

Kšicová, Danuše

Marina Cvetajevová a Natálie Gončarovová : (poema Mládenec - slovo a obraz)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2007, vol. 56, iss. X10, pp. [109]-120

ISBN 978-80-210-4274-2

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103041>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

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

DANUŠE KŠICOVÁ

MARINA CVETAJEVOVÁ A NATÁLIE GONČAROVOVÁ (Poema *Mládenec* – slovo a obraz)

Marina Cvetajevová (1892 Moskva – 1941 Jelabuga) se seznámila s ruskou experimentální malířkou Natálií Sergejevovou Gončarovovou (1881 Nagajevo v Tulské gub. – 1962 Paříž) r. 1928 prostřednictvím Marka Slonima. Vzájemný kontakt se změnil v přátelství a vedl k pozoruhodné spolupráci. Cvetajevová začala psát o Gončarovové rozsáhlou stať, malířka se pustila do ilustrací poemy *Mládenec* (*Moloděc*, 1922).¹ 31. 12. 1928 Cvetajevová píše Gončarovové u příležitosti novoročního přání, že její esej o ní se rozrůstá na celou knížku. Doufá, že pražský časopis *Volja Rossii*, který to bude publikovat, k ní bude vstřícný.² Poměrně rozsáhlá esej zde skutečně vycházela r. 1929 ve třech pokračováních. Byly k ní připojeny i čtyři reprodukce obrazů Natalie Gončarovové: kubisticky stylizovaná stojící *Španělka* s vějířem (*Ispanka*, 1915), *Španělka* v krajkové šále (*Ispanka*, 1925), fragment obrazu *Podzim* (*Oseň*, 1927, tehdy v majetku M. N. Wiborg, New York), a fragment kubisticky stylizované *Krajiny* (*Pejzaž*, 1927, který vlastnil Arts Club, Chicago).³ V citovaném dopise Cvetajevová prosí Gončarovovou, aby si s ní při příští návštěvě mohla osobně pohovořit a zdůrazňuje, že o mnohém vypovídají i věci, které ji obklopují. Posílá jí šátek, který jí bude slušet a k dopisu přikládá dvě básně z r. 1916 a 1920, inspirované osudem malířčiny jmenovkyně Natálie Nikolajevny Gončarovové – Puškinové – Lanské, vzdálené příbuzné malířky. Svou esej totiž koncipovala jako srovnávací studii osudu dvou žen z rodu Gončarovových, který „dal Rusku – jednu, co **vzala** a druhou, co **dala**.”

¹ Poema *Mládenec* byla první významné dílo, které Cvetajevová dokončila v emigraci. Autorka ji začala psát v březnu r. 1922 v Moskvě, pokračovala v ní po svém příjezdu do Berlína v květnu r. 1922, i poté, co 1. srpna přijela do Prahy, kde v té době studoval její muž Sergej Efron, a dopsala ji v mýtickém čase – o Štědrém dni téhož roku. Ani tím však její práce na textu nekončila. Její pokračování mělo složité peripetie a přispěla k němu zajímavá shoda okolností.

² Rukopisný fond Gončarovové a Larionova v Treťjakovské galerii v Moskvě, č. 180.

³ Marina Cvetajeva, *Natal'ja Gončarova*. (Žizň i tvorčestvo). *Volja Rossii* 1929, č. 5–6, s. 38–69; č. 7, s. 31–44; č. 8–9, s. 88–121, ilustrace jsou otištěny v č. 5, s. 36, 45 a v č. 8, s. 90–91. Dále cituji stránkou v textu.

Jednu, co Rusko šokovala, a druhou, co mu dala radost“ (č. 5–6, s. 68). Tvorbu Natálie Gončarovové pokládá za výraz čisté radosti. Básnikovu ženu však Cvetajevová neodsuzuje. Pokládá ostatně za lhostejné, zda byla Puškinovi věrná nebo ne. V tomto vztahu je pro ni důležité jen jediné: přítomnost nebo absence lásky. Natálie Nikolajevna nemohla být vinna, protože muže nemilovala. Byla spící panna a osudová žena. Stejně osudové bylo i její manželství s Puškinem. Pro takové dvojice není naděje na tomto ani na onom světě. Natálie poznala lásku až ve svém druhém manželství s generálem Lanským, kterému byla věrná (s. 63–65). Tak lze také pochopit první z básní Cvetajevové, přiložených k dopisu N. Gončarovové:

*Счастье или грусть –
Ничего не знать наизусть,
В пышной тальме катать бобровой,
Сердце Пушкина теревить в руках,
И прослыть в веках –
Длиннобровой,
Ни к кому не суровой
Гончаровой.*

*Smutek, štěstí, tak či tak –
verše – zpívá je snad pták?
K trojce bobří pelerínu
srdce napilo se blínu.
Je krutý, kdo nemiluje?
Žena básníka tak žije
dlouhobrvá
Natálie.*

*Сон или смертный грех –
Быть как веер, как пух, как мех,
И не слыша стиха литого
Процветать себе без мориин на льбу –
Если грустно – кусать губу –
И потом, в гробу,
Вспоминать Ланского!*

