

Ryčlová, Ivana

Několik poznámek k estetice 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. [95]-108

ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123175>

Access Date: 03. 12. 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.



VI. Několik poznámek k estetice tragédie

Valpuržina noc aneb Komturevy kroky

VI. 1. Jazyk tragédie *Valpuržina noc*

„...Mnozí se mě ptají na mé učitele. Duchovní učitele jsem neměl a těmi literárními byli Stern, Rabelais a Gogol – ten je všude, kam se člověk podívá. S jazykem je to také velmi jednoduché: můj antijazyk pochází od antiživota...“ ¹⁸² *V. Jerofejev*

Situace totalitního režimu provázeného morálně psychologickým terorem zrodila fenomén dvojího myšlení, jež ve svém profétickém románě *1984* výstižně zobrazil G. Orwell: myšlení oficiálního a neoficiálního, soukromého, pololegálního.

Tradice silné moci reprezentovaná sovětským obdobím ruské historie našla svůj výraz i v tom, že ruský jazyk na sebe převzal imperátorské funkce.¹⁸³ Co mám na mysli, hovořím-li o imperátorské funkci jazyka? V první řadě to, že plní funkci potlačovatele jinojazyčných projevů. Averse k ruskému jazyku v národních republikách byla vyvolána především jejich rusifikací - násilným přechodem k ruskému jazyku. Za druhé, imperátorský jazyk je jazykem příkazů. Komunikativní funkce jazyka, nevylučující schopnost dosáhnout během rozhovoru kompromisu, vzít na zřetel partnerův názor, je u imperátorského jazyka značně oslabena. Naproti tomu je posílena funkce expresivní - nejsou důležité argumenty, ale intonace. Imperátorské funkce ruského jazyka spočívaly v tom, že „oficiální vědomí“ ztratilo, přesněji řečeno od počátku nebylo schopno vyjádřit cokoli upřímného v ruském jazyce. Někteří ruští politologové považovali dokonce za jednu z možných příčin Gorbačovova nepřijetí velkou částí obyvatelstva to, že jeho proslovy - v důsledku jeho dlouholeté práce ve stranickém aparátě - nezněly upřímně a svojí intonací a argumentací příliš připomínaly čas nadvlády totalitní ideologie.¹⁸⁴

Venedikt Jerofejev žil a tvořil v období, kdy hlavním rysem ruského jazyka byla jeho ideologičnost, které se, stejně jako kruté Skutečnosti, staví svojí tvorbou na odpor.

Jerofejev pracuje s jazykem způsobem, jenž je výrazem vzdoru proti všemu, co je oficiální: proti realitě i proti zideologizovanému oficiálnímu jazyku. Ignoruje například gramatická pravidla ruského jazyka a vytváří si pravidla vlastní, nezávislá, odvíjející se od estetiky díla.

Podstata Jerofejevovy práce s jazykem spočívá v tom, že se ho snaží očistit od nánosů lživé ideologie. Kdybychom se však omezili jen na pouhé konstatování výše uvedeného faktu, bylo by to zavádějící: Jerofejev je možnostmi jazyka jako výrazového prostředku uchvácen, snaží se proniknout k jeho archetypální podstatě. Tak jako sochař modeluje svou myšlenku z hlíny, Jerofejev modeluje své dílo jazykem. Jeho jazykové experimentátorství, jeho - bez nadsázky bychom mohli říci - posedlost jazykem, je zmiňováno ve vzpomínkách jeho blízkých i v některých statích zabývajících se jeho dílem (např. Ajchenvaldových či Epsteinových). R. Porter uvádí ve své publikaci *Russia's Alternative Prose* vzpomínku P. Pawlikovského, autora filmového dokumentu o Venediktu Jerofejevovi: „Pochopil jsem, že žil skrze slova. [...] Měl kult jazyka. Naslouchal velmi pozorně a hodnotil lidi podle toho, jakým způsobem mluvili. Jazyk pro něj představoval únik. Všechny ty žerty a krutosti pro něj byly cestou přizpůsobování se slovy. Byl člověkem, který tvořil poezii z totálního hororu - podmínky, ve kterých žil, jeho skutečný příběh - kouzlením se slovy nebo šprýmy. A díky ohromnému kulturnímu zázemí ho udělal... ne snesitelným, ale esteticky zajímavým.“¹⁸⁵

