

Ryčlová, Ivana

Dramatická tvorba V. Jerofejeva

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. [47]-68

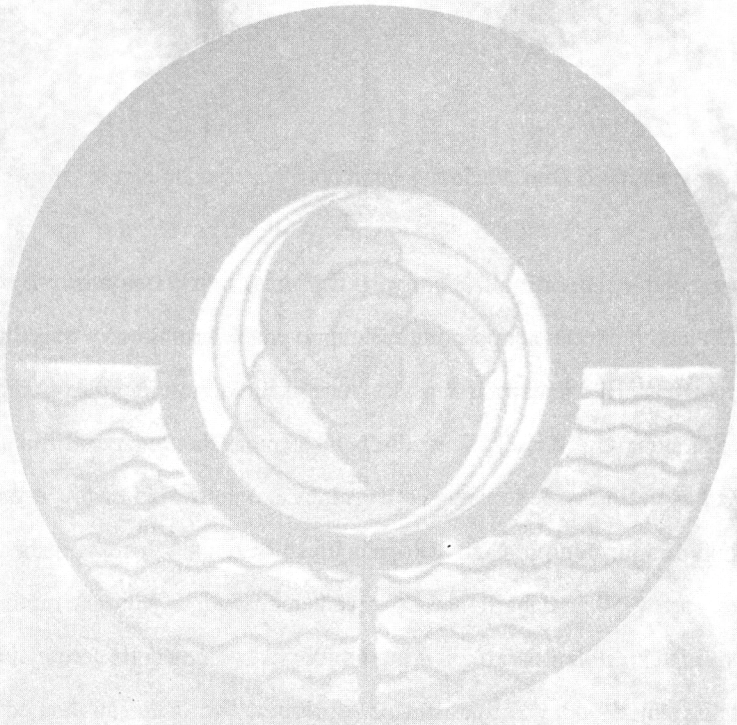
ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123172>

Access Date: 20. 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.



III. Dramatická tvorba V. Jerofejeva

III. 1. Nedokončený triptych *Drei Nächte*

Ve své stati *Hrozná věc o Venediktu Jerofejevovi* («Стрaпцтu no Bенедикту Ерoфеевeу»), otištěné roku 1990 jako předmluva k prvnímu ruskému vydání Jerofejevovy tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*, Jurij Ajchenvald napsal: „Venedikt Jerofejev se proslavil tím, že podle receptu Fjodora Sologuba vzal kousek života, hrubého a špinavého, a vytvořil z něj poemu... Poema se jmenovala *Moskva - Petušky*. Je to poema o trýzni duše, o putování k vytouženému cíli, avšak zároveň - neblahou ironií osudu - ne tam, ale opačným směrem...“⁸⁹ Poema proslavila svého autora natolik, že když v roce 1990 podlehl dlouhé trýznivé nemoci, stal se jedním z mýtů ruské literatury druhé poloviny dvacátého století. Ačkoli je v literárním odkaze Venedikta Jerofejeva zastoupena i tvorba dramatická, stojí dosud, jakoby zastíněna *Moskvou - Petuškami*, stranou odborného zájmu.

Následující kapitola by neměla být pouhým exkurzem do Jerofejevovy dramatické tvorby, konkrétně do světa tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*, ale chtěla bych se především pokusit o nalezení cesty ke správnému uchopení myšlenkového poselství této hry. Jelikož za klíčový moment pro její interpretaci považuji chápání textu jako postmoderního díla, budu vycházet v teoretické rovině z tezí uvedených v první kapitole (I. 1. - I. 5.).

Tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* je Jerofejevovým prvním a vlivem neúprosného osudu jediným dokončeným dramatickým pokusem. Dopsal ji na jaře roku 1985 a věnoval, jak vyplývá z autorovy osobní korespondence,⁹⁰ svému celoživotnímu příteli, historikovi německé literatury, básníkovi a kritikovi Vladimíru Sergejeviči Muravjovovi. Z téhož dopisu se dozvídáme více o okolnostech vzniku hry. *Valpuržina noc*, tragédie o pěti dějstvích, měla tvořit druhou část triptychu *Drei Nächte*, přičemž první noc, *Noc na Ivana Křtitele aneb Disidenti* («Ночь на Ивана Купала, или Диссиденты»),⁹¹ taktéž tragédie o pěti dějstvích, byla v té době hotova jen z jedné čtvrtiny. Třetí část dramatické trilogie - *Noc před Štědrým večerem* («Ночь перед Рождеством»)- měl Jerofejev v úmyslu dokončit počátkem zimy roku 1985. U všech částí dramatického triptychu měly být dle autorových vlastních slov „nedotčeně zachovány všechny boileauovské kánony“.⁹² Děj

první noci (*Erste Nacht*) se měl odehrávat ve výkupně skleněných obalů a prázdných lahví od alkoholu; druhá noc, noc Valpuržina (*Zweite Nacht*), se měla odehrávat v prostorách 31. oddělení psychiatrické léčebny; místem děje poslední části trilogie (*Dritte Nacht*) měl být pravoslavný kostel, konkrétně, jak Jerofejev v dopise upřesňuje, prostor od vchodu po refektář.

Čas děje byl, jak už sám název triptychu napovídá, vymezen jednotně: večer - noc - svítání. Všechny dostupné informace potvrzují domněnku, že Jerofejev začal psát druhou část své trilogie jako první, přičemž první nedokončil a třetí vůbec nerozepsal, což je pro Jerofejevův způsob tvorby a života vůbec více než příznačná skutečnost. Jako by chtěl zůstat i poté, co jeho životní pouť na tomto světě skončila, velkým mystifikátorem. Tak jako si po celý svůj život pohrával sebezničujícím způsobem na hranici bytí a nebytí sám se sebou, tak jako si pohrával se zahraničními nakladatelstvími, nedočkavě čekajícími po poemě *Moskva - Petušky* na možnost publikace jeho dalších děl, pohrává si nyní s námi.

