

Ryčlová, Ivana

Apokalyptický realismus jako odraz stavu bytí ruské společnosti

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. [83]-94

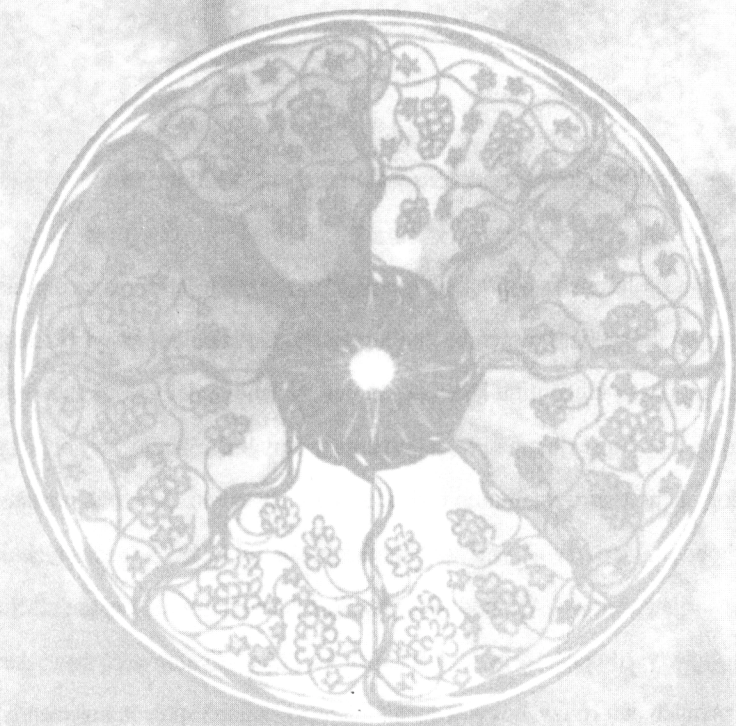
ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123174>

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.



V. Apokalyptický realismus jako odraz stavu bytí ruské společnosti

„...Není pochyb o tom, že vše, co se nyní děje, má hluboký základ v kolosální prázdnotě, která v evropském lidstvu (veškerém, tedy i ruském) vznikla na místě někdejšího křesťanství; do této prázdnoty se propadá vše: trůny, třídy, stavy, práce, bohatství. Vše je oťřeseno, všichni jsou oťřeseni. Všichni a všechno hyne. Vše se přitom propadá do prázdnoty duše, která ztratila svůj obsah...“

Vasilij Rozanov

V. 1. Tendence k apokalyptickému realismu v současné ruské dramatické

Historické okolnosti a společensko-politické klima Ruska, resp. Sovětského svazu posledních sedmdesátilet, způsobily naprosté vykořenění mravního života ruského člověka: dobro bylo zaměněno zlem, svědomí udavačstvím, láska k bližnímu láskou ke straně. Nelehký úděl sovětského člověka našeho nelaskavého století s jeho bolševickou revolucí, dvěma světovými válkami, léty obnovy, obdobími kultu osobnosti a ideologického teroru totalitního režimu našel v posledním desetiletí poznamenaném rozpadem sovětského impéria i svůj výraz v dramatickém žánru. Několik současných dramatiků – Michail Ugarov, Marija Arbatova, Alexandr Sepljarskij, Jelena Gremina, Alexandr Železnov a Oleg Jurjev – se spojilo a vytvořilo počátkem devadesátých let *Tvůrčí dílnu nových her*, jakési sdružení myšlenkově spřízněných autorů tzv. nových divadelních her, jejichž společným jmenovatelem je podle Jeleny Ermandesové „bolestivost“ zpracovávaného tématu. Ve své stati *Dramatika, která neexistuje?*¹⁴⁶ Ermandesová píše: „Nelze říci, že by čtení těchto her bylo něčím příjemným. Naopak: člověk čte a má pocit, jako by se snažil odstranit z těla zabodnutou třísku, jako by se mimoděk dotýkal nemocného zubu. Problém však spočívá v tom, že ten zub je jeho. Kdyby alespoň nebolel, kdyby na něj šlo zapomenout... ale nejde to...“¹⁴⁷ Pro čtenáře jsou všechny tyto hry nepříjemné tím, že jsou aktuální, živé. Svět, v němž žijí postavy uvedených dramatiků, se totiž bezprostředně dotýká i čtenáře: sdílají společné kolize, vyplývající ze života v nové realitě, poznamenané radikálními společensko-politickými změnami posledního desetiletí, jež se mimo jiné promítají i do hierarchie deformovaných hodnot.