Ačkoli Jerofejev dosáhl v práci s jazykem nepochybně značné virtuozity, nelze opomenout, že v dějinách ruské literatury dvacátého století nebyl tímto svým přístupem ojedinelý. Obdobným vztahem k jazyku se vyznačuje například tvorba Daniila Charmsa. Charms, stejně jako Jerofejev, si do svých deníků poznamenával úryvky přečtených děl, citáty oblíbených filozofů, útržky rozhovorů a rád se pohyboval mezi pravdou a literární mystifikací.¹⁸⁶

Jazyk Jerofejevova díla je mnohvrstevnatý. Promluvy hrdinů jsou nasyceny slangovými výrazy novodobého ruského jazyka i tvary, jež bychom spíše přisoudili literatuře minulého století. V poemě *Moskva - Petušky* Jerofejev např. hojně používá slova jako *младенец* (chlapeček, neviňátko), *скорбь* (žal), *вздых* (vzdech), *внутренние голоса - ангелы* (vnitřní hlasy - andělé), nikoli však aby je ironizoval. Naopak je obohacuje svým vlastním citovým prožitkem, který pro něj reálně představují:

... *А там, за Петушками, где сливается небо и земля и волчица воет на звезды, - там совсем другое, но то же самое: там в дымных и вишивых хоромах, неизвестный этой белесой, распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев...*¹⁸⁷

... *А там за Петушки, где сплývá nebe a země a vlčice vyje na hvězdy, je všechno úplně jinak, ale docela stejně. V začouzeném a zavšiveném přibytku tam rozkvétá můj chlapec, o kterém ta bělavá nic neví, ten nejbaculatější a nejhodnější ze všech chlapečků...* (Překlad: M. Dvořák.)

Kdo by v sovětském období nazýval svého syna chlapečkem a své vnitřní hlasy anděly? Taková slova se v běžné řeči už dávno přestala používat. Michail Epstein o Jerofejevově snaze vrátit život nepoužívanému lexiku, jež z ruského jazyka vymizelo díky své neideologičnosti, napsal: „Taková slova se v ruském jazyce nevyskytovala snad od časů Žukovského či Kljujeva. K Veňovi se prodrala nánosy takové špíny, slovního neřádu a polozločinnosti, že v nich mimoděk zaznívá nádech ironie. Tato čistá slova však nejsou míněna ironicky a bylo by velmi přízemní, kdybychom je tak chápali...“¹⁸⁸

Jazyková katarze, tj. očištění jazyka od nadvlády všudypřítomné ideologie, má u Jerofejeva dvojitý aspekt. Tvorba velkého množství ruských klasických spisovatelů byla oficiálními literárními historiky interpretována v souladu s vládoucí ideologií. Významy jejich děl byly překrucovány, pozměňovány, ideologicky nebezpečné myšlenky eliminovány.

Jerofejev se snaží smýt z těchto děl nánosy ideologie - prostřednictvím intertextovosti usiluje, především v poemě *Moskva - Petušky*, o jejich očištění. Parafrázuje např. v ruském prostředí všeobecně známé, čítankové citáty ruských klasiků, jež byly častým užíváním zprofanovány. Jejich užitím v kontextu „nízkého“ prostředí díla je zbavuje aureoly a dává jim možnost získat původní význam.

