

Ryčlová, Ivana

**Interpretace myšlenkových vrstev tragédie Valpuržina noc aneb
Komtureovy kroky**

In: Ryčlová, Ivana. *Bílý tanec : tragédie Valpuržina noc, aneb, Komtureovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2001, pp. [69]-82

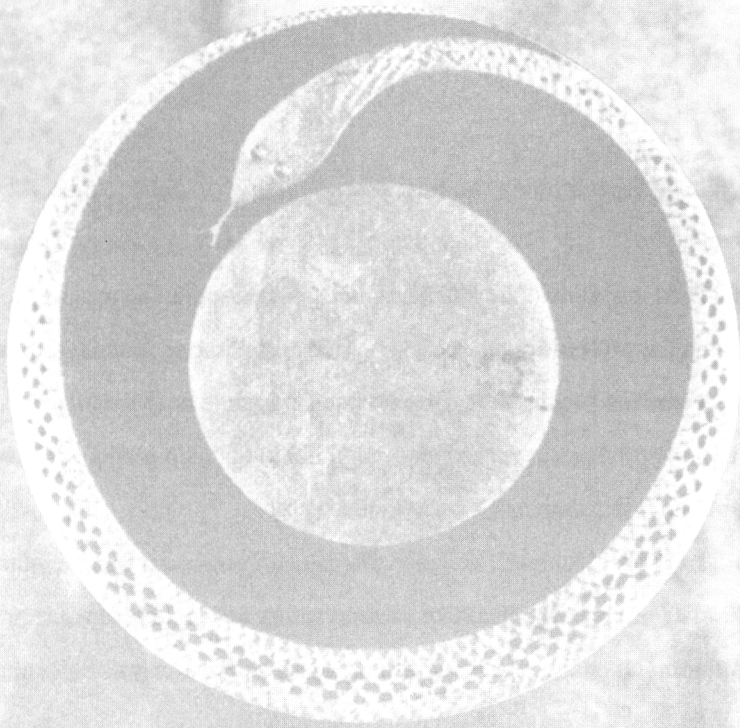
ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123173>

Access Date: 29. 11. 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.



IV. Interpretace myšlenkových vrstev tragédie

Valpuržina noc aneb Komturevy kroky

IV. 1. Mandala jako svébytná umělecká forma

Při postmoderním způsobu tvorby, který záměrně umožňuje různorodost recepce, se dílo podle U. Eca stává otevřeným. Můžeme je chápat jako systém vzájemně se prolínajících labyrintů a při jeho interpretaci lze obtížně soudit, která cesta přístupu k textu je ta správná, neboť závisí na čtenáři či inscenátorovi, na jeho schopnostech, znalostech a individuálních předpokladech, jak bude interpretovat text bránící se jednoznačnému výkladu.

Někteří autoři, například Homoláč, hovoří v souvislosti s tvorbou postmoderního literárního díla o využití *intertextové metody*,¹²⁰ spočívající v navazování na jiné texty a ve volné práci s citacemi a kvazicitacemi (falešnými citacemi). Jiní autoři, jako je Kuricyn, Rorty či Eco, mluví o téže metodě jako o *technice palimpsestu*¹²¹ (jedná se jen o rozdíl terminologický).

Zkoumání tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* z hlediska intertextovosti by co do množství materiálu mohlo posloužit jako námět na několik samostatných studií. Domnívám se však, že tento zavedený postup, tedy pátrání po mezitextových vztazích, jazykových a stylových prostředcích jejich realizace, jež je dominující tendencí uplatňující se v současnosti při interpretaci umělecké literatury, se děje často na úkor myšlenkové podstaty díla, opomíjí symboliku díla, jeho hlubinný smysl, filozofické poselství, které se autor jeho prostřednictvím snaží čtenáři sdělit.

U takového typu autora, jakým je Venedikt Jerofejev, pro nějž byla tvorba jistým způsobem jakousi terapeutickou autokatarzí, je skutečně nutno zvolit poněkud odlišný přístup interpretace - *hermeneutický*. Vzhledem k faktu, že Jerofejev učinil předmětem své tvorby sám sebe, svůj vlastní život, lze jeho dílo interpretovat jen skrze porozumění celku životních souvislostí, v nichž vznikalo.