Pronikneme-li však hlouběji do této na první pohled rozpustilé postmoderní hry autora se čtenářem, neřku-li literárním interpretem, zjistíme, že hra je příliš vážná: probíhá na hranici života a smrti. Výrazný autobiografismus, ironie a sebeironie vedoucí k sebezničení, projevující se v tvorbě Venedikta Jerofejeva bez ohledu na žánr groteskně filozofickými tendencemi s výraznými prvky apokalyptického realismu, jsou patrné i v tragédii *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky*.

III. 2. Žánrová substance tragédie *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky*

V úvodní kapitole bylo konstatováno, že „radikální pluralita“ postupů a forem jako základní kategorie má v postmoderně elementární charakter a je nepřekročitelná. V oblasti literárního žánru se tato základní postmoderní tendence realizuje především „uzavíráním propasti“ zející donedávna mezi literárními žánry, což znamená: rozvolňování tradiční struktury literárních žánrů, jejich vzájemné prolínání v rámci konkrétního uměleckého textu, splývání vysokých žánrů s nízkými, event. výstavba díla založená na kontrastu žánrově rozdílných prvků.

Jerofejev s oblibou uváděl u svých děl podtitul, v němž dílo žánrově specifikoval. Např. *poema Moskva - Petušky, tragédie Valpuržina noc, esej Očima excentrika*. Tímto způsobem bylo, nepochybně záměrně, od samého počátku vytvářeno určité napětí mezi čtenářem a dílem, které bylo dáno rozporem mezi přesným žánrovým vymezením díla, pohybujícím se obvykle v kategorii vysokých žánrů (tragédie, poema), a jeho skutečným obsahem, jenž měnil čtenářovo možné očekávání. Takovéto pojetí žánru se velmi často uplatňuje při tvorbě postmoderního literárního díla.

Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky je autorem vymezena jako drama, resp. tragédie. Je známo a prokázáno, že drama je zvláštním druhem textu a zaujímá specifické postavení mezi literárními žánry. Na jedné straně je třeba mít na zřeteli, že se jedná především o text, který má být použit jako slovní složka divadelního představení. Na straně druhé lze i drama uchopit jako každé literární dílo a číst.

Fakt, že drama bývá tradičně vnímáno jako předloha inscenace, se promítá také do struktury dramatického textu, která je dialogická. Dialogy jsou doprovázeny autorskými poznámkami a komentáři nezávislými na estetice díla. Tyto poznámky mají ryze pracovní charakter, jelikož se váží ke scénické realizaci textu. Ivo Osolobě hovoří dokonce o tom, že „strohost a holá popisnost všech epických pasáží většiny dramatických textů je často tak nepoetická, ba přímo neestetická (dramatický text je, marná sláva, především protokol, ať už fiktivní dramatické události, či potenciálního představení), že to až brání považovat jej za literární“.⁹³ Z tohoto úhlu pohledu je tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* skutečně velmi svébytným typem dramatického textu, neboť autorovy scénické poznámky a komentáře k jednotlivým dějstvím či dialogům postav tvoří nedílnou součást estetické složky díla. Jako příklad nám může posloužit např. autorův komentář k prvnímu dějství:

Приёмный покой. Слева зрителя - жюри: старший врач приёмного покоя, смахивающий на композитора Георгия Свиридова, с почти квадратной физией и в совершенно квадратных очках. По обе стороны от него - две дамы в белых халатах:

занимающая почти пол-авансены Зинаида Николаевна и сутуловатая, на все отсутствующая, в очках и с бумагами, Валентина. Позади них мерно прохаживается санитар и Медбрат Боренька, он же Мордovorot, и о нём речь впереди.⁹⁴

...Přijímací ordinace. Nalevo od diváků je jury: primář přijímací ordinace, připomínající hudebního skladatele Georgije Sviridova, s takřka hranatou fyziognomií a s dokonale hranatými brýlemi. Vedle něj, z každé strany jedna, jsou dvě dámy v bílých pláštích: Zinaida Nikolajevna, která zabírá téměř polovinu jeviště, a Valentina, v brýlích a s leistry, která se krčí, jako by tam nebyla. Vzadu za nimi pravidelně chodí sem a tam saniták a ošetřovatel Boreňka zvaný Držkoškleb, o němž už byla řeč...

(Překlad: I. R.)

Tragédie *Valpuržina noc* se mi jeví jako logické vyústění autorova zájmu o dialog, rozhovor, jenž vystupuje zřetelně do popředí již v poemě *Moskva - Petušky*. Ačkoli je hrdinův monolog nosným prvkem konstrukce poemy (Veněčka vypráví o své cestě do Petušků), poema je prosycena duchem dialogu. Veněčka se obrací ke čtenáři, rozmlouvá se spolucestujícími, diskutuje s nebeskými bytostmi, hovoří sám se sebou. Dramatický dialog vystupuje do popředí nejmarkantněji ve Veněčkových polemikách se vším, co je povahy metafyzické, především se Skutečností, již se, slovy Jurije Ajchenvalda, „staví na odpor nejen v poemě, nýbrž celým svým životem“.⁹⁵ Pro ilustraci uvedu krátkou ukázkou z textu poemy *Moskva - Petušky*:

... Не плачь, Ерофеев, не плачь... Ну зачем? И почему ты так дрожишь? От холода или от чего?... Не надо... [...]

И тут - началась история, страшнее всех, виденных во сне. В этом самом переулке навстречу мне шли четверо... Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо... [...]

- Ну, вот ты и попался,- сказал один.

- *Как то есть... попался? - голос мой страшно дрожал, от похмелья и от озноба. Они решили, что от страха.*

- *А почему?...*

- *А потому.[...]*

- *Я хочу опять в Петушки...*

- *Не поедешь ты ни в какие Петушки!*

- *Ну... пусть не поеду, я на Курский вокзал хочу...*

- *Не будет тебе никакого вокзала!*

- *Да почему?...*

- *Да потому!⁹⁶*

...Неплач, Jerofejeve, неплач. Проčpak se tak klepeš, zimou nebo něčím jiným? Neklep se... [...]

А в том зачала прѣхота дѣсивѣjší než všechno, co jsem viděl ve snu. V tý uličce šli proti mně čtyři.

Hned jsem je poznal. Nebudu vám vysvětlovat, že ti čtyři... [...]