Obdobným způsobem však Jerofejev používá i odkazů a aluzí na díla režimních umělců, díla zprofanovaná. Vkládá-li Jerofejev Veněčkovi v poemě *Moskva - Petušky* do úst větu «Я согласился

бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу.»¹⁸⁹ (Žil bych na zemi klidně celou věčnost, jen kdyby mi předtím ukázali, kde se nachází to místo pro hrdinský čin.), parodizuje okřídlenou větu Maxima Gorkého: «В жизни всегда есть место подвигам.» (V životě je vždycky dostatek místa pro hrdinské činy.) a samotné slovo *подвиг* (hrdinský čin) jako jedno z nejfrekventovanějších slov jazyka sovětského období. Hlavně však parodizuje životní praxi.

Důsledkem Jerofejevovy fascinace možnostmi, jež jazyk coby element estetiky díla představuje, je i fakt, že kromě intertextové vrstvy využívá Jerofejev ve svých dílech působení slova jako takového. Jeho texty jsou přímo zahlceny množstvím jmen historických či literárních postav, politiků, hudebních skladatelů, vědců, názvy uměleckých i literárních děl, zeměpisnými pojmy a odbornými termíny z různých oblastí lidského vědění.

Tím nám autor dává najevo na jedné straně svoji vzdělanost a rozhled, na straně druhé svůj zájem o slova, o jejich eventuální konotace a asociace.

Zatímco v poémě *Moskva - Petušky* má Jerofejevova práce se slovy spíše charakter hry (*А Абба Эбан и Моше Даян с языка у них не сходили. Приходят они утром с ...док, например, и один у другого спрашивает: Ну как? Нинка из 13-ой комнаты даян эбан? А тот отвечает с самовольной усмешкою: куда ж она, падла, денется! Конечно, даян!*¹⁹⁰), v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* do ní vnáší vnitřní logická pravidla. Ve většině případů se totiž autor snaží nalézt zvukově podobná rýmující se slova či jména, jejichž možné konotace a asociativní vazby spolu kontrastují, což se mu stává zdrojem dalších podtextů a vedlejších významových řetězců.

Za všechna taková místa uvedme alespoň Gurevičovu repliku obsahující řadu ironických zkratků a vtípných narážek, již reaguje na brutální chování milosrdné sestry Tamarochky:

Гуревич. ...Только я подумал: как все-таки стремглав мельчает человечество. От блистательной царицы Тамар - до этой Тамарочки. От Франциско Гойи - до

его соплеменника и тезки генерала Франко. От Гая Юлия Цезаря - к Цезарю Кюи, - а от него уж совсем - к Цезарю Солодарю. От гуманиста Короленко - до прокурора Крыленко. Да и что Короленко? - если от Иммануила Канта - до «Слепого музыканта». А от Витуса Беринга - к Герману Герингу. А от псалмопевца Давида - к Давиду Тухманову. А от...»¹⁹¹

Gurevič: ...Jen mi tak přišlo na mysl: jak strašně rychle to lidstvo upadá. Od oslnivé královny Tamary – k téhleté Tamaroče. Od Franciska Goyi – k jeho soukmenovci a jmenovci generálu Francovi. Od Gaia Julia Caesara – k císaři Neronovi. Místo humanisty Korolenka máme prokurátora Krylenka. Ale copak Korolenko, když místo Immanuela Kanta máme slepého muzikanta? A z Vituse Beringa jsme klesli na Němce Göringa. A ze zpěváka žalmů Davida – k Davidu Tuchmanovovi... A z... (Překlad: I. R.)

