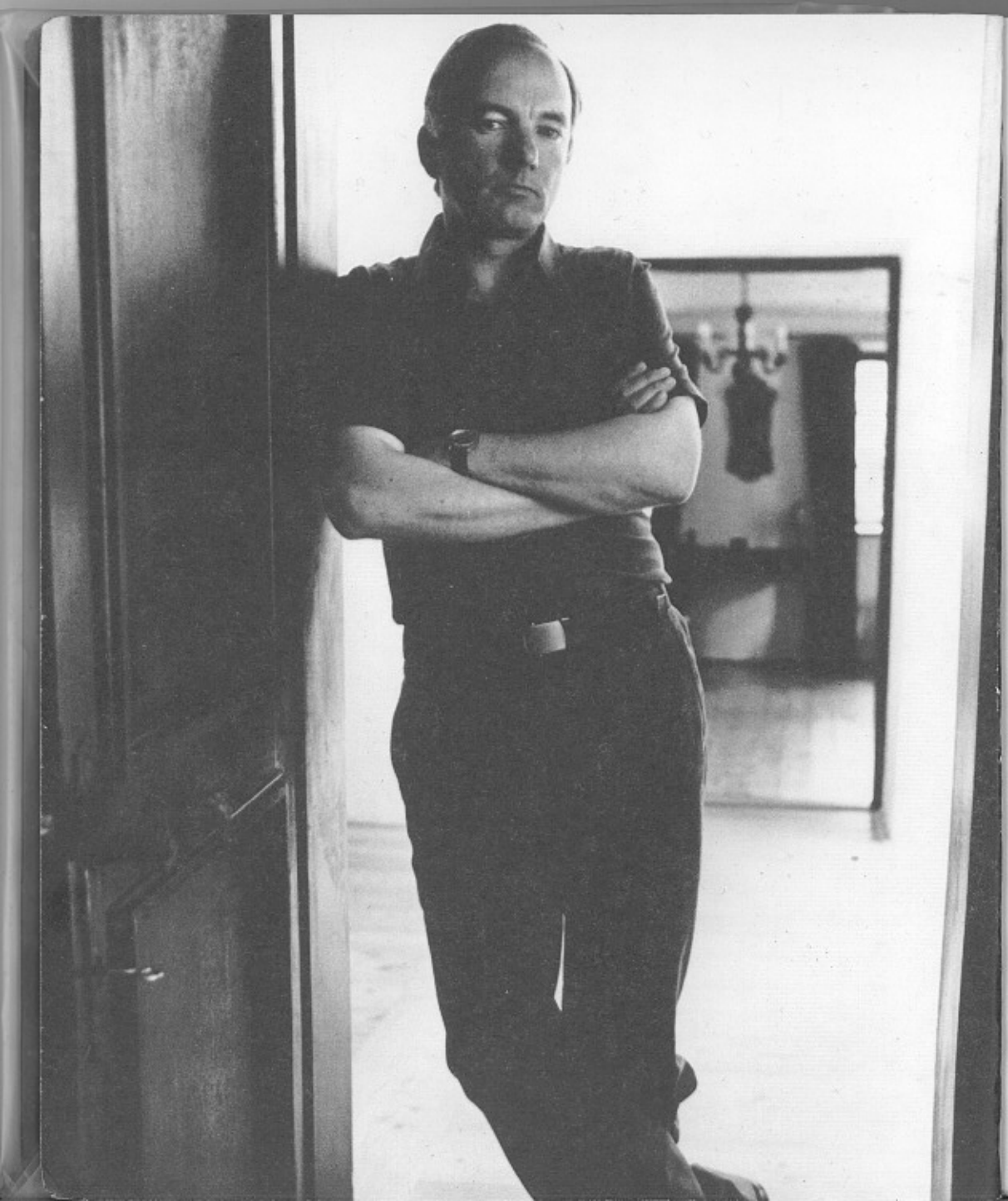
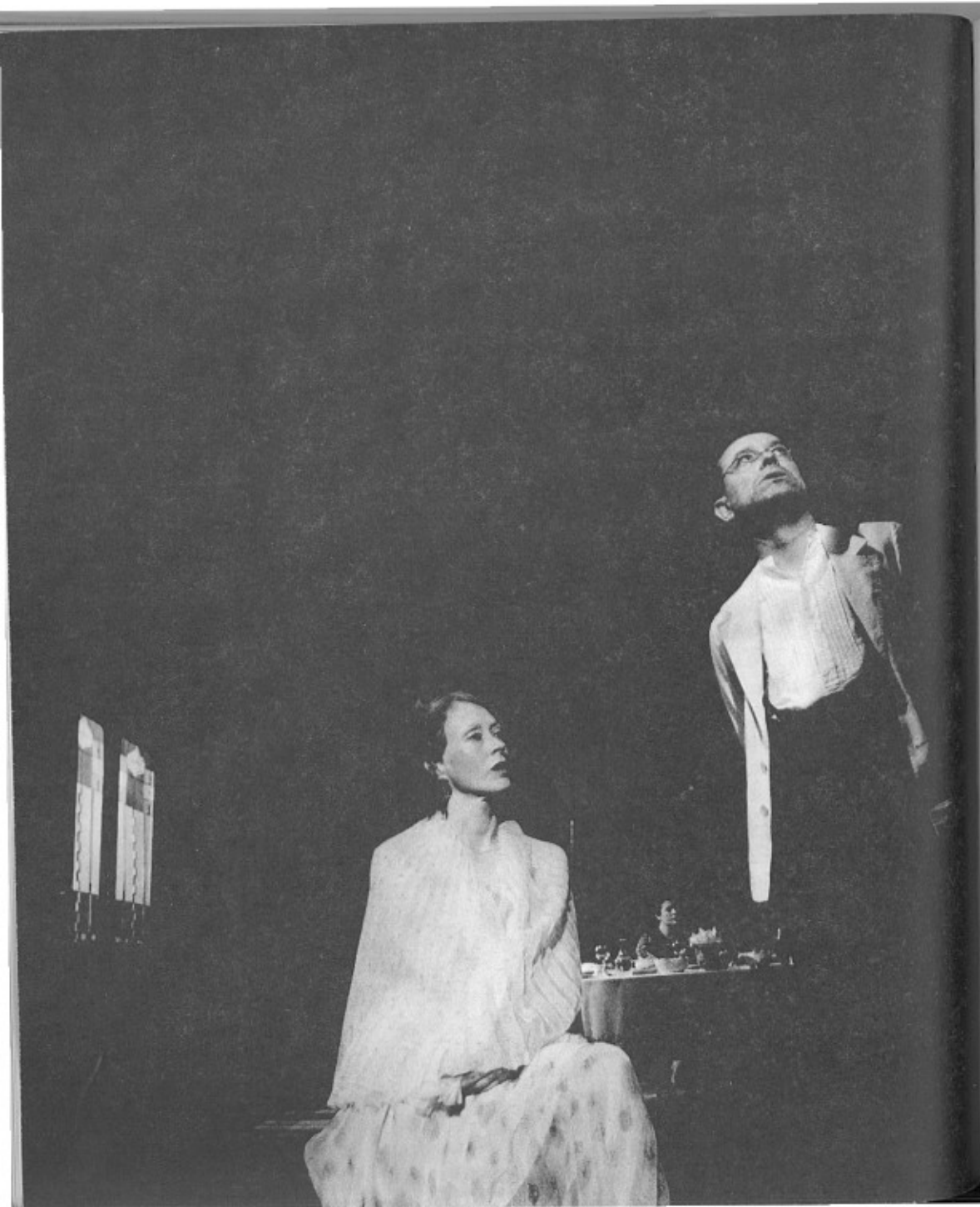


Zuzana Augustová

THOMAS BERNHARD

2003

Nakladatelství Větrné mlýny
Brno 2003



III. Umění jazyka a mlčení

Voss:
Jedni nenávidí tapety
druzí nenávidí vápno
lidstvo můžeme
beze všeho rozdělit na tyto dvě části
na část která nenávidí tapety
a na část
která nenávidí vápno

T. Bernhard *Ritter, Dene, Voss*

V poslední fázi Bernhardovy tvorby pro divadlo dochází k další proměně poetiky a s tím i druhu výpovědi. Mám zde na mysli hry *Ritter, Dene, Voss, Jednoduše komplikovaně* (*Einfach kompliziert*) a *Alžběta II. Žádná komedie* (*Elisabeth II. Keine Komödie*, o ní pojednáme v následující kapitole, spolu s analýzou poslední hry *Náměstí Hrdinů — Heldenplatz*). Tyto texty jako by měly jedno „patro" navíc, jsou to jakési „metatexty" (připomíná to výrok mladší sestry ve hře *Ritter, Dene, Voss*, že jejich bratr „nepíše spisy/ nýbrž m e t a spisy"[1]). Výpověď těchto dramat přestává být přímou výpovědí **textu**. **Obsah** toho, co se zde vyslovuje, jako by nebyl primárně důležitý. Tuto proměnu poetiky naznačil již *Světanápravce* formalizací dramatické řeči.

Postavy posledních Bernhardových her mají v sobě také jaksi více bezprostřední lidskosti (nikoli ovšem sentimentu), jejich megalomanie a tyranství nejsou tak vypjaté. Také v těchto hrách znějí ozvuky absurdního dramatu. Nesou v sobě obdobný životní pocit. V počátečních dílech se Bernhard, jak již víme, inspiroval bezvýchodností a atmosférou konce, ve zralé tvorbě lze nalézt paralely především v existenciální dimenzi oproštěné a statické situace jedince. Přitom postavy jsou utvářeny ještě v jistém smyslu z tradičního pojetí subjektu, v monolozích (neboť se jedná i nadále převážně o monology) všechno spolu ještě nějakým způsobem souvisí. I když zde nejde v první řadě o text, monolog vyrůstá z pozadí, kterým je **integrální** subjekt, jenž sjednocuje vyslovované s tím, co je — v životní situaci, v existenci, ve vědomí — mimo slova. Ačkoli monolog nevyplývá na povrch ze stavu vnitřního usebrání, přece se proudy slov i textové fragmenty vynořují ze zamlženého povědomí, z ozvuků bývalé integrity a bývalého usebrání, které tradičně představu subjektu provázely.

Bernhard své postavy opět umisťuje do anachronického prostoru, který v nás budí asociace vyplývající z pocitu jisté starosvětskosti. Zaplňuje své dílo atributy světa, který už neexistuje, anebo v Rakousku, ve Vídni existuje jako svoje vlastní ozvěna na okraji současnosti. Do anachronického prostoru zasazuje Bernhard své

hrdiny žijící „na hranici". Tady vytváří cyklickou, statickou a neměnnou životní situaci postav, kterým nezbývá už nic jiného, než setrvat tam, kde jsou, a říkat dál svůj text. Současný svět je v těchto dramatech opět nekonkrétní, jako prázdné místo. Bernhard potřebuje anachronismus právě proto, aby se zbavil vnějších atributů současnosti a vůbec nutnosti zobrazovat její společenský prostor. Postavy tak zbavuje nutnosti jednat vůči společnosti.

Měšťanský interiér a každodenní rituály spjaté s kulturou minulosti, tyto dobové „kulisy" vytvářejí postavám rámec, ve kterém se mohou pomocí formalizovaných gest a úkonů konkrétně projevovat. Ale takovýmto formalizovaným rodinným, osobním či společenským rituálem je v podstatě i text replik.

Ritter, Dene, Voss

Hra *Ritter, Dene, Voss*, která vznikla v letech 1982–1984, byla inspirována osobností filozofa Ludwiga Wittgensteina a osudem jeho synovce Paula Wittgensteina, Bernhardova přítele. Titul tvoří jména tří herců, pro něž byla hra napsána (Ilse Ritter, Kirsten Dene a Gert Voss) a kteří ji také skutečně hráli. Tatáž jména — Ritter, Dene, Voss — nesou i mluvčí replik v textu.

Dění hry je situováno do „panské vily v Döblingu", prominentní čtvrti na okraji Vídně. Vila patří rodině bývalých průmyslových magnátů Worringerových. Podle scénických poznámek vidíme na jevišti jídelnu a poslední tři členy rodu: sourozence, dvě sestry a bratra, ne již mladé. Sestry oslovují bratra jménem Ludwig, samy jako postavy jméno nemají, v textu replik se o nich hovoří pouze jako o „mladší" a „starší sestře". Na stěnách jídelny, zařízené v duchu měšťanského salonu z přelomu století, visí velké rodinné portréty: otec, matka a dva strýcové. Jediný časový údaj hovoří o válce: otec koupil předválečné akcie, jedenapadesáti procentní podíl Divadla v Josefstadtu, kde byl jeden ze strýců šéfem činohry; proto se sestry, jak samy tvrdí, staly herečkami. Přítomný čas hry však patří do naší současnosti, resp. nepříliš vzdálené minulosti, do doby napsání díla. Jako u všech Bernhardových her, i když v žádné z nich kromě poslední (kde je to podstatné pro hlavní téma) není vročení explicitně uvedeno.

Hra má tři jednání, nazvaná „Před obědem", „Oběd" a „Po obědě"; v prvním vystupují pouze sestry, v dalších dvou jsou na scéně střídavě všichni tři sourozenci nebo pouze Ludwig s mladší sestrou ve chvílích, kdy starší odbíhá do kuchyně. Vše se odehraje v reálném čase doslova „kolem" rodinného stolu. V jídelně domu, v němž se padesát let nemalovalo a dvacet let, od smrti rodičů, nic nezměnilo.