- *No, tak tě máme! - řek jeden.*

- *Jak to myslíte – „máme“? - hlas se mi kocovinou a zimou strašně třás. Oni usoudili, že strachy.*

- *Tak to myslíme. Máme. Nikam už nepojedeš.*

- *А proč?*

- *Proto. [...]*

- *Яá chci zase do Петуšků...*

- *Do žádnéjch Петуšků nepojedeš.*

- *No tak dobře, nepojedu. Chci na Kurský nádraží.*

- *Žádný nádraží.*

- *Аle proč?*

- *Proto.⁹⁷*

Uvědomíme-li si biografické souvislosti Jerofejevovy tvorby, je zřetelná linie vedoucí od poemy s tragickým koncem k tragédii. Jako by narůstání tragických momentů v autorově životě (*Valpuržinu noc* dokončil na jaře roku 1985, o pár měsíců později se podrobil první onkologické operaci hrtanu - viz kapitola II. 2.) našlo svůj výraz i v gradaci žánru. Ačkoli obě díla končí tragicky, závěrečná scéna provázející smrt hlavního hrdiny *Valpuržiny noci* Lva Gureviče je v porovnání se závěrem poemy *Moskva - Petušky* mnohem brutálnější. Je jakýmsi apokalyptickým podobenstvím, v němž nepřičetný Boreňka - esence veškerého zla lidstva - k smrti ukope už beztak slepého a bezbranného Gureviče.

Z tohoto úhlu pohledu se *Valpuržina noc* jeví jako skutečná tragédie v aristotelském smyslu slova a dramatický žánr jako prostředek, jehož pomocí lze vyjádřit myšlenkové poselství díla koncentrovanější formou. V estetickém působení díla lze považovat za rozhodující jeho katarzní (očistný) účinek.

III. 3. Tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* jako odkaz ke klasické literatuře

V literárních dílech, jež chápeme jako postmoderní, se velmi často objevují odkazy na jiná literární díla. Rozpoznání těchto odkazů a identifikace textu, k němuž dané dílo odkazuje, jsou záležitostí individuální čtenářské zkušenosti. V tomto případě hovoříme o intertextovosti či mezitextovém navazování. Mezitextové navazování (intertextualita), při kterém dochází k odkazům na jiný literární text, tzv. pretext, je dalším z faktorů, jež při postmoderním způsobu psaní vstupuje do mnohoúrovňové literární komunikace.

Jak dokládají vzpomínky autorových přátel, Jerofejev znal velmi dobře díla nejen ruské, ale i světové literatury, z nichž dokázal, stejně jako z bible, která byla jeho nejoblíbenější knihou, citovat nazpaměť celé pasáže.

V tomto kontextu je velmi důležitým momentem v interpretaci Jerofejevova dramatu již jeho samotný název a podtitul. Fakt, že autor opatřil svoji hru podtitulem „tragédie o pěti dějstvích“, se jeví jako odkaz k Goethovu *Faustovi*. Užší vazbu na německou klasiku podtrhuje nejen samotný

název *Valpuržina noc*, korespondující s druhým dějstvím *Fausta*, ale též skutečnost, že název nedopsané trilogie zněl: *Drei Nächte*. Uvědomíme-li si biografické souvislosti Jerofejevova života, zjistíme, že Jerofejevova afinita k německé literatuře není čistě náhodnou záležitostí, ale má své reálné důvody, jež jsou, ostatně jako všechno v Jerofejevově tvorbě, v kauzálním vztahu k autorovu životu. V této souvislosti bych chtěla připomenout jeden biografický moment: Jerofejevův zájem o německý jazyk a literaturu, který na sklonku autorova života vyústil v univerzitní studium tohoto předmětu, začal už v době autorova společného studentského života s germanistou a posléze historikem německé literatury Vladimírem Muravjovem.⁹⁸

Linie vedoucí ke klasice ruské, konkrétně k Puškinovým *Malým tragédiím*, je patrná v alternativním názvu díla *Komturovy kroky*.

Abychom pochopili symbolický význam názvu Jerofejevova dramatu, který považuji za podstatný pro interpretaci díla, je potřeba objasnit samotný pojem Valpuržina noc, který má své kořeny ve středověké germánské mytologii.

Valpuržinou nocí byla nazývána noc z 30. dubna na 1. květen, jenž byl dnem svaté Valpurgy (zde má také původ název noci). Tato noc se jednou do roka stávala svátkem čarodějnic, které na košťatech přilétaly na horu Brockberg, kde se setkávaly s nečistými silami satanovými. Společně se pak snažily zabránit šťastnému průběhu jara, sesílaly zhoubné nemoci na lidi a dobytek atp. Na venkově probíhal v předvečer Valpuržiny noci magický obřad vyhánění čarodějnic: zapalovaly se ohně, do nichž se někdy symbolicky házely slaměné figuríny - čarodějnice. Lidé obcházeli domy s pochodněmi, vyzváněly kostelní zvony atd. Panovala též pověra, že o Valpuržině noci získávají byliny kouzelnou moc.⁹⁹

Valpuržina noc je tedy noc čarodějná, noc, kdy je možné uskutečnit věci v reálném světě neuskutečnitelné. V této noci se setkává Faust s Helenou Trojskou, Gurevič - protagonista Jerofejevovy tragédie - tuto noc využívá k převodu „svých“ lidí, těch, jejichž duše jsou mu blízké, do jiného stavu bytí. Skrze smrt vysvobozuje postavy hry z tohoto světa.

V Jerofejevově světonázorovém systému, promítajícím se i do myšlenkové vrstvy *Valpuržiny*

noci, lze vytušit filozofii osobnosti s bohatými životními zkušenostmi. Ty jsou doplňovány, konfrontovány a kombinovány s „knižními“ pravdami, tedy se zkušeností, kterou poskytuje literární a myšlenková tradice vůbec. S ní se autor nesoustavně, ale zato vášnivě seznamuje, svým intelektem ji váží, probírá a zapojuje do svého systému, který je tak neustále v pohybu. Zde lze spatřovat příčiny Jerofejevova zájmu o bibli, o klasickou literaturu ruskou i světovou, což pochopitelně zanechalo stopy i ve vnitřní struktuře tragédie *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky*.