Ermandesová nazývá tento eticko-filozofický myšlenkový proud „literaturou konce světa“.¹⁴⁸ Jurij Ajchenvald používá k označení téhož v kontextu dramatické tvorby Venedikta Jerofejeva termín „apokalyptický realismus“, neboť společným motivem těchto divadelních her je to, že reflektují současnou ruskou realitu jako dění evokující eschatologické události.

Pod tlakem blížícího se konce druhého tisíciletí se nabízí paralela mezi novozákonním prorocstvím, kdy „pro lidskou zvrácenost zajde země i všechno na ní“,¹⁴⁹ a atmosférou novodobé historie.

V roce 1917 Vasilij Rozanov¹⁵⁰ ve svých listech, jež v souvislosti se světovou válkou a revolučními

událostmi probíhajícími v Rusku mezi únorem a říjnem 1917 nazval *Apokalypsa naší doby* («*Апокалипсис нашего времени*»), napsal: „...Rusko se rozpadlo za dva dny. Nanejvýš - za tři. Ani *novou dobu* nebylo možné zrušit tak rychle, jako se *zrušilo* Rusko. Je zarážející, že se zhroutilo najednou a celé, rozpadlo se na kousky. Přitom k takovému otřesu dosud nikdy nedošlo, ani za *velkého stěhování národů*, neboť to zabralo celou epochu - dvě tři století. Nám na to stačily tři dny, a zdá se, že dokonce jen dva. Zmizela říše, zmizela církev, zmizela armáda a zmizela dělnická třída. A co zůstalo? Kupodivu - dočista nic...“¹⁵¹

V kontextu radikálních společensko-politických změn, které se odehrály nejen v Rusku, ale v celosvětovém měřítku, na pozadí současných nesmyslných válečných konfliktů vyprovokovaných rasovou nenávistí se nabízí paralela mezi apokalypsou a koncem dvacátého století, mezi básníkem Boreňkou, Osvětímí, gulagem či aktuálními krvavými událostmi v Čečensku.

Domnívám se, že ve výše uvedených souvislostech lze Jerofejevovo apelativní dramatické dílo považovat za profétické vzhledem k obecné platnosti a nadčasovosti etického poselství jeho myšlenkového obsahu, jenž není ničím jiným než varováním podloženým historickou zkušeností.

Jerofejev ve svém filozofickém pojetí dějin jako katastrofického divadla, jako totálního rozpadu křesťanské civilizace, tedy jako konce časů, jako probíhající apokalypsy, vyšel ze světonázorového systému Vasilije Rozanova, jehož spisy dobře znal. Připomeňme si Jerofejevův text komentující myšlenky tohoto filozofa, esej *Vasilij Rozanov očima excentrika*. Obdiv k burčující i očištné síle Rozanovových kontroverzních statí i k netuctové osobnosti jejich tvůrce je zjevný ze slov, jimiž tohoto myslitele charakterizoval: „...Poděs s tím nejněžnějším srdcem, hypochondr, mizantrop, hrubián složený výhradně z nervů bez sebemenších příměsí, který začínal s paskvily, jen co řeč přišla na to, k čemu jsme vzhlíželi s chvějivou úctou, a pěl panegyrika všemu tomu, čemu jsme se vysmívali, - a všechno s tak ideální systematickostí a naprostým nedostatkem systému ve výkladu samém, se zlobnou soustředěností, s něhou louhovanou na černé žluči a s ‚metafyzickým cynismem‘ ... A všech těch šestatřicet jeho děl, od nejtlustších k nejtulejším, se mi vbodlo do duše – a teď z ní trčí jako tři tucty šípů v břicho svatého Šebestiána.“¹⁵² Apokalyptické podobenství, divadlo historie, se rozpoutává v závěrečném pátém dějství