Steinhof a rodinná vila

Na začátku hry se dozvídáme, že starší sestra (Dene) právě přivezla bratra domů z blázince ve Steinhofu; na konci hry se tam Ludwig pomyslně zase vrací.[a]

Mladší sestra (Ritter) těsně před závěrem bratrovi říká:

RITTER Máš ještě ten srub v Norsku
Voss přikývne
RITTER Myslela jsem
žes ho prodal
Voss zavrtí hlavou
RITTER A kdy se zas vypravíš do Norska
VOSS To nevím
RITTER Tam bys ovšem musel vylézt na skálu
aby ses ke srubu vůbec dostal
a to už skutečně nemůžeš
na to jsi přece už moc slabý
sedne si ke stolu
Ty jsi ve Steinhofu jediný kdo tam má privilegia
Ty si tam můžeš dělat co chceš
s k o r o všechno
Platíš přece taky sedm tisíc denně
ty můžeš zůstat ve Steinhofu ještě celá léta [23]

Pak začnou všichni tři společně pít kávu, rodinný oběd se uzavírá. Bratr je odkázán na své vlastní místo. Tam, ve Steinhofu, je Ludwig sám sebou, vždyť si toto místo vybral, alespoň je o tom přesvědčen, aby tam mohl uskutečňovat svoje dílo. V minulosti pro něj takovým „vlastním" místem měl být srub v Norsku, v němž doufal, že bude moci o samotě pracovat. Norsko, stejně jako Cambridge měly být spjaty s prací, s možností myslet:

VOSS Nejeli jsme přece do Anglie
pro zábavu
nýbrž proto že jsme chtěli
obrodit naše myšlení
Zvětralé nánosy nahradit něčím zcela novým
nešel jsem do Cambridge
abych udělal anglický doktorát

a) Steinhof je vídeňský psychiatrický areál, postavený v době a ve stylu secese a dosud fungující. Zde údajně — dle Bernhardova líčení v novele *Wittgensteinův synovec* — v roce 1967 pobýval Paul Wittgenstein po jednom ze svých nervových zhroucení.

nikoli pro takovou směšnost
nýbrž proto že jsem v tom viděl šanci
myslet dál
než pro mě až dosud bylo možné [3]

Ludwig, tak jako většina bernhardovských hrdinů, posedlých životním dílem (Královna noci, Caribaldi, Minetti, Immanuel Kant, Světanápravce, Bruscon) odložil konkrétní uskutečňování svého života ad acta. Starší sestra na sebe vzala nejen běžnou starost o bratra, ale i péči o zachování jeho díla: už dvacet let přepisuje na stroji Ludwigovy spisy. Bez ní by Ludwigovo myšlení zůstalo „pouze" myšlením; jedinou možností pro něj snad, jak se zbavovat životní tíže, ale nestalo by se — bez zcela obyčejného zvěcnění, o něž se stará sestra — reálným faktem vnějšího světa.

Společným místem sourozenců je konkrétní dům, dům po rodičích. I když z něj „zcela vědomě... udělali... worringerovské peklo" [4], je pro ně zjevně jediným místem, které je nezaměnitelné, které neznamená prostě jen „být někde jinde". **Dům** je skutečným prostorem života těchto tří postav, místem, které je (i proti jejich vůli) stmeluje, sjednocuje: je to jejich vlastní svět. Tady existují s celým svým životem.

Veškeré dění kolem přípravy oběda a v průběhu oběda samotného je podáno zcela realisticky, ale zároveň má symbolický význam rodinného rituálu, jenž vytváří uzavřený kruh místa a času, a umožňuje tak postavám po dobu, kdy trvá, být spolu, nyní a zde. A nejen pro tuto jedinou chvíli, v minulosti tomu tak bylo jistě už mnohokrát, neboť každý rituál je opakovatelný.

Padesát let staré tapety, portréty na stěnách, na stole ubrus, který vyšívala babička, v kredenci rodinný porcelán: v každém předmětu, v každém kusu nábytku je hmatatelně přítomen život celého rodu. Docela konkrétní zařízení jídelny („kredenc", „lampa", „pompézní stojací hodiny", „prosklené dvoukřídlé dveře" do kuchyně) je navíc ztělesněním životního stylu epochy, v níž kultura v sobě naposled sjednocovala životní formy a duchovní obsah doby. Kdy konkrétní podoba každodennosti i duchovní a morální obsahy byly v jistém smyslu **totožné**. Jakkoli se svět už tehdy tříštil zevnitř. Měšťanský interiér, v němž se odehrává hra ze současnosti, však nepůsobí jako reminiscence. Vyhraněné formy, jako v Bernhardově dramatice vůbec, poukazují k nevyhraněnosti a „nepřítomnosti" současného světa, který žádnou určitou, celistvou podobu nemá a ani nemůže mít.

Čechovův dům

V roce 1896, téměř sto let před Bernhardovou hrou, napsal A. P. Čechov povídku *Dům s mansardou*. Svět povídky jako by byl celým svým laděním a podobou přes značný časový posun přímým předchůdcem světa rodičů, prarodičů postav hry *Ritter, Dene, Voss*.

Hlavním „aktérem" povídky, jak ostatně vysvítá už z názvu, je dům. Starý dům se zahradou, tradiční domov jedné rodiny, šlechtického rodu. Žijí v něm, stejně jako u Bernharda, poslední tři příslušníci rodu, respektive jeho příslušnice: matka se dvěma dcerami.

Dům je **vlastním světem** postav. A každodenní život jeho obyvatelek je i zde totožný s určitou kulturní epochou. Jenže u Čechova je dům i za osudné přítomnosti chmurného, nelaskavého rovnostářského životního tónu, který tu vpadává do snového světa krásy, ještě tišinou, místem spočinutí, skutečného vnitřního pokoje. Zde může ještě existovat **zahálka** v té nejčistší podobě: v důvěrném sepětí matky a její mladší dcery Ženi, v matčině životní malátnosti a v Ženině rozrušení nad celodenní četbou. Život Ženi, „plynoucí v ustavičné zahálce", může zde být ještě tou pravou formou plnosti. Člověka důstojné životní plnosti (zvláště ve srovnání s ubíjející osvětovou činností starší sestry), jež spočívá v prodlévání člověka ve vlastním místě a v pokojném splývání s vlastním časem, bez praktického snažení a cíle, v odevzdanosti do rukou Božích. Tady je přímo v životě ještě obsažena naděje. V životě chápaném velkolepě, uchváceném ideálem nekonečnosti „duševní činnosti", krásou, která — přítomná v životě samém — se může náhle rozzářit až k tušení kosmických rozměrů.

V Čechovových dílech byl svět, přestože již došel na kraj svých možností, stále ještě plný nadějí. I když to byly naděje zklamané a nepochopitelně nenaplněné. Těžko můžeme nějak obsahově vymezit životní hodnoty Čechovovým postavám a jejich světu vlastní. Jako kulturní zázemí a dobové morální pozadí jsou přítomny obecné normy cti a povinnosti. Ale přitom je osud hrdinů na vyplňování „příkazů" cti a morálky vlastně nezávislý, třebaže i jimi je jaksi mimochodem určován (vzpomeňme na barona Tuzenbacha ze *Tří sester*, který umírá v souboji právě ve chvíli, kdy se chystal začít nový život). O životě je totiž rozhodnuto **předem**: stavem světa, který se ocitl na pokraji propasti. Svou touhu po změně mohou čechovovští hrdinové obracet jen mimo rámec své reality, do jiné doby („za sto, dvě stě let") nebo do odlišné sociální sféry, která pro ně představuje „jiný" svět. Ale ani tento nový, „jiný" svět, jak se ukazuje, není s to vyplnit touhu a naději, zaplnit prázdné místo po čemsi neurčitém, co životu schází. Čechovovy postavy se marně ptají po příčinách svého neštěstí a marně se snaží najít smysl svého utrpení.

V Bernhardově hře, o sto let později v „těchže" reáliích, už o ideály, sny ani naděje nejde. O mravní hodnoty tu jde jen v negativním smyslu: v rodině je možné překračovat jakékoli normy a tabu. (Ludwig se zmiňuje o incestu, a ve třetím jednání jsme svědky jeho dosti zřetelného náznaku mezi ním a mladší sestrou.) Ani oběť, kterou bratrovi přináší starší sestra není hodnocena jako něco kladného, ale je vnímána jako projev majetnictví, sobectví.

Neštěstí a pocit prázdnoty zde stejně jako u Čechova na mravních normách již nezávisí, ať už k nim postavy přistupují jakkoliv. Ale Bernhardovy postavy se už neptají po příčinách nenaplnění vlastního života, stalo se pro ně samozřejmou skutečností.

Dramatické kategorie, motivy a slova

Hra, jako ostatní Bernhardova dramata, nemá děj, postrádá dramatické jednání a dramatický konflikt. To, co se na scéně odehrává, jsou ryze reálné úkony při přípravě stolu a kolem oběda. Některé okamžiky chudého jevištního dění sice připomínají klasické členění dramatu, ovšem zároveň je **parodují**. Pouze rozhovor sester v prvním dějství „Před obědem" — o přítomnosti i minulosti rodiny, o herectví, o cestě starší sestry s bratrem ze Steinhofu domů — lze považovat za „klasickou" expozici.

Také víme, že Bernhard tradiční dramatické kategorie s oblibou přesouvá do banální fyzické roviny. Ve druhém dějství „Oběd" promění Ludwig pojídání žloutkových věnečků, „svého oblíbeného moučníku", ve fraškovitou „kolizi": zhltne dva věnečky najednou, vzápětí je vyplivne a pak strhne ze stolu ubrus i s rodinným porcelánem. „Po obědě", ve třetím dějství, nastupuje „krize": Ludwig chce změnit něco v uspořádání prostoru, kde všechno trvá od dětství tak, jak to určili rodiče. („Voss: Je to náš dům / už nepatří těm mrtvým".[31]) Sundává obrazy ze stěn, zaměňuje jejich místa. Znechucen zjistí, že sestry se nechaly malovat. Po tirádě proti modernímu umění přichází „katastrofa": další část rodinného porcelánu je na střepy. Ludwig byl posedlý představou, že kredenc musí stát o půl metru víc vlevo. Malým dozvukem se pak „katastrofa" vrací před závěrem hry: ještě jeden servis po babičce musí být rozbit (starší sestra klopýtne a upadne s podnosem), než nastane zklidnění, než konečně všichni tři usednou v míru ke kávě.

Podle toho, co se dozvídáme z řeči jednotlivých postav o jejich životě, o minulosti rodiny, ze vzájemných výčitek a obvinění na adresu rodičů, bychom mohli, podobně jako již v případě hry *U cíle*, usuzovat na poibsenovské „drama pátého aktu", uzavřené do čtyř stěn měšťanského pokoje, mezi nimiž se má v přítomném čase rozřešit celá minulost. O vyřešení čehokoli tu však nemůže být řeč. Tady se minulost jen přetřásá, stále znovu, stále dokola. Hra nemá v Ibsenově duchu ústřední problém, o nějž a o němž by se výslovně jednalo; nemá ani „čechovovský", souvisle plynoucí podtext, nejsou tu „mezi řádky" žádné „skryté významy". Smysl textu se nenachází ani v širším duchovním obzoru díla, k němuž by směřovaly všechny repliky a nacházely v něm společný významový úběžník. **Tady říká každá věta jen to, co říká**. A to říká plně, nezůstává v ní skryto nic, co by nevyslovovala. Bernhard se

znovu dramatem přelomu 19. a 20. století inspiruje jaksi „negativně". Navíc se mu ve hře *Ritter, Dene, Voss* opět podařilo propojit arsenál již ověřených inspiračních zdrojů s vlivem absurdního dramatu a vytvořit celkovým naladěním i smyslem drama nejen postměšťanské, ale i postabsurdní. Jako Beckettovy hry je toto dramatické dílo v jistém smyslu „pouze samo sebou", samo si dává svůj smysl. Tento smysl se v něm jak řečeno neskrývá „za slovy", ale ani ve slovech, je přítomen jaksi „vedle" nich, přímo v konkrétním prostoru hry — mezi stěnami domu a mezi kroky jeho obyvatel.

Sledovat tematizaci textu na jednotlivých motivech by znamenalo pořídit jejich výčet, těžko ohraničitelný, protože téměř co řádka, to jiný motiv. A jsou to motivy reálné (fakta a momenty z prehistorie hry i z její přítomnosti), nikoli obrazné motivy, které by vtahovaly do imaginárního poetického prostoru.

Kdyby mělo být řečeno, o čem konkrétně postavy hovoří, musel by se vlastně veškerý text promluv opsat. I když se mnohé v různých obměnách a variacích vrací, při řádkovém střídání témat hovoru nemá jednotlivá věta v textu ani bezprostřední „prehistorii" ani přímé významové pokračování. Každá věta jako by byla významově zaměřena jenom sama k sobě a do sebe uzavřena. (I v tomto smyslu říká jen to, co říká.)

V té záplavě slov se zdá, že jsou všechny motivy stejně důležité. A v jistém smyslu tomu tak je. U žádného z nich se neprodlévá, na žádný není položen zvláštní důraz, jako by měly všechny stejnou hodnotu. Netvoří hierarchii, ale vracejí se cyklicky stále v téže rovině. To samo však už je výrazem tématu hry.

Banalita

Při všem tvůrčím a duchovním usilování postav je tímto tématem **banalita**. „Banální" zde nemíním pejorativně, ale jako pojem pro to, co je člověku běžně vlastní. V tomto smyslu je banalita základem světa hry i stavebním prvkem, z něhož postavy svůj svět tvoří. To je také význam neustálého cyklického navracení téhož v replikách. Uvedla jsem, že otázka Boha je vytčena mimo rámec Bernhardova dramatu. Dokonce i kdyby bernhardovský svět plynul paralelně s „jinou" možností, byl by od ní prostě **oddělen**. Proto se může zabývat jenom sám sebou. V takovém světě se každé tvrzení nutně vztahuje jen samo k sobě, nemá jinou závaznost a závažnost než svou vlastní. S tím souvisí i lehkost, s jakou jsou věci vyslovovány, to je význam obsahové struktury replik, neustálého střídání motivů.

Jestliže v replikách postav výčitky a životně určující skutečnosti bezprostředně sousedí s replikami zdánlivě bezvýznamnými, s „kuchyňskými" úvahami, a to i v rámci jediné promluvy, svědčí to o tom, že postava sama sebe nutně nebere

vážně. Že nepovažuje své mínění za jednoznačně platné. Zdá se, že pronášená obvinění — jako adresát žaloby ani jako žalobce — nebere příliš na vědomí. **Seberelativizaci** a **sebeironizaci** slouží i nesčetné infinitivy minulé, pasivní vazby a věty bez přísudků, neosobní a zcizující tvary, které postavy v řeči užívají, ať už mluví o sobě nebo o druhých. Jako by se tak smývaly přesné hranice mezi osobami a jako by každá z nich pouze podávala zprávu o momentálním náhledu na společnou realitu.