Don Juan a Faust jsou jakýmsi polárními archetypy, reprezentujícími tělesnou smyslnost na straně jedné a sílu rozumu na straně druhé. Jerofejevovo drama mě vede k úvaze o skryté existenci těchto tradičních látek v postmoderním přetvoření.

Když ve druhém dějství zaznívá z Boreňkových úst ke Gurevičovi: «Прошу жаловать ко мне на ужин»¹⁰⁰ (Což takhle přijít ke mně na večeři?), slyšíme v této replice slova, jimiž zve komtura na večeři Don Juan. Tato replika zůstává dlouho osamocena, žádná odezva nenásleduje. Teprve na konci třetího dějství, kdy se Gurevič snaží licoměrně obelstít Natálii a objímá ji, jen aby získal z kapsy jejího pláště klíč od lékárny se zásobami lihu, následuje jeho odpověď:

*Гуревич. ... Твой Боренька меня позвал, и я
Сказал, что буду. Головой кивнул. [...]
Нашел с кем дон-хуанствовать, стервец!
Мордovorот и ты - невыносимо.
О, этот Боров нынче же, к рассвету, услышит
Командоровы шаги!...¹⁰¹*

*Гуревич: ... Твůj Боренька мѣ позвал.
А я́ jsem řek, že přijdu. Přikývl jsem. [...]
Dobře si vybral, donchuán, lump!*

Držkoškleb a ty – to je nesnesitelné.

Ó, však tahle Svině už brzo, před úsvitem,

Uslyší Komturovy kroky!... (Překlad: I. R.)

Motiv Komturových kroků jako kroků trestu pak prostupuje celým čtvrtým a pátým dějstvím, aby pak ve finále došlo k jeho naplnění, avšak opačným směrem, než bylo žádoucí. Ten, kdo měl být potrestán, trestá – a naopak; zlo, stojící na vrcholu společenské pyramidy, ztělesněné primářem Raninsonem a jeho svitou v čele s „ošetřovatelem společnosti“ Boreňkou, zůstává u moci.

V podtextu je autorovo hořké konstatování bezmocnosti proti síle tupé mašinerie totalitního systému.

III. 4. Dějová linie tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*

III. 4.1. DĚJSTVÍ PRVNÍ

Drama je rozděleno do pěti dějství. První dějství, označené autorem jako prolog, začíná příjezdem hlavního hrdiny Lva Gureviče vozem záchranné služby na třicáté první oddělení psychiatrie nejmenované ruské nemocnice. V průběhu rutinního přijímacího pohovoru s primářem oddělení Igorem Lvovičem Raninsonem vychází najevo, že pacient, jenž u sebe nemá žádné doklady, bude patrně „velmi těžký případ“. Kromě toho, že měří vzdálenost v bosporových šířkách, což je (jak ochotně vysvětluje) přesně 670 kroků, představujících vzdálenost od jeho domu k obchodu, kam si chodí každé ráno kupovat láhev vodky, je závažnost jeho stavu zvyšována faktem, že je Žid. Dialog Lva Gureviče s doktorem Raninsonem je postaven na kontrastu věcného, lékařského stylu primářových otázek, do nichž se promítá fakt, že jsou kladeny člověku, který je považován za psychicky chorého, a Gurevičových ironických odpovědí. Pro ilustraci uvádím krátkou ukázkou z textu:

Доктор. Ваша фамилия, больной?

Гуревич. Гуревич.

Доктор. Значит, Гуревич. А чем вы можете подтвердить, что вы Гуревич, а не...

Документы какие-нибудь есть при себе?

Гуревич. Никаких документов, я их не люблю. Рене Декарт говорил, что...

Доктор (поправляя очки). Имя-отчество?

Гуревич. Кого? Декарта?...

Доктор. Нет, нет, больной, ваше имя-отчество!

Гуревич. Лев Исакович. [...]

Доктор. [...] И кого вы больше любите, маму, или папу? Это для медицины совсем не маловажно.

Гуревич. Больше всё-таки папу. Когда мы с ним переплывали Геллеспонт...

Доктор (очкастой Валентине). Отметьте у себя. Больше любит папу-еврея, чем русскую маму...¹⁰²

Doktor: Vaše jméno, paciente?

Gurevič: Gurevič.

Doktor: Tak Gurevič, říkáte. A jak dokážete, že jste Gurevič, a ne... Máte u sebe nějaké doklady?

Gurevič: Žádný doklady nemám, nemám je rád. René Descartes říkal, že...

Doktor (upravuje si brýle): Jméno po otci?

Gurevič: Koho? Descarta?

Doktor: Ale ne, paciente, vaše jméno po otci!...

Gurevič: Lev Isakovič. [...]

Doktor: [...] A koho máte raději, maminku, nebo tatínka? To je z lékařského hlediska velmi důležité.

Gurevič: Asi tátu. Když jsme spolu plavali přes Hellespont...

Doktor (k brejlaté Valentíně): Poznamenejte si. Raději má otce, který je Žid, než ruskou matku...

(Překlad: I. R.)

Gurevičova výpověď týkající se jeho životopisných údajů vykazuje nápadnou podobnost s autorovou biografií. V této souvislosti však považuji za důležité zdůraznit skutečnost, že Jerofejev nebyl židovského původu. Ostatně s Gurevičovým židovstvím je to sporné vzhledem k tomu, že podle židovské tradice je příslušnost k národnosti určována pokrevně podle matky. Gurevič tedy vlastně není Žid, jelikož má matku ruské národnosti, přestože je tak v dramatu označován a pro svůj „židovský“ původ trpí. Tímto drobným detailem, jenž může povrchnímu čtenáři uniknout, se celý děj posouvá více do filozofické roviny.

