vrátila: „*Celé léto jsem psala svoji Soněčku – povídku o přítelkyni, jež nedávno zemřela v Rusku. Vlastně je těžko říct, že to byla „přítelkyně“ – byla to prostě láska – ve své ženské podobě – nikdy jsem nikoho tak nemilovala jako ji. Bylo to na jaře r. 1919... Od té doby to všechno zmizelo – ale žilo to uvnitř. Zpráva o její smrti znovu zvěřila to všechno v hlubině. Snad jsem se spustila do té své stále živé studny...*“¹²

Casanova v pojetí Cvetajevová není žádný donchuán. V první scéně, kdy se v jeho ložnici náhle objeví neznámý husar Henri,¹³ spatří všude rozhozené knihy od Danteho a Ariosta až po kosmologickou a kabalistickou literaturu. Casanovova láska k dvoupohlavní bytosti, ne nepodobné androgonním představám D. S. Merežkovského,¹⁴ má zcela romantickou podobu, v níž dominantní roli hraje bytost v dvojí podobě. Přichází zcela neznámá nečekaně a z vlastní vůle a podobně i odchází – z hostince se symbolickým názvem *Váhy*. Před odchodem napíše něco na okno prstenem, který dostala a nyní vrací Casanovovi. Je obestřena tajemstvím a připomíná sudičku či osud. Před odchodem Casanovovi předpovídá jeho poslední roky života, kdy bude sám a opuštěný psát v cizím zámku svoje paměti. Hra tak současně anticipuje svoje pokračování. Pátý obraz se odehrává po třinácti letech, kdy je Casanovovi šestatřicet a přivádí si do téhož hotelu, kde jej opustila Henrietta, náhodnou pouliční dívku. Tam si všimne nápisu, kdysi napsaného Henriettou, kde se dívka ptá, zda i na ni zapomene. Casanova v návalu zuřivosti okno s nápisem rozbije, svoji paměť však rozbít nemůže. Je zajímavé, že dvoupohlavní podoba Casanovy milenky našla literární ztvárně-

deny do roku 1773. Casanova je autorem i řady dalších spisů. Tento benátský dobrodruh proslul svým excentrickým životem i společenskými styky v Paříži, v Prusku u krále Bedřicha Velikého, v Polsku u Stanislawa Poniatowského. V Benátkách byl v letech 1775–82 tajným agentem inkvizice. Roku 1783 se v Paříži seznámil s hrabětem Valdštejnem, který jej přijal za svého knihovníka. Na jeho zámku v Duchcově, kde zemřel, se zabýval studiem kabaly. Srov. Ottův slovník naučný, d. 5, Praha, J. Otto 1892, s. 197.

11 M. Cvetajeva, *Pověst' o Sonečke*. Kommentarij, o. c. 297–298. Detto in Marina Cvetajeva, *Pis'ma k A. Teskovej*. Praha, Academia 1969, s. 155–156.

12 Tamtéž.

13 Stejně nenadále navštěvovala v noci Cvetajevovou i Soněčka.

14 Srov. Ja. V. Saryčev, *Religija Dmitrija Merežkovskogo*, Lipeck, GUP 2001.

ní i v experimentálních hrách Guillauma Apollinaira, jenž se počátkem století seznámil v pařížské Národní knihovně s bohatou libertinskou literaturou, jejímž výsledkem bylo vydání výboru z *Díla markýze de Sade*.¹⁵

Nejznámější z jeho her se stalo surrealistické drama o dvou dějstvích a prologu *Tiréziovy prsy* (1916–1917), uvedené na pařížskou scénu Maubelova divadla na Montmartru 24. června 1917. Do češtiny je přeložil v roce 1926 Jaroslav Seifert. Modrým zbarvením své tváře a pitoreskním dekorem šatů s opicemi připomíná hlavní aktérka Tereza, jež se proměňuje v muže, někdejší akci ruských avantgardistů v čele s Natalií Gončarovovou, jež si v září 1913 pomalovala tvář a s obdobně ozdobenými přáteli Michailem Larionovem a básníkem Konstantinem Bolšakovem se prošla v Moskvě po jedné z centrálních ulic.