Valpuržiny noci, jemuž symbolicky předchází několik minut hudby, která – řečeno slovy autora:

...*Непохожая ни на что и похожая на все, что угодно: помесь грузинских лезгинок, кафе-шантаных танцев начала века, дурацкого вступления к партии Варлаама в опере Мусоргского, кан-канов и кэк-уоков, российских балаганных плясов и самых бравурных мотивов из мадьярских оперет времени крушения Австро-Венгерской монархии.*¹⁵³

...*Nepřipomíná nic a zároveň připomíná vše: je to směs kavkazských lidových tanců, šantánové hudby počátku století, trapné přede hry k Varlaamově partu z Musorgského opery, kankánů a ruských jarmar-ečních tanců a nejříznějších melodií maďarských operet období rozpadu rakousko-uherské monarchie.* (Překlad: I. R.)

Jedná se o jakousi bizarní směs hudebních žánrů a autorů celého světa, symbolicky předznamenávající skutečnost, že představení, které začne, se netýká jen postav Jerofejevova dramatu. Scénická poznámka „Představení začíná. Účastní se ho všichni včetně vedoucího komsomolské skupiny Pašky Jeremina.“¹⁵⁴ ponechává výklad toho, kdo jsou *všichni*, otevřený. Mohou to být jak postavy dramatu, tak jeho čtenáři, či všichni ti, kteří nějakým způsobem ovlivnili nebo ovlivňují chod světových dějin. Fantazmagoričnost následujícího „divadelního zážitku“, představení, jakéhosi, obrazně řečeno, reje *Valpuržiny noci*, v níž se střetávají síly zla se silami dobra, je umocňována velmi podrobnými scénickými poznámkami, stimulujícími čtenářovu fantazii tak, aby mohl ve své mysli prožít plnohodnotné představení, nezávislé na scénické realizaci dramatické předlohy. V tomto směru tragédii *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky* vysoce ocenil např. Oleg Jurjev, který patří k výrazným autorským osobnostem současného ruského dramatu. V rozhovoru pro časopis *Svět a divadlo* řekl: „...Četl jsem mnohem více divadelních her, než jsem viděl představení. Ponecháme-li stranou klasiku, jak ruskou, tak zahraniční, pak vysoce hodnotím *Valpuržinu noc* Venedikta Jerofejeva. [...] Myslím si, že nikdy v dějinách ruského dramatu nepsalo hry mající samostatnou literární hodnotu takové množství autorů jako dnes.“¹⁵⁵

V Apokalypse veškeré lidstvo umírá, aby očištěno od hříchu znovu vstalo z mrtvých: „Uprostřed naprosté zkázy, za padajících hvězd a pod nebesy, jež zmizela, jako když se zavře kniha, vznikne

všechno nové. Nebesa pomínou a pomine země a bude všechno nové, ničemu dřívějšímu nepodobné.“¹⁵⁶

I Jerofejev chápe smrt nikoli ve smyslu definitivního konce života, ale jako moment očistný, katarzní. Postavy tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* nevědí, že umírají, netuší, že nadchází „eschaton“, ale jakoby pouze odcházejí do jiného - svobodného - světa, kam jsou převáděny Gurevičem. Staříček Vova, který podlehně smrtelné dávce osudového nápoje jako jeden z prvních, je volán zpět svým nerozlučným přítelem Koljou, prosícím jej, aby na něj počkal, protože dávka Gurevičova nápoje nedosáhla v jeho těle ještě osudového množství.