Na základě podrobného studia biografických materiálů si dovoluji vyslovit domněnku, že způsob Jerofejevovy literární práce není výsledkem podrobného teoretického promyšlení stavby díla, ale vyplývá spíše ze *spontánnosti* Jerofejevova psaní, dané vnitřním puzením nitra spisovatelovy duše, jeho bytostného Já. Připomeňme si kupříkladu fakt, že poema *Moskva - Petušky* byla původně

napsána jen pro úzký okruh přátel. Mimořádná hodnota tohoto literárního artefaktu by možná bývala zůstala ležet zapomenuta v některé z moskevských putyk, jako se to stalo Jerofejevovu románu *Dmitrij Šostakovič* («Дмитрий Шостакович»), nebýt iniciativy Veňových přátel. Nebýt toho, že mu sešitek s poemou tajně vzali a vrátili až poté, co byl text přepsán, a tím zachráněn.

Jerofejev - jsa jednou Veněčkou, podruhé Gurevičem - je autorem, který čtenáře nepřetržitě zkouší a provokuje. Tím, že staví bariéru bránící pochopení svého textu, odsuzuje nás k trýznivým pokusům proniknout k jeho smyslu. V Jerofejevově světě zdánlivě neexistuje zdravý smysl, logika, řád. Pronikneme-li však hlouběji do poetiky jeho díla, narazíme na fenomén cyklizace, jenž představuje jeden ze zákonů strukturální výstavby sítě vztahů, syntagmatiky poetického artefaktu.

Cyklus (fecky kýklos - kruh), jak je uváděno ve slovnících literární teorie, je založen na „složitých syžetově tematických a asociálních vazbách, přináší široké možnosti rozvíjení uměleckého významu, lze ho chápat jako množinu vzájemně provázaných procesů, prací, jevů, které tvoří uzavřený kruh, tj. uspořádaný systém“.¹²²

Cyklus, snažíme-li se pochopit jeho smysl, filozofii jeho formy a jeho vnitřní funkci, je očividně spjat s fenoménem mandaly, fenoménem mytického chápání života, s nímž se setkáváme nejen na Východě, ale i ve středověké Evropě.

Sanskrtské slovo *mandala* znamená kruh v obecném smyslu. V oblasti náboženských rituálů a v psychologii označuje kruhové obrazy, jejich kreslené, malované, plastické nebo taneční ztvárnění. Archetyp, konstituovaný daným způsobem, představuje jakési schéma přísného řádu, který je nadřazen psychickému chaosu, v důsledku čehož má každý význam své místo a celek neúčelně se větvící do mnoha směrů je držen pohromadě „kruhem, jenž jej brání a ochraňuje“.¹²³ To znamená, jak píše M. Mikulášek, že „cyklus vnáší v řetězec izomorfních a heterogenních jevů vnitřní řád; tím, že zklidňuje disharmonii, ‚brání a ochraňuje‘ to, co se nachází uvnitř díla, plní homeostatickou funkci. Kruh literárního díla je tedy kruhem pomyslným, imaginárním, jehož podstata spočívá ve vzájemné provázanosti řetězce tematických, myšlenkových a dějových jednotek a částic. Tyto prvky společně realizují umělecký záměr autora a jsou jím sjednoceny podle žánrového, tematického

a myšlenkového principu, korespondujícího se snahou podřídít všechny složky artefaktu subjektivně emocionálnímu východisku“.¹²⁴

Pojem mandaly jako symbolického magického kruhu rozpracoval ve své filozofické koncepci především C. G. Jung, jelikož při svých výzkumech zjistil, že mandaly jako psychologické fenomény se spontánně vyskytují ve snech v jistých konfliktních stavech. Mandala se - podle C. G. Junga - zpravidla objevuje ve stavech „psychické disociace nebo dezorientace; v takových případech přísný řád kruhového obrazu kompenzuje chaos a zmatek psychického stavu, a to tím, že konstruuje nějaký střed, směrem k němuž je všechno seřazeno, nebo nějaké koncentrické uspořádání neuspořádaného násobku, protichůdnosti a neslučitelnosti“.¹²⁵