Bernhard nově modeluje **dialogickou situaci** posunem významu, jejž u něj doznává dialog jako takový, antiteticky k dramatice přelomu 19. a 20. století. Tehdejší drama začalo hledat nové výrazové možnosti. Současně se zpochybnil dialog vzájemným míjením figur, nemožností mluvit spolu navzájem, tím, že se zrelativizovaly mezilidské vztahy jakožto přirozeně daná oblast, v níž původně se jedině veškeré dramatické dění odehrávalo (viz P. Szondi). S Bernhardem se ocitáme jinde. Dramatická řeč nemá monologický ráz proto, že by si postavy nerozuměly, že by nemohly spolu mluvit. Nejde o vnitřní monology, které by každá postava adresovala jen sama sobě. Ne. Ony mohou mluvit. Mohou říci a říkají zdánlivě všechno, slyší se navzájem a rozumí tomu, co říká druhý. Problém je v tom, že nikoli druhý, komu jsou slova určena, ale existenciální situace ničí váhu slov. Cizí je Bernhardovým hrám hrdý patos existencialistů. **Opuštěnost** jeho hrdinů se pojí s trapností, přízemností, ubohostí — s banalitou, v níž všechno, co říkají, co si myslí, čím trpí, pro ně současně má i nemá závažnost. Postavy hry *Ritter, Dene, Voss* už nepronášejí definitivní všeplatná tvrzení, jako například ještě Světanápravce (i u něj nebo u Bruscona se nemilosrdné „ortely" střídaly s kuchyňskými banalitami). Apodiktické soudy vyslovují sestry s bratrem již pouze ve vztahu k rodičům a k sobě navzájem.

Gesto, rytmus a struktura

Pro hru *Ritter, Dene, Voss*, jíž začíná v Bernhardově dramatickém díle etapa „metatextů", je důležité, že veškerý pohyb postav i jejich „mimoděčná" gesta („sedá si ke stolu", „zapaluje si cigaretu", „potáhne z cigarety", „vstává a jde s několika talíři ven") je určen autorskými poznámkami. Jsou to hnutí a gesta naprosto realistická, mají však také ryze formální a formotvorný význam. Pomocí těchto úkonů autor člení prostor a čas díla, rytmizuje jimi text promluv. Postavy jako by — v kontrastu k jiným jevištně dosti statickým Bernhardovým hrám — kroužily v tanečním rytmu kolem stolu, mezi jídelnou a kuchyní. Svými kroky prostor „zpracovávají", přivlastňují si jej zcela reálně, a zároveň z něho činí jakousi múzickou strukturu. A vytvářejí tak především dostatečně volný, „prázdný prostor", v němž může přebývat smysl tohoto pozdního dramatu.

Scénickými poznámkami je také text promluv zahrnut do fyzického prostoru hry: předepsanými gesty, určením intenzity hlasu a jeho prostorového dosahu („volá za ní do kuchyně", „šeptá"). Tím je ovlivněno i vyznění replik: právě různá až směšně absurdní obvinění volá mladší sestra za starší do kuchyně. Ludwig naopak šeptá své tirády mladší sestře spiklenecky při zavřených dveřích, když je starší sestra v kuchyni. Výsledný efekt je ovšem týž. V obou případech je věcný obsah výpovědi zlehčen, zrelativizován, umožňuje všem třem postavám téměř nereagovat a pokračovat dál v „každodenním" hovoru. To souvisí opět s celkovým charakterem díla, v němž vše řečené platí i neplatí zároveň, v němž se neustále mísí motivy nejrůznějšího druhu a úrovně a všechny přitom jakoby měly stejnou důležitost. Zároveň toto členění textu vytváří dojem múzičnosti a lehké „hudební" linky, s níž text plyne a která zpětně nedovoluje u žádného motivu prodlévat, umožňuje přes všechny se s určitou lehkostí přenést. Úhrnem lze tedy říci, že skrze vedlejší text získává to, co je v Bernhardově hře vyřčeno, teprve plně svůj smysl a stává se to součástí dramatického světa.

Také formální struktura a členění hlavního textu je v jistém smyslu důležitější než konkrétní obsah jednotlivých replik. Text promluv je komponován jako hudební skladba. Autor nebuduje dialog na dramatickém principu akce a reakce, ale na půdorysu střídání a prolínání dvou či tří hlasů. Monolog, přerušovaný jen gestem nebo jednovětou, jednoslovnou replikou partnera, připomíná sólo s doplňujícími tóny doprovodného nástroje, který svou téměř mlčenlivou účastí sólo umožňuje. Dlouhé Ludwigovy monology ve 3. jednání člení mladší sestra manipulací s cigaretou a vínem nebo krátkou poznámkou: „A i kdyby".[6] Některé repliky jsou vystavěny na písňovém principu: promluva o třech, čtyřech krátkých řádcích tvoří sloku, někdy má podobu říkanky, v níž je obměňován jeden motiv, jedno téma pouhým přesunem slov, variacemi na první řádek, hrou několika slov. Některé věci, které nelze vážně vůbec vyslovit, je možné říci formou hříčky: Voss, který způsobil na závěr oběda domácí katastrofu s věnečky a rodinným porcelánem, se chytí za hlavu a žvatlá: „Dem Leben einen Sinn geben" („Dáti životu smysl").[7]

Jako ve všech Bernhardových hrách je text dialogů a monologů psán do krátkých řádků, jakýchsi veršů v próze, které jsou řazeny pod sebe, bez vyznačené interpunkce. Pouze začátky vět signalizují velká písmena. Graficky působí tedy psaná podoba textu jako přetržitá dlouhá báseň, nikoli lineárně psaná próza. Formálně poetický charakter dramatické řeči, její strukturální, rytmická a grafická podoba tady navíc „vyplňuje" určité obsahové vakuum textu.

Rodinný rituál

DENE *přichází s ošatkou chleba z kuchyně*
Třicet let
tatáž debata
staví ošatku na stůl
Přesně jako když otec
debatoval se strýcem
jenže to nešlo o Ludwiga
nýbrž o továrnu
bylo to zrovna tak protivné [8]

Nejen, že se tu přetřásají stále tytéž rodinné historie, výčitky, obvinění. Ale jako by se to snad dělo vždy týmiž slovy, týmiž větami. Text promluv působí jako předem připravený výčet křivd a vin, seznam rodinných obsesí. Věty replik jsou krátké, zřídka přesahují řádek, a jsou to věty ponejvíce holé, spojené souřadně a rozvité větou vedlejší jen tam, kde to vyžaduje gramatická stavba řeči. Některé řádky tvoří pouze jediné slovo. Jako stavební kameny jsou pod sebe kladeny infinitivy, substantivní složeniny, neologismy.Věty, slova a pojmy, se ustálily do hotových formulí. Tvoří zjevně rodinný rituál, jehož účelem není nic jiného než on sám: pokaždé musí být řečeno **všechno**, co má být řečeno, aby to zde — v časovém a prostorovém kruhu kolem rodinného stolu — bylo vždy znovu zpřítomněno. Je to jakási dlouhá světská **litanie**, která musí být odříkána celá. Nesmí z ní být vynecháno jediné slovíčko, prostě proto, **aby byla úplná**. Přítomnost každého slova a každé věty je sama o sobě kvalitou zvláštního druhu. A rovněž tak jejich neměnné umístění v litanii. Odtud formálně pevná struktura textu, který je touto strukturou tematizován.

A ještě další význam nese tato pevná, ale múzická struktura, v níž má každé slovo své přesné místo: svět rodiny Worringerových je — vedle domu, naplněného památečními předměty, jež zároveň slouží každodenní potřebě — **tvořen slovy**. Každá věta, každé slovo, motiv zde **mají** prehistorii i budoucnost, a to samy v sobě: ve stálém opakování, cyklickém navracení. Z opakovaných částí textu se stávají **refrény**. Právě refrénovitost signalizuje, že všechno, co se v tomto domě říká, už tady bylo řečeno stokrát, tisíckrát, a že je to tu, mezi jeho zdmi, přítomno stále. Nyní se to jen znovu vynoří — jako podzemní punkva, proud rodinného živlu, v němž všichni tři sourozenci existují.

V „magickém" kruhu kolem stolu jako by bylo latentně přítomno vše, ne pouze krizové momenty, takzvaná rozhodující období života, ale život postav celý, bez výběru, včetně neohraničeného plynutí každodennosti; jako by jediné gesto, jediný krok neměly být opomenuty. Ale jestliže jde o evokaci světa a života postav

v celku, v úplnosti, pak k „litanii" patří i to, co se neříká, co vůbec nelze říci, co ale spolu s vysloveným teprve tvoří celek, dovršuje jej. V tom, co nelze říci, co zůstává v prostoru mlčení (mezi slovy, vedle slov), se skrývá vlastní smysl hry: jakési apriorní, nezdůvodnitelné dobro, nosná síla, která svět sourozenců utváří a umožňuje vůbec jeho existenci. Tato kladná síla je v jejich životě přítomná jako **danost**, i když oni svůj postoj vůči mravním normám, vůči sobě navzájem i vůči rodičům vymezují negativně. Všechny hříchy, křivdy, nenávisti a slabosti, všechny hrozné i ubohé motivy ze života rodiny tu stále jsou, aniž je možné na tom něco změnit. A všechno se zde otevřeně říká, nic nebylo zamlčeno. Ale v rituálu se opakovaná slova stávají pouhými slovy a fakta, jež evokují, jsou paradoxně jaksi přijata. Přeměňují se v cosi, co v sobě nese svůj vlastní smysl.

Setrvávání

Měšťanský svět při vší anachroničnosti žije v Bernhardových dílech **přítomně**, ne jako pouhá nostalgická evokace starých časů. Nepůsobí nijak muzeálně, naopak vyvolává dojem **otevřenosti**. Jako by „domovská" oblast sourozenců díky cestám do Steinhofu i účinkování na divadle plynule přecházela do okolní reality. A současně tím, jak mapují svět „venku", jako by jej vtahovaly do svého domova.

Bytostná pozice mnoha bernhardovských hrdinů je takto ambivalentní: jsou uvnitř, a přece stojí „mimo" (současnost), to je jejich způsob existence. Stát — ne z odhodlání, ale **z nezbytí**, protože nemohou jinak — **na hranici** dvou světů, na této hranici si vytvářet svůj vlastní svět a z tohoto **bytí na hranici** svou doménu. Autor sám to formuluje v replice, v níž starší sestra cituje Ludwiga:

DENE stále na hranici šílenství
nikdy tuto hranici nepřekročit
ale stále na hranici šílenství
když opustíme tuto hraniční oblast
jsme mrtvi [9]

Měšťanská kultura vyplňuje čas a prostor současnosti. Ale tato kultura, jakkoli je pro sourozence Worringerovy konstitutivní a nosnou silou jejich života, nemůže být silou dynamickou, směřující do budoucnosti. Umožňuje jim právě jen **setrvávat**. Umožňuje jim pouze zůstat ve vlastním světě a místě, tedy být a zůstat ve vlastní existenciální situaci. A ta pro ně nemůže být jiná než statická. Nemá časový průběh, nerozvíjí se, ale trvá obrácená do sebe v jakémsi bezčasí:

DENE Kdybys už konečně dokázala nahlédnout
že tahle slepá ulička
je pro nás ta jediná možnost existence [10]

To, co bylo v Čechovově povídce *Dům s mansardou* postavám dáno jako pevný střed jejich světa, totiž právě dům, který pro ně byl bezpečným a pevným prostorem (ač v skrytu zde už všechno pomalu směřovalo k rozrušení a matka s Ženou musely nakonec dům opustit), se pro Bernhardovy postavy stává **úkolem**, který je potřeba naplnit. Pořádek společného stolování se rozpadá, postavy jej pracně a na přeskáčku dávají dohromady. Ritter je opět charakterizována motivem alkoholu. Ale stále tu **ještě je** soubor gest a akcí, které patřily k rodinnému obědu. Pomocí toho, co bylo ve své době samozřejmostí, běžnou součástí obecného životního stylu, teď postavy vědomě utvářejí svůj **osobní čas a prostor**.

Ale co jiného znamená toto utváření než naplňovat místo na světě, které je jim určeno, a spolu s tím přijímat i vlastní úděl. Bernhardovy postavy jej přijímají tím, že zůstávají, kde jsou. Tak jako zůstaly Matka s Dcerou ve hře *U cíle* a jako zůstávají Vladimír a Estragon, kteří čekání zaplňují dialogy a akcemi na bázi hry. Čekání není čekáním na něco, co má nastat v budoucnosti. Představuje pouze nekonečně přítomnou situaci, bez prehistorie a pokračování. Podobně existují sourozenci Worringerovi v rodném domě.

Bernhard i Beckett zkoumají, co je **přese vše** lidské, v čem je **navzdory všemu** lidská důstojnost ve světě, v němž se „vyčerpalo" všechno krásné, všechno duchovní bohatství, které člověka přímo v životě povznášelo. Oba podrobně mapují a ohledávají, záznamem všech drobných gest svých postav, základní lidskou situaci. A s ní i minimální vnitřní a vnější prostor člověka, v němž se zabydluje „holé" lidství. „Já" u nich má svou lidskou hrdost a důstojnost právě v minimálním životním prostoru. Pro Bernhardovy postavy je takovým prostorem — onou „nejzazší" možností, jak být sebou samými — salon z přelomu století jakožto dějiště hry ze současnosti.

Relativita a čin

Postavy ibsenovského dramatu, i když se uzavřely ve svém domě před okolním světem, byly jeho typickými představiteli, patřily do něj a trpěly náladami a duchovními konflikty doby. Bernhardovy postavy se ve svém domě neuzavřely, stal se pro ně útočištěm, z něhož mohou vycházet do světa, do něhož ovšem „nezapadají". Netypičností a vyděleností svých hrdinů se však Bernhardovo drama vysvobozuje „ze zakletí" typu měšťanského dramatu, a ozřejmuje se tak posun ve vymezení základní životní situace hrdinů.

Ačkoli se text replik také skládá převážně z výčitek a přetřásání minulosti, postava si už tolik nezakládá na tom, jak jí bylo ublíženo. Život, mládí, minulost nejsou zmarněné, protože nikde není záruka, že za jiných okolností by vše probíhalo lépe. Také nelze stanovit žádné obecné kritérium vydařeného, úspěšného života.