*Smrtelný hřích nebo sen,
být kožešinou, vějířem,
verše – a co má být,
jsem mladá, chci žít,
kolikrát steskem svírám rty
a potom, z jiné planety
vzpomínat muže, dražšího než ty.*

Moskva, 11. listopadu 1916 g. ⁴

Na této koncepci milostného vztahu je budována i poema *Mládenec*. Láska se v ní stává absolutní hodnotou, jíž je podřízeno vše, život nejbližších a posléze i vlastní život včetně posmrtného. Taková je Marusjina replika na Mládencovo varování:

*Не хочу твоей раны
– Ад с тобой – сад румяный.⁵*

*Nechci ti přece ublížit!
i v pekle je sladké s tebou žít.*

Ústředním tématem poemy, kterou autorka v pražském vydání opatřila žánrovým označením „pohádka“, je láska a smrt – krutá láska či ne-láska, onen nulový bod vztahu, který profesor Mathauser pokládá za stěžejní filozofickou rovinu

⁴ Další báseň, začínající veršem „Пунш и полночь. Пунш и Пушкин“ je označena č. 2. Obě básně jsou přepsány oboustranně na stroji na papíře formátu A 4 a přiloženy k citovanému dopisu.

⁵ M. Cvetajeva, *Móloedc*. O. c. 2003, 25. Český překlad veršů Cvetajevové zde i dále D. K.

autorčiných básní o lásce, jež však vůbec neznamená její absolutní popření, protože má „bezprostředně, už v podzemí básně samé, velikou sílu: nejsou přece vůbec zapomenuty procházky, které mohly být, milenec, který mohl zůstat, šťastná realita, která mohla přetrvat.“⁶ Tradiční upírské téma Cvetajevová pozoruhodně inovuje sepětím s reáliemi ruské vesnice. Líčení tance koresponduje s tématem divokého hopaku v básni Andreje Bělého *Jak se veselí v Rusku* (*Vesel'je na Rusi*, 1906) i s poetickými transformacemi vlastní tvorby, které Bělyj prováděl ve dvacátých letech.⁷ Na Bělého Cvetajevová navazuje i rozbíjením verše na jednotlivá slova. Na exponovaných místech zůstávají některé výrazy nedořečeny, čímž je zvyšováno napětí. Dům je u Cvetajevové spjat s momentem smrti, jejíž oběti se stává upírova nevěsta, a to jako třetí v pořadí – po bratrovi a matce. Téma prahu v poemě nabývá mýtické podoby v okamžiku, kdy pozůstalí plní dívčino poslední přání a její mrtvé tělo protahují pod prahem a pochovávají na rozcestí, zatímco ostatním nebožtíkům se dostává tradiční piety. Práh je totiž podle ruské tradice pokládán za místo předělu i v transcendentálním smyslu slova. Právě zde se pochovávala podle starobylého zvyku nekrťěňátka. Dodnes je v Rusku tabu podávat si ruce přes práh.

Další synekdochickou tajeňkou je mramor paláce, v němž se ve druhé části poemě setkává kníže s dívkou, žijící v květu, nalezeném uprostřed sněhu na rozcestí. Cvetajevová vychází ze syžetu Afanasjevova zápisu lidového vyprávění o upírovi, který si však sama upravuje.⁸ V duchu folklorních zákonitostí se proměna květu v krasavici odehrává o půlnoci. Téma namlouvání a lásky je stejně jako v první části spjata s tématem tance. Dívčina duchovní podstata je vyjadřována nehluchostí jejího tanečního kroku, váznuocího v popelu podobně jako Rusko ve druhé sbírce Andreje Bělého *Popel* (*Pepel*, 1909). V duchu kouzelných pohádek jsou stanovena pravidla vzájemného soužití knížete s dívkou. Jejich porušení je provázáno trestem, probíhajícím ve třetím domě, jehož práh byl v rozporu s úmluvou překročen. Sakrálnost má křesťanskou podobu, stejně jako závěr, jehož polyvalentnost si autorka uvědomila při psaní nové redakce poemě, zesilující heretické vyznění skladby.

⁶ Zdeněk Mathauser, *Marina Cvetajevová a vznešenost poezie*. In: Týž, *Estetické alternativy*. Praha 1999, s. 140.

⁷ D. Kšicová, *Proměny básnické sbírky (Genealogie Popele Andreje Bělého)*. Sborník prací FF MU, X 2, 1999, s. 25–36. Týž, *Die lyrischen Zyklen von Andrej Belyj*. Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997, s. 277–286. Týž, *A. Belyj, Pepel, Urna, Zvezda*. Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg, Winter 2006, s. 234–245. Z prací Z. Mathausera, „*Mystický šašek*“ *Andrej Bělyj*. In: týž, *Estetické alternativy*, o. c., s. 114–120.