Koljovy obavy ze smrti, a nejen jeho, ale i ostatních postav, jsou rozptýleny Gurevičovým příslibem zítřejší svobody a připitkem na „svaz srdcí poslušných osudu“.¹⁵⁷

Venedikt Jerofejev programově ničí svým apokalyptickým realismem obecně přijatá pravidla a konvence logiky událostí. Skutečnost se v tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* jeví jako mezera v chápání, jako mela, v níž lze stěží rozpoznat, kde je nahoře a kde dole. Domnívám se, že „odklon od primátu rozumu a logiky“ (viz Jean Dubuffet, kapitola I. 5.) je jedním ze signifikantních znaků Jerofejeva apokalyptického realismu. Dalším z výrazných rysů tohoto typu realismu je, vyjdeme-li z tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*, jeho mravně apelativní význam.

Nikolaj Berďajev ve svém útlém spise nazvaném *Filozofie lidského osudu* napsal: „Důsledkem negace vyššího principu je to, že člověk se pak osudově podrobuje nízkým, a nikoli nad-lidským, ale pod-lidským principům. To je nevyhnutelný důsledek celé dlouhé cesty ateistického humanismu v nových dějinách.“¹⁵⁸

Ani na konci dvacátého století neztratila tato myšlenka, obsažená mimo jiné i v Jerofejevově dramatu, nic ze své aktuálnosti.

V. 2. Syžet tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* jako historická anamnéza zla dvacátého století

Wolfgang Welsch hovoří ve svém spise *Ästhetisches Denken (Stuttgart, 1991)* o tom, že „povinností

umění je rozbít tradiční umělecké obrazy často bočními, vedlejšími cestami, a tím způsobovat jejich měnitelnost, vytrhávat je z dosud bezpečného opevnění jejich estetiky“.¹⁵⁹

Pro umění naší přítomnosti vytváří ve výše uvedeném spise „postmoderní model“, který charakterizuje jako „spojení, vzájemnou souhru a provázanost estetiky a anestetiky“.¹⁶⁰ O umění našeho století hovoří Wolfgang Welsch jako o umění, jemuž se „estetické jako takové stalo podezřelým a které estetických návykům – jak každodenním smyslovým, tak i těm vzniklým prostřednictvím umělecké tradice – zasadilo radikální řez“.¹⁶¹ Tuto svoji tezi demonstruje na slavné Buňuelově scéně *Andaluzský pes* z roku 1928, v níž ostří břitvy provádí příčný řez okem. Prototypem anestetiky moderního umění se podle Welsche stává Marcel Duchamp, který o svých *Readymades* prohlásil, že jejich volba byla založena „fakticky na úplné anestezii“.¹⁶² „Od té doby“, píše Wolfgang Welsch, „toto umění pracuje na překročení smyslového, na rozchodu s estetickým, na přechodu ke komplexním zdvojeným pohybům estetiky a anestetiky. Domnívám se, že v našem století to tvoří jeho impulz a jeho relevantnost. Na toto umění již není třeba aplikovat otázku estetiky a anestetiky, neboť už dávno tvoří jeho životný nerv.“¹⁶³

Syžet tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* by bylo možné v symbolické rovině interpretovat jako historickou anamnézu zla našeho století. Jerofejevovo drama je bolestivým, buňuelovským příčným řezem tím, co Berdajev nazval „podivnou a záhadnou tragédií lidského rodu“,¹⁶⁴ jelikož symbolem zla ve dvacátém století jsou, jak píše současný filozof Václav Bělohradský, „řady židovských obětí holocaustu, lidé stojící spořádaně v nekonečných řadách se zavazadly stanovené váhy v rukou, vyvolávání jeden za druhým a zaškrťování na seznamu pečlivě připraveném pilným státním zaměstnancem odboru pro definitivní řešení“.¹⁶⁵ Tyto tragické události novodobé historie jsou evokovány jednou ze závěrečných scén, v níž Boreňka ubíjí Gureviče:

*Боренька (за ноги втаскивает Гуревича в середину палаты. Слепцу и зрителю почти ничего не видно. Бореньке видно все.). Ну, как поживаем, гнида?... Тоскуем по крематорию?... Вонючее ваше племя!... (Серия ударов в бок или в голову тяжелым ботинком.) Мало вам было крематориев!... Всех ведь опоил, ссарь еврейская. Всех!*¹⁶⁶

***Boreňka** (za nohy vleče Gureviče doprostřed nemocničního pokoje. Slepec ani divák téměř nic nevidí. Boreňka vidí všechno.): Tak jak se máme, všiváku?... Stejská se nám po krematoriu?... To vaše plemeno hadí!... (Série kopanců těžkou botou do slabin a do hlavy.) Krematoria byla pro vás málo!... Vždyť jsi všechny otrávil, šššpíno židovská. Všechny! (Překlad: I. R.)*

Jednou z myšlenkových subvrstev Jerofejevovy tragédie je i tzv. židovská otázka. Vitalij Dmitrijevič ve své úvaze *Ruští židé* napsal: „Židovská otázka v Rusku není v současné době problém ani ruský, ani židovský. Je to otázka spjatá s úrovní naší kultury, jakýsi prubířský kámen demokracie.“¹⁶⁷ Toto téma se stalo znovu aktuálním a začalo se pozvolna objevovat na ruské scéně v polovině osmdesátých let. Jerofejevova tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* byla jednou z prvních divadelních her, které v daném období, v historických a filozofických souvislostech, židovskou otázku reflektovaly. Trvalo však ještě několik let, než byl ruskými dramatiky a režiséry překonán tichý, avšak přísný zákaz, tabu tohoto tématu. Judaistická problematika se znovu objevila a vyvolala velký divácký ohlas počátkem devadesátých let.

Abychom se příliš nevzdálili od tématu práce, zmíním se jen o jedné osobnosti, kterou považuji v souvislosti s dramatickou reflexí židovské problematiky za jednu z nejzajímavějších: o Olegu Alexandroviči Jurjevovi (podrobněji o jeho tvorbě viz příloha) a jeho divadelní hře *Malý pogrom v nádražním bufetu* («*Маленький погром в стационарном буфете*»). Toto drama napsal Oleg Jurjev v roce 1984 a označil ho podtitulem *Malá židovská tragédie*, což, jak autor v textu poznamenal, „z hlediska žánru znamená totéž co malá tragédie“.¹⁶⁸ Vznik zmíněného dramatického díla časově koinciduje s dobou, kdy Jerofejev začal psát tragédii *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*.

Jurjevova hra *Malý pogrom v nádražním bufetu* je několikanásobným „divadlem na divadle“. Hra je svou tradiční judaistickou tematikou dosti tradiční (přesněji řečeno - tradicionalistická) a zároveň - svou strukturou - velmi netradiční. Jako by bylo nutné pogrom dvakrát zpochybnit (pomocí židovského a ruského „divadla na divadle“), aby se stal skutečným; aby byl divák donucen vzít jej vážně. Na základě toho, že nic není jisté, pravdou se stává vše.

Ačkoli Jerofejevova tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* bývá v některých pramenech označována jako pretext ruského postmoderního dramatu, patrně jako důsledek prvenství, jež je přisuzováno v prozaickém žánru poemě *Moskva - Petušky*, nebyla, jak vyplývá z výše uvedeného, ve své době jediným dílem daného žánru reflektujícím židovskou problematiku očima postmoderní estetiky.