Postavy — jako kdokoli — prostě jen neměly a nemají jiný životní příběh než ten svůj. Ale právě proto není přítomnost v Bernhardově díle jen „prázdným" okamžikem nebo pouhým bilancováním zmařené minulosti, jako je tomu v dramatu pátého aktu. Bernhardova hra překračuje tento model, plynoucí a uplynulý čas nebyl zmarněn, ale setrváváním paradoxně naplněn.

V základní situaci Bernhardovy hry tkví banální, i když hluboké, každodenní a celoživotně se vlekoucí neštěstí. Je konstantním stavem, který se projevuje opakováním, cykličností (jež se odráží ve výstavbě textu, v návratech částí replik a v refrénovitosti, i v kruhovém návratu skromného dění jakoby k výchozímu bodu: oběd se uzavřel, vše končí tam, kde se začalo, u prázdného stolu). Hovořili jsme o zvláštním žánru „tragédiekomedie", který Bernhard vytváří a který vychází z charakteru samotného bytí. Zde však pramení i zvláštní druh naděje a smíření. V nedokonalosti a malosti, v banalitě, jež je stavební látkou života, je paradoxně obsažena i naděje: totiž právě v tom, že skoro všechno aktuální lidské počínání je omezené a relativní, že žádný momentální pocit nebo mínění nejsou definitivní a nemají absolutní platnost. Slova a činy se nemohou odestát, ale samy v sobě se relativizují. To je naděje obsažená v samotném prožitku absurdity.

Na druhé straně je však ve světě této hry něco, co trvá v neměnné platnosti, mimo chtění a smýšlení postav, mimo jejich dočasné hodnocení i mimo svou konkrétní podobu v tom kterém okamžiku, a to je **realita vztahů a oběti**. Soustavná dvacetiletá péče starší sestry, která obětuje bratrovi svůj čas a síly, má povahu **činu** v nezrelativizovaném, i když ne již otevřeně dramatickém smyslu: činu jako hnutí, jímž člověk překračuje své vlastní hranice a nastoluje **novou skutečnost**. Tato skutečnost pak má platnost jaksi **nad** každodenním žitím, a v naší hře tedy nad jejím konkrétním průběhem, ještě „jinak" a „jinde" než v trapných výstupech mezi sestrami a bratrem. Ani jeden z nich nedokáže ve své „roli" důstojně obstát, ale i to se pojí s daným lidským omezením. Takže ze snaživosti starší sestry, uplatňované vždy v nevhodnou chvíli a nevhodným způsobem, a z Ludwigových záchvatů ukřivděnosti a kritičnosti (v tom se shoduje s mladší sestrou) máme vždy pocit nepatřičnosti i něčeho důvěrně známého, ale přitom to nic nemění na **skutečnosti** obětavé lásky a její platnosti.

Statičnost a trojjedinost

Bernhardův hrdina zjistil, že se svým životem nemůže udělat nic lepšího, než mu zůstat věrný. A k tomu je zapotřebí jisté statičnosti, aby se mohl na svůj život soustředit. Taková pozice mu neumožňuje vnější změnu, vývoj, ani zaměření na velkou bohatost událostí a pestrost zážitků, nedovoluje mít široký záběr navenek. Postavy

se spíše snaží z bodu, ve kterém zůstávají, jako ze středu uchopit a podržet svůj život jakoby celý najednou. Teprve reflexí se pak každý skutečný krok, každý bod na jejich cestě, která je i cestou životní, stává doopravdy reálným. Protože svět sourozenců Worringerových je přece tvořen ze slov, teprve slovy je to vše včleňováno do vnitřního řádu jejich světa. (Proto je tu doslova krok za krokem „fenomenologicky" vylíčen v monologu starší sestry rozhovor s ředitelem Steinhofu, Ludwigovo loučení s ředitelem a se spolupacienty a posléze cesta s bratrem ze Steinhofu domů.) Proto také musí být v textu **všechny** motivy, bez výběru a bez hierarchie, v krátkých spojeních a přeskocích. „Básnický" charakter textu přitom umožňuje motivům splývat, vracet se i řadit do nekonečných řetězců.

Tematická rovnomocnost se ve hře projevuje a realizuje nejen skrze motivickou výstavbu, ale také při budování charakterů postav a v jejich souhře, v tom, jak se doplňují. U předchozích her (*Minetti*, *Světanápravce*, *Divadelník*) jsme hovořili o jakémsi bazálním vztahu mezi postavami, v jehož rámci jsou i neznámé nebo téměř němé figury v jistém smyslu stejně významné jako postavy hlavní: totiž jako postavy bližních, lidských bytostí, jež se nutně ocitají v téže **lidské** situaci. Postavy dramatu *Ritter, Dene, Voss* jsou i dramaticky (téměř) stejně významné. Přes všechno vzájemné obviňování, soupeření, přes všechny drobné intriky a averze, nebo právě skrze ně, tvoří totiž v tomto případě jakousi trojjedinou osobu. Autorský subjekt přitom stojí za každou z nich jako za jednou ze tří různých, ale stejně platných možností životního směrování, či spíše životní pozice v téže existenciální situaci. Jako by si postavy životní role, které jim autor přidělil, mohly mezi sebou kdykoli prohodit.

Mladší sestra je tou, která převážně reflektuje společnou situaci, je však i tou, která vyčítá, obviňuje, vědomě se „nestará" a neobětuje. V tom je protikladem starší sestry. Jenže aktivita i pasivita tu vycházejí jaksi nastejno, a co víc, jako by měly stejnou hodnotu:

DENE Co se jenom děje v mojí sestře
že je tak nešťastná
má všechno
všechno co člověk může mít
a je nešťastná [11]
RITTER ale nešťastné jsme přece obě
ty máš své neštěstí
já zase svoje
ty vaříš
když ti nic jiného nezbývá
já čtu noviny

...
já jsem vždycky všechno pozorovala
tys to uváděla do pořádku
nevím
kdo tím víc trpěl [12]

Smysl Bernhardova postměšťanského dramatu vskutku neleží v psychologické rovině. Ačkoli jsou postavy sester povahově, svým typem i celkovým ustrojením tak rozdílné, ba dokonce záměrně jedna křiklavým opakem druhé, přesto to, co dělají, je jistým zvláštním způsobem totéž: ta, která se odmítá obětovat, jako by oběť realizovala, nebo přinejmenším **mohla** realizovat, kdyby chtěla:

RITTER Ty nebo já
dodneška
na tom se nic nemění [13]
RITTER Ty přepisuješ jeho výmysly
Na vrcholu šílenství
vyťukáváš
co si vymyslel
a já k tomu hraju na klavír
improvizuji takříkajíc filozoficky
na klavír [14]

Trojjedinost životních cest působí tedy bezmála dojmem totožnosti. Přispívá k tomu i ono „hudební" prolínání tří hlasů: vždy jsou to variace na jedno životní téma. Autor ukazuje, že životní cesty, ať vypadají z hlediska svého nasměrování a konkrétního uskutečňování seberozdílněji, jsou v hlubším, existenciálním smyslu v zásadě stejné. Různé jsou v tom, že každá z postav musí v jediné a neřešící se situaci nalézat své vlastní „řešení" a svým způsobem „rozložit" v čase statičnost, bezvýchodnost a cykličnost této situace. A z toho důvodu má právo na aktivitu, ale i na pasivitu a distanci.

Životní dílo

Stejné, a přece různé řešení je naznačeno také skrze **dílo**, tvorbu, která jediná může být ve zmíněné životní situaci čímsi „novým", něčím „navíc", co ze sebe všechny tři postavy vydávají. Krásu, umění už nemohou přijímat, konzumovat, protože **„jimi"** už bylo v životě „všechno **viděno**" a „všechno **slyšeno**" [15] (ne náhodou hovoří originál v pasivu, proto zde překládám otrocky). Krása byla už dříve stažena z nadzemských výšin, stlačena do omezeného životního prostoru, „zneužita za účelem

přežití" (Ritter), aby zaplňovala mezery, prázdný čas a prostor v každodenním životě. Krása, hudba a četba už nepovznáší.

Jediné, co zbývá, je dílo. Tentokrát snad poprvé bere Bernhard „životní dílo" svých protagonistů vážně, i když tvůrčí úsilí (přinejmenším pokud jde o Ludwiga) opět odívá do travestijního, fraškovitého hávu. Ale své hrdiny nezpochybňuje šmírackou nemohoucností (viz Caribaldi a členové cirkusu, Bruscon a jeho rodina), satiricky je nezesměšňuje (jako Velikány nebo Moritze Meistera), ani nedovádí jejich řeholi ad absurdum (Minetti, Kant, Světanápravce). Přesto tvorba tří figur hry *Ritter, Dene, Voss* splývá s životní pozicí „na hranici": vždyť Ludwig je filozofem, který může filozofovat jedině v blázinci. A sestrám snad právě zahálka, jistá každodenní prázdnota umožňuje vyjevit podstatu jejich existence v koncentrovaném okamžiku, mimo plynutí času: na scéně. V okamžiku vyňatém z chronologických souvislostí, vedle žitého času. Tak si představuji smysl a podobu jejich herectví na scéně Divadla v Josefstadtu. Proto starší sestra říká, že může být na jevišti „dobrá jenom tři minuty" a „jen na tři minuty"[16] chce vystoupit. Neznamenají však ony „dvě tři minuty excelentního divadla"[17] totéž, co Ludwigovo životní krédo, vyjádřené téměř stejnou formulací?

VOSS Celý svůj život usilujeme
pouze o dvě tři stránky nesmrtelného rukopisu
víc nechceme
ale to je přece zároveň to nejvyšší[18]

Jen s tím rozdílem, že Ludwigovi je dáno uskutečňovat dílo soustavně, v čase. On se kvůli němu zbavil osobního životního zázemí, které sestry naopak pro svou „bodovou" tvorbu zřejmě potřebují, a které (i pro něj) udržují. V tomto významovém kontextu je pak vlastně lhostejné, že Ludwig prý divadlo nenávidí a herectvím pohrdá. Ve způsobu, jímž sestry reflektují Ludwigovo filozofování, zaznívá stejná ambivalence: uznávají bratrovu výlučnost, výsadní pozici génia, a zároveň ji ztotožňují s životním postavením blázna, a bratrovu tvorbu v tomto smyslu s bláznovstvím:

RITTER Náš bratr je génius
žádný blázen
jednoho dne
se jím budou zabývat
na všech univerzitách
v Americe
všude
ačkoliv on sám
všechno co napsal
pokaždé
označuje za nesmyslné
nikoli za slabomyslné za nesmyslné[19]

Jak napsat divadelní hru

Bernhard klade svými hrami mimo jiné otázku po současných možnostech tvorby dramatika, otázku, jak dnes psát divadelní texty, navíc hry ze současnosti a pro současné divadlo. Hra *Ritter, Dene, Voss*, spolu s některými dalšími rodinnými a salonními dramaty, odpovídá na tuto otázku velmi specifickým způsobem, a to svým vlastním „hraničním způsobem existence": tím, čím **zároveň je i není**. Tím, že současně naplňuje, paroduje i překračuje určitý model dramatu: hra zasazená do interiéru přelomu 19. a 20. století nejprve budí dojem příslušnosti k měšťanskému dramatu analytického psychologického typu, avšak tento divadelní archetyp Bernhard nově naplňuje, dospívá přes něj a za něj ke zcela odlišným významům a navíc poukazuje skrze minulé formy k přítomnosti jakožto době chaotické, jež vlastní formy nemá.

Hra situovaná do realistického prostředí, které ovšem pro hru ze současnosti realistické není, evokuje zároveň absurdní prožitek světa. Hra na první pohled naturalistická staví na formální přesnosti a skrze ni získává významy. Podobně jako absurdní drama v „umělosti" svého světa, v jeho vydělení z okolní reality a uzavření do vlastního rámce realizuje svůj smysl.

Bernhard psal hry pro soudobé divadlo, ovšem pro tu jeho podobu, která je pociťována jako fenomén přetrvávající z jiné doby, jako typ uměleckého organismu a instituce, který si pro sebe vytvořil svět měšťanský. Smysl a funkci kamenného repertoárového divadla je tvůrce dnes nucen každou novou inscenací znovu ustanovovat. Bernhard řeší tento imanentní rozpor právě tím, že pro „po-měšťanské divadlo" píše „po-měšťanskou" hru, v níž přestaly být důležité psychologické pohnutky, jejíž text ztratil jemný, nuancovaný podtext a vyslovuje jen to, co lze vyslovit, a zbytek zůstává v mlčení.

Thomas Bernhard sám nikdy nestál „uvnitř" divadla (i když se o něm v jisté době uvažovalo jako o možném kandidátovi na post intendanta Burgtheateru), ale ze stanoviště „vně" si vytvořil zvláštní osobní vztah ke konkrétním osobnostem „uvnitř". Většinu jeho her inscenoval Claus Peymann. Divadelními texty *Minetti*, *Světanápravce*, *Jednoduše komplikovaně* (všechny jsou věnovány herci Bernhardovi Minettimu), dramolety, vydanými pod společným názvem *Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se mnou na oběd* a hrou *Ritter, Dene, Voss* vytvořil specifický druh **setkání**, osobního i neosobního zároveň. Setkání uměleckých osobností jaksi v bodě možného průniku jejich tvorby: spisovatelské, režijní a herecké.

Označení prefixů promluv jmény konkrétních herců vytváří zvláštní dramatickou a literární situaci: mluvčí replik nejsou se skutečnými osobami herců totožní,

ani nemají být jejich zobrazením, ale také nejsou od reálných osobností, kterým byla hra věnována, úplně odděleni. Herci nehrají v dramatických postavách Ludwiga, mladší a starší sestry ani v hereckých osobách, nazvaných Ritter, Dene a Voss sami sebe. (Text rovněž není ze své podstaty vázán na to, aby jej ztvárnili pouze tito a ne jiní představitelé.) Jejich jména jsou tu jako znak inspirace tvorbou jedinečných hereckých osobností. Přesto se skuteční herci Ilse Ritter, Kirsten Dene a Gert Voss mohou se sebou v postavách zvláštním způsobem setkávat, totiž v onom výchozím bodě, z něhož vyšel pro autora podnět k napsání hry a který jako by se v postavách posouval po celou dobu až k závěru.