⁸ Srov. komentář Anny Saakjanc k vydání Marina Cvetajeva, *Stichotvorenija i poemj*. Moskva, Ripol klassik 2002, 836. Srov. také: *Upry'*. In: *Narodnyje russkije skazki A. N. Afanas'jeva v 3 tt.* No. 363. Moskva, Nauka 1986, t. III, s. 70–73. *Rasskazy o mertvecach*. Tamtéž, No. 351, o. c. 60–61. Srov.: Marina Cvetajeva, *Poemj*. 1920–27, SPb., Abris 1994, s. 354–359. Tamtéž jsou přetištěny recenze současníků M. Cvetajevové. O poemě Moloděc srov.: V. Chodasevič, *Zametki o stichach. M. Cvetajeva. Mólodec*, o. c., s. 363–367. D. Svjatopolk-Mirskij, *Marina Cvetajeva, Mólodec. Skazka*. Izd. Plamja, Praga 1924, o. c., s. 368–371.

Opozitem domu jako zakotvení, jako sepětí s místem, dávajícím pocit jistoty, je tajemná neznámá cesty. Před jejím započítím je třeba provést obřad zasvěcení. Hrdinové dramata Alexandra Ostrovského dodržují starý ruský zvyk a před cestou na chvíli usedají. Rerichův poutník před odchodem několikrát obchází dům, který opouští.⁹ Jeho chování je z rodu arménských obětních rituálů. Na jezeře Sevan musí ženich před svatbou třikrát obejít chrám s obětním beranem. Jen tak si může zajistit budoucí štěstí. Pro Marinu Cvetajevovou, stejnou běženkyni jako Balmont, s nímž se ve Francii ještě více sblížila, je cesta vykoupením. V poemě *Mládenc* Cvetajevová vkládá do úst rozjařeného bárina, ujíždějícího trojkou po sněhových pláních, pozoruhodné dvojverší:

*Тому песня, тому слава,
Кто дорогу породил.*¹⁰

*Komu čest, tomu čest,
kdo pomohl zrodu cest.*

S tématem smrti a pohřbívání je motiv cesty a rozcestí spjat i v analyzované poemě *Mládenc*. Mrtvý ženich se v noci vrací na hřbitov. Dívka, kterou zahubí, je pochována na rozcestí, jehož záludnost vyjadřují mnohé folklorní texty. Motiv domu nabývá podoby hřbitovní kaple, kde upír kanibalsky ukusuje z nebožtíka, i rakve, jež uvízla na zádech mrtvého milého jako symbol antidomu, tak dobře známého z Bürgerovy *Lenory*, Žukovského *Ludmily* či z Erbenových *Svatebních košilí*.

Marusja se probouzí k novému životu v mramorovém paláci pána, který si jí v podobě rudé květiny odvezl domů. Osudová transformace květiny v krásnou dívku je spjata s archetypickým časovým údajem – dvanáctým úderem půlnočního zvonu. Pohansko-křesťanská konotace tématu světla s hořícím keřem nebo stromem, do něhož je zakleta krásná dívka, je jakousi předeherou ke druhé fázi Marusjina života, kdy se stává pánovou ženou.

Kompozice obou částí poemy je budována na zrcadlovém principu. Milostná zápletka začíná vždy tancem. Obě části končí obrazem smrti, jež má kultovně obětní charakter. Vášnivá láska hubí postupně mladšího bratra, matku i zamilovanou dívku. Porušený slib usmrtí dívku podruhé a definitivně. Její druhé zrození a smrt jsou opět identické – jsou spjaty se září plamene, v jehož světle Marusja poznává v závěrečné scéně svou první lásku – krásného Mládence. Specifickou transformací prochází i obraz domu. Protikladem domu jako symbolu rodinného zázemí, jehož zneuctění vede k vyhnání na cesty, je mytický antidům („гроб на дороге“, 20), jímž autorka geniálně charakterizuje umrlce. Funkci antiteze plní rovněž mramorový palác, jehož vysoké schodiště je analogií žebříku, po němž jako kočka šplhá upír s nitkou zachycenou na knoflíku. Klubíčko, jež se za ním rozmotává a označuje jeho noční putování, Cvetajevovou spojuje s charakteristickým motivem kouzelných pohádek, s tématem přadlen a věčné příze z Bloko-

⁹ D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. Brno, MU 1998, s. 264–278. Táž., *N. K. Rerich – chudožnik i poet*. Rossica. I, 1998–99, s. 10–32.

¹⁰ M. Cvetajeva, *Molodec*. Praga, Plamja 1924, 47, dále viz strany v textu.

vy *Noční fialky* (1905–06) i s antickou mytologií, především s nití bájně Ariadny. Touto tematikou se Cvetajevová začala zabývat r. 1923, když promýšlela plán dramatické trilogie *Afroditin hněv* (*Gněv Afrodity*).

