

Ryčlová, Ivana

## Závěr

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. [109]-114

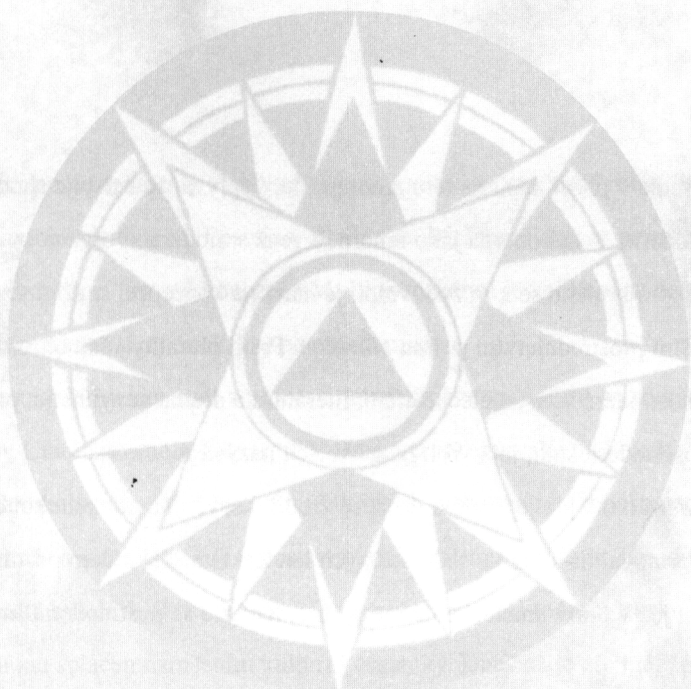
ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123176>

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.



## VII. Závěr

Z toho, co jsem uvedla v první kapitole této monografie, vyplývá, že existuje shoda mezi sférou umění a oblastí filozofie. Postmoderna jako fenomén, jenž s modernou organicky souvisí, vyrůstá z ní a hermeneutickým kruhem se k ní zpět vrací, je náročná koncepce, snažící se reflektovat skutečnost především prostřednictvím pojmu *pluralita*. Praxi plurality však ohrožují dvě nebezpečí: libovůle a povrchnost, které se v umělecké sféře, literaturu a drama nevyjímaje, projevují existencí jakéhosi pseudopostmodernismu, jež Wolfgang Welsch nazývá *falešným*.

Pojem *postmoderna*, tak jak jej známe dnes, se zrodil v severoamerickém kulturním prostředí a definitivně se zformoval na sklonku sedmdesátých let. Základním krédem postmodernismu je *radikální pluralita*, jež v praxi umělecké literatury znamená, že se postmoderní literární dílo vyznačuje:

- *mnohvrstevnatou strukturou*
- *vzájemnou provázaností těchto vrstev*
- *polyvariantností interpretace*
- *radikálním eklekticismem*
- *určitou schizofrenií*
- *intertextualitou*
- *radikální ironií*
- *zrušením hranice mezi zázračným a skutečným.*

Tento zásadní pluralismus jazyků, modelů, postupů se uplatňuje nejen v různých dílech po sobě, nýbrž též v jednom a témže díle, tedy smíšeně. Pro literární dílo postmoderny je tedy příznačná přítomnost více perspektiv, více zorných úhlů, více pohledů, přičemž žádný z nich není nadřazený, všechny jsou stejně důležité.

Viděno prizmatem výše uvedeného, tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* se mi jeví jako drama vykazující rysy postmoderního literárního díla. Ruský postmodernismus je však fenomén natolik specifický, že ani jisté analogie s postmodernismem západním (evropským a americkým) nám nepomohou tento fenomén osvětlit natolik, abychom jej mohli bez poznámky opustit.

Domnívám se, že sporné momenty vyskytující se v hodnocení současné ruské literatury a dramatu (nejmarkantnější je to u M. Epsteina, B. Groise, M. Iampolského) pramení převážně z faktu, že u většiny koncepcí (kromě koncepce M. Lipoveckého) je aplikována na ruskou kulturu logika západního (evropského a amerického) postmodernismu.

Na Západě se postmodernismus rodí z procesu dekonstrukce monolitní, vysoce hierarchizované kultury modernismu, kanonizované avantgardy. V Rusku tvoří ekvivalent takového kulturního monolitu socialistický realismus. Stěží bychom však mohli tvrdit, že role a postavení socialistického realismu v ruské kultuře je adekvátní roli a postavení modernismu v kultuře Západu. Nástup modernismu na Západě byl důsledkem organického procesu, naproti tomu v Rusku byl vznik socrealistického kánonu splacen narušením kulturní organiky. Dnes už je zřejmé, že sovětská kultura nikdy nebyla monolitní. Vedle socrealistického paradigmatu, navzdory veškerému úsilí moci, žila dál, vyhnaná a k trestu smrti odsouzená, *tradice stříbrného věku* (Mandelštam, Achmatova, Pasternak, Cvetajeva), přetrvávala kultura avantgardy (od Majakovského a Kručonycha po Kazakova a Ajgiho v literatuře, od Šostakoviče a Prokofjeva po Šnitkeho a Gubajdullinu v hudbě).