Apollinairova Tereza vypouští své prsy v podobě modrého a červeného balónku, ne nepodobného balónkům, jež drží za provázek chlapeček a holčička jedoucí v kočárku v závěru Chlebnikovovy hry *Světodkonce* (*Mirskonca*, 1913). Z Terezy se stane generál Tiréziás, zatímco její manžel vychovává na Zanzibaru děti ve velkém. Jeho Syn novinář zdraví své rodiče v jediné mužské osobě. Noviny přinášejí zprávy o všech Apollinairových uměleckých přátelích: Picassovi, Jakobovi, Matissovi, Braqueovi aj. V závěru se manželé opět setkávají. Jako by v náznaku nové módy se obejdou i bez prsů.

Apollinairova parodická komedie *Casanova* (1917–18; 1952) byla napsána podle nápadu Pabla Picassa, který tehdy spolupracoval s Ďagilevovým Ruským baletem, působícím v Paříži. Kapelník Ďagilevova baletu k ní dokonce napsal partituru, zdůrazňující systém opery-buffy, na jejímž principu je psána i Apollinairova parodie. V duchu tradice převleků, oblíbených v tomto žánru, se do dívky, vystupující v hereckém angažmá pod mužským jménem Bellino, nešťastně zamiluje markýza, jíž v námluvách pomáhá její bývalý milenec Casanova. Jedině on jako zkušený znalec žen poznává, že jde o převlečenou dívku, jejíž srdce nakonec šťastně získá sám.

Hrou o paměti je jedno z nejlepších dramát Cvetajevové, symbolicky nazvané *Fénix* (1919). Na rozdíl od *Divoké kachny*, *Racka* a *Modrého ptáka* jméno bájného ptáka, vždy znovu vstávajícího z popela, ve hře nezazní ani jednou. Figuruje jen jako název abstraktního obrazu, i když sama hra má na rozdíl od Apollinairových experimentálních textů velmi reálný charakter. Je to veršované drama o třech obrazech. Odehrává se na zámku Duchcově v Čechách na sklonku roku 1799.¹⁶

Casanova má v té době sedmdesát pět roků a žije tam jako knihovník hraběte Valdštejna, potomka známého politika a vojevůdce, jehož šedesátiletý strýc kníže de Lille je Casanovovým přítelem. Člověk, dříve přijímaný předními evropskými dvory, je pod neustálým tlakem sloužících, kteří si z něho tropí šprýmy. Jedinou oporu má v starém komorníkovi knížete de Lille. Ke komplotu patří i dvorní bás-

¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Předmluva k dílu markýze de Sade*. Přel. Jana Spoustová, Brno, Jota 1996.

¹⁶ Casanova tak v pojetí Cvetajevové žije déle – ve hře je mu sedmdesát pět a ještě neumírá. Ve skutečnosti zemřel v Duchcově r. 1778 ve stáří třiasedmdesáti let.

ník Viderole, všeho schopný dvacetiletý mladík. Vznětlivý a urážlivý Casanova si postupně odpudí i hosty zámku, kteří tam přijeli oslavit Nový rok. Ke konfliktu dojde při hostině, při níž nechťejí Casanovovi prostřít u společného stolu, protože by byl třináctý. Hrabě de Lille s ním proto večeří odděleně. To vše Casanovu přiměje k rozhodnutí odjet ze zámku ještě téže noci.

Všechny události mají určitý reálný podklad, který Cvetajevová vyčetla z četných historických pramenů. Sama si přibájila mladičkou dívku, třináctiletou Františku – dceru místního lovcího, která za Casanovou přichází v noci před jeho odjezdem a prosí jej, aby ji vzal na cestu s sebou. Má jej ráda první vášnivou dětskou láskou. Casanovovi to lichotí, nezneužije však situace a spící dívku před odjezdem předá starému komorníkovi knížete de Lille, aby ji opatrně odnesl domů. Casanova pak o půlnoci opouští zámek. Kníže de Lille mu dá na cestu peníze, protože jeho přítel je zcela bez prostředků.