Hlavním hrdinou všech tří částí se měl stát Theseus, který si vysloužil hněv bohyně za to, že se vzdal lásky k Ariadně. To byl námět první z tragédií, otištěné v Paříži pod názvem *Theseus* (*Tezej*, 1927) a v poněkud upravené podobě a se změněným titulem *Ariadna* v Rusku (1940).¹¹ Funkci antidomu v poemě *Mládenc* plní nejen palác, jenž se zázračně objeví na nečistém místě, ale i stavby sakrální: hřbitování kaple a kostel, kam bářin veze Marusju na bohoslužbu. Ve finále však posvátné místo mění svoji funkci – místo spásy přináší hrdince záhubu. I s touto archetypickou kontaminací folkloru s křesťanstvím Cvetajevová polemizuje. Bližší je jí pozice Oscara Wildea, pro jehož vodní pannu je láska rovněž cennější než život a vlastní spása.¹² Láska jako absolutní hodnota tanula Cvetajevové na mysli při psaní uvedené dramatické trilogie a posléze i poté, co se po sblížení s N. Gončarovovou rozhodla přeložit poemu *Mládenc* do francouzštiny. Z dopisů básničky pražské přítelkyni Anně Teskové je zřejmé, že se poemou *Mládenc* zabývala r. 1930.¹³ Práci započala zřejmě v zimě r. 1929, tedy v téže době, kdy N. Gončarovová pracovala na ilustracích, které zakončila v dubnu 1930. Překládat vlastní text je však velmi obtížné. Většinou to vede ke vzniku nových variant. Tak tomu bylo i v případě Cvetajevové, která vycházela jak z rozdílností obou jazyků, tak z nových životních zkušeností, změněného estetického vnímání i zvýrazněné hierarchie etických hodnot. To vše se projevilo v rozšíření některých scén, v úpravách kompozice i v proměně hlavních protagonistů a jejich osudů. Poema tak byla prodloužena asi o jednu třetinu.

Změna kompozice i důrazu na jednotlivé části skladby je patrná z pozměněných názvů obou oddílů i jejich vnitřního členění. Zvýraznění role hlavní hrdinky je naznačeno novým názvem první části *Tanečnice* (*La danseuse – Plasuňja*). Místo názvu *Mládenc* básnička volila termín pro první část svatebního obřadu *Námlovu* (*Accordailles – Pomolvka*), v níž jsou zahrnuty obě scény loučení mládence s Marusjou u vrátek. Další členění již odpovídá mýtické rovině skladby od nočního putování Marusji za Mládencem (*Žebřík – L'Echelle – Lesenka*), přes smrt bratra (*Sestra a bratr – Soeur et frère – Sestra i brat*), matky (*Matka a dcera – Mère et fille – Mat' i doč'*) až po scénu vynášení mrtvé Marusji z domu (*Pod prahem – Sous le seuil – Pod porogom*) a její pohřbení na širé pláni, vyjádřené ve francouzské verzi rozložením slova „rov – ná pláň“ (*Plaine pla – i – ne*). Ještě výrazněji se úpravy projeví ve druhé části poemu, jejíž hrdinka se mění ve spící

¹¹ Druhá část trilogie napsána nebyla, třetí se jmenovala Fedra. Otištěna byla rovněž časopisecky v Paříži r. 1928.

¹² Srov. jeho pohádku *Rybář a vodní panna*.

¹³ Z údajů v této korespondenci (Marina Cvetajeva, *Pis'ma k A. Teskovoj*. Izd. podgotovil Vadim Morkovin. Praha, Academia 1969) usuzuje sestavitelka prvního ruského kompletního vydání *Mládence* v ruštině, francouzštině a ve zpětném překladu do ruštiny N. K. Teletova, že práce na nové verzi poemu zabrala asi osm měsíců, a že proto na ní básnička zřejmě pracovala od prosince r. 1929 do konce r. 1930. Srov. též, *Francuzskaja poema Le gars*. O. c. 234–243.

pannu, probouzející se k novému životu až při závěrečném setkání s milovaným, které je tak zbaveno původní dvojznačnosti (*Spící – La dormeuse – Spjaščaja*). Takovéto pojetí Marusji zřejmě Cvetajevové vytanulo poté, co se ve své eseji o malířce Gončarovové zabývala i její jmenovkyní Natalii Nikolajevnou, která je pro ni rovněž spící pannou. Její manželství pokládá za neméně pohanské, než byl sňatek Pána s Marusjou (vzpomeňme na zákaz všech křesťanských atributů v poemě a autorčin postřeh, že ve vztahu Puškina a jeho ženy chyběl Bůh /64/, že krása jeho ženy byla rovna prázdnu – /62/). Folklorní proměna se dotkla i postavy Pána, který se stává opozitem chytrého starého sluhy, jehož role je ve francouzské verzi rozšířena. Zatímco názvy prvních dvou pododdílů zůstaly beze změny (*Pán – Le barine – Bárin; Mramor – Marmoré¹⁴ – Mramorá*), další části jsou již strukturovány jinak. Místo oddílu nazvaného *Syn* je ve francouzské verzi *Manželství – Novomanželka (Lepousee¹⁵ – Supružestvo)*.