O spřízněnosti obou tragédií, *Valpuržiny noci* a *Malého pogromu v nádražním bufetu*, nejen na úrovni zpracovaného syžetu, ale též v rovině použitých tvůrčích metod, svědčí i fakt, že byly vedle sebe zařazeny v roce 1990 do sborníku *Osm nepěkných her* («*Восемь нехороших пьес*», Москва 1990.), prvního ruského oficiálního vydání dramatických děl, jež bychom vzhledem ke znakům, které vykazují (dekompozice tradiční struktury žánru, polyvariantnost interpretace, ironie, radikální eklecticismus, polyformnost myšlenkových vrstev), mohli nazvat postmoderními.

V. 3. Filozofický systém N. Berďajeva jako myšlenková báze tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*

Pro literární dílo postmoderny je příznačná přítomnost více perspektiv, více zorných úhlů, množina pohledů, přičemž žádný z nich není nadřazený, všechny jsou stejně důležité. Jednou z významových vrstev tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* je hledání odpovědi na otázku dalšího, nejen historického, ale především duchovního vývoje Ruska. Tento řetězec autorových myšlenkových postupů je zřejmý z dialogů dvou postav pokoje číslo tři: Gureviče a Prochorova, které se ve čtvrtém a pátém dějství stávají platformou pro vyjádření Jerofejevových úvah.

Svámi filozofickými reflexemi, které tvoří jednu z myšlenkových rovin tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*, nezůstává Venedikt Jerofejev v daném žánru osamocen. Tendence k promýšlení filozofické otázky dalšího osudu Ruska a možných perspektiv osudu ruské duše je u současného ruského dramatu, ať už v sobě obsahuje prvky postmoderní estetiky, či nikoli, zjevná. Polemikou s paradoxy společenského vývoje je například hra Alexandra Sepljarského *Třetí Řím* («*Третий Рим*», 1992), jejíž děj se odehrává „v sibiřské vesničce našich dní“.¹⁶⁹ Tento myšlenkový

proud uplatňující se v současném ruském dramatu má svoji sociální a kulturně politickou determinaci, svou vnitřní logiku, neboť každé umělecké dílo, ať už to dává jeho autor otevřeně najevo, či nikoli, je, jak poznamenal v souvislosti s románovým žánrem A. Prieto, „výrazem své epochy“.¹⁷⁰ Tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* je svébytným polyfonním uměleckým dílem, které – stylizováno autorem do postmoderní burlesky – je reakcí literatury na období duchovní a hodnotové krize současného světa a které odráží komplikovanou realitu Ruska na prahu třetího tisíciletí. Autorův tragický životní pocit nachází výraz v jedné ze závěrečných replik, kdy se Gurevič obrací k Prochorovovi a o současném světě mluví jako o „světě stíženém morem“, jehož spásu vidí ve víře v Boha, v „síle kříže“:

*Гуревич. ...Все равно ведь, никто за нас не будет спасать зачумленный мир! И вы, все, - пируя, не забывайте о чуме! [...] Пир - это хорошо, но есть вещи поважнее, чем пир. Генерал Хейг. И веруйте в конечное русское торжество, поскольку с ними - крестная сила, и ничего больше. С нами - все остальное!...*¹⁷¹

Gurevič: ...Вždyť je to stejně jedno, nikdo z nás nebude zachraňovat svět stížený morem. A vy, vy všichni – nezapomínejte v době hodokvasu na mor! [...] Hodokvas je dobrá věc, ale jsou věci důležitější nežli hodokvas. Generál Haig. A věřte v konečné ruské vítězství, protože s nimi je jen síla kříže a nic víc. S námi je všechno ostatní!... (Překlad: I. R.)