Gurevič na sobě nese stigma viny, aniž se čímkoli provinil. Jeho vina nemá žádný reálný podklad, je stejně iracionální, jako byla vina milionů bezejmenných obětí protižidovských pogromů, milionů obětí gulagu a stalinismu. Celá situace získává na absurditě tím, že reálné pravdě je nadřazena pravda jiná, ta, která se odvíjí od moci. Z pozice moci také jedná primář Raninson, jenž pochopitelně odhalí, že Gurevič je sociálně velmi nebezpečný svým odlišným, svobodným myšlením:

*Доктор. Вам кажется, больной, что вы выражаетесь неясно. Ошибаетесь. А это гаерство с вас пошибут. Я надеюсь, что вы, при всей вашей склонности к цинизму и фанфаронству, - уважаете нашу медицину и в палатах не станете буйствовать. [...] У вас прекрасный наличный синдром. Сказать вам по секрету, мы с недавнего времени приступили к госпитализации даже тех, у кого - на поверхностный взгляд - нет в наличии ни единого симптома психического расстройства. [...] Эти люди, как правило, до конца своей жизни не совершают ни одного антисоциального поступка, ни одного преступного деяния, ни даже малейшего намека на нервную неуравновешенность. Но вот именно этим-то они и опасны и должны подлежать лечению. Хотя бы по причине их внутренней несклонности к социальной адаптации...*¹⁰³

Doktor: Vy si myslíte, paciete, že se vyjadřujete mlhavě. Mýlíte se. Ale to vaše komedianství z vás dostanou. Doufám, že i přes vaše sklony k cynismu a fanfaronství ctíte naši medicínu a nebudete na pokojích tropit výtržnosti. [...] Máte překrásný syndrom. Mohu vám důvěrně říci, že před nedávnem jsme začali hospitalizovat i ty, u nichž na první pohled nejsou zjevně žádné příznaky psychické poruchy. [...] Tito lidé zpravidla do konce života nespáchají žádný antisociální čin, žádný zločin - není na nich patrný sebemenší náznak nervové nevyrovnanosti. Ale právě tím jsou nebezpeční a musí být léčeni. Už jenom kvůli tomu, že vnitřně nejsou schopni sociální adaptace... (Překlad: I. R.)

Na konci prvního dějství je psychofarmaky omámený Gurevič, podpíráný z jedné strany půvabnou zdravotní sestrou Natálií, z druhé strany ošetřovatelem Boreňkou, odváděn na pokoj.

III. 4.2. DĚJSTVÍ DRUHÉ

Jerofejev doporučuje v autorském komentáři, aby zvednutí opony předcházelo několik minut chmurné a nehezké hudby, která by měla navodit celkově velmi stísněnou atmosféru pokoje psychiatrického oddělení. Zde, za zamřížovanými okny, odtržen od reality plyne život pacientů. Jerofejev vytváří autonomní svět pokoje číslo tři, jenž je karikovaným zkratovým obrazem ruské společnosti. Předseda samosprávy pokoje číslo tři, „samoděržavý“,¹⁰⁴ Prochorov a jeho přísluhovač Aljocha zvaný Disident právě dokonávají soudní proces s kontraadmirálem Michalyčem, jenž s rukama spoutanýma za zády klečí na kolenou. Hra na tribunál, v níž v různých kontextech zaznívají variace slovních spojení jako „ubohý antistranický vůdce“, „protistátní činitel“, „antilidový umělec“,¹⁰⁵ je totiž nejoblíbenější hrou pokoje číslo tři. „Nemine den, aby se nesoudilo a nepopravovalo.“¹⁰⁶ Touto jedinou lapidární větou, jež nepotřebuje dalšího komentáře, bylo ústy sestry Ljusy řečeno vše o ruské historii období totalitního systému. Poté se na scéně objevuje Gurevič - ve žlutém pyžamu jako všichni ostatní - s mokkými vlasy. Na tváři nejsou sice patrné stopy bití, ale že je celý potlučený, je víc než zřejmé a všichni to také vědí: každý nový pacient musí

projít „hygienickou očišťou“, kterou provádí ošetřovatel Boreňka. Osazenstvo pokoje se zájmem pozoruje zbědovaného Gureviče. Předseda samosprávy pokoje číslo tři Prochorov, jenž jako jediný ví, že nově přijatý pacient je Žid, nakonec za všechny položí obvyklé seznamovací otázky. Když zjistí, že Gurevič byl přivezen na psychiatrii mimo jiné proto, aby se léčil z alkoholismu, reaguje následující replikou:

Prochorov. Я так и думал. Евреи иногда очень даже любят выпить...

В особенности за спиной арабских народов. Но не в этом дело. Как только появляется еврей - спокойствия как не бывало, и начинается гибельный сюжет. Мне рассказывал мой покойный дед: у них в лесу водилось оленей видимо-невидимо. Как их там? Косулей-невпроворот. И пруд был весь в лебедях белых, а на берегу пруда цвел родо-ден-дрон. И вот в деревню эту приехал лекарь, по имени Густав... Ну уж не знаю, насколько он был Густав, но жид - это точно. И что же из этого вышло? [...] Так исчезали для начала все зайцы, потом косули - нет, он в них не стрелял, они пропали сами собой.¹⁰⁷

Prochorov: Hned jsem si to myslel. Židi občas hrozně rádi chlastají...

Zvláště za zády arabskejch národů. Ale o to nejde. Sotva se objeví Žid – klid je pryč a začíná zkázosnej syžet. Můj nebožtík děd mi vyprávěl, že v jejich lesích bejvaly vždycky mraky jelenů. A fůra srnek. A potok byl labutěma celej bílej a na břehu potoka kvetly rodo-den-drony. A tu přijel do vesnice doktor, Gustav se jmenoval... Vlastně už ani nevím, jestli byl Gustav, ale Žid to byl určitě. A co se stalo? – to nevyprávím já, vypráví můj děd. [...] Zmizeli nejdřív všichni zajáci, a potom i srnky – ne že by je střílel, prostě se ztratili. (Překlad: I. R.)

Výše uvedená replika nebyla vybrána náhodně. Lze ji považovat za kód-předzvěst tragického syžetu hry, který se bude dále rozvíjet. Na scéně se objevuje slavnostně oblečený primář nemocnice Igor Lvovič Raninson se záhadným kuffíkem. Za ním - ošetřovatel Borja s injekční stříkačkou,

kterou malinko postřikuje, čímž dává demonstrativně najevo svoji neomezenou moc. Pak se sklání a v bodne Gurevičovi injekci sulfazinu. Raninson opouští pokoj s přáním všeho nejlepšího k nadcházejícímu svátku solidarity pracujících, Prvnímu máji.