Narození syna, který dostává charakterizační jméno Bohdan (daný Bohem), je líčeno ve vztahu k mladému otci, který poprvé pozná, co je to zázrak. Místo názvu další části *Hostina (Pir)* volila autorka její činitele *Kmotry (Les compères – Kumovja)*, aby mohla celou část rozvést do dramatické scény světa, nepřátelského vůči všemu cizímu a nepochopitelnému. Táž situace se ve vyostřené podobě opakuje ještě jednou v kostele, jejíž publikum je vůči příchozí neznámé krásce nepřátelské. Zatímco původní skladba končila *Písní cherubínů (Cheruvinskaja)*, což je dominanta pravoslavného církevního sborového zpěvu, ve francouzské verzi je tento pátý oddíl nazván *Andělský zpěv (Le chant des angel, Angelskoje penije)*, aby byla pravoslavná reálie přizpůsobena novému prostředí. Je jím označena poslední hodina před rozedněním, kdy bude paní nucena odjet do kostela. Mnohem expresivněji zde zaznívá tajemný hlas, který se v kostelní scéně (*Před- síň chrámové lodi – La porche de l'église – Cerkovnaja papert'*) střídá se zpěvem kněze, aby nad ním zcela dominoval v závěru, kdy se někdejší Marusja silou lásky stává „božskou Marií“ – „la dive Marie“. Oba splývají do jediné substance a mizí v modru nekonečna (Un coeur/ Un corps/ Accord/ Essor// Unis/ Étreints/ Au ciel/ Sans fin. – Srdce/ těla/ spjata/ letem// Spjati/ v jedno/ v hloubce/ nebes.).

Nezájem předválečného francouzského tisku o otištění poemu *Le gars* tedy nebyl způsoben důvody jazykovými, jak by napovídalo zapomenuté „s“ v návrhu obálky N. Gončarovové, i když svoji roli mohla sehrát i jistá jazyková nezvyklost, zvláště citlivě vnímaná v textu cizinky, a zřejmě i jiná tradice veršovaného textu, tehdy pro francouzského čtenáře nepřijatelná.¹⁶ Hlavním důvodem však bylo zřejmě provokativně antiklerikální vyznění celé skladby, které vadilo i ruské emigraci, jak to pocítovala a komentovala sama autorka. Nasvědčuje tomu i marný

¹⁴ -é-en = mramorový.

¹⁵ Dial. nevěsta, novomanželka.

¹⁶ Tuto domněnku vyslovuje Viktorija Švejcar v monografii *Byt i bytije Mariny Cvetajevoj*. Moskva, SP Interprint 1992, 412–413. Autorka ostatně dala svůj překlad k jazykové revizi známému lingvistovi. Z jeho návrhů na přizpůsobení překladu soudobé jazykové normě Cvetajevová přijala jen část změn. (Srov. cit. čl. N. Teletové, *Francuzskaja poema Le gars*). Postupovala tedy záměrně inovačně, jak to činili ruští futuristé.

pokus otisknout novou verzi v překladu do angličtiny, který vznikl v téže době zřejmě rovněž z iniciativy Cvetajevové.¹⁷ V kontextu ruské moderny a avantgardy šlo o skladbu, navazující na celou vrstvu děl, zdůrazňujících právo jedince na plnou svobodu své osobnosti. Jistou roli sehrála rovněž popularita pohanské tematiky, již se inspirovali přední umělci k vytvoření takových děl, jako bylo např. *Svěcení jara* Igora Stravinského a další balety, které Ťagilev uváděl nebo chtěl uvádět v Paříži (*Zlatý kohoutek*, *Půlnoční slunce* aj.). O možných inspiračních zdrojích z evropského romantismu a řady dalších pramenů píše zasvěceně vydavatelka trojí verze *Mládence* N. Teletová.¹⁸ Závěrečná evokace božské Marie ve francouzské verzi *Mládence* ukazuje ještě na jeden skrytý zdroj – na Puškinovu voltairovskou burlesku *Gabrieliáda*, ovšem v posunu do antipodicky vážné až vznešené polohy. Francouzský text byl poprvé v úplnosti otištěn až k padesátému výročí úmrtí M. Cvetajevové v r. 1991.¹⁹ V Rusku se objevil spolu s původní pražskou verzí, s filologickým překladem Leonida Cyvjana a s poprvé otištěnými ilustracemi Natálie Gončarovové r. 2003 v citovaném vydání Natálie Teletovové.²⁰

Ilustrace Natálie Gončarovové se dostaly do Ruska r. 1988 na základě poslední vůle malířky. Dnes jsou uloženy v oddělení kresby 20. století ve fondech Ruského muzea v Petrohradě. Nacházejí se v nově zrekonstruovaném Mramorovém paláci na protilehlé straně Marsova Pole. Vzhledem k tomu, že francouzská verze poemy vznikla až poté, co byly ilustrace N. Gončarovové hotové, nemohla k ní malířka přihlížet, i když ji Cvetajevová s francouzským zněním seznamovala.²¹ Obálka, viněty, grafické lemování stránek jsou kubisticky stylizované. Kresba mramorového paláce s bohatým sloupovím, završeným na střeše řadou jehlanovitých špicí a věžiček, je zjevně ovlivněná soudobým stylem art deco, výrazně

¹⁷ R. 1931 přeložil skladbu básník a překladatel Alec Brown (1900–1962), s nímž byla Cvetajevová v kontaktu. Svědčí o tom její poznámka v dopisu Gončarovové ze 3. března 1930. I anglická verze zůstala neotištěna. Zmíněný dopis nemá vročení, Cvetajevová však zve Gončarovovou k návštěvě, aby jí mohla přečíst část svého překladu *Le gars*, nad nímž v té době pracovala. Fond 180, rukopisné odd. Tret'jakovské galerie. Srov. také čl. N. Teletové, *Francuzskaja poema Le Gars*, kde je citována i sekundární literatura včetně analýzy poemy *Le Gars* z pera Je. G. Etkinda, dokazujícího, že básnička záměrně volila francouzské archaismy a inovace, přestože se vydávala do nebezpečí, že to bude chápáno jako ngramotnost. Srov.: Je. G. Etkind, Tam, vnútri: O ruskoj poezii XX v., SPb. 1997, 434.