Motiv fénixe symbolizuje věčnou, stále se obnovující lásku. Symbol se tak mění ve znak. Posun směrem k avantgardě, jehož výrazným projevem byly Apollinairovy *Tiréziovy prsy*, využívající poetiky masové komunikace (řečnické projevy, žurnalistický styl propagace, psané dialogy či komentář v němém filmu atd.), vyjadřuje Cvetajevová především formou sobě vlastní – básnickým jazykem. Nejde přitom o experiment typu Velemira Chlebnikova. Cvetajevová spíše rozvíjí podněty symbolismu, jež podobně jako Blok v proslulé poemě *Dvanáct* (1918) obohacuje poetikou jiných žánrů – např. dětských říkanek, jak je tomu v závěru hry *Fénix*, když Casanova uspává malou Františku. Výrazný posun je patrný v pásmu postav. Cvetajevová sice upustila od zdůrazněné stylizace, jíž začíná svou dramatickou dráhu (srov. např. zmíněné karikaturní sepětí postav se symbolikou karet v *Srdcovém klukovi*), rozvíjí však v několika polohách motiv androgyna či dívky, jež jednou svou částí zůstává ještě dítětem, tak jak se s tím setkala u prototypu všech svých dívčích postav – herečky Sofie Je. Gollidej.

V *Povídce o Soněčce* autorka potvrzuje, že všechny mladičké dívenky, které vložila do svých dramát: Rozanetta ve *Fortuně*, pouliční dívenka v *Dobrodružství* i Františka v *Konci Casanovy*, jsou různé podoby její přítelkyně.¹⁷ Zatímco první dvě obdivují ve svých náhodných partnerech jejich fyzické přednosti, třináctiletá Františka v něm vidí především svůj sen, jak je tomu později ve všech poemách Cvetajevové s milostným konfliktem. Zmoudřelý Casanova reaguje na její zvolání: „*Chci světla velkoměst!*“ («*Я хочу в зорода!*») střízlivou replikou: „*Městečko jako dlaň/ šest prken stačí naň/ bez oken, bez světla/ takové město mám,/ že lepší nenajdeš!*“ («*Городок невысок, // Шесть сосновых досок. // Ни окон, ни огня – // Городок у меня, // Лучшие нет – не взыщи!*»). Ospalá Františka však pokračuje ve svém snění o dobrodružném životě po boku Casanovy: „*Chci pistole a plášť!*“ («*Пистолеты! Плащи!*»), s. 230–231).¹⁸

¹⁷ Srov. M. Cvetajeva, *Povest' o Sonečke*, o. c. 52. Stejný prototyp zřejmě tanul autorce na mysli i při vytváření mladičké dívenky v *Kamenném andělovi*.

¹⁸ Přel. D. K.

Láska a smrt, s nimiž jsme se setkávali ve všech vytypovaných dramatech, tak u Cvetajevové nabývají podoby dětských her na osud. Protože co jiného je rozpočítávání, jehož dikci v citovaných verších není těžké uhádnout. Široký plášť rokokového svůdce je současně reminiscencí symbolického arsenálu Blokovy epochy, na niž Cvetajevová vědomě navazuje.

Cvetajevová však rozvíjí i jinou linii, výrazně zastoupenou v ruském symbolismu – antický mýtus. Činí tak ve svých tragédiích *Ariadna* (1924; 1926) a *Faidra* (1927; 1928), prvních dvou částech zamýšlené trilogie ze života řeckého mýtického hrdiny Thésea, jejíž předpokládaný název *Afroditin hněv* (*Gněv Afrodity*) je koncipován v souladu s vžitým chápáním olympských bohů, podle něhož jim byly vlastní lidské slabosti. Afrodita se mstí Théseovi za to, že nedovedl uhájit lásku a postoupil svou vyvolenou Ariadnu bohu Dionýsovi. Milostné štěstí mu proto bylo navždy odňato. Podobně jako v prvních dvou tragédiích byla prokletá i jeho stařecká láska ke krásné Heleně, jež měla být námětem třetí nenapsané hry.