III. 4.3. DĚJSTVÍ TŘETÍ

Gurevič, vyčerpaný po sulfazinové injekci, se s námahou dobelhá do pokoje sester, kde půvabná Natálie - žena, kterou Gurevič před lety velmi miloval - vyplňuje chorobopisy. Gurevičovo setkání s Natálií je plné něhy. Je předvečer prvního máje, svátku milenců, čarodějná noc, noc svaté Valpurgy. Gurevič využívá Natáliina citového vzplanutí, vášnivě ji objímá a při té příležitosti se mu podaří nepozorovaně vytáhnout z kapsy jejího pláště svazek klíčů od lékárny, v níž jsou, mimo jiné, uzamčeny zásoby lihu. Přitom Natálii žárlivě připomíná její náklonnost k nenáviděnému ošetřovateli Boreňkovi.

Gurevič opouští pokoj se spikleneckým výrazem na tváři - zmocnil se klíčů ke strategicky důležité skříňce, k lékárně ukrývající láhve s lihem.

III. 4.4. DĚJSTVÍ ČTVRTÉ

Děj se přesouvá zpět do pokoje číslo tři. Gurevič vchází do pokoje s kbelíkem přikrytým mokrým plátěným hadrem. K velkému údivu ostatních pacientů z něj vytáhne láhev téměř stejného obsahu, jako je kbelík. Gurevič si nedočkavě nalévá první skleničku – a tím vlastně začíná Valpuržina noc. Přičichne, zkfiví obličej, rychle polkne. Potom nalévá všem spolupacientům, jednomu po druhém, přičemž každý z nich reaguje na požitý alkohol po svém. Kontradmirál Michalyč vytřeští oči, což – jak je uvedeno v autorské poznámce – je způsobeno „silou nápoje a osudovými změnami“.¹⁰⁸ Pro skleničku si přichází i staříček Vova. Drží však z nějakého důvodu za ruku bledého Kolju. Z Jerofejevových komentářů, jimiž provází jednotlivé repliky, začíná být zřejmé, že něco není

v pořádku, že po vypití nápoje nalévaného Gurevičem dochází k něčemu, co po požití skleničky alkoholu nenásleduje.

III. 4.5. DĚJSTVÍ PÁTÉ

Odehrává se o několik hodin později. Svítá. Atmosféra pokoje číslo tři připomíná veselý večírek, jenom Gurevič s obavami hledí na ospalého Chochulju. Na první pohled je zřejmé, že ačkoliv vypil všeho všudy pouhých patnáct mililitrů, schyluje se k jeho konci. Gurevič se jej snaží probudit k životu: třese jím a ptá se jej, zda se ještě nechce napít. Když zjistí, že Chochulja dodýchal, oznamuje to ostatním. Ti na zprávu reagují různě: jedni obstoupí mrtvého, druzí pokračují v bezstarostné zábavě. Stasik si se smutečným výrazem v obličeji stoupne k mrtvému tělu a zaujme strnulou pózu stráže v mauzoleu. Gurevič, jenž jako jediný ví, že rozlévá smrt, pozoruje, jak pacienti pokoje číslo tři jeden po druhém odcházejí z tohoto světa:

...Звук в начале непонятный. Будто кто-то с размаху затворил за собою дверь на щеколду. Все поворачиваются. А это - Вова. А это - Вовин рот, раскрытый в продолжении всякого акта,- захлопывается навсегда. Почти в это же время обрываются храпы комсорга Еремина под белой простыней...

Коля (шатаясь, подходит к Вове и прикладывает ухо к его сердцу). Вова! Дядя Вова! Куда ты уходишь?! Не уходи. В лесу-то ведь сейчас так хорошо! И дух такой духоватый... (по-ребячески плачет) ...гамбузии в пруду... расцвели медуницы...'¹⁰⁹

...Звук, který je zpočátku nepochopitelný. Jako by někdo vši silou zavřel za sebou dveře na závoru. Všichni se otáčejí. Je to Vova. To se Vovova ústa, která byla po celé páté dějství otevřená, hlasitě navždy zaklapla. Téměř ve stejném okamžiku náhle ustane pod bílým prostěradlem chrápání vedoucího komsomolské skupiny Jeremina...

Kolja (jde vrávoravým krokem k Vovovi, přikládá ucho na jeho srdce): Vovo! Strýčku Vovo! Kam odcházíš?! Neodcházej. V lese je přece teď tak krásně! A vzduch je tak voňavý... (dětsky pláče) ...gambuzie šplouchají v rybníce... rozkvetly plicníky... (Překlad: I. R.)

Schyluje se k závěru tragédie, v níž chór, jak bylo zvykem u antického dramatu, věští konec:

*...Это счастье с беленою на устах!
Это радость с пятакami на глазах!
День победы!...¹¹⁰*

*...To je štěstí, z něž jde strach!
To je radost na márách!
Den vítězství!... (Překlad: I. R.)*

Na scéně se začíná stmívat. Zůstávají už jen těžce dýchající Gurevič s Prochorovem. Následuje dialog, v němž Prochorov obviní Gureviče, že věděl o smrtícím účinku nápoje, který všem naléval, že to nebyla nešťastná náhoda, jež vedla k záměně láhve s lihem za láhev smrtícího metanolu. Gurevič mu dává za pravdu, ale hájí se tím, že jeho úmysl nebyl zlý: chtěl jen sblížit odcizené, usmířit rozhněvané, „dopřát jim malinké radosti... vnést světlo do soumraku těchto duší, zamřížovaných zde na věčné časy“.¹¹¹ Prochorov se snaží vstát z postele a s rozpřaženými rukama se sápe na pokojně sedícího Gureviče, ale nemá už sil. Smířený Gurevič si jej nevšímá. Když Prochorov zjistí, že smrtelnou dávku už mají za sebou, pookřeje a nechává si od Gureviče nalít další skleničku. Přitukávají si, vtom se Prochorov chytí za srdce a sesune se na polštář mrtvý. Gurevič si jej nevšímá a mechanicky pokračuje, je to již jen monolog, ve kterém vyjevuje své mučivé představy o tom, jak jeho láska Natálie spočívá v těchto okamžicích v náručí nenáviděného Boreňky:

Гуревич. Ты звал меня на ужин, Мордоворот, так я - к завтраку... Чудотворная девка! Натали!... Пока я тут сижу и приобретаю модальные оттенки, они в это время... Господи, не мучай... они в это время... (Роняет голову на тумбочку и цепляется в волосы.)¹¹²

Гуревич: Звал jsi mě na večeři, Držkošklebe, co takhle kdych přišel na snídani... Čarodějná vílo! Natali!... Zatímco tady sedím a kupím samá „kdyby“, oni v těchto okamžicích... Bože, nemuč mě... oni v těchto okamžicích... (Nechává klesnout hlavou na noční stolec a vjede si rukama do vlasů.)
(Překlad: I. R.)