C. G. Jung rozlišoval dva druhy mandal: mandaly kultovní a mandaly individuální. Mandaly obyčejně vyjadřují náboženské, tj. numinózní představy a myšlenky nebo - místo nich - filozofické ideje. Zatímco kultovní mandaly vykazují pokaždé zvláštní styl a jako obsah omezený počet typických motivů, individuální mandaly používají takřka neomezené množství motivů a symbolických narážek, z nichž je patrné, že se pokoušejí vyjádřit buď celek individua v jeho vnitřním nebo vnějším prožitku světa, nebo jeho hlavní „vnitřní vztažný bod“.¹²⁶ Individuální mandala nezřídka vyazuje (podle C. G. Junga) jisté rozdělení na *světlou* a *tmavou* polovinu s jejich typickými symboly dobra a zla. Toto základní schéma, *archetyp*, zůstává přes veškerou rozmanitost formálního aspektu mandal, bez újmy jejich časového i místního původu, zachován.

Na základě empirického výzkumu C. G. Jung dokázal, že mandaly mají podle okolností značný terapeutický účinek na své zhotovitele, protože často představují velmi smělé pokusy o „souhrnný přehled a složení na pohled patrně neslučitelných protikladů a o překlenutí zdánlivě beznadějných oddělení“.¹²⁷

Určitá paralela k obrazu mandaly je patrná i v koncepci Jerofejevova dramatu *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*, založené na opozici dvou světů, z nichž jeden symbolizuje temnou, druhý světlou polovinu pomyslného „magického kruhu“. V úvodu této práce jsem předeslala, že jsem vzdálena interpretaci literárního díla z pozic vulgární psychoanalýzy; budeme-li však na autora a jeho tvorbu

nahlížet aspektem hermeneutickým, nelze některé okolnosti jeho života, v nichž tragédie vznikala, opomenout. Připomeňme si skutečnost, že Jerofejev psal tragédii *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* v situaci, kdy věděl, že umírá na rakovinu hrtanu, tedy v situaci, jež s sebou přináší mnoho bolesti, psychického chaosu a vnitřního strachu, jenž pak podle C. G. Junga „instinktivně vede k realizaci obrazu mandaly“,¹²⁸ byť v našem případě pouze symbolicky, uspořádáním literárního díla. Dalším momentem, který mne vede k vidění paralely mezi Jerofejevovou tragédií a obrazem archetypu mandaly, je skutečnost, že mandaly - podle C. G. Junga - vyjadřují ideu „bezpečného refugia (útočiště), vnitřního smíření a celosti“.¹²⁹ Funkci refugia plní v tragédii *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* alkohol. Alkohol je koncentrátem a alternativou jiného bytí: přináší únik od reality, osvobození, uvolnění, trans, vytržení - je jakousi formou extáze. Od okamžiku, kdy začnou „psychové“ pít, rozjiskří se jim myslí. Všichni včetně Prochorova, předsedy samosprávy pokoje číslo tři, ztrácejí zábrany a dávají volný průchod myšlenkám, které byly dosud potlačovány strachem z primáře Raninsona:

*Прохоров. [...] Мы отмечаем сегодня Вальпургиево празднество силы, красоты и грации! А Первомай пусть отмечают нормальные люди, а нас обслуживающий персонал! Ха-ха! Танцуют все! Белый танец! Алеха!*¹³⁰

Prochorov: [...] Dnes oslavujeme Valpuržin svátek síly, krásy a půvabu! A První máj ať si slaví normální lidi, to jest nenormální lidi a náš obsluhující personál! Cha cha! Všichni do kola! Bílej tanec! Aljocho!
(Překlad: I. R.)