Před více než třemi čtvrtinami století napsal Oswald Spengler jako reakci na marxistický ateismus, jímž bylo v Rusku nahrazeno pravoslaví, že současná ruská duše je psychologický chaos, kde se Bůh pozvolna mění v ďábla.¹⁷² Jednou z mnoha možností interpretace myšlenkového jádra Jerofejevovy tragédie by mohlo být i chápání této hry jako nadčasové paraboly podávající svědectví o tom, že není-li duše ruského člověka naplněna vírou, která byla vždy tradiční součástí ruského bytí, zaplňuje se zlem.

Tato myšlenková vrstva tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* je intertextovými

vazbami propojena s filozofickým systémem Nikolaje Berďajeva, jenž patřil (jak dokládají záznamy v denících) k Jerofejevovým oblíbeným, nábožensky a existenciálně orientovaným filozofům.

Berďajevovo chápání filozofie dějin vychází z tradic ruského myšlení, které prošlo pokušením socialismu. V dějinách nevidí ani tak tzv. objektivní zákonitosti, jako spíše osud člověka. Snaží se nikoli jen konstatovat společenské jevy, ale jít až na konec, na okraj propasti lidského myšlení a lidské existence. Berďajevovi se již v první třetině dvacátého století podařilo identifikovat a analyzovat jevy, které právě nyní, na sklonku století a tisíciletí, kulminují. Domnívám se, že právě pro svůj profétický charakter se stala jeho filozofie Jerofejevovi natolik blízkou, že ji svým typickým provokujícím způsobem zapojil do intertextové vrstvy tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*.

Berďajev vnímal válečné a revoluční události prvních dvou desetiletí našeho století jako krizi lidstva. V této souvislosti napsal: „V posledních plodech nových dějin vidíme podivnou a záhadnou tragédii lidského rodu.“¹⁷³

Duchem Berďajevovy filozofie je prostoupeno především závěrečné, páté dějství tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*. Pocit zmaru, jenž autora – ohlédne-li se zpět za dějinami lidského společenství dvacátého století – provází, je umocňován prostřednictvím sarkasticko-tragické antiironie (viz kapitola VI. 2.):

*Гуревич. А если нет Лиссабона - понятное дело, остальные континенты проваливаются сами собой... Начиная с азиатского Востока. Это нагубное и злоещее скопление нечистот - не имеет права **быть!** Вот вам восточная надпись на камне, надгробная, - и ведь Евангельских времен! - «Всеобщий любимец, он был полон очарования. Не щадя никого, истребил он всех без остатка». (Смех в зале.) Ну, что прикажете делать с такими народами? А ничего не делать! Они издохнут сами по себе. У них то и дело грохочут демографические взрывы, фурункулезы, хиросимы, напалмы, нагасаки, и вообще жрать нечего. Сами по себе - тихо вымрут, для очищения земли и небес! А все остальное довершит клещевой энцефалит, грызня*

*марксистских диктатур и манчжурская лихорадка. Близятся сроки Воздания!
Выпьем по махонькой, дорогие собратья, чтобы приблизить эти сроки!...*¹⁷⁴

Gurevič: ...A je jasný, že není-li Lisabon, ostatní kontinenty zmizej samy od sebe... asiatským východem počínaje. Toto zhoubné a neblahé nakupení špíny nemá právo existovat! Třeba tenhle východní nápis na náhrobním kameni, který pochází už z evangelického období!: „Byl okouzující a všichni jej milovali. Nešetřil nikoho, hubil všechny beze zbytku!“ (Smích v sále.) Tak co byste udělali s takovými národy? Nic! Chcípnu samy. Pořád u nich duněj populační exploze, furunkolózy, Hirošimy, napalmy, Nagasaki – a navíc: nemaj co žrát. Samy od sebe tiše vymřou, aby se očistila země i nebesa! A všechno ostatní dovrší klíšťová encefalitída, rvačky marxistickejch diktatur a mandžuská horečka. Blíží se chvíle Odplaty! Dáme si po frťánkovi, drazí bratři, abychom tuto chvíli přiblížili!... (Překlad: I. R.)