Wittgensteinovská inspirace ve hře *Ritter, Dene, Voss*

Jako dovětek ke své hře *Ritter, Dene, Voss* Thomas Bernhard napsal:

„*Ritter, Dene, Voss, inteligentní herci*. Během práce, kterou jsem ukončil dva roky po tomto *záznamu*, byly moje myšlenky soustředěny především na mého přítele Paula a na jeho strýce Ludwiga Wittgensteina.

Th. Bernhard, červen 1984“ [20]

Setkání a zcizení

Také pokud jde o oba Wittgensteiny, Paula a Ludwiga, lze hovořit o jistém druhu **setkání**: pomyslného setkání osob, ne již zde přítomných, se sebou samými v onom výchozím inspiračním bodě, který jako by „putoval“ celou hrou. Zároveň vytváří hra situaci pomyslného setkání autora s osobami přítele a filozofa v imaginárním časoprostoru, který vzniká jaksi „kolem“ díla. [b]

Titulem hry *Ritter, Dene, Voss* a označením mluvčích jmény herců je ovšem jasně dáno zcizení wittgensteinovské látky, je zřejmé, že nepůjde o hru životopisnou. Postava Ludwiga není obrazem filozofa Ludwiga Wittgensteina ani jeho synovce Paula, a není ani „kompilací“ a zobrazením obou. Hra nepojednává jednoduše o reálných osobách, jakkoli jsem řekla, že je místem setkání.

Paul i Ludwig vyšli ze stejného, po všech stránkách mimořádného (majetkově, společensky i kulturně) rodinného prostředí, aby vykročili, každý z nich celou svou

b) Dva roky před napsáním hry Ritter, Dene, Voss a tři roky po smrti přítele (Paul Wittgenstein zemřel 13. 11. 1979) mu Bernhard věnoval novelu *Wittgensteinův synovec. O jednom přátelství* (*Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft, 1982*). O sedm let dříve, v roce 1975, vyšel Bernhardův román *Korektura*, silně inspirovaný osobností Ludwiga Wittgensteina a faktem, že v letech 1926-1928 vyprojektoval a postavil ve Vídni dům pro svou sestru Margaretu, stavbu „sestavenou“ z kvádrů ve stroze asketickém modernistickém stylu přísných, čistých linií. Bernhardův románový hrdina Roithamer postavil pro sestru ideální dům ve tvaru kužele.

bytostí a s téměř absolutním nasazením, zcela protichůdným směrem. Oba však vykročili mimo měřítka rodiny i mimo měřítka normality. A tedy i mimo běžná kritéria, platná ve společnosti. Aniž je však přitom známo, zda v rodinném kruhu někdy jeden s druhým skutečně hovořili, někdy skutečně vnímali jeden druhého.

Ludwig, ztělesněná životní askeze, přísnost k sobě i druhým, a naprostá upřímnost k sobě i druhým, stíhán neustálým sebeobviňováním a pocitem vlastní „bídnosti“. Paul, ztělesněné umění žít a užívat ve velkém stylu. Paul, jehož způsob existence i charakter určovala základní tendence (jež zřejmě velmi brzo přerostla do obludných rozměrů) mrhat vším: intelektem, penězi, city, schopnostmi, nadáním, životem. To byl patrně hlavní konstitutivní rys Paulovy osobnosti, jenž se projevoval současně megalomanií i jistou lhostejností a destrukcí vůči sobě (pro kterou pak mnohokrát putoval do blázince). Ale nepůsobilo opačné životní směřování Ludwiga Wittgensteina velmi často destruktivně, nebyla jistá sebedestruktivní složka přítomná v samotném základu všeho životního usilování Ludwiga Wittgensteina?

Hrou *Ritter, Dene, Voss* sklenul Bernhard most mezi oběma krajními póly, jak je představují Paul a Ludwig Wittgensteinové, a krajnosti propojil tam, kde se sobě tyto tak protikladné osobnosti přibližují: oba, Paul i Ludwig, totálně vydali sami sebe a svůj život vlastnímu způsobu myšlení. A oba s maximálním nasazením, intenzitou a důsledností za svou životní cestu ručili. Toto propojení se však neodehrává přímo v postavě Ludwiga-Vosse, ale zůstává v jejím pozadí a ke čtenáři či divákovi promlouvá — skrze celek hry i skrze postavu Ludwiga — vzdálenými ozvuky.

Wittgensteinova utopie

Každé běžné fyzické gesto postav Bernhardovy hry **je,** jak víme, realitou kultury. Právě té kultury, k níž chtěl Ludwig Wittgenstein obracet pozornost svým pozdním dílem a ve které sám vyrostl, která byla doslova, ať chtěl či ne, součástí jeho bytosti. Wittgensteinova filozofie po 2. světové válce byla nesena utopickým cílem způsobit „změnu smýšlení“ lidí, současného světa. Současná mentalita pro něj reprezentovala zbožštění vědy a techniky. Jistý druh „porozumění: hudbě, básnictví, malířství, humoru“ a jistý druh vidění — „vidění aspektů“, jsou pro něj „reakce, které patří k určité kultuře, k určité životní formě, a mohou přežít jen v ní.“ [21] Jistěže věděl, že v době, kdy psal jednu z posledních kapitol svého díla, tato kultura v životě už neexistovala. Ray Monk píše o „pocitu kulturní izolace prostupující celým jeho dílem.“ [22] Wittgenstein, nejslavnější filozof 20. století ztělesňoval svět minulosti, i když se stejně jako Paul rozešel s rodinným prostředím, které bylo prosyceno duchem zašlého světa. Ale ani Paul se po celý život nedokázal a nemohl ze světa minulosti vymanit. Kdyby se mu to bylo podařilo, byl by to jeho konec.

Protože on byl jistým způsobem rovněž „totožný" s tradicí. „Tradice není něco, co by se člověk mohl naučit... je to zrovna tak vyloučeno jako vybrat si vlastní předky."[23]

Thomasu Bernhardovi jako autorovi se však téměř podařilo uskutečnit nemožné: v **literární rovině** realizuje Wittgensteinovu **utopii.** Ve svém díle ustavuje trvání tradice. Stačí, že tradice je vlastní životu jeho postav. Kultura jim byla dána, porozumění, umělecké cítění určují svérázný modus jejich existence. I když současně jako by v života běhu nemohly určovat už vůbec nic.

Životopisné citáty

V replikách všech tří postav hry *Ritter, Dene, Voss* jsou roztroušena fakta a detaily z biografie Ludwiga Wittgensteina. Bernhard užívá hojně citací. Pro jednotlivá zastavení na životní cestě „svého" Ludwiga, vybral názvy míst, jež byla důležitá i pro život Ludwiga Wittgensteina: Sognefjord, srub v Norsku — jako synonymum tvorby v samotě; Anglie, Cambridge — pro snahu o uznání v akademickém prostředí.[c]

V toku textu, který je formálně velmi přesně strukturován a rytmizován za neustálého bleskového střídání motivů, bychom rozhodně nehledali doslovné nebo parafrázované citáty z Wittgensteinových dopisů či ze vzpomínek na Wittgensteina. A přesto tu jsou, bez sebemenší cézury propojeny s ostatním textem, a nejen v replikách Ludwiga-Vosse, ale i v partu sester.[d]

Zazní i pojem „pravdivostní funkce"[24], v kontextu, v němž je jako pojem logiky ovšem zparodován. Mnohokrát uslyšíme jméno Wittgensteinova filozofického vzoru a kolegy, v replikách jako: „Frege ten vrah Frege".[25] Tady má však má Ludwig-Voss na mysli rodinného lékaře. To dokazuje, jak ryze fraškovitými prostředky dokáže Bernhard ve svém díle proměňovat a využívat znalost Wittgensteinovy biografie.

Vyskytuje se i motiv mecenášství rodiny, která rodinnými portréty „vstoupila do dějin umění". (Vzpomeňme na Klimtův obraz Wittgensteinovy sestry Margarety.) Ve hře je využit motiv rodinného muzicírování a samozřejmé přítomnosti klasické hudby v životě rodiny.

Thomas Bernhard však citace, fakta a detaily z Wittgensteinova života a rodinného zázemí zapojuje do nového kontextu života a rodinného prostředí sourozenců

c) Ludwig Wittgenstein pobýval v norském ústraní v období 1913-1914 a potom v roce 1937: „Mimochodem, když jsem byl v letech 1913–1914 v Norsku, měl jsem snad vlastní myšlenky, nebo se mi to tak dnes alespoň jeví. Mám tím na mysli, že mi připadá, jako bych v sobě tehdy přivedl na svět nové myšlenkové operace (ale možná, že se mýlím). Zatímco dnes se mi zdá, že jen aplikuji staré. (1931)"(Wittgenstein, L.: Rozličné poznámky, Mladá fronta, Praha 1993, 36.)

d) Viz např. vzpomínky Wittgensteinovy sestry Hermine Wittgensteinové „Mein Bruder Ludwig", in: Ludwig Wittgenstein. Porträts und Gespräche, Frankfurt am Main 1987, 21–34 (ed. R. Rhees).

Worringenrových. (Samo jméno Worringer je citací: Wilhelm Worringer byl význačný vídeňský filozof a teoretik umění, jehož spis **Abstraktion und Einfühlung** (Abstrakce a vcítění) z roku 1908 se stal teoretickým manifestem expresionismu.) Skrze svou postavu a skrze hru jako celek pak Bernhard zpětně poukazuje k tomu, co ho zřejmě na osobě Ludwiga Wittgensteina nejvíce zajímalo a fascinovalo. A to bylo, domnívám se, **životní osobnostní gesto** Ludwiga Wittgensteina. I fakt, že toto gesto u něj téměř splývá s gestem **myšlenkovým** a **tvůrčím**, že se stávají téměř totožnými.

Toto celkové gesto osobnosti promítá Bernhard do postavy Ludwiga jako její hlavní a vlastně jediný konstitutivní rys, a vytváří tak postavu nikoli napodobující či zobrazující Ludwiga Wittgensteina, ale postavu jistým způsobem **analogickou**, která jde ovšem jinou životní cestou, existuje v jiných souvislostech a v jiné době.

Filozofické citáty a mlčení

Bernhard ve své hře necituje Wittgensteinovu filozofii. Přesto se inspirace Wittgensteinovým myšlením promítá několikerým způsobem do různých vrstev díla. To, co Bernharda na Wittgensteinově filozofii zajímá, je **druh** jeho myšlení:

VOSS Mojí ideou bylo
jít dál
než všichni ostatní
za všechny ostatní.[26]
(V originále: „Meine Idee war/ weiter zu gehen/ als alle Andern/ **über** alle Andern **hinaus**")[27]
VOSS nešel jsem do Cambridge
abych udělal anglický doktorát
nikoli pro takovou směšnost
nýbrž proto že jsem v tom viděl šanci
myslet **dál**
než pro mě až dosud bylo **možné**[28, zdůraznila Z. A.]

Co zde Bernhard jakoby přímo převzal a vyjádřil ovšem několika větami v básnické zkratce, je zjevně Wittgensteinova snaha „**zaútočit na hranice jazyka**"[29], a tedy na **hranice možného**, na hranice toho, co je možné myslet. Inspirací se stává sama tato myslitelská tendence, tedy Wittgensteinovo snažení, při vědomí, že „toto narážení na stěny naší klece je úplně a absolutně beznadějné"[30], **jít dál za** tuto hranici: dostat se na odvrácenou stranu myšlení, myslitelného.

V podstatě tutéž tendenci, jen jakoby jdoucí z opačného výchozího bodu, představují pak v samotném **Traktátu** úvahy, ústící do známé věty: „O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“[31] Wittgenstein se zde na jedné straně vyrovnává s metafyzickou tradicí evropské filozofie, a na druhé straně lokalizuje metafyzické skutečnosti do oblasti mimo slova.[e]

V Bernhardově hře je **mlčení** velice podstatně přítomné, a to v několika podobách. Ani to však není citace nebo přímočará aplikace Wittgensteinových myšlenek, neboť mlčení je přímou **fyzickou součástí reality** hry *Ritter, Dene, Voss*. Je součástí jejího reálného prostoru. Jeho místo je mimo napsaný text, vedle slov, mezi slovy a mezi gesty postav. Není to zamlčování, podtext ani pauza, ale to, co existuje **jen** jako mlčení. A jako takové dává dílu jeho zvláštní charakter, který spočívá v koexistenci toho, co se v něm říká, s tím, co se v něm neříká.

Myšlení a dílo

K „realitě mlčení“ ve hře přistupuje ještě další jeho podoba: mlčení, které je jistě i tématem postavy Ludwiga, tématem jeho pomyslného filozofického díla. Nepředstavujme si ovšem prostě kopii díla Ludwiga Wittgensteina, ale opět jakési analogické směřování, které by však určitě mělo jinou konkrétní podobu.

Wittgenstein mohl být Bernhardovi blízký zvláštním druhem **otevřenosti myšlení**. Otevřenosti, která se však zároveň odhraničuje vůči všemu, co je vzhledem k tomuto myšlení vnější. Toto myšlení, uzavřené vůči vnějším vlivům, je tedy otevřeností pro vlastní možnosti. (Včetně snahy jít za hranice samotné možnosti.)

e) Připomeňme si příslušnou pasáž, předcházející slavné 7. větě:
„6.5 K odpovědi, kterou nelze vyslovit, nelze vyslovit ani otázku.
Záhada neexistuje.
Lze-li vůbec nějakou otázku položit, pak ji *lze* také zodpovědět.
6.51 Skepticismus *není* nevyvratitelný, nýbrž zjevně nesmyslný, neboť chce zpochybňovat tam, kde se nelze ptát.
Pochybnost může být jen tam, kde je otázka; otázka jen tam, kde existuje odpověď, a odpověď jen tam, kde *lze* něco říci.
6.52 Cítíme, že i kdyby byly zodpovězeny všechny *možné* vědecké otázky, nebyly by naše životní problémy vůbec dotčeny. Jistě by už pak nebyly žádné otázky; a právě to je odpověď.
6.521 Řešení problému života pozorujeme na tom, že tento problém zmizí. (Není toto důvodem, proč lidé, jimž se smysl života stal po dlouhých pochybách jasným, nedokáží říci, v čem tento smysl spočívá?
Existuje ovšem nevyslovitelné. To se *ukazuje*, je to mystično.
6.53 Správnou metodou filosofie by vlastně bylo: říkat jen to, co se říci dá, tedy věty přírodovědy — tedy něco, co s filosofií nemá nic společného...“ (Wittgenstein, L.: Tractatus logico-philosophicus, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, edice OIKÚMENÉ, Praha 1993, 167–169, překlad J. Fiala.)