¹⁸ Táž, *Ljubimaja poema Cvetajevoj*, o. c.

¹⁹ Podle textu z následujícího roku byl text přetištěn spolu s filologickým zpětným překladem do ruštiny v citované knize: M. Cvetajeva, *Móloděc*.

²⁰ Francouzský text byl otištěn podle druhého francouzského vydání r. 1992.

²¹ Srov. cit. dopis Cvetajevové ze 3. března 1930, který poslala Gončarovové po dcerce Ale. Cvetajevová zde píše: «Блины будут в 5 ч. [...] Почитаю Вам новое из *Молодца*, за которого взялась. Если не можете завтра, то в четверг, в то-же время и с теми же планами. Моему английскому переводчику написала, скоро ответ. На вокзале встретим. Аля Вам скажет, когда [...] Целую Вас и жду. Очень рада буду, если и М. О. сможет. Привет ему М. Ц.» Fond 180, archiv Tret'jakovské galerie.

zastoupeným v sakrální a mortální architektuře. Dominantou kresby je mohutné ústřední schodiště. Všechny ostatní kresby Gončarovové jsou figurativní.

Téma tance, zdůrazněné v první i druhé části poemy, Gončarovová spojuje jen s postavou černoookého a černobrvého Mládence-upíra. Zatím co na první kresbě jsou v pozadí za tancujícím párem vidět hlavy venkovských dívek, na druhém tanečním výjevu hoří za tanečnický jen vysoké svíce. Ohnivý tanec provází slavnostní osvětlení, ve venkovských podmínkách velmi neobvyklé. Korály na otevřeně šíjí Marusji, vlající rusé copy, rozčuchané vlasy obou tanečnicků, pod jejichž nohama praská prkenná podlaha – to vše vytváří iluzi dynamického tance. Na poslední kresbě k první části poemy je Marusja se zkříženými rukama a zavřenýma očima zachycena v okamžiku před smrtí. Podle dochovaných dvanácti kreseb ke druhé části poemy věnovala výtvarnice tomuto textu mnohem více pozornosti. Zvláště působivě je zachyceno zrození dívky ze stromu. Obnažené dívčí poprsí a ruce zvednuté k rusým vlnitým vlasům, oči ještě zavřené po dlouhém spánku, úzký pas – to všechno vdechuje kresbě půvab východních pohádek.

Druhý dramatický moment poemy zobrazuje pánův strach, že se dívka vrátí zpět do stromu. Dochovaly se tři skici, na nichž Gončarovová zachytila úsilí mladého muže, aby dívka zůstala na tomto světě, aby se opět nestala jen květem, jenž v zimě zázračně vykvetl na cizokrajném stromě. Tři kresby jsou rovněž věnovány milostnému štěstí. V pozadí dvojice na první z nich jsou dva vrkající holoubci – archetypický symbol lásky. Další dvě kresby jsou dvěma variantami téhož záběru. Pán v saku objímá pravou rukou dívku kolem ramen a levou jí svírá ruce. Hlavy milenců jsou skloněny k sobě, dívka se zavřenými očima se opírá o ramena svého milého. Půvabně je rovněž zachycena scéna mateřství. Žena zastřená průhledným závojem hledí zpod dlouhých řas na spící dítě stažené povijanem, jež pevně svírá v náručí. Těsně za její hlavou je vidět profil muže. Na dalších dvou kresbách je zachycena spící žena s rozpuštěnými vlasy, rozhozenými po podušce. Na první kresbě je opět motiv závoje – tentokrát je to baldachýn postele. Scéna plní funkci peripetie před dramatickým vyvrcholením. Právě v tomto okamžiku se totiž opilý muž rozhodne, že ženu odveze proti její vůli na mši do kostela, kam ji neměl podle slibu, který jí dal, po dobu pěti let nikdy zavést. Poslední dva letmé náčrty zachycují dramatické vyvrcholení poemy: zmizení ženy v zářícím plameni, vinoucím se do okna kostela, a její materializaci při setkání s Mládencem-Upírem. Ilustrace jsou provedeny černou tužkou, podtrhující jemnost okouzující neoklasicisticky stylizované kresby.²²

Pojetí N. Gončarovové se podstatně liší od stylu jejich kreseb i maleb z mládí v Rusku i od obálky prvního pražského vydání poemy *Móloděc*, na niž umělec, kryjící se pod iniciálami N. I.,²³ zobrazil v horní části naivisticky stylizované

²² Maketa knihy Marina Zvetaeva *Le Gar* je uložena v oddíle kreseb ve Státním Ruském muzeu v Petrohradě, pc 10608 – 10638.