Dalším z důkazů Jerofejevova tvůrčího přístupu k jazyku, signifikantním znakem jeho uměleckých textů, jsou například neuvěřitelně znějící názvy, které autor vytváří a kterými s fantazií sobě vlastní obohacuje jazykovou složku svých děl. Ať už jsou to vzletné názvy alkoholických koktejlů, jako «Слеза комсомолки» (Slza komsomolky), «Дух Женевы» (Duch Ženevy), «Ханаанский бальзам» (Chanánský balzám) v poemě *Moskva - Petušky*,¹⁹³ kontrastující s jejich odpudivou chutí způsobenou použitými komponenty, či bizarní názvy smrtonosných květin, jako například «Пузанчик-самовздулец-дармод» (Břicháč samovzdulec darmožrout), «Стервоза неизгладимая» (Bestie nezdočná), «Лахудра пригожая вдумчивая» (Ludra sličná nepechavá), «Обормотик желтый!» (Ničema žlutý), «Нытик двулетний!» (Skuhral dvouletý), «Чапай лохматый!» (Čapajev rozježený), které ve svém skleníku pěstuje a šlechtí jeden z „psychů“, odborník na květiny Stasik, v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*.¹⁹³

Zatímco v poemě *Moskva - Petušky* cítíme, že si autor s jazykem i intertextovými elementy zcela v duchu postmodernismu pohrává, smíchem jej osvobozuje, v tragédii *Valpuržina noc aneb*

Komturevy kroky dochází – v souladu s žánrem díla – v této oblasti k viditelnému posunu.

Někteří autoři (např. Bražnikov, Epstein) používají k charakteristice Jerofejevovy tvorby Bachtinův termín karnevalizace. Budeme-li uvedený pojem chápat v jeho původním významu, který ve středověku měl, tedy jako označení kultury vzniknuvší mimo sféru vládnoucí ideologie, jako „osobitý projev spontánního lidového pohledu na svět“,¹⁹⁴ pak je jeho použití oprávněné. Nelze však opomenout jeden podstatný fakt, a to, že jak v poemě *Moskva-Petušky*, tak v tragédii *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* se smích, který nás v obou dílech od počátku provázal, na konci mění v pravý opak. Veněčkova i Gurevičova tragédie už není hrou na tragédii, ale tragédií skutečnou. Osvobozující smích se mění v hořký smích, smích „skrz slzy“, smích s příchutí existenciální bezvýchodnosti, černý smích provázený zimničním třesem, smích s ledovým dotekem smrti.

Jerofejev pracuje v tragédii *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* s vážnou tematikou, kterou zpočátku odlehčuje smíchem, avšak s blížícím se finále se smích vytrácí. V této souvislosti Ilja Bražnikov v jedné ze svých statí věnovaných ruskému postmodernímu dramatu píše: „Čím více se blíží rozuzlení, ambivalentní vztah k tragickému, a to především ke smrti, ztelně ochabuje. Začíná být patrná utopie jazykové hry. Bez dlouhých ceremonií sem vtrhává krutá vážnost reality a hru zastavuje. Obyvatelé pokoje umírají jeden za druhým, s každou novou smrtí je atmosféra jednoznačně tragická. [...] Karnevalovost a smích se tedy jeví jako kulturní iluze. Hra končí porážkou Herce: Gurevič, který se cítí Komturem, se ve skutečnosti stává poraženým Donem Chuanem.“¹⁹⁵ V případě dané myšlenky jsem již ukázala (viz předchozí kapitoly), že postavení Gureviče je složitější, než míní Bražnikov. Gurevič je oběť a zároveň médium.

V tragédii *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* je estetické působení jazyka na čtenáře ponejvíce založeno na zkontrahování vysokého a nízkého jazykového stylu, stylových vrstev. Se slangovým lexikem kontrastují biblické citáty, sémanticky vyprázdněná slovní spojení oficiálního jazyka tvoří kontradikci k promluvám „psychů“.