Je otevřeností v tom smyslu, že je ochotno vždy odhodit to, čeho už jednou dosáhlo, co už jednou promyslelo; a začít cestu myšlení úplně od začátku, z nulového bodu, jako by předtím nebylo nic. Nenavazuje samo na sebe lineárně, v prosté posloupnosti, ale složitějšími zpětnými vazbami. Jednou zformulované je uzavřenou kapitolou, která je někde v pozadí. Nové „kapitoly“ díla vycházejí samy ze sebe a rozvíjejí samy sebe. K dřívějším fázím se vztahují až ex post, jako jiná možnost je osvětlují a skrze ně osvětlují samy sebe. (Je známo, že svoje pozdější spisy chtěl Ludwig Wittgenstein vydat společně s Traktátem jako to, co jej popírá, alespoň jeho pojetí jazyka.) Nové možnosti nezachytává takové myšlení z tradice ani jednoduše nenavazuje na současníky.[f] Ale filozof také tyto nové možnosti nečerpá jen ze sebe, ze svého nitra. Ale vytváří je jakoby z **prázdného prostoru** filozofického myšlení; onen imaginární prostor má však právě takovou velikost a takový tvar, jaký mu dává současnost a stav myšlení, filozofického myšlení v ní.

Dalším rysem, který se pojí s tímto druhem otevřenosti myšlení, je naprosté vydání se **napospas svému myšlení**. Vždy znovu s totálním rizikem, jež s sebou nese neponechání si žádných vnitřních rezerv a životních opor. Je to vykročení pokaždé do prázdna. Znamená to také postupovat dál do oné prázdnoty a přitom tvořit něco jakoby z ničeho a být na každém kroku ohrožován nebezpečím „roztříštění“ ve volném prostoru, s nasazením sebe, ale bez jakékoli záruky a odezvy, bez ozvěny jiných hlasů na cestě.[g]

Takto radikální pojetí života a myšlení bylo zřejmě tím, co bylo Bernhardovi na osobnosti Ludwiga Wittgensteina blízké a v čem se skutečný filozof stal předobrazem pro Bernhardova hrdinu. Jenže Bernhardův Ludwig začal svůj dvacetiletý pobyt v blázinci v okamžiku, kdy životní i filozofická cesta Ludwiga Wittgensteina skončila.

Bernhardovu Ludwigovi už nezbývá nic jiného než dílo. Proto je u něj úsilí o tvorbu totožné s životem. V době, v níž existuje Bernhardův Ludwig, už není splynutí asketického životního a tvůrčího gesta výrazem důslednosti osobního mravního hledání, naplňováním úkolu — ať v jakékoli podobě. Ludwig-Voss si zvolil bláznec, místo, kde může být osvobozen od všeho, co nevede k dílu, co není samotným procesem vytváření díla proto, že možnost myšlení **je** pro něj jedinou skutečností v „prázdném“ prostoru života. Zdá se, že Ludwig vytěsnil všechny jiné možnosti

f) Ludwig Wittgenstein se inspiroval spíše díly literární a duchovní tradice, nestudoval soustavně klasiky filozofie. Navazováním na své učitele, Fregeho a Russela zároveň jejich pojetí logiky popíral a oni oba nikdy jeho filozofii plně neporozuměli.

g) Wittgenstein nevěřil v příznivý vliv svých přednášek na studenty. Tvrdil, že nejvíce mohl druh jeho myšlení prospět těm, kdo se později nevěnovali filozofii, ale nějakému jinému oboru. Domníval se, že jeho práce nemůže mít skutečný význam pro akademické filozofy, ač sám byl jedním z nejvýznačnějších žijících filozofů.

a skutečnosti mimo sféru vlastního života. Ale ony pro něj prostě v holé životní a existenciální situaci, kterou hra přináší, neexistují.

Bernhard charakterizuje Ludwiga prostřednictvím motivů různých obsesí: Ludwig je posedlý čistotou, geometrickou přesností, a to i v rozmístění předmětů denní potřeby, má zálibu v holých, bíle vymalovaných stěnách. Obdobné motivy nacházíme i ve Wittgensteinových deníkových zápiscích:

„Mým ideálem je jistý chlad. Chrám, který je útočištěm vášní, aniž má do nich co mluvit. 1929“ [32]

„Větší čistota předmětů, které nepůsobí na smysly; např. čísel. 1937“ [33]

V Bernhardově díle jsou však tyto motivy jakousi doslovnou fyzickou metaforou pro mizení světa, „ztenčení fyzické reality“ (řečeno s René Girardem). Na druhé straně jako by byly pro Ludwiga fyzickou zárukou vlastní existence. Bernhard ovšem nezpracovává obsedantní motivy a zatížení svého hrdiny ve smrtelně vážné rovině, jak by to asi činilo psychoanalytické drama. V jeho hře se samy parodují: vlastní trapností, přízemností. Autor z nich ironizující zkratkou, opakováním, variacemi vytváří fraškovité výstupy.

Génius a blázen

Pro Ludwiga Wittgensteina byla možnost myslet, „přivádět v sobě na svět nové myšlenkové operace“ [34], fundamentálně spjatá s jeho lpěním na životě. Byl zaskočen možností operace a léčby ve chvíli, kdy u něj byla zjištěna smrtelná choroba a kdy také cítil, že ztrácí filozofický talent. I tento motiv je v Bernhardově hře přítomen v podobě letmé zmínky.

Možnost myslet byla pro Wittgensteina spojena především s pojmem génia. Na Wittgensteinovo pojetí, jak dokládá Ray Monk, měla hluboký vliv kniha mladého sebevraha Otto Weiningera **Geschlecht und Charakter** (Pohlaví a charakter), která na přelomu 19. a 20. století mocně zapůsobila na celou intelektuální a uměleckou Vídeň (ačkoli se jedná o spis antisemitského a misogynského ražení). Od Weiningera zřejmě Wittgenstein převzal i celoživotní nárok na sebe sama jako nutnost „prokázat právo na existenci“. Russell netušil, že když potvrdil mladému Wittgensteinovi jeho filozofický talent, ukončil tak v jeho životě období, v němž se neustále zabýval myšlenkou na sebevraždu. Přesto Wittgenstein trvale kolísal mezi vědomím oprávněnosti nároků vlastního génia (jehož je okolí povinno rozeznat) a pocitem vlastní bezvýznamnosti, ba dokonce bídnosti. Filozofická tvorba pro něj znamená „děsivou dichotomii velikosti a nicotnosti“ [35], jež nutí „usilovat o genialitu nebo zemřít“ [36]; „neexistuje nic mezi možností vytvořit skutečně velké dílo a neudělat prakticky nic.“ [37]

Bernhard ve své hře propojil motiv **génia** s motivem **blázna**. Neučinil tak poprvé (viz *Ignorant a šílenec*, *Immanuel Kant*, *Světanápravce*) a opět ne realisticko-

psychologickým způsobem. Nepředvádí zoufalství z nemožnosti tvořit a hluboké pochybnosti o hodnotě vlastní filozofie. Ludwigovy záchvaty, to jsou spíše excentrická, téměř klaunská extempore, při nichž se posouvá nábytkem, rozbíjí porcelán, hltají a plivou žloutkové věnečky.

Oba motivy, motiv génia i motiv blázna, si přitom zachovávají svou vlastní vnitřní ambivalenci: Ludwig je a není blázen; snad je, snad není génius. Možná se opravdu už stal objektem disertačních prací, jak říká mladší sestra a budou se jím „zabývat/ na všech univerzitách/ v Americe/ všude“. [38] Zároveň fakt, že Ludwig je (a není) **blázen**, je jistým způsobem **totožný** se skutečností, že je **filozofem**. Jako by v pokročilé době už nebylo možné být filozofem jinak než takto. Není navíc třeba rozhodovat se pro jednu z možností, protože pro realitu hry **platí všechny možnosti současně**. Není nutné mezi nimi volit. Motivy této hry existují totiž zásadně v rovině **možnosti**, která zakládá svébytnost jejího světa. **Sféra možnosti** je existenčním modem všech motivů díla. (A týká se to i zmíněného motivu incestu rodinných křivd, lásky a nenávisti.)

Úděl filozofa

Bernhardova Ludwiga by musela každá společenská a vzdělávací instituce vyvrhnout i s jeho dílem jako naprosto nezařaditelného jedince:

VOSS Doktorát mi nedali
v Cambridgi
všichni byli proti mně
ačkoliv jsem ten doktorát chtěl mít
říkal jsem stále že ho nechci
ale chtěl jsem ho přesto
...
Nedali mi ho
mně
Dali jsme se s Schopenhauerem bludnou cestou [39]

„Provoz ducha“ v příslušných institucích by jej mohl přijmout a včlenit do sebe jedině jako statický objekt zkoumání. Úděl Bernhardova Ludwiga však už nemůže být klasickým „údělem génia“. Ludwig Wittgenstein se sice pohyboval na hranici společnosti a center, která si společnost vytvořila pro (filozofickou) komunikaci, pro předávání, koloběh myšlenek. Případně **od** společnosti a **z** těchto míst utíkal do samoty, která měla být podmínkou tvorby. Pro svou výstřednost a mimořádnost se musel neustále ocitat mimo řád společnosti a její normy, ale byl vždy jakýmsi nepatřičným způsobem přece jen součástí jejích institucí a tímto způsobem existence ještě ke své době a ke společnosti patřil.

Bernhardův hrdina už nemá **odkud kam** odcházet, v jeho době jako by už taková místa neexistovala. Nemůže realisticky putovat po jednotlivých „zastaveních": Cambridge, Londýn, Sognefjord, srub v Norsku. Ve hře jsou tato jména právě jen **jmény**, jakýmsi prázdným znakem. Seznamem, který je na místě reality. Bernhardův Ludwig už nemá svou dobu a společnost, k níž by (jako génius) patřil i nepatřil. Neobklopuje ho svět, který by měl vlastní tvář a homogenní matérii. Mimochodem, takový svět neobklopoval ve druhé polovině života už ani Ludwiga Wittgensteina.

Bernhard umístil svého Ludwiga do současnosti a přitom za hranice společnosti. Nepřímo však její charakter předvádí na Ludwigově osudu. Pro jeho „génia" už neexistuje místo skutečné samoty, samoty v soustředění a v hlubokém usebrání. Ale právě jen blázinec jako místo pro myšlení, místo neniterné neosamocené samoty, zaplněné hlasy, jež mluví řečí beze smyslu; zaplněné přítomností mimoběžných, duchovně zastřených existencí.

Nikoli samota v tichu, usebrání a spuštění se do vlastního nitra po vertikále. Ale jedině tato „hlučná" samota je pro Bernhardova Ludwiga volným, prázdným prostorem pro myšlení. Prostorem, který není duchovně naplněn ničím. Ani duchovním obsahem minulosti, ani současnou filozofií, ani její dávnou či nedávnou tradicí.

Nepřítomná filozofie

Jaká by tedy vlastně mohla být ona pomyslná filozofie Bernhardova hrdiny Ludwiga Worringera? Paradoxně přímo o ní a z ní nemůže autor v textu své hry nic představit. Jen hra jako celek a postavy Ludwiga a sester mohou reprezentovat určitou životní situaci, z níž lze usuzovat na možný obsah a charakter Ludwigovy filozofie. Životní a existenciální situace všech tří postav tuto **filozofii zastupuje**.

Zároveň by se zřejmě Ludwigova filozofie vyznačovala nemožností k této situaci něco říkat, nemožností vyjadřovat se k otázkám, jež se člověka bytostně dotýkají. Zde spatřuji potenciální vliv Wittgensteinovy filozofie. A v tom spočívá také „negativní" filozofie autora Thomase Bernharda, že její těžiště není ve slovních formulacích. Ten úsek Ludwigova monologu, který ve hře zdánlivě plní funkci explicitního autorského filozofického expozé, v němž jsou filozofie a filozofické knihy přirovnávány k hostincům, je opět spíše jakousi slovní, pseudofilozofickou klaunerií. A právě v této rovině je i parodií na metafyzickou nejistotu:

VOSS a jestliže jsme snad byli
zpočátku nadšeni
...
tak se nám už po krátké době všechno protiví
...
Jídlo je nepoživatelné
nápoje otrávené
a pak
když voláme k zodpovědnosti hostinského
ukáže se
že hostinský už dávno zemřel [40]

Ludwig má svou „oblíbenou větu", „schopenhauerovskou větu", nevíme však jakou. Autor jej nechává odvolávat se výslovně na Schopenhauera, Nietzscheho, Kanta, ovšem pouze **jmény**. Také Ludwigovo dílo poznáváme pouze podle **jmen**: Logika I, Logika II. (Jistě odkaz na název práce Ludwiga Wittgensteina — Logika, jíž chtěl v roce 1914 obhájit bakalářskou hodnost, která však pro absenci formálních náležitostí, jako je přemluva, soupis pramenů, určení citací, nebyla přijata.) Pak už jen zmínka o kapitole o Kierkegaardovi a kapitole o dualismu v textu starší sestry, z jejich obsahu se nedozvíme nic.