²³ Autorem obálky prvního pražského vydání (Plamja 1924) mohl být moskevský malíř Ignatij Ignat'jevič Nivinskij (1881–1933), jenž byl v letech 1906–11 vedoucím a jedním z dekorateurů působících v Muzeu krásných umění. Srov. *Sovetskoje iskusstvo 20–30-ch gg.* Gosudarstvennyj Russkij muzej. Leningrad, Iskusstvo 1988, 41, 69. Šifra autora není v knize vysvětlena.

střechy maloměstských domů a kostelních věžiček. Jméno autorky a dekorativní černý nápis jsou orámovány ornamentem, z něhož vyrůstá na spodní části obálky stylizovaný květ zvonečku, provedený v odstínu bordó, korespondujícím s béžovým podkladem obálky. Z obou projevů je patrný jak posun v estetickém vjemu v průběhu necelého desetiletí, tak možnost rozdílného pojetí téhož námětu. Půvabné kresby Natalie Gončarovové svědčí také o tom, že obě ruské umělkyně žijící v cizím prostředí, k sobě měly v té době velmi blízko. Shoda v estetickém cítění umělekyně je patrná i ze srovnání jejich kresebného projevu, který přes časový posun téměř dvou desetiletí spojuje táž neoklasicistická orientace. Podle archivně dochovaných materiálů byla totiž Marina Cvetajevová i talentovanou malířkou, jež v desátých letech vytvořila cyklus osmi neobyčejně vytříbených kreseb dívčích a mužských hlav. Je otázka, zda šlo alespoň v některých případech o portréty reálných postav, o inspiraci výtvarnými předlohami či o jejich kopie. V každém případě je však soubor profesionálně provedených kreseb překvapujícím nálezem, odhalujícím silný malířský talent básničky, který musel ustoupit dominantnímu zaměření na básnické slovo.

Svědectví ženy, jež se s Marinou Cvetajevovou v desátých letech často stýkala, vypovídá o tom, jak nemilosrdně básnička před svým odjezdem z porevolučního Ruska do zahraničí likvidovala všechno, co nepokládala za nezbytné.²⁴ Při této příležitosti zřejmě vzala za své i většina jejích kresebných projevů, z nichž se jako zázrakem část uchovala v družstvu ruských spisovatelů, zvaném Nikitinskije subbotniki. Pozoruhodná shoda kresebných projevů obou umělekyně je zvláště patrná při srovnání mladé Pánovy ženy z cyklu kreseb Natálie Gončarovové a jedné z dívčích tváříček kolekce Mariny Cvetajevové. Dívka s bohatými, lehce zvlněnými vlasy, ozdobenými proplétanou čelenkou, má obdobně něžně nakloněnou hlavu a přivřeně oči s hustými řasami, jaké má i novomanželka, spočívající v objetí svého mladého muže na kresbě Gončarovové. Obě kresby zachycují týž pocit blaženého štěstí.²⁵

Blízkost obou umělekyně dokládá jak citovaná rozsáhlá básnická esej Cvetajevové o životě a díle Natalie Gončarovové, tak korespondence z let 1928–1932, týkající se zmíněné stati i dalších aktivit obou umělekyně. O jejich srdečném vztahu

Důvody mohly být i politické. Sovětský grafik, publikující v emigrantském nakladatelství, by to neměl doma právě lehké.

24 Grineva (provd. Balagina) Marija Ivanova, *Vospominaninije o Marine Cvetajevoj*. 1960, 45 l. autograf v sešitě. Vzpomínky zachycují dobu deseti let od r. 1912, závěrem pak zmínku o posledním spatření zestárlé básničky, jedoucí v moskevské tramvaji v létě r. 1939. Archiv Ruské knihovny v Moskvě, F. 218, karton 1380, jed. chr. 8.

25 Cyklus osmi kreseb tužkou na bílém papíře, lehce zežloutlém stářím, představující čtyři dívčí a čtyři mužské hlavy, se dochoval v souboru Nikitinskije subbotniki, jež věnovala Ruské knihovně r. 1950 Je. F. Nikitina, jedna ze zakladatelek družstevního vydavatelství spisovatelů „Nikitinskije subbotniki“. V archivu Ruské knihovny v Moskvě je cyklus veden jako soubor prací Mariny Cvetajevové ve fondu 198 (Nikitinskije subbotniki), karton č. 15, jed. chr. 54, pozn. Post 16–1950. Kresby typologicky korespondují s neoklasicistickou linií tehdejší básničiny tvorby. Nejen básnické, ale i malířské nadání starší dcery Mariny Cvetajevové Aly se tedy zjevně utvářelo po mateřské linii.



Gončarová, Natálie Sergejevna: *Le gars. Marusja a Pán*. 1928–1929. Tužka, papír.
Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

svědčí také skutečnost, že se navzájem osobně navštěvovaly, často i při příležitosti různých svátků. V archivu Treťjakovské galerie je uloženo sedmáct dopisů Cvetajevové, adresovaných N. Gončarovové, a tři omluvné dopisy její dcery Aly, která většinu matčiniých dopisů doručovala malířce osobně. Její dopisy jsou datovány a pocházejí z let 1931–1932, kdy již studovala na výtvarné škole, měla však potíže se zaplacením školného.²⁶ Svízelná finanční situace M. Cvetajevové a pro-

²⁶ Jde o dopis Aly ze 7. 1. 1932, fond 180, o. c.