Prostřednictvím myšlení svých postav se Jerofejev snaží o zvýraznění vnitřního řádu: ten je v podtextu v substanci syntagmatiky, pro diváka zprvu zahalené tajemstvím. Syntagmatickým jádrem, či chceme-li centrem obrazu mandaly, kterou v tomto případě představuje dramatické dílo, tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*, je myšlenka, že svět „psychů“ je tím pravým, opravdovým lidským světem.

Toto myšlenkové centrum „magického kruhu“ Jerofejevova dramatu nabývá jasnějších obrysů, stává se zřetelnějším, čitelnějším s blížícím se koncem hry.

Jerofejeva celoživotně zajímala metafyzika stavu alkoholového opojení. Ačkoli hodně vypil, nestával se otupělým, jak bývá obvyklé, naopak: jeho mysl získávala novou dimenzi, uvolňovala imaginaci a proud filozofických myšlenek. Jelikož svůj život i dílo vkomponoval do sebe jako svérázný cyklus, je stejná schopnost vlastní Veněčkovi z poemy *Moskva - Petušky* i Lvu Gurevičovi a všem postavám „psychů“ v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*. Alkoholová extáze se stává branou k nové realitě, smrt klíčem ke svobodě lidské duše v gnostickém slova smyslu.

IV. 2. Postava Lva Gureviče jako pokračování cincinnatovské linie

Tak jako je základní rozvržení hry dáno opozicí dvou světů, základním momentem uplatňujícím se při koncepci postavy Lva Gureviče je jeho jinakost a netransparentnost. Gurevič se odlišuje od ostatních jiným myšlením, je nemocen „vnitřní neschopností sociální adaptace“,¹³¹ což je z hlediska společnosti, symbolizované ve *Valpuržině noci* bílou mašinerií primáře Raninsona, velmi nebezpečné. Gurevič se odlišuje od ostatních existencí svého vnitřního světa, který je svobodný, nezávislý na realitě, a tudíž vnější mocí nekontrolovatelný. Odlišnost, či chceme-li oduševnělost, hlavního hrdiny je autorem záměrně hyperbolizována formálními, jazykovými i stylistickými prostředky. Kontrast mezi svobodným duchem a tupou mocí, jenž je leitmotivem celé hry, je patrný i z koncepce dialogů. Gurevičovy promluvy jsou plné sarkasmů a ironie, přiznává, že je *jiný*, protože jsou pro něj důležité *jiné* věci, uznává *jiné* hodnoty. Když se jej doktor Raninson táže, zda si vzpomíná, kdy byl naposledy přivezen do nemocnice, Gurevič odpoví: „Beze všeho. Ale, víte, já jenom krapítek jinak měřím čas. To se rozumí, že nikoli podle Fahrenheita, ani v nočních stolcích, ani podle Reaumira. Ale zkrátka trošilinku jinak... Pro mě je třeba důležité, jaká vzdálenost oddělovala tento den od podzimní rovnodennosti... nebo... třeba... od letního slunovratu... nebo nějakého jiného neřádu. Vezměme si kupříkladu směr větrů...“¹³²

Dále se Gurevič, hovořící v shakespearevských jambech, odlišuje například tím, že stojí-li na pravé noze, nemůže zvednout levou, a mrzne-li, nestoupá mu pára od úst. Gurevičova jinakost je autorem záměrně ironizována a dováděna ad absurdum, čímž je akcentována nesmyslnost celé její reálné podstaty, kterou je mimo jiné i Gurevičovo židovství.

Gurevič hovoří ve verších a jinotajích proto, aby nebylo možné rozpoznat, co si ve skutečnosti myslí. Mohli bychom říci, že si nasazuje imaginární masku, nedovolující proniknout do jeho nitra. U doktora Raninsona vyvolává tato Gurevičova neprůhlednost, netransparentnost záchvatu bezmocné zuřivosti:

Доктор (нахмурясь, прерывает его). [...] Я, по-моему, уже не раз просил вас, не паясничать. Вы не на сцене, а в приемном покое... Можно ведь говорить и людским языком, без этих... этих...