V Centrálním moskevském literárním archívu se dochovala řada materiálů včetně původního rukopisu hry *Ariadna*, jak byla hra nazvána roku 1940 oproti původnímu pařížskému časopiseckému vydání, jež bylo otištěno pod názvem *Théseus*. Na základě těchto pramenů lze vystopovat jak autorčin způsob práce, tak její životní priority, určované s vlastní zkušeností, jež vykrystalizovala do proslulých pražských poem spjatých s Petřínem.¹⁹ Podle podrobných výpisků z řecké mytologie je zřejmé, že ji autorka podrobně studovala. Zatímco valná část *Ariadny* byla napsána v Praze, nad *Faidrou*, započatou rovněž v roce 1923, autorka pracovala intenzivně až letech 1926–27.

To vše svědčí o tom, že Cvetajevová nepokládala psaní dramát v žádném případě za okrajovou záležitost. Potvrzuje to i skutečnost, že jí velmi záleželo na etickém vyznění her, jež v mnohém souvisí s dominantním stylem 20. let – neoklasicismem. Vzpomeňme tehdejší práce takových výrazných umělců, jako byl Igor Stravinskij (srov. např. jeho operu *Oedipus Rex*, 1926–27, jejíž libreto napsal s Jeanem Cocteauem),²⁰ Pablo Picasso, Natalie Gončarovová, Petrov-Vodkin, Antonín Procházka a mnozí jiní.

U Cvetajevové lze hovořit o neoklasicismu v romantickém²¹ i neoromantickém převleku. V jejích tragédiích vystupuje do popředí sice stále zdůrazňovaná čest a povinnost, v kritických momentech však dochází k jejich zjevnému střetu s nepřekonatelnou vášní. Zvláště markantní je to ve *Faidře*. V tomto směru je mezi oběma tragédiemi značný rozdíl. *Ariadna* milovala Thésea od prvního okamžiku, kdy jej spatřila. Po jeho šťastném návratu z labyrintu, k němuž mu napomohla, však s ním zpočátku odmítá odplout s poukazem na to, že je před-

¹⁹ A. Efron, A. Saakjanc, *Komentarij*. In: M. Cvetajeva, *Teatr*, o. c., s. 370–381.

²⁰ Záměr této opery či oratoria pochází již z roku 1925. O neoklasicismu u Stravinského a jeho začlenění do tehdejšího kulturního klimatu srov.: M. Druskin, *Igor' Stravinskij. Ličnost, tvorčestvo, vzgljady*. Leningrad, Sovetskij kompozitor 1982, s. 86–127.

²¹ V. Svatoň, *Romantismus v dramatech Mariny Cvetajevové*, o. c.

určena Dionýsovi, pro nějž autorka užívá latinského jména Bacchus. Podobně je tomu v rozhovoru Thésea s Bakchem nad spící Ariadnou na Naxu. Bůh vína získává Théseův souhlas teprve poté, co jej přesvědčí o prchavosti pozemské lásky i celého života, protože jen bůh jako on je schopen zajistit Ariadně nesmrtnost. Faidra nemocná láskou k Hippolytovi si tuto skutečnost zpočátku nechce připustit. Když se pak na chůvino naléhání odhodlá k nočnímu setkání se svým nevlastním synem a dočká se jeho tvrdého odmítnutí, volí stejnou smrt jako zoufalá Oidipova matka.