Cvetajeva, Marina Ivanova (1892–1941), *Kresba dívčí hlavy* (desátá léta 20. stol.). Kresba tužkou. 21,5×27 cm. Rukopisné odd. Ruské knihovny v Moskvě, fond č. 198 (Nikitinskije subbotniki), karton 15, Jed. chr. 54. Získáno r. 1950 od Je. F. Nikitinové, jedné z organizátorek nakladatelského družstva spisovatelů „Nikitinskije subbotniki“.

blémy, které provázely vydávání jejích děl, např. cyklu *Obranný val* (*Perekop*), jsou patrné např. z nedatovaného dopisu, v němž prosí malířku, aby jí pomohla setkat se u ní v ateliéru s redaktorem časopisu *Sovremennyje zapiski*, kde se chce pokusit verše uplatnit. Nedělá si však velkou naději, protože ji již ve dvou jiných časopisech odmítli. 18. února 1929 píše Gončarovové z Medonu plna rozhořčení, že její stat' o ní nechali v pražské redakci ležet čtyři měsíce. Nakonec jí neposlali ani korekturu, takže je tam plno překlepů, které úplně mění smysl. Kdyby museli autorovi platit za každou chybu, dali by si větší pozor. Cvetajevová zve Gonča-

rovovou na návštěvu, aby jí mohla číslo s článkem dát. 9. dubna 1929 jí děkuje za nádhernou kytici tulipánů k Velikonocům a lituje, že se nesetkaly. Zve ji na večer, kde bude číst z *Perekopu*. Upozorňuje malířku na své přednášky (v říjnu 1929 např. přednášela v Turgeněvovské společnosti o Brjusovovi). Jindy nabízí malířce společnou návštěvu divadelního představení. Obrací se na ni i s prosbou pomoci některému ze svých známých. Nikdy neprosí sama za sebe. Dělají to však za ni jiní. Začátkem 30. let vznikl dokonce Komitét na pomoc M. Cvetajeové, jehož jménem se na Gončarovovou obrací dne 9. 8. 1931 L. Karsavinová oficiálním dopisem, rozesílaným na různé adresy, s prosbou, aby se stala přispívajícím členem Komitétu.²⁷ Situace básnířky a její rodiny byla v době krize kritická.

Po marném pokusu otisknout francouzskou verzi *Le gars* s ilustracemi Gončarovové, které zůstaly neotištěny až do r. 2003, korespondence a zřejmě i osobní kontakt Cvetajeové s N. Gončarovovou přestal. V uvedeném souboru je poslední dopis M. Cvetajeové datován 1. května 1932. Autorka v něm prosí Gončarovovou, zda by se mohly setkat, protože se dozvěděla, že výtvarnice píše do Srbska svoji pracovní autobiografii. Vzhledem k tomu, že tam o ní má také psát, ráda by si o tom s ní promluvila. Nechtěla by, aby se tam některé věci opakovaly. Závěrem se zmiňuje o Ale jako nadějném malířce a Murovi, který už trochu mluví francouzsky a pěkně maluje. V Srbsku nakonec vyšla poněkud zkrácená verze pražské eseje M. Cvetajeové v překladu do srbštiny.²⁸

Pozoruhodná esej Cvetajeové o Natálii Gončarovové, jež je dnes zařazována do sebraných spisů, do souborů próz básnířky i do memoárové literatury o malířce,²⁹ by stála za samostatnou analýzu. Je psána s hlubokým porozuměním pro malířský rukopis výtvarnice a s osobním zaujetím, charakteristickým pro většinu próz Cvetajeové, jež svým zdůrazněným lyrismem, násobeným začleňováním veršů, tvoří pozoruhodnou paralelu její básnické tvorby. V daném kontextu stojí za pozornost skutečnost, že promýšlení a srovnávání osudů dvou výjimečných žen téhož jména – krasavice a malířky – spoluutvářely proměnu struktury pohanské poemy *Mládenec*, jež se ve své francouzské verzi již otevřeně vymanila z tradičního folklorního pojetí upíra, který se ve skladbě *Le gars* stal postavou podobně antipodickou vlastní tradici jako Byronův *Kain* svému biblickému prototypu. Marusja neumírá, dostává se jí podobné milosti jako Matce Boží, protože pouze mění svoji podstatu.³⁰ Tento ostentativně obrácený mýtus mohl být jedním z důvodů tak pozdního otištění francouzské verze poemy.

27 I tento dopis je součástí jmenovaného souboru.

28 Esej Cvetajeová vyšla v bělehradském časopise *Ruskij archiv* ve 4. a 5.–6. č. r. 1929. Srov. N. A. Teletova, *Francuzskaja poema Le gars*, o. c., 235.

29 Srov. např. *Natal'ja Gončarova, Michail Larionov. Vospominanija sovremennikov*, Moskva. Galart 1995, 6–87. Marina Cvetajeva, *Proza poeta*. Moskva, Vagrius 2001, 204–306 aj.

30 Srov. N. Teletova, *Francuzskaja poema Le Gars*, o. c., 241: «Не смерть ее, но успение, не перерождение его, но преображение.»