Зинаида Николаевна (подсказывает). Шекспировских ямбов...

Доктор. Вот-вот, без ямбов, у нас и без этого много мороки...¹³³

Доктор (зачмуřeně Gureviče přerušuje): [...] Мám takový dojem, že jsem vás už několikrát žáдал, abyste s tou komedií přestal. Tady nejste na scéně, ale v přijímací ordinaci... Můžete přece klidně mluvit lidskou řečí, bez takových těch... těch...

Зинаида Николаевна (наповиdá): Shakespearevských jambů...

Доктор: Ano, ano, bez jambů, máme tady i tak dost práce... (Překlad: I. R.)

Mikrosvět dramatu *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* je symbolickým obrazem světa sovětské skutečnosti, autokratického režimu, jenž osobnost člověka v jeho individuální jedinečnosti všemi mocenskými prostředky, trest smrti nevyjímaje, potlačoval. Jerofejev tragédií *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* navázal v myšlenkové sféře na etické, respektive gnozeologické poselství Nabokovova románu *Pozvání na popravi* («Приглашение на казнь», 1938), jehož deformovaný

obraz světa připomíná svět Franze Kafky: člověk jako individuum je pohlcen, zničen vítězí mašinerií. Jakákoli vzpoura je okamžitě a velmi krutě potrestána.

Hlavní hrdina Nabokovova románu *Cincinnati C.*, „bezvýznamný človiček po bradu zavrtaný do gogolovského pláště“,¹³⁴ je obviněn z nejstrašnějšího zločinu: „gnoseologické ohavnosti a neprůhlednosti“.¹³⁵ Za to, že v sobě ukrývá, nějaké „osobní tajemství“,¹³⁶ je odsouzen k trestu smrti.

Svět Nabokovova románu *Pozvání na popravu* je na rozdíl od světa tragédie *Valpuržina noc* aneb *Komturevy kroky* nereálný, umělý. Děj se odehrává ve fantastickém městečku, jehož obyvatelé jsou povinni být plně transparentní a vzájemně zaměnitelní. Pavouk visící v Cincinnatiově cele je vyroben z mosazi, ale tká pavučinu, jako by byl živý. Ciferník na věžeňských hodinách nemá ručičky. Čas je odměřován smazáním a následným přemalováním hodinových ručiček do jiné polohy. Životy průhledných obyvatel jsou řízeny fotohoroskopem.

Tragičnost románu spočívá v tom, že deformovaný obraz si uchovává realistické rysy. Kolize nebyla vymyšlena spisovatelem, ale zrodila se ze skutečnosti. Nabokov s obvyklým mistrovstvím udržuje obraz absurdního světa na hranici bytí a nebytí. Režim, který se může zdát komický naprostou hloupostí těch, kteří v něm vládnou, trvá na jediném, monolitním a nelidském principu: principu všeobecné a povinné spolupráce a spoluúčasti. A tak obhájce spolupracuje s žalobcem a soudce s nimi oběma. Od odsouzeného se žádá, aby se spolupodílel na vlastním konci, aktivně pomáhal při přípravě své vlastní smrti. Cincinnati tancuje se žalávníky, projevuje vděčnost řediteli věznice za „překrásné podmínky pobytu ve vězení“,¹³⁷ obdivuje se zručnosti svého kata a nakonec spěchá na vlastní popravu, jako by byl příjemně polichocen pozváním na... tanec. V tomto smyslu můžeme román *Pozvání na popravu* nepochybně považovat za profétickou knihu, předznamenávající nejstrašnější část historie dvacátého století.

Ačkoli se Jerofejevova tragédie *Valpuržina noc* aneb *Komturevy kroky* odlišuje od Nabokovova *Pozvání na popravu* nejen žánrově, ale též veskrze realistickou koncepcí syžetu i postav, lze najít určitou paralelu mezi fantazmagorickým městečkem Nabokovova románu a psychiatrickou léčebnou

primáře Raninsona, neboť jsou personifikací režimu, který nestrpí žádný projev lidské individuality. Všichni musí být stejní, musí stejně myslet, a co je nejdůležitější: nesmějí nic skrývat, zejména ne v rovině duchovní. Román *Pozvání na popravu* je kniha s fantastickým, avšak podstatně méně fantastickým než skutečná historie totalitních režimů našeho století.