Byl-li západnímu postmodernismu vlastní problém diferenciacie, fragmentarizace modernistického modelu s jeho patosem svobody tvůrčího subjektu, jako zjevná tendence směřující ke zrušení hranice mezi středem a periferií a decentralizací vědomí vůbec (vyjádřením posledního faktoru je koncepce smrti autora jako významového centra díla), pak ruský postmodernismus se rodí z hledání odpovědi na diametrálně odlišnou kolizi: na vědomí rozštěpenosti, roztržiténosti kultury jako takové, nikoli na metafyzickou, ale na skutečnou smrt autora, drčeného mašinerií státní ideologie - a vzniká z pokusů, byť jenom v rámci jednoho textu, vzkřísit, reanimovat kulturní organiku cestou dialogu různorodých kulturních jazyků. Ruský postmodernismus je okouzlen archetypem jurodivého (viz Venedikt Jerofejev) - na jedné straně je to klasická varianta hraničního subjektu (plovoucího mezi diametrálními kulturními kódy), na druhé straně je zde linie související se silným proudem kulturního archaismu, sahajícího od Rozanova a Charmse do současnosti.

Pomocí výše zmíněných a mnoha dalších specifík vytváří ruský postmodernismus zvláštní

kulturní pole, semiosféru, jak by řekl J. M. Lotman. Na tomto poli ožívají přízraky. Vždyť se zde setkávají hodnotové kontexty uměleckých systémů nejen reálně existujících v nedávné minulosti a přítomnosti, ale i těch, jež jsou, jak by se mohlo zdát, nenávratně ztraceny, umrtveny, zapomenuty, a dokonce i těch, kterým se svého času nepodařilo uplatnit na ruské půdě (jako je renesance, surrealismus či existencialismus). Zvláštnost tohoto setkání spočívá v množství nově vzniklých



Obálka sborníku, v němž byla r. 1990 poprvé otištěna tragédie Valpuržina noc aneb Komturovy kroky

hlasů a kontextů. Jedny kontexty vystupují jako prokletý časoprostor kulturní izolace, jiné - jako objekty nostalgie. Pozoruhodné však je, že integrálním symbolem těchto setkání na teritoriu ruského postmodernismu se stává smrt. Veněčkovou mučednickou smrtí končí poema *Moskva - Petušky*, bílý tanec, modifikace *dance macabre*, uzavírá rej Valpuržiny noci Jerofejevovy stejnojmenné tragédie. Hlavní aktér tragédie Lev Gurevič dává přednost smrti před skutečností, v níž život ztratil smysl, a pomocí osudového nápoje vysvobozuje z tohoto bytí i ostatní postavy „psychů“. Smrt se stává prostranstvím metamorfóz, spojujících chaos poetického vědomí s chaosem totalitního šilenství. Reflexe skutečnosti jako eschatonu, směřování k apokalyptickému (eschatologickému) realismu, literatuře konce světa, je tendence signifikantní pro ruskou dramaturgii posledního desetiletí. Ta je reprezentovaná autory tzv. nových her, jako jsou např. A. Sepljarskij, O. Jurjev, M. Ugarov a další členové volného sdružení myšlenkově spřízněných dramatiků, *Laboratoře nové hry*.

V biblické Apokalypse veškeré lidstvo umírá, umírá a znovu vstává z mrtvých. Smrt je zde jakousi katarzí, očištěním. Očistná funkce smrti představuje obecný sémantický model, odpradávná zakořeněná ve většině kultur, jenž se opakuje v uměleckých textech, církevních rituálech a kalendářních svátcích. Smrtí je nutno projít, aby se člověk znovu narodil nebo získal nové vlastnosti. Uvědomíme-li si tyto souvislosti, přestane se nám jevit apokalypticko-realistické směřování ruské postmoderny tolik pesimistickým. Budeme je posuzovat jako jeden z příznaků vědomí hluboké krize hodnot, v níž se rodí nová, postmoderní estetika.

•••••

Jsem si vědoma toho, že se mi nutně nemohlo podařit v rámci jedné monografie vyčerpávajícím způsobem postihnout všechny aspekty zpracovávaného tématu. Nebylo to ani mým cílem. Spíše mi šlo o vytyčení cesty, kterou se může interpretace tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* Venedikta Jerofejeva ubírat. Chtěla jsem upozornit na filozofický rozměr, jímž toto drama přesahuje hranice jedné postmoderní hry.

J.-F. Lyotard hovoří o umělecké tvorbě v epoše postmodernismu jako o „zmnožení bytí a radostnosti, které vyplývají z vynalézání nových pravidel hry výtvarné či umělecké nebo jakékoliv

jiné.“<sup>210</sup> Pokud bychom z této Lyotardovy teze vycházeli důsledně v oblasti literatury, znamenalo by to, že se literární dílo zredukovalo na pouhou jazykovou hru, na hru spisovatele se čtenářem. Mým cílem bylo dokázat, že situace je daleko složitější. Snažila jsem se na tomto konkrétním příkladě doložit, že uvnitř postmoderny existuje hlubinný filozofický proud katarzní literatury, který chápe dobu současnou jako věk epilogu, v němž se lidstvu, reálně trpícímu imaginárnímu společenství, skýtá již jen možnost autentické mystiky sjednocení s bytím po konci dějin.<sup>211</sup>