Gurevič však ví, že má na tomto světě ještě jeden úkol: pomstít se ošetřovateli Boreňkovi. Zakopávaje ve tmě o mrtvá těla snaží se vrávoravými kroky dojít ke dvěřím pokoje. Nemá však už sil a zůstává ležet na prahu u dveří. Prochorov, který do té doby pokojně ležel, nadzvedne náhle hlavu a vydá křik, jenž poleká všechny pokoje, všechny spící i bdící zdravotní sestry a ošetřovatele ve vzdálené ordinaci i v lékařském pokoji. Tak se na tomto světě nekřičí. Vyburcovaný, polospící personál s primářem Raninsonem v čele běží k pokoji číslo tři. První, na co narazí, je sotva dýchající Gurevič, už úplně slepý, se zmodralým a zkrvaveným obličejem. Boreňka jej kopnutím odstrčí od dveří a uvolní tak vchod do pokoje. Naskytne se hrůzná podívaná: všude leží těla pacientů pokoje číslo tři. Primář Raninson přehlušuje vzrušené hlasy zdravotního personálu a žádá, aby okamžitě zavolali na centrálu a do márnice. Objevuje se houf tlustých sanitáků s nosítky. Začíná vynášení mrtvol. Přestože některá těla evidentně ještě jeví známky života, jsou na příkaz primáře Raninsova odnášena do márnice společně s ostatními. Námitky zdravotního personálu jsou usměrněny primářovou ironickou poznámkou: „To nevadí! Taky do márnice! Pitva ukáže, jedná-li se o klinickou smrt, nebo klinickou slabomyslnost!...“¹¹³

Jako poslední zůstává na scéně ležet slepý, avšak ještě dýchající Gurevič. Horlivý, po odplatě prahnoucí ošetřovatel Boreňka nadzvedává nohou Gurevičovu poraněnou hlavu a ptá se primáře

Raninsona, jak s ním má naložit. Ten odchází k telefonu a žádá Boreňku, aby Gureviče nespouštěl z očí. Následuje závěrečná scéna, evokující svojí brutalitou výjev z fašistického koncentračního tábora: bezbranný Gurevič je těžkou botou ošetřovatele Boreňky ukopán k smrti:

***Boreňka.** Ослеп, говоришь, ссучье вымя!... Раньше ты жил как в Раю: кто в морду влепит - все видать. А теперь - хуй чего увидишь! (Влепляет еще, потом опять в голову.)*

***Натали** (истерично). Борька! Переста-ань! Перестань! Ведь это с ума сойти!... Переста-а-нь же! (Закатывается в клопочущих рыданиях.)*

***Boreňka** (со всё возрастающим остервенением). Душегубки вам строить надо, скотское ваше племя! (Серия ударов в почки, рычание слепого и сопение Медбрата)... Пидор гнойный! Тварь ебучая! Ссскотобаза!...¹¹⁴*

***Boreňka:** Oslepl jsi, říkáš? Smradlavej pse!... Dřív sis žil jako v ráji: když ti dal někdo přes hubu - všechno jsi viděl. Ale teď – nevidíš nic! (Prudce ho uhodí do obličeje, potom opět do hlavy.)*

***Natali** (hystericky): Borku! Пře-стаñ! Пře-стaaañ! Vždyť je to k zbláznění! Прее-ста-а-аñ už! (Propuká v hořký pláč.)*

***Boreňka** (s rostoucí zuřivostí): Plynové komory na vás, na to vaše dobytčí plémě! (Série kopanců do ledvin, řev slepce a supění ošetřovatele.) Вrede hnisavej! Hajzle zkurvenej! Ddobytku!...*

(Překlad: I. R.)

Brutalita závěrečné scény je autorem umocněna tím, že spuštěním opony nekončí. Pokračuje, přestože divadelní představení už skončilo a diváci by se měli rozejít. Na Gurevičově křiku je stále více znát blížící se smrt... Hra definitivně končí v momentě, kdy zpoza opony vyletí k divákům pytel s ložním prádlem; vzápětí za ním - Gurevičův noční stolek, který se rozsype na kusy. V autorské poznámce je závěrem připsáno „bez potlesku“.¹¹⁵

III. 5. Korelace dvou světů tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*

Tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* bývá někdy připodobňována ke Kesseyho románu *Vyhoďte ho z kola ven (One Flew Over the Cuckoo's Nest)* a její protagonista Lev Gurevič nazýván ruským McMurphy. Jisté analogické rysy v syžetové rovině obou děl jsou neoddiskutovatelným faktem: Gurevič je, stejně jako McMurphy, nespoutaný živel, vnášející chaos do hladkého, přesného chodu dokonale seřízeného stroje psychiatrické léčebny. V obou dílech jsou uvedeny do korelace dva světy, avšak na rozdíl od chladně inteligentní Velké sestry, přizpůsobující svět Venku světu Uvnitř (míněno uvnitř psychiatrické léčebny), není postava tupého Boreňky, vykonavatele moci světa fantazmagorie v bílém, v Jerofejevově dramatu nosným dějovým momentem. Jelikož postava Gureviče je v dramatu, obdobně, jako je tomu u Veněčky v poemě *Moskva - Petušky*, nositelem autorových myšlenek, je tomuto záměru podřízena i výstavba tragédie *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky*.