Třebaže Jerofejev napsal své drama o necelých padesát let později, nelze se ubránit dojmu, že při tvorbě postavy Lva Gureviče byl zmíněným Nabokovovým románem ovlivněn. Existuje zde objektivní kontinuita v zobrazení znetvořeného, „vyšínutého světa“. Vzhledem k tematickému vymezení této monografie se nebudu zabývat srovnáváním obou textů, i když by bylo nepochybně zajímavé, ale omezím se jen na nejvýraznější styčné motivy, jež obě díla vykazují.

Předně bych chtěla upozornit na fakt, že odlišnost obou hrdinů, jak Cincinnata C., tak Gureviče, je primárně dána především tím, že myslí jinak než ostatní. Postava Cincinnata v sobě navíc ukrývá, stejně jako celý román, silný profetický moment, neboť vznikla v roce 1938, kdy málokdo tušil, jaké utrpení čeká židovský národ. Ačkoli Gurevičovo židovství, jak už jsem se zmínila (viz kapitola III. 4.), není podle tradičních regulí židovské víry právoplatné, na faktu, že je chápán jako odlišný, jako příslušník židovského etnika, tato skutečnost nic nemění. Domněnku, že Jerofejev ve svém dramatu navázal na nabokovskou tradici, podporuje i skutečnost, že v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*, stejně jako v románě *Pozvání na popravu*, je moc vládnoucí mašinerie personifikována obrazem neskutečného přízraku, chiméry. V řecké mytologii byly chiméry mnohohlavé obludy, jež byly tvořeny částmi těl rozdílných živočichů (např. lva, kozy a draka) tak, aby jako celek působily co nejstrašidelněji. Přízračná moc chimér však byla omezená, pomíjívá v čase, čímž je v obou dílech symbolicky vyjádřena víra, že nadvláda hrůzného režimu a jeho ideologie jednou skončí. Pro srovnání uvádím úryvky z textů obou děl:

*Гуревич. [...] Ведь... их же, в сущности, нет... Мы же психи... а эти, фантасмагории, в белом, являются нам временами... Тошнит, конечно, но что же делать? Ну, являются... ну, исчезают...*¹³⁶

Gurevič: [...] Vždyť... vlastně ani neexistují... Jsme přece blázní... a ty fantazmagorie v bílém se nám jen čas od času zjevují... Zvedá se z nich žaludek, jistě, ale co naplat? A tak se zjevují... a zase mizí... (Překlad: I. R.)

Цинциннат сказал: - Я покоряюсь вам, - призраки, оборотни, пародии. Я покоряюсь вам. Но все-таки я требую, - вы слышите, требую (и другой Цинциннат истерически затопал, теряя туфли), - чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить...¹³⁹

Cincinnati řekl: Podrobuji se vám, přízraky, kejklíři, parodie. Podrobuji se vám. Ale přesto potřebuji, slyšíte, potřebuji (a druhý Cincinnati hystericky zadupal, až ztratil střevíce), aby mi řekli, kolik života mi ještě zbývá... (Překlad: I. R.)

Další styčnou plochou mezi Jerofejevovou tragédií a Nabokovovým románem je fakt, že v obou dílech se děje únik od skutečnosti. U Nabokova probíhá cestou gnostického mýtu, u Jerofejeva je formou úniku od skutečnosti alkohol a posléze jeho jedovatý derivát – osudový nápoj. Zde spatřuji kontinuitu ve vidění světa i v řešení problému, jímž je smrt obou hrdinů. Další, neméně důležitou analogii mezi oběma literárními díly vidím v tom, že jejich hrdinové, Gurevič i Cincinnati, se vylučují ze svého prostředí tím, že si - přestože žijí ve společnosti zdeformované totalitní ideologií, uvnitř světa uniformních jedinců - uchovali vnitřní svobodu, projevující se vlastním nezávislým myšlením, které je odlišné od názorového systému vládnoucího režimu.