Berdajev byl přesvědčen že „Rusko vejde do světového života jako rozhodující síla“.¹⁷⁵ Stěží mohl tento humanisticko-křesťanský orientovaný ruský filozof před téměř sto lety tušit, jakými - často až zrůdnými - cestami se bude ubírat vývoj „vyvoleného slovanského národa“,¹⁷⁶ jak Rusko ve svých úvahách často nazýval. V roce 1914 – v souvislosti s událostmi prvního světového válečného konfliktu – Nikolaj Berdajev napsal: „Již nyní lze předvídat, že v důsledku této války se Rusko stane definitivně Evropou v takové míře, v jaké Evropa uzná duchovní vliv Ruska na svůj vnitřní život. Odbíjí hodina světových dějin, kdy se slovanská rasa v čele s Ruskem pocítí povolána k dominantní úloze v životě lidstva. Pokročilá germánská rasa se vyčerpá v militaristickém imperialismu. [...] Uskutečnění světového poslání Ruska však nelze přenechat svévoli živelných dějinných sil. Nezbytné je tvůrčí úsilí národního rozumu a národní vůle. A jestliže národy Západu budou nakonec nuceny uvídnout v této jediné tváři Ruska a uznat jeho poslání, bude ještě nejasné, zda my sami si uvědomíme, co vlastně Rusko je a k čemu je vyvoleno...“¹⁷⁷

Nehledě na Jerofejevovy zjevné sympatie k tomuto filozofovi najdeme v textu *Valpuržiny noci* i taková místa, která jsou – podložena historickou zkušeností dvacátého století – zjevnou parodií

Berďajevových názorů týkajících se dalšího vývoje Ruska. Dostatečně výmluvným příkladem je Gurevičův následující monolog, kterým navazuje na jednu ze svých předcházejících replik o „smrdutém Západě“,¹⁷⁸ kde všichni „upínají svůj pohled k Rusku a přemýšlejí“:¹⁷⁹

Гуревич. Да душишь-то пока зачем? Так уж сразу и - душишь! Миротворнее нас - нет среди народов. Но если они и дальше будут сомневаться в этом, то в самом ближайшем будущем они и впрямь заплатят за свое недоверие к нашему миролюбию. [...] Им, фрицам, значит, наплевать на чужую беду. [...] Нет, мы не таковы. Чужая беда - это и наша беда. Нам дело есть до любого вздоха и спать нам некогда. Мы уже достигли в этом такой неусыпности и полномочности, что можем лишить кого угодно не только вздоха, тяжелого вздоха за стеной, - но и вообще вздоха и выдоха...¹⁸⁰

Гуревич. Теď škrtit? Pročpak tak náhle?! Není mírotvornějšího národa, než jsme my. Ale jestli oni o tom budou i nadále pochybovat, tak v nejbližší budoucnosti na svoji nedůvěru v naši mírumilovnost opravdu doplatěť. [...] Jim, frickům, je lhostejný cizí neštěstí... [...] Ne, my nejsme takoví. Cizí neštěstí - to je i naše neštěstí. My se zajímáme o každé povzdech, ani na spaní nemáme čas. Jsme v tom tak neúnavní a dosáhli jsme takových pravomocí, že můžeme zbavit kohokoliv nejen povzdechu, těžkého povzdechu za stěnou, ale nádechu i výdechu vůbec... (Překlad: I. R.)

Podstatou Jerofejevovy estetiky je destrukce reality ve zvoleném obrazovém systému díla i jeho sémantická mnohoznačnost, kterou nás autor provokuje, dává nám podněty, vede nás k zamyšlení.

Paradoxnost a antinomičnost ruských dějin zanechaly stopy i na tváři Ruska, která je, jak píše Nikolaj Berďajev ve svých úvahách na sklonku druhého tisíciletí stále aktuálních: „Stejně rozdvojená jako tvář Dostojevského a probouzí zcela protikladné pocity.“¹⁸¹