Základní rozvržení hry tvoří opozice dvou světů: světa „psychů“ a světa fantazmagorie v bílém, kontradikce mezi „my“ a „oni“, dobrem a zlem. Postavy „psychů“, kteří z hlediska společnosti, v níž platí pokřivené hodnoty, nejsou „normální“, ztělesňují to, co by de facto normální být mělo: talent, cit, lidství, moudrost, fantazii, senzitivitu, to, čemu se říká rozlet duše. Mají lidský rozměr, který jim dal autor. Serjoža Klejnmičel, charakterizovaný v úvodní poznámce¹⁶ jako „tichý blouznil“, Stasik, „deklamátor a odborník na květiny“, Kolja, „melancholický vesnický stařík“ Vova, ti všichni jsou zavřeni v ústavu pro choromyslné proto, že jsou jiní než lidé, které si společnost žádá, jelikož si uchovali tu nejelementárnější schopnost vlastní člověku, schopnost citového prožitku. Těšit se z obyčejných věcí, vnímat ptačí zpěv, vůni rozkvetlé louky, mít někoho rád, to jsou choroby, jež primář Raninson léčí elektrošoky. V této souvislosti stojí za pozornost postava staříčka Vovy, která je autorem vykreslena zvlášť jímavě. Jeho monology, tak ostře kontrastující s replikami Raninsonova ošetřovatelského týmu, plní v textu funkci jakýchsi lyrických intermezz. Když má čtenář pocit, že už více psychického teroru nevydrží, dostane se jeho rozjitřené mysli možnosti úniku od reality do

jiného světa, jenž je čistý, jak může být jen vnitřní svět prostého vesnického člověka, jehož duše je stejně naivní a nedotčená jako duše malého dítěte. Že je tomu skutečně tak, si dovolím demonstrovat následující ukázkou ze začátku čtvrtého dějství:

...Тишина. Говорит только дедушка Вова с пунцовым кончиком носа.

Вова. Фу ты, а в деревне-то сейчас славно! Утром, как просыпаешься, ...первым делом снимаешь с себя сапоги, солнышко заглядывает в твои глаза, а ты ему в глаза не заглядываешь... стыдно... и выходишь на крыльцо. А птички-пташки-соловушки так и заливаются: фурли-тью-тью-фурли, чик-чирик, ку-ку, кукареку, кудах-тах-тах. Рай поднебесный. [...] И когда идешь - целуешь все одуванчики, что тебе попадаются на пути. А одуванчики целуют тебя в расстегнутую гимнастерку, такую выцветшую, выдавленную виды, прошедшую с тобой от Берлина до Техаса...¹¹⁷

...Тихо. Млвív jenom dědeček Vova s nachovou špičkou nosu.

Vova: Panečku, teď je na vesnici náramně hezky! Ráno, hned jak se probudíš... první, co uděláš, že si sundáš holínky, sluníčko se ti kouká do očí, ale ty se mu do očí nekoukáš... stydíš se... a vycházíš na zápraží. A ptáčci, ptáčci zpěváčci zvesela: tydli tá tá tydli, čířik čířik, kuku, kykyryký, kokodák dák dák. Ráj nebeskej. [...] A jak tak jdeš, líbáš všechny pampelišky, který ti přijdou do cesty. A pampelišky líbají zase tebe, do rozepnutý vojenský blůzy, takový vybledlý, co toho hodně pamatuje, co s tebou prošla svět od Berlína po Texas... (Překlad: I. R.)

S postavami „psychů“ ostře kontrastují postavy světa, v němž vládne zlo, postavy ze světa nazývaného Jerofejevem fantazmagorií v bílém. Jejich charaktery jsou esencí těch nejhorších lidských vlastností, jako je podlost, závist, krutost a tupost snoubící se s pocitem moci. Svůj vztah

k těmto postavám autor dává nepokrytě najevo tím, že jim přiřkl vzhled stejně odpudivý, jako jsou odpudivé jejich charaktery. I zde používá metodu kontrastu, aby některé rysy mohl v maximální míře zdůraznit, aby se postavy, vzájemně konfrontovány, stávaly ještě oblednějšími. Primář přijímacího oddělení Igor Lvovič Raninson má například dvě odborné asistentky. Obě jsou oděny do stejných bílých plášťů, přičemž jedna z nich (Valentina) je velmi hubená a druhá (Zinaida Nikolajevna) je obézní tak, že „zaujímá polovinu jeviště“.¹¹⁸ Nemocniční zřizenci, kteří v posledním dějství odnášejí mrtvá těla, jsou taktéž popisováni jako fyzicky odpudiví svojí tloušťkou. Nevábny vzhled primáře Igora Lvoviče Raninsona s takřka hranatou fyziognomií umocňují „dokonale hranaté brýle“.¹¹⁹ Do této kategorie postav patří též ošetřovatel Boreňka, jinak zvaný též Držkoškleb (Мордоворот), a neuvěřitelně vulgární milosrdná sestra Tamaročka, jejímž nejfrekventovanějším výrazem, univerzálně používaným při komunikaci s pacienty, je vulgarismus, který ve slovníku ruského jazyka sice nenajdeme, nicméně v hovorovém jazyce je znám jako výraz označující pánské přirození (хуй).

Samostatnou kategorií tvoří postava zdravotní sestry Natálie, u níž je autorem akcentováno především její ženství. Stojí - krásná, něžná a bezbranná - mezi dvěma muži, mezi nimiž je nesmiřitelný rozpor, nenávisť na život a na smrt, mezi Gurevičem a ošetřovatelem Boreňkou. Tento antagonismus je však nerovnoprávný, jelikož jeden z nich - ošetřovatel Boreňka - má v rukou moc. Rozporuplnost postavy Natálie je dána také tím, že ačkoli patří k Raninsonovu týmu a je jedním z vykonavatelů jeho moci, nevykonává ji stejně krutě jako ostatní ošetřovatelé. Cítí jinak než Raninsonův personál, podvědomě vnáší do péče o pacienty humánní prvky. Postava Natálie je jakýmsi „paprskem světla“ v temném Raninsonově carství a má, stejně jako postavy „psychů“, lidský rozměr.