IV. 3. V. Jerofejev jako postmoderní spisovatel v postavení filozofa

Jean-François Lyotard ve svém programovém spise *Postmoderní situace (La condition postmoderne)* z roku 1979 píše: „Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filozofa - text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím,

čemu Kant říká soud určující tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co bude vytvořeno. Tím je dáno, že dílo a text budou mít rysy události...“¹⁴⁰ To znamená, že oba - jak filozof, tak postmoderní spisovatel - vycházejí ze stavu bytí, nikoli jen z literárních souvislostí.

Budeme-li na Venedikta Jerofejeva nazírat jen zvnějšku, zůstane nepochopitelným, neboť svým tvůrčím snažením směřuje především k tomu, aby - použijeme-li Lyotardův příměr z oblasti moderního výtvarného umění - pomyslný obraz, jež svým literárním dílem tvoří, „nevnikl jen v oku, ale i v duchu“.¹⁴¹

Pomyslný magický kruh tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* zaštiťuje svojí formou hlubinný filozofický obsah, reflektující dějiny celého našeho století. Dvacáté století nám, dalo by se říci jako žádné jiné, ukázalo, do jaké míry zla, absurdity, nesmyslné krutosti je schopen člověk dojít, jak křehká je hranice oddělující naši existenci od strašných iracionálních hlubin. Historická zkušenost názorně ukázala, v co se může změnit člověk. Alegorickým vyjádřením deformace všeho, co je v člověku lidské ve jménu zrůdné ideologie (ať už fašistické, či komunistické), přetvoření pravdy v lež, je celé čtvrté dějství, *Valpuržina noc*, «вальпургиево празднество силы, красоты и грации»¹⁴² (Valpuržin svátek síly, krásy a půvabu), kdy Gurevič začíná rozlévat „psychům“ osudový nápoj.

Promluvy staříčka Vovy, jež doposud plnily funkci lyrických intermezz, heideggerovských „světlin“, se stávají prostorem pro vyjádření autorových neradostných myšlenek, pramenících na jedné straně (obdobně jako je tomu u Veněčky v poemě *Moskva-Petušky*) z pocitu existenciálního smutku, na druhé straně z chmurné povahy sovětské skutečnosti. Staříček Vova rozmlouvá o smutku se svými oblíbenými obrazy, protože postavy, které jsou na nich namalovány, mají stejný smutek v duši jako on (resp. autor):

Вова. ...А напротив – висят два портрета, я их обоих люблю, только вот не знаю,

у кого из них глаза грустнее: Лермонтов–гусар и товарищ Пельше... [...] А товарищ Пельше тихо мне говорит, под капель, – «Может, это мы виноваты в твоей печали, Вова?» - А я говорю: нет, никто не виноват в моей печали. ¹⁴³

Vova: ...A naproti visí dva prtréty. Oba je mám rád, jenom ale nevím, který z nich má oči smutnější: Lermontov v husarský uniformě a soudruh Pelše... [...] Ale soudruh Pelše mi tiše říká mezi kapkami: „Тřeba jsme to мы, kdo může za tvůj smutek, Vovo.“ А já povídám: „Ne, za můj smutek nikdo nemůže.“ (Překlad: I. R.)

Obraz rozkvetlé jarní přírody zalité sluncem je vystřídán obrazem temného podzimu, evokujícího reálnou hrůzu existence člověka sovětského období ruské historie, hrůzu pramenící z vědomí, že oni si mohou pro člověka kdykoli přijít, mohou ho odvést, zavřít, deportovat na Sibiř, aniž by se o tom kdokoli dozvěděl. Člověk zkrátka zmizí a už ho nikdo nikdy neuvidí:

Vova. ... И всех куда-то ветром уносит... Я уже с вечера поставил у крыльца миску с гречневой кашей - для ежей. Сумерки опускаются. Вот уже и миска загремела - значит пришли все-таки ежики, с обыском... Листья кружатся в воздухе, кружатся - и опять садятся на скамью. [...] А ветер все гонит облака, все гонит - на север, на северо-восток, на север, на северо-восток. Не знаю, кто из них возвращается. А над головою все чаще: кап-кап-кап, и ветер все сильнее: деревья начинают скрипеть и пропадать, рушатся и гибнуть, без суда и следствия. Вот уже и птички полетели, как головы с плеч. ¹⁴⁴

Vova: ...Všichni totiž někam mizí... Hned zvečera jsem postavil na zápraží misku s pohankovou kaší. Pro ježečky. Snáší se soumrak. Teď zarachotila miska, to znamená: přišli ježečci, na prohlídku... [...] A vítr stále žene mraky, stále žene – na sever, na severovýchod, na sever, na severovýchod.

Nevím, kdo z nich se vrátí. A nad hlavou stále častěji: kap, kap, kap. A vítr stále sílí: stromy začínají skřípět a mizet, rozpadat se a umírat, bez soudu a vyšetřování. Už i ptáčci slétli dolů, jako hlavy z krků. (Překlad: I. R.)

Jerofejev psal tragédii *Valpuržina noc* aneb *Komturovy kroky* v době, která sice již dávala tušit blížící se krach režimu, nicméně i tenkrát, kdy stál v čele sovětského impéria Michail Gorbačov, pracovní tábory se zostřeným režimem pro politické vězně a mnohaletá vyhnanství na Sibiři zdaleka ještě nebyly minulostí.

Jerofejev se narodil, žil a zemřel v sovětské epoše, avšak - jako jeden z mála ruských spisovatelů - nezůstal v ní. Útlému svazku jeho díla, jehož etický přesah je dán autorovým chápáním odvěkého zápasu dobra a zla jako trvalých součástí lidské existence, se podařilo překročit hranici rozdělující dvě Ruska. Přímou se podsouvá paralela Jerofejevova a Bulgakovova boje s temnými silami totalitního režimu, v rámci jednoho života tragického, ale prostřednictvím díla vítězně dovršeného. Stejně jako Bulgakov v románě *Mistr a Markétka* i Jerofejev chápe smrt jako cestu do lepšího světa. Je to zřejmé ze scény, v níž je mrtvolně bledý stařeček Vova, přicházející si pro osudový nápoj, uklidňován Gurevičem slovy: «Не надо кручиниться, Вова, завтра же будешь со мною на свободе. У тебя есть мечта?...»¹⁴⁵ (Netrap se, Vovo, vždyť už zítra budeš se mnou na svobodě. Máš nějaké přání?...). Smrt je zde chápána v gnostickém slova smyslu: jako vysvobození ze života na tomto neradostném světě.

Touha po dosažení harmonie, klidu, jenž bývá věřícími nazýván rájem, je z uvedené repliky zřejmá. K takovému vyznění přispívá i autorova osobní situace. Drama psal v době, kdy byl sužován krutými bolestmi a zhoubná choroba dávala tušit, že léta Jerofejevova života se nachýlila ke konci. Touha po vysvobození od reálného utrpení mohla být také výrazem subjektivních pocitů a přání. Závěr dramatu však naznačuje, že myšlenkové poselství, které se skrývá v tomto obraze-symbolu, je daleko hlubší: Gurevič je totiž ukopán Boreňkou především proto, že je v jeho očích Žid.

Filozofický rozměr tragédie *Valpuržina noc* aneb *Komturovy kroky* přesahuje hranice jedné

postmoderní divadelní hry - je esencí dějin lidstva od starozákonních podobenství po krutou historii novověku, přičemž je akcentována, nejen v souvislosti s dějinami ruskými, otázka osudu židovského etnika. Zlo, které je v poemě *Moskva - Petušky* povahy metafyzické (Veněčka se na konci své cesty ptá: - Proč, proč?...), přestává mít v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* odosobněný charakter, neboť fakta novodobých dějin jsou příliš reálná.