Zatímco v poemě *Moskva - Petušky* jsou dialogy mezi Veněčkou a Bohem či anděly, event. postavami z reálného světa, do značné míry logické, jejich heterogenita je dána mísením stylových

rovin a intertextuality, v tragédii *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* pozorujeme místy úplný rozpad logiky komunikace. Jako příklad nám může posloužit dialog Stasika a Vovy z počátku čtvrtého dějství:

*Стасик (снова дует по палате из угла в угол). Да! Ничего на свете нету важнее! Спасение **дерево!** Придет оккупант - а где наша интимная защита? Интимная защита ученого партизана! А в чем она заключается? - а вот в чем: ученый партизан посиживает и похаживает, покуривает и посвистывает. И наводит ужас на прекрасную Клару!*

Вова. А мой сосед Николай Семенович...

Стасик (неудержимо). Господь создал свет, да, да! А твой Николай Семеныч отделил свет от тьмы. А вот уж тьму никто не может отделить ни от чего другого. И потому нам не дают ничего подлинного и интимного! Перловой каши, например, с творогом, с изюмом, с гавайским ромом...¹⁹⁶

*Стасик: (znovu běhá po pokoji z kouta do kouta) Ano! Nic není na světě důležitějšího než záchrana **stromů!** Přejde okupant – a kde je vaše intimní ochrana? Intimní ochrana zkušeného partyzána? A v čem vlastně spočívá? V tomhle: zkušený partyzán chvíli posedí a chvíli popochází sem a tam, chvíli pokuší a chvíli si pohvizduje. A pouští hrůzu na spanilou Kláru!...*

Вова: Але мій сусід Nikolaj Semenovič...

Стасик: (пřekotně) Hospodin stvořil svět, ano, ano! Ale tvůj Nikolaj Semjonovič oddělil světlo od tmy. Ale tmu už nikdo nemůže oddělit od ničeho dalšího. A proto nám nedávají nic opravdového a intimního! Třebas kroupovou kaši, s tvarohem, s rozinkama, s havajským rumem... (Překlad: I. R.)

Ačkoli je jazyková hra klíčovým pojmem literární postmoderny, domnívám se, že v tomto konkrétním případě nelze nazírat na dialogy postrádající racionální jádro jen jako na pouhou

jazykovou hru. K rozpadu komunikace, k absurdním dialogům mezi postavami totiž dochází ve *Valpuržině noci* v závislosti na graduujícím ději, tj. teprve poté, co se Gurevič zmocní láhve s osudovým nápojem.

Devalvací jazyka, ztrátou jeho sdělovací schopnosti, nacházející výraz v hromadění chaotických nesmyslů v promluvách postav, autor umocňuje existenciální bezvýchodnost situace člověka nacházejícího se ve světě, jemuž vládou pseudovykonavatelé vysoce organizované moci – fantazmagorie v bílém.

Otázkou je, zdali lze tuto polohu chápat jako nedosažení postmoderny, nebo pohyb za postmodernu. V úvodní kapitole jsem naznačila, že je třeba rozlišovat postmodernismus falešný od postmodernismu pravého (viz I. 4.). Domnívám se, že v oblasti jazyka, umocňujícího eticko-filozofickou vrstvu dramatu, dospěl Venedikt Jerofejev tragédií *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* za hranice tradičně¹⁹⁷ chápané postmoderní literatury, tedy k postmodernismu pravému, tak jak ho pojímá Wolfgang Iser, k postmodernismu, jehož krédem není povrchnost, ale hlubinně filozofická reflexe bytí, které je v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* autorem chápáno jako heideggerovské „bytí ke konci“.¹⁹⁸

VI. 2. Od smíchu k sarkastické tragice

V literárních dílech, která chápeme jako postmoderní, se dostávají do popředí žánry, jako je např. parodie, travestie či perzifláž. Parodie a zejména ironie jsou v postmoderní literatuře velmi častou složkou kompoziční struktury díla.