Zdá se, že autor záměrně podává jmenný výčet, pokud jde o vyznačení Ludwigovy filozofie. Jméno tu figuruje jako instance, jež ustanovuje určitým způsobem to, co pojmenovává. A přitom zde každé z těch jmen, byť si vzájemně protiřečí, zastupuje Ludwigovu filozofii celou:

RITTER jednou říká že je to umění
potom zase
že je to filozofie
anebo říká že je to nesmysl [41]
VOSS Filozof filozof
antiumělec [42]
VOSS neboť co jiného je filozofie než matematika
nejryzejší matematika [43]

Řeflektuje-li Ludwig svou životní cestu — ve filozofii, jsou tyto repliky bezprostředním vyjádřením existenciální situace. Jsou to ovšem literární zkratky, jakési **existenciální výkřiky**, které nemapují tuto situaci filozoficky, ale jsou vlastně koncentrací této situace. A zároveň jejím obrazným vyjádřením. Nejde však o básnické metafory, soustřeďující kolem sebe množství asociací. Jsou to „výkřiky" velice úsečné a dalo by se říci „exaktní", kdyby nebyly na hranici srozumitelnosti. Zároveň v sobě Ludwigova slova nic neskrývají, nemají podtext. Mají za sebou jen volný prostor.

Bernhardův Ludwig by si už jistě nemyslel, že svým dílem vyřešil všechny problémy filozofie jednou provždy, jako si to myslel Wittgenstein po napsání **Traktátu**. U Ludwiga Worringera by se snad jednalo o svébytný formální systém, vyvozovaný

ze svých vlastních zákonitostí a předpokladů, který může být ve hře přítomen právě a jedině jako ne-výslovný kontext zmíněných jmen-hesel. Formální systém, jenž upomíná na inspiraci slavným **Traktátem** svým způsobem existence **na pomezí** různých oborů, různých druhů tvůrčí duševní činnosti. Co by však toto fiktivní a ve hře nepřítomné filozofické dílo Ludwiga Worringera, jež je latentně zakotveno v širším časoprostorovém pozadí hry *Ritter, Dene, Voss* a v její prehistorii, mohlo podstatně spojovat s **Traktátem**, by byla skutečnost, že k **napsanému** by v něm patřilo **nenapsané**. A že obojí by tvořilo celek, v němž by **nenapsané bylo stejně důležité, dokonce důležitější, než napsané**. (Jak to odpovídá Wittgensteinovu vlastnímu vysvětlení obsahu **Traktátu**: „...moje dílo se skládá ze dvou částí: z té, která tu leží před vámi, a ze všeho toho, co jsem nenapsal. A právě tento druhý díl je částí, která je důležitá. Etično je totiž mou knihou vymezeno takříkajíc zevnitř; a já jsem přesvědčen, že přísně vzato, je lze vymezit JEN takto. Krátce, domnívám se: Všechno, o čem mnozí dnes tlachají, jsem ve své knize zachytil tím, že o tom mlčím. A proto kniha, jestliže se nemýlím, řekne mnoho věcí, jež chcete říci i Vy sám, možná že ale nepostřehnete, že jsou v ní řečeny..."[40])

To, co napsáno není, se přimyká ke slovnímu obsahu díla, obaluje jej, ale není skrytým obsahem vlastních slov. Může to být jen to, co napsat nelze, a přitom se člověka bytostně dotýká, souvisí s nejniternější sférou jeho bytosti i života. V tomto smyslu by dílo Bernhardova Ludwiga mohlo být **analogické** dílu Wittgensteinovu.

Zdá se tedy, že ve svém díle by Bernhardův Ludwig mohl nacházet metafyzickou útěchu podobnou Wittgensteinově. Ale právě v tomto bodě by se projevil onen přibližně šedesátiletý časový posun, který by dělil toto imaginární dílo od skutečného **Traktátu**. Ludwig Bernhardův by už nemohl jako vysvětlení své filozofie napsat, že mlčí o tom, o čem „mnozí dnes tlachají". V jeho době o smyslu života a o metafyzice nikdo „netlachá", stejně jako on už není trýzněn jednotlivými etickými otázkami, které Ludwiga Wittgensteina doslova mučivě nutily k filozofické práci.

Bernhardův Ludwig by nemohl napsat věty **o** mlčení, **o** nevýslovném. A v nevyslovitelném, jež by patřilo k jeho spisům, by už nebyla obsažena ona hluboká niternost jako sféra bezprostředně pociťovaného smyslu, která se zároveň ocitá na hranici mystické zkušenosti.

Myslím, že pro tohoto Ludwiga je myšlení naopak úlevou v době, kdy na celém životě jako by ležel mrak, v němž **jsou** sice obsaženy nosné síly života, i duchovní a existenciální rozměr, ale jsou tu přítomny v **nerozlišenosti**. I nadále konstituují a nesou život, avšak v situaci monotónního trvání neurčitého, **zamlženého existenciálního stavu**. V této situaci může být formální logický systém pro Ludwiga útěchou, protože je sám o sobě rozlišeností, členěním, bez ohledu na obsah.

Poukazování a ukazování

Duchovní zamlženost, která jedině by mohla doplňovat dílo Bernhardova Ludwiga jako jeho druhá, nenapsaná část, „doplňuje" i konkrétní a reálný život všech tří postav hry, je druhou, „důležitější" částí jejich reality. Vždyť i **celková struktura** Bernhardovy hry a způsob „bytí" tohoto textu jsou **analogické** charakteru Wittgensteinova **Traktátu**: Tím, jak je **smysl** uložen ve hře vedle slov — jako mlčení hry. Mlčení, které doslova fyzicky dotváří reálnou životní situaci tří postav, jako ona důležitější, nenapsaná část Bernhardova díla. Bernhardovské mlčení přitom do sebe zahrnuje životy postav, vztahy mezi nimi i celek jejich reality. Ve sféře mlčení je obsažena ona nosná síla, která přese všechno jejich svět konstituuje.

Specifičnost celkového uměleckého tvaru Bernhardovy hry skutečně spočívá v koexistenci napsaného s nenapsaným. Text replik jako by tu byl hlavně proto, aby **poukazoval** na to, co napsáno není. Tímto tvarem svého díla Bernhard **ukazuje** existenci mlčení a **ukazuje** i nosnou sílu světa a života svých postav. Bernhard vytváří bezprostředně před naším zrakem (vnitřním či fyzickým) existenciální situaci, jejíž těžiště spočívá ve sféře, kterou je možné určitým způsobem **vidět** a **chápat**.

Vzpomeňme, že repliky samy přitom říkají jen to, co říkají, a to říkají plně. Ne nepodobny svým charakterem wittgensteinovské představě jedině správných filozofických (tedy vlastně přírodovědných) vět. Nezůstává v nich skryto nic nevyřčeného. Jako by Bernhard textem svého díla realizoval Wittgensteinův ideový předpoklad správné metody filozofie: „říkat jen to, co se říci dá".[h]

S neurčitostí, „rozmazaností" souvisí i zvláštní podoba subjektu v Bernhardově hře. Mlčení, které je naplněno neurčitou existenciální všeobecností, a přece vytváří jistou plnost reality díla, paradoxně s sebou nese i jakýsi zvláštní druh **otevřenosti subjektu**. Vytváří širší „pole" kolem subjektu, nikoli hloubku v něm. Toto pole je naplněné „zamlženou", neniternou niterností, v níž přesto je, i když ne zformulované, už ne v otázkách, přítomno to, co se člověka bytostně dotýká.

Je to mlčení nitra a mlčení životů postav, které je (spolu s fiktivní filozofií postavy Ludwiga) autorovou odpovědí na výzvu, kterou byl pro Thomase Bernharda Wittgensteinův život i jeho myšlení a jeho dílo.

h) Na jiném místě jsem zmínila, že hudební strukturace replik, rytmus, variace, refrény, členění textu na krátké kvaziverše v próze substituuje jisté obsahové vakuum samotného textu. To vše ale také **strukturuje** nevyřčené obsahy. Jsou ovšem tímto způsobem strukturovány **formálně**, nikoli **existenciálně**. Existenciální obsah díla zůstává nestrukturován. Jistá vysoká stylová rovina, jazyková vytříbenost a současně i záměrná nemodernost a „topornost", upjatost jazykové stylizace, nesoucí v sobě pocit jisté starosvětskosti, pak dodávají nevyřčenému existenciálnímu obsahu soudržnost. Vytvářejí pro existenciální dimenzi „důstojné" jazykové prostředí a prostor.

Bernhardovou odpovědí je také **analogičnost** postavy Ludwiga a textu hry jako tvaru a struktury. Jeho odpovědí je ovšem současně právě duchovní a existenciální **posun** vůči Wittgensteinovu dílu, vůči jeho době i osobě, který je obsažen v „nenapsaných" a „nevyslovitelných" částech hry *Ritter, Dene, Voss*.

Jednoduše komplikovaně

Po vídeňské premiéře hry *Jednoduše komplikovaně* (*Einfach kompliziert*, 1986),[ch] označovali někteří kritici tuto hru za dílo vzniklé v bernhardovské „úpravně oděvů" ze zbytků látky, z níž bylo střiženo několik dřívějších monologických dramat.[45] Hrdina hry *Jednoduše komplikovaně* On, Starý herec, je opět člověk ducha, zabývající se filozofií (v jejíž smysl či aspoň životní pomoc už dávno nevěří). A současně životní ztroskotanec, který při celoživotním uměleckém snažení, askezi, opět až absurdní tvůrčí řeholi a každodenním drilu nedosáhl skutečného úspěchu. Minetti měl ve starém kufru jako své jediné jmění a důkaz někdejší slávy masku Krále Leara, Starý herec má v bedně divadelní korunu Richarda III. A stejně jako Minetti si ji pravidelně o samotě nasazuje. Podobně jako Bruscon existuje tento hrdina na hranici světa filozofie a umění a ani v jednom není obsažen plně, jeho poslání je rozlomené a nenaplněné, aniž je jasné, zda doopravdy nějaké poslání měl.

Předchozí Bernhardovy hry při vší monologičnosti, obsedantním opakování a záměrném pseudodramatickém vyhrocení nízkých, malicherných motivů, stále ještě odkazují k tradiční formě dramatu, kterou současně parodují. Ve hře *Jednoduše komplikovaně* je základní situace bernhardovského hrdiny předvedena v krystalicky čisté podobě, jež dává vyniknout existenciální dimenzi.

Tento Bernhardův text, křehký a jemně nuancovaný, a zároveň strohý a úsečný, jistě nepatří k jevištně nejvděčnějším. Avšak to, co může na první pohled působit jako „odstřižky" rozsáhlejšího a uceleného dramatu, zde představuje koncentrovanost a asketičnost formy, jež se stala „krystalizačním principem" textu a přímo vytváří jeho výpověď. Jednotlivé řádky rozsáhlého hercova monologu se vyznačují minimálním rozsahem, stejně jako strohostí syntaktickou a gramatickou. Bernhard používá neúplné, krátké a holé věty, v textu řadí graficky pod sebe neosobní slovesné tvary — příčestí a infinitivy. „Zhuštěné" repliky i jednotlivé pojmy působí jako hesla, často přitom věcně téměř nesrozumitelná. Těchto postupů ve větší či menší míře užil Bernhard již v dřívějších hrách (*Minetti, Světanápravce, Ritter, Dene, Voss*). Ve hře *Jednoduše komplikovaně* však důsledně zkoumá krajní možnosti takovýchto jazykových prostředků.

ch) Autor ji věnoval k osmdesátinám Bernhardovi Minettimu, ten postavu Starého herce skutečně ztvárnil, stejně jako o deset let dříve postavu Minettiho ve stejnojmenné hře.

Dojem útržkovitosti textu vzniká zejména tím, že jednotlivé řádky, tvořící relativně uzavřené významové jednotky, se často v proudu textu objevují bez jakéhokoli významového kontextu, jeden neobjasněný motiv bleskově střídá druhý (viz rovněž *Ritter, Dene, Voss*). Často „nulový" kontext jednotlivých motivů zde ovšem souvisí s torzovitostí, útržkovitostí prehistorie hry i životní prehistorie hrdiny.

Juliane Vogel ve studii **Die Ordnung des Hasses. Zur Misanthropie im Werk Thomas Bernhards** (Pořádek nenávisti. K mizantropii v díle Thomase Bernharda) na příkladu hry *Jednoduše komplikovaně* dokládá, jakým způsobem Bernhard navazuje na motiv mizantropie ve chvíli, kdy se velcí mizantropičtí hrdinové klasické tradice (Alcest, Timon, Lear, Tasso) takříkajíc poděkovali a rozloučili. V tradici rakouské dramatické literatury je ono „rozloučení se nepřítele lidí výsledkem dramatické reflexe, již ... provedli Ferdinand Raimund a Johann Nestroy už v 19. století." Už v jejich hrách „‚Alpský král a nelida' a ‚Ďábelský Robert' je od počátku omezený akční rádius nepřítele lidí systematicky ničen."[46] Bernhard pak pracuje záměrně se strnulou a vyprázdněnou formou, předobraz mizantropa využívá jako teatrální pózu. Projevy jeho hrdinů jsou „epigonské", tzn. že přebírají jen mo-del opozice mizantropa vůči všemu a všem. Jak jsem již dříve konstatovala, z Bernhardova dramatu zmizelo tradiční zobrazení konfliktu hrdiny se společností a jejím pořádkem. A to je také další význam motivu teatrality: tito mizantropové mají pouze „publikum a žádného protihráče"[47] v rámci dramatického světa. Z obrazu světa zmizel sám svět. Bernhardovský mizantrop setrvává ve své izolaci v důsledku „smrti společnosti".[48] Nepřetržitý pobyt hrdiny v uzavřené místnosti, ze které hledí ven pouze oknem, ale už ven nevychází, opět připomíná dějiště Beckettova *Konce hry*, i když se již nejedná o totální katastrofu. Tady, na sklonku své tvorby si Bernhard nenechá ujít příležitost, aby okolní „prázdnotu" opatřil fraškovitou, banální příčinou: všichni obyvatelé domu odešli na „ples starců".