Freudovskou transformací prošla i postava mladého Hippolyta, fixovaného na svou matku, jež bojovala po boku manžela proti vlastním soukmenovkyním-amazonkám jen proto, aby uchovala synovi království. Mateřská a synovská láska je pro zralou Cvetajevovou důležitější než láska erotická. Z Hippolyta se tak stává mizogyn a zřejmě homosexuál. Pohybuje se jen ve společnosti jinochů, s nimiž tráví dlouhé hodiny na lovu. Svůj odpor k ženám dává ve hře několikrát najevo zcela nepokrytě. O tomto charakterovém rysu vědí Faidra i její chůva. Šzírána vášní se Faidra přesto pokusí o nemožné.

S antickou tradicí spojuje obě tragédie hojné využití chóru, komentujícího politicky vyhocené situace (sbor sedmi chlapců a dívek, jejichž pláče se střídají za jízdy na lodi ke králi Mínósovi, kde mají být obětováni, sbor občanů, hořekující nad domnělou Théseovou smrtí, sbor chlapců, lovcích s Hippolytem v hlubokých lesích v úvodním obraze Faidry, sbor Faidřiných přítelkyň a Hippolytových přátel po smrti obou). Obdobnou roli plní chór ve všech antických tragédiích, k nimž sahali ruští symbolisté. Stejněho postupu ve vypjatě neoromantické podobě mluvy květů užil i K. D. Balmont ve své jediné dekadentně-symbolistické hře *Trojí květenství* (*Tri rascveta*, 1905). Shodný závěr obou tragédií Cvetajevové zdůrazňuje, že v pozadí všech neštěstí je Afroditin hněv. Tělo otce – starého athénské krále Aigea – vylovené z moře i přiznání Faidřiny chůvy, již autorka přisoudila roli intrikánky, shodně přesvědčí Thésea o osudovosti jeho prokletí.

Postavy bohů u Cvetajevové často promlouvají v masce symbolu. Poseidón, podle mýtu pravděpodobný Théseův otec, vystupuje v Ariadně jako tajemný Cizinec, který zasáhne do Théseova osudu. Bakchus při svém setkání s Théseem na Naxu o sobě dá znát jen svým hlasem. Théseus ho zpočátku pozná pouze podle toho, jak se sám charakterizuje. Jde o podobný posun, jaký užil M. Ju. Lermontov při tvorbě postavy Neznámého jakožto nositele základní zápletky.

Futuristické zálibě v jazykovém experimentu je Cvetajevová blízká hojným užíváním církevněslovanských slov a tvarů, jimiž současně navozuje atmosféru dávno minulých časů. Nakolik autorce záleželo na tom, jak budou její verše znít přetvářeny do hlasu, prozrazují občasně poznámky pod čarou, v nichž zdůrazňuje formu výslovnosti (např. jě místo je, přesun přízvuku apod.). Zvláště se to týká slov, jež básnířka rozděluje pomlčkou se zdůrazněním přízvuku na obou oddělených slabikách (např. бо-ец, не-бесная, му-жайся, ле-печущей = bo-jo-ovník, ne-beská, vzmuž-se, še-lestící). I když lexikální vynalézavost je pro styl Mariny Cvetajevové charakteristická, v jejích tragédiích jde o výrazný umělecký záměr, jehož účelem je navodit atmosféru dávno minulých časů. Dala by se

pravděpodobně vysledovat i stylistická souvislost s ruskými překlady antických eposů. Z autorčina zájmu o zvukovou podobu textu je zřejmé, že její někdejší spolupráce s divadlem nebyla nikdy zapomenuta.

V dramatickém díle Mariny Cvetajevové ožily osvědčené postupy romantické literatury, inovované tehdy oblíbenou neoklasicistickou orientací, o níž svědčí i autorčin zájem o témata z doby baroka či klasicismu. Významnou roli sehrála také snaha o jazykový experiment. To vše bylo vedeno úsilím o vytvoření umělecky přesvědčivých her. Je škoda, že až na nepatrné výjimky se dramatika Mariny Cvetajevové nestala předmětem divadelního zájmu. Přesvědčení Otakara Hostinského,²² že každé drama lze inscenovat, jako kdyby upadlo zcela do zapomnutí.

²² Otakar Hostinský, *Epos a drama*. Praha, F. Topič 1930, s. 7.