Neodmyslitelnou součástí literárního stylu Venedikta Jerofejeva je mnoho odstínů ironie (z řec. *eironeia*, přetvářka, výsměch, výmluva): od ironie chápané v sokratovském smyslu jako osvětlená nevědomost, kdy mluvčí míní opak toho, co sděluje, až po ostrý sarkasmus (od řec. *sarkadzein*, sekát do masa, rvát maso), zraňující výsměch, nejvyšší stupeň hořké, sokratovské ironie. Jerofejevova ironie prostupuje všemi rovinami jeho literárního odkazu, nejen tragédií *Valpuržina noc aneb*

Komtureovy kroky. Tato radikální ironie způsobuje, že se vzájemně provázané roviny textu a jeho jednotlivé složky (ale i dílo jako celek) neustále parodizují a ironizují a přehodnocují, tak jako se v postmoderní epoše přehodnocují kritéria. Parodie a zejména ironie jsou Jerofejevovi jakousi jazykovou maskou proti neúprosné skutečnosti.

Tak jako se skutečnost reflektovaná Jerofejevem stává v jeho díle díky autorově destruktivnímu přístupu k ní jakousi antiskutečností, je i autorova ironie odlišná od ironie v tradičním slova smyslu. Michail Epstein ji v předmluvě k poemě *Moskva - Petušky* nazval termínem *antiironie* (противоирония).¹⁹⁹ Antiironií nazývá Epstein jev, který v ruské literatuře existoval už před Jerofejevem, např. u Saltykova-Ščedrina: „Je to ona, stará ruská ironie, zdeformovaná ve všeruskou, tak říkajíc, absurditu... Tato deformovaná ironie zcela ztrácí občanský patos a lze ji obtížně hodnověrně odhalit.“²⁰⁰ Vyvrací-li ironie smysl přímého vážného slova, pak antiironie vyvrací smysl samotné ironie, znovu nastoluje vážnost, ale nikoli přímou a jednoznačnou.

Ironie, respektive antiironie, má v poemě *Moskva - Petušky* odlišné zabarvení, nežli je tomu v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* - není totiž sarkastická.

V Jerofejevově dramatu se již nejedná o laskavou antiironii, přidávající vážnému jiný smysl, ale jak napsal v předmluvě k *Valpuržině noci* Jurij Ajchenvad, nastoluje se „vysoký stupeň sarkastické tragiky, jenž zůstává pro dnešní ‚avantgardu‘ nepřekonatelný“.²⁰¹ K této variantě ironie, reflexi tragického životního pocitu, však autor dospívá až ve finále dramatu.

Ironie, s níž Jerofejev v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* pracuje, není jen ironií hořkou, naopak: z počátku působí text Jerofejevova dramatu jako postmoderní hříčka se slovy a jejich významy, hříčka založená jako u většiny postmoderních literárních textů na kontrastu vysokého (vznešeného) a nízkého, na desakralizaci, relativizaci a negaci hodnot.

Jerofejev rozehrává děj lehkými ironickými dialogy. Pro ilustraci uvádím úryvek z textu:

Доктор. Пить вам вредно, Лев Исакыч...

Гуревич. Будто я этого не понимаю. Говорить мне это сейчас - все равно, положим,

*что сказать венецианскому мавру, только что потрясенному содеянным, - сказать, что сдавление дыхательного горла и трахеи может вызвать паралич дыхательного центра вследствие асфикции.*²⁰²

Doktor: Pítí vám škodí, Lve Isakiči...

Gurevič: Mám dojem, že to nechápu. Povídat mi to teď – to je stejný, jako když benátskému mouřenínovi, právě otřesenému jeho činem, řeknete, že stlačení průdušnice a trachey může vyvolat ochrnutí dýchacího centra v důsledku asfixe. (Překlad: I. R.)

Smích, mající nejdříve jen lehký ironický přidech, se však v průběhu dramatu mění v sokratovskou ironii, neboť protagonista tragédie, jinorodý Gurevič, je stejně jako Sokrates autonomní osobností vnitřně svobodný člověk. Proto dává přednost metanolové smrti před skutečností, v níž není života. Podobně jako Sokrates, který dříve než vypije číši jedu, přirovnává sám sebe k labuti, zpívající v okamžiku smrti nikoli žalem, ale radostí a nadějí, dává Gurevič najevo svoji morální převahu nad společností, jíž navzdory blížící se smrti pohrdá, ironickým monologem:

*Гуревич (совершенно спокойно). Готов. Но только здесь умирать - противонатурально. Меж крутых бережков - пожалуйста. Меж высоких хлебов - хоть сейчас... Но здесь!... (Чокаются кружками. Дышат еще тяжелее прежнего.)*²⁰³

*Gurevič (naprosto klidně): ... Jenom... umírat **tady** je proti lidský přirozenosti. Uprostřed strmejch srázů – prosím. Uprostřed vysokýho obilí – třeba hned... Ale tady!... (Přitůknou si. Dýchají ještě více ztěžka než předtím.)* (Překlad: I. R.)

Postava Gureviče je v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* nositelem dobra v sokratovském slova smyslu: tím, že smrtí vysvobozuje postavy „psychů“ z tohoto světa, koná

dobro, neboť to se má podle Sokrata „vykonat ihned, hned, jakmile se pozná, neboť moc všeho nižšího záleží v protahování“.²⁰⁴ Postava Gureviče je jakousi ironicko-etickou reflexí doby, jejímž zlu zpočátku vzdoruje. Poté, co pochopí beznadějnost svého počínání, dostává - ve víře ve vyšší, metafyzickou spravedlnost - odvahu k eliminaci sebe sama na tomto světě.

S. Kierkegaard ve svém filozofickém spise *Nemoc k smrti* napsal: „Hrozí-li jako největší nebezpečí smrt, doufáme v život; když ale poznáme horší nebezpečí, doufáme ve smrt.“²⁰⁵ Gurevič se tedy v závěru dramatu stává symbolicky nositelem Kierkegaardovy filozofie. Nelpí na životě, nešetří ho, neboť ví, že mu žádný nezbyvá. Život v Raninsonově psychiatrické léčebně pro něj ztratil smysl, neboť by byl dříve nebo později, ostatně jako McMurphy v Kesseyho románě *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, podroben speciální terapii: bylo by mu odstraněno myšlení.

Pokud jde o Jerofejevův způsob práce s ironií jako svébytným tropem, dospěla jsem na základě analýzy textu k závěru, že autor pracuje s hotovými ironickými šablonami, ustálenými slovními spojeními, jež jsou, stejně jako patetické fráze, ve čtenářově vědomí pevně ukotveny. Jednou z takových šablon je např. to, že při slovech *родина* (vlast) nebo *советская власть* (sovětská vláda, moc) bylo nutno postavit se do pozoru. Jerofejev vnáší Gurevičovými ústy do těchto slov odlišnou intonaci: nikoli vážnou ani ironickou, ale hořce lítostivou:

Гуревич. Так ведь мне все равно, какая работа, я на все готов - массовый сев гречихи и проса... или наоборот... Сейчас я состою в хозмагазине, в должности татарина.

Зинаида Николаевна. И сколько вам платят?

Гуревич. Мне платят ровно столько, сколько моя Родина сочтет нужным. А если б мне показалось мало, ну, я надулся бы, например, и Родина догнала бы меня и спросила: «Лева, тебе этого мало? Может, тебе немножко добавить». - Я бы сказал: «Все хорошо, Родина, отвязись, у тебя у самой ни хуя нету».²⁰⁶

Gurevič: *Na práci mi nesejde, dělám cokoliv – masový setí řeřichy a prosa... nebo naopak... Teď pracuju v krámě s domácíma potřebama, zastávám tam funkci poskoka.*

Zinaida Nkolajevna: *A kolik vám platí?*

Gurevič: *Platěj mi přesně tolik, kolik moje Vlast uzná za vhodný. A kdyby se mi to zdálo málo a já se kupříkladu našival a Vlast mě doběhla a zeptala se: „Ljovo, tobě se to zdá málo? Mám ti drobet přidat?“ – řek bych: „To je dobrý, Vlasti, nech to bejt, vždyť sama máš hovno.“ (Překlad: I. R.)*

To, že Jerofejeva motiv vlasti zvláštním způsobem přitahoval a rád si s jeho významovými konotacemi a asociacemi provokujícím způsobem pohrával, je dobře známo. Když s ním bylo např. připravováno interview pro ruský emigrantský časopis *Kontinent*, otázky mu byly kladeny způsobem, jenž přímo vyzýval k ironickým odpovědím. V souvislosti s tímto rozhovorem Michail Epstein poznamenal: „Veňa nepodléhá pokušení laciné ironie ani pokušení nezdravé vlastenecké hrlosti. [...] Je to především antiironie, která ponechává ironii přesně tolik prostoru, aby naznačila, že není na místě.“²⁰⁷ Část ze zmíněného interview cituji:

Континент: *Ерофеев, а родная советская власть - насколько она тебя полюбила, когда твоя слава стала всемирной?*

Ерофеев: *Она решительно не обращала на меня никакого внимания. Я люблю мою власть.*

Континент: *За что особенно ты ее любишь?*

Ерофеев: *За все.*

Континент: *За то, что она тебя не трогала и не сажала в тюрьму?*

Ерофеев: *За это в особенности люблю. Я мою власть готов любить за все. [...]*

Континент: *Отчего же у вас не взаимная любовь?*

Ерофеев: *По-моему, взаимная, сколько я мог заметить. Я надеюсь, что взаимная, иначе зачем мне жить?²⁰⁸*

Kontinent: *Jerofejeve, pokud jde o rodnou sovětskou moc, nakolik si tě oblíbila, když se tvoje sláva stala celosvětovou?*

Jerofejev: *Vůbec si mě nevšímal. Mám rád svoji vlast.*

Kontinent: *Za co ji máš rád nejvíc?*

Jerofejev: *Za všechno.*

Kontinent: *Za to, že tě nechala být, že tě nezavírala do vězení?*

Jerofejev: *Za to ji mám obzvlášť rád. Jsem připraven milovat svoji vlast za všechno.*

Kontinent: *Z jakého důvodu není vaše láska vzájemná?*

Jerofejev: *Domnívám se, že je vzájemná, pokud jsem si všiml. Doufám, že je vzájemná, proč bych jinak žil? (Překlad: I. R.)*

Tyto Jerofejevovy odpovědi by mohly být nepochybně Gurevičovými či Veněčkovými replikami. Taktéž jsou prostoupeny duchem autorovy svébytné ironie, reflektující se sokratovským nadhledem neveselou skutečnost.

Přestože je myšlenkový obsah tragédie *Valpuržina noc* aneb *Komturevy kroky* autorem záměrně neustále parodizován a ironizován a autor se stylizuje prostřednictvím postavy Lva Gureviče do pozice člověka, pro něhož fyzická smrt nemá tragický rozměr, jeho ambivalentní vztah k tragickému, a smrti především, v průběhu dramatu citelně ochabuje. „Krutost a smrt jsou zdolávány slovem. V atmosféře totální hry a převrácení pojmů má slovo rozhodující význam, jakákoli výpověď – i ta nejabsurdnější – získává okamžitě charakter jediné pravdy,“²⁰⁹ napsal o *Valpuržině noci* Ilja Bražnikov. Avšak s každou další smrtí některého z obyvatelů pokoje číslo tři se atmosféra hry stává chmurnější. Ze smíchu jako obrany proti skutečnosti, který nás až už v karnevalové, či ironické formě celým dramatem provázel, zůstává jen iluze. Ironický úsměv přechází v závěru tragédie na rty toho, kdo v nerovném boji na tomto světě zvítězil, na rty ošetřovatele Boreňky.