Jestliže úkolem bernhardovských mizantropů už není nastavovat zrcadlo společnosti, změnilo se i pojetí tohoto dramatického charakteru: „Jeho území je tabula rasa."[49] Proto jeho „mizantropické 'vědění' předchází každou zkušenost, kterou zpětně systematizuje."[50] „Encyklopedicky" „sbírá", „pořádá" a „třídí" hrůzy pomocí „koherentního syntaktického systému."[51] „Starý seznam neřestí... hříšnost světa přetváří misantrop do podoby uzavřené formální encyklopedie."[52] „Jeho mizantropická řeč se musí zříci každého nároku na charakterizační hru, na mizantropické mýty."[53] Protože řeč vzájemných souvislostí a pevného smyslu, řeč měšťanské biografie „přestává platit, zbývá jen administrativní diskurz důkladnosti: diskurz, který s diskurzem liturgickým" (J.Vogel přirovnává řeč bernhardovského hrdiny k negativní liturgii) „a s diskurzem disciplíny udržuje řeč, běžící naprázdno, v chodu."[54]

Bernhard podle J. Vogel u divadelních figur redukuje „obrovské duchovní gesto" obdobných postav svých próz, gesto, s nímž románoví hrdinové vyprojektovali

v odporu vůči lidské společnosti „řadu fatálních staveb", „asketických monumentů".[55] „Jednoduše komplikovaný" divadelní protagonista je už posedlý pouze myšlenkou ještě jednou vymalovat svůj zpustlý pokoj. (Připomeňme si Ludwigovu touhu po „holých stěnách" a „čistém bílém vápnu".) Ale vnější redukce je u dramatického hrdiny znakem maximální koncentrovanosti, dodávám: koncentrovanou energii duchovního a životního gesta tohoto hrdiny vyjadřuje právě až „bodový", zlomkovitý charakter slovního výrazu.

Dramatická promluva zde opět vykazuje souvislost s dramatikou Samuela Becketta. Monolog Starého herce představuje prostě to, co zbývá, co je možné říkat, dokud hlas a řeč a tedy i řeč dramatu nezmlknou úplně. Tato tendence se ostatně v Bernhardově dramatice projevuje buď zdánlivě asociativním proudem slov (*Ritter, Dene, Voss*, *Alžběta II.*), nebo jako nyní slovním minimalismem. Nejde tu o sentimentální, psychologizující obraz stařeckých obsesí a senilního blábolení. Stáří má u obou autorů existenciální rozměr. Oproštěnost stáří od jakéhokoli usilování, směřování v čase i působení ve světě a na vnější svět, umožňuje vytvořit modelovou existenciální situaci člověka. „Stáří, jež samo o sobě nese téma mizantropie, jako fyziologická metafora"[56] dává autorovi i protagonistovi možnost zbavit se všeho vnějšího, přebytečného, všeho **nikoli nutného**, tedy téměř všeho. To, co zbývá, jsou v dramatu *Jednoduše komplikovaně* už jen ony „existenciální výkřiky" hrdiny, znějící v prázdném prostoru pokoje, vyjadřující obsahově často nesrozumitelné, a přesto bezprostředně lidsky tolik srozumitelné **životní resumé**: každá z izolovaných vět bez kontextu, všechny ty zlomky, „hesla" a bernhardovské pojmy vyjadřují toto resumé znovu, pokaždé jaksi pro sebe a přitom **vcelku**. Na mysli vytanou Ionescovy *Židle* v souvislosti s takovou torzovitostí životní rekapitulace, která je znakem nesdělitelnosti životního poznání. Beckettovu *Poslední pásku* připomene Bernhard sám, když z ní v závěru cituje: Starý herec si těsně před koncem poslední scény pouští magnetofon a ze záznamu slyšíme první repliky ze začátku hry. Ukazuje se, že zdánlivě „bezstarostné monologizování" po celou dobu „podléhalo kontrole".[57] Tato citace — sebe sama i tradice absurdní dramatiky — může být pro postavu artistním gestem, výrazem vypjatě hereckého přístupu k vlastní existenci: „Kdyby mě někdo viděl tady/ v téhle póze"[58]; i tím jediným, co jí zbývá v prázdném prostoru života. Něčím podobným byla tvorba pro Ludwiga a jeho sestry. Pro autora je pak hrdinova teatrální póza prostředkem demonstrace **umělosti** světa hry. Juliane Vogel píše, že Thomas Bernhard vytváří ve svém díle „arteficielní ráj"[59], v němž „nestojí umělosti v cestě žádné biografické překážky".[60]

Ale artistnost je pro Bernhardova hrdinu také jedinou možností jak si vytvářet hradbu vůči pomíjivosti života a vůči smrti. Pomocí teatrálního gesta dává hrdina vzniknout „druhé", umělé realitě a vytváří si tak i jakýsi „druhý" život, který chce mít plně ve své režii. Motiv divadla má tedy u Bernharda opět hlubší významové kořeny.

Zvukový záznam v závěru hry je ovšem také výrazem **opakování** jako principu uměleckého i životního. Celý monolog Starého herce je totiž jakýmsi systémem znaků, které nejen útržkovitě a zkratkovitě poukazují k prehistorii hry, ale i samy k sobě. Citují sebe sama, jsou opakováním předchozích opakování, nynější výpověď je zhuštěným znakem výpovědí minulých. I tímto odkazováním slov ke slovům je hra *Jednoduše komplikovaně* příbuzná s *Poslední páskou*. Bernhardův hrdina si však nemusí pouštět celé dlouhé úseky svých dřívějších monologů, aby je mohl komentovat. **Komentář** hrdiny je nepřetržitě přítomen ve **formě** jeho monologu, v jazykové stylizaci dramatické řeči.

Řeč postavy jako by byla redukována na sám jazykový skelet. Vzpomínky a reflexe už není nutné vyslovovat celé a podrobně. Ustálily se do určitých formulí, které **zastupují** šíři a plnost možného textu **minulých** reflexí a vzpomínek. A současně jsou — jako formalizované znaky, jako metatext — záštitou vůči tristním skutečnostem a tragice života. Bernhardův hrdina utváří sebe sama, svým tvůrčím gestem uchopuje životní fakta a skutečnosti a včleňuje je do **řádu** vlastního života. A k tomu stačí pouhá zmínka, pouhá narážka: „Moteto/ při jejím pohřbu/ stejné moteto/ pro Viktora"[61] Současně pomocí těchto šifer, jejichž širší reálné pozadí, reálný kontext životního příběhu, zůstávají utajeny, autor jakoby zpřítomňuje život postavy celý a najednou. A přitom mu ponechává jeho tajemství, jeho intimitu. Tímto aspektem vytříbeného, minimalistického textu se již přibližujeme předposlední hře *Alžběta II.* Množství jejího textu je naopak maximální.

Avšak na rozdíl od hrdiny Beckettova nepoužije Bernhardův stařec „poslední pásku" k negaci sebe sama a smyslu své minulosti, k zesměšnění dřívějších představ o životě a vlastním poslání. K demonstraci marnosti života. Bernhard je „nadějnější" v tom smyslu, že jeho hrdina je důsledný ve své životní „póze". Minimální rozsah aktuálního monologu přitom neznačí jako v *Poslední pásce* vymazání, popření vlastního vědomí. Je to naopak koncentrace vědomí, zračící se v koncentrovanosti výpovědi hrdiny, který obsedantně trvá na svém, a tak (se) může jen opakovat. Ale dokud tak činí, existuje.

Str. 106
Gert Voss a Ignaz Kirchner v inscenaci Alžběta II. *z roku 2002*

Seznam prvních uvedení divadelních her Thomase Bernharda

růže pustiny. pět vět pro balet, hlasy a orchestr (*die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und orchester*), hudba: Gerhard Lampersberg, premiéra jaro 1958, Theater am Tonhof, Maria-Saal (Kärnten); 3. věta *giocoso (Pod švestkovými stromy) — giocoso (Unter den Pflaumenbäumen)* uvedena roku 1959 v rámci Wiener Festwochen; 2. věta *desperato (Hráč karet) — desperato (Der Kartenspieler)* uvedena roku 1967 v Deutsche Oper Berlin.

Hlavy. Operní libreto (*Köpfe. Opernlibreto*), hudba: Gerhard Lampersberg, premiéra: 22. 7. 1960, Theater am Tonhof, Maria-Saal (Kärnten), režie: Herbert Wochinz, dirigent: Friedrich Cerha, scéna: Anna Marie Siller.

Vybájená aneb Okno (*Die Erfundene oder Das Fenster*), *Róza* (*Rosa*), *Jaro* (*Frühling*), *Zahradní hra pro majitele altánu v Korutanech* (*Gartenspiel für Besitzer eines Lusthauses in Kärnten*) a *Monolog paní Nightflower* (*Ms. Nightflowers Monolog*), pět hříček uvedených v tentýž večer a na tomtéž místě jako *Hlavy*.

Hora. Hra pro loutky jako lidi nebo lidi jako loutky (*Der Berg. Ein Spiel für Marionetten als Menschen oder Menschen als Marionetten*): vysíláno rakouskou televizí 7. 4. 1970.

Slavnost pro Borise (*Ein Fest für Boris*): premiéra 19. 6. 1970, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, režie: Claus Peymann, scéna: Karl-Ernst Herrmann, kostýmy: Moidele Bickel, Dobrá: Judith Holzmeister, Johanna: Angela Schmid, Boris: Wolf R. Redl.

Ignorant a šílenec (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*): premiéra 29. 7. 1972, Salzburger Festspiele, režie: Claus Peymann, scéna: Karl-Ernst Herrmann, kostýmy: Moidele Bickel, Královna noci: Angela Schmid, Doktor: Bruno Ganz, Otec: Ulrich Wildgruber.

Společnost na lovu (*Die Jagdgesellschaft*): premiéra 4. 5. 1974, Burgtheater, Vídeň, režie: Claus Peymann, scéna: Karl-Ernst Herrmann, kostýmy: Moidele Bickel, Spisovatel: Joachim Bissmeier, Generálová: Judith Holzmeister, Generál: Werner Hinz.
Německá premiéra 15. 5. 1974, Schiller Theater, Berlín, režie: Dieter Dorn, scéna a kostýmy: Wilfried Minks, Spisovatel: Rolf Boysen, Generálová: Marianne Hoppe, Generál: Bernhard Minetti.

Síla zvyku. Komedie (*Die Macht der Gewohnheit. Komödie*): premiéra 27. 7. 1974, Salzburger Festspiele, režie: Dieter Dorn, scéna: Wilfried Minks, kostýmy: Wilfried Minks a Johannes Schütz, Caribaldi: Bernhard Minetti.

Prezident (*Der Präsident*): premiéra 17. 5. 1975, Burgtheater/Akademietheater, Vídeň, režie: Ernst Wendt, scéna: Rolf Glittenberg, kostýmy: Silvia Strahammer, Prezident: Kurt Beck, Prezidentová: Ida Krottendorff. Německá premiéra 21. 5. 1975, Württembergische Staatstheater Stuttgart, režie: Claus Peymann, scéna: Karl-Ernst Herrmann, kostýmy: Ilse Träbig, Prezident: Horst Christian Beckmann, Prezidentová: Edith Heerdegen.)

Velikáni (*Die Berühmten*): premiéra 8. 6. 1976, inscenace Burgtheateru v rámci Wiener Festwochen na scéně Theater an der Wien, Vídeň, režie: Peter Lotschak, scéna a kostýmy: Gian Maurizio Fercioni, hráli: Johanna Matz, Bibiana Zeller, Angelika Hauff, Horst Christian Beckmann, Wolfgang Gasser…

Minetti. Portrét umělce jako starého muže (*Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*): premiéra 1. 9. 1976, Württembergische Staatstheater Stuttgart, režie: Claus Peymann, scéna a kostýmy: Karl-Ernst Herrmann, Minetti: Bernhard Minetti.

Immanuel Kant. Komedie (*Immanuel Kant. Komödie*): premiéra 15. 4. 1978, Württembergische Staatstheater Stuttgart, režie: Claus Peymann, scéna a kostýmy: Achim Freyer, Kant: Peter Sattmann, Paní Kantová: Barbara Nüsse, Ernst Ludwig: Traugott Buhre, Friedrich, papoušek: Gert Voss.

U německého stolu při obědě. Tragédie pro pohostinské představení Burgtheateru v Německu (*Der deutsche Mittagstisch. Eine Tragödie für ein Burgtheatergastspiel in Deutschland*): premiéra 7. 2. 1979 v rámci večera *Ó, mé Rakousko. Texty a písně z Rakouska* (*O mein Österreich. Texte und Lieder aus Österreich*), Württembergische Staatstheater Stuttgart.

Před penzí. Komedie o německé duši (*Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele*): premiéra 29. 6. 1979, Württembergische Staatstheater Stuttgart, režie: Claus Peymann, scéna: Karl-Ernst Herrmann, Rudolf Höller: Traugott Buhre, Clara: Kirsten Dene, Vera: Eleonore Zetzsche.

Světanápravce (*Der Weltverbesserer*): premiéra 6. 9. 1980, Schauspielhaus Bochum, režie: Claus Peymann, scéna a kostýmy: Karl-Ernst Herrmann, Světanápravce: Bernhard Minetti, Žena: Edith Heerdegen.

Nad vrcholky strání je klid. Den německého poety kolem roku 1980. Komedie (*Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980. Komödie*): koprodukce Ludwigsburger Schlossfestspiele/ Schauspielhaus Bochum, premiéra 25. 6. 1982 Ludwigsburg, 1. 10. 1982 Bochum, režie: Alfred Kirchner, scéna a kostýmy: Jürgen Rose, Moritz Meister: Traugott Buhre, Anne, jeho žena: Anneliese Römer.

U cíle (*Am Ziel*): koprodukce Salzburger Festspiele/Schauspielhaus Bochum, premiéra 18. 8. 1981 Salcburk, 22. 10. 1981 Bochum, režie: Claus Peymann, scéna a kostýmy: Karl-Ernst Herrmann, Matka: Marianne Hoppe, Dcera: Kirsten Dene, Spisovatel: Branko Samarovski.

Zdání klame (*Der Schein trügt*): premiéra 21. 1. 1984, Schauspielhaus Bochum, režie: Claus Peymann, scéna: Erich Wonder, Andreas Braito, kostýmy: Andreas Braito, Karl: Bernhard Minetti, Robert: Traugott Buhre.

Divadelník (*Der Theatermacher*): koprodukce Salzburger Festspiele/ Schauspielhaus Bochum, premiéra 17. 8. 1985 Salcburk, 21. 9. 1985 Bochum, 1. 9. 1986 Burgtheater, Vídeň, režie: Claus Peymann, scéna: Karl-Ernst Herrmann, kostýmy: Jorge Jara, Bruscon: Traugott Buhre, Paní Brusconová: Kirsten Dene, Ferruccio, syn: Martin Schwab, Sarah, dcera: Josefin Platt.

Ritter, Dene, Voss: koprodukce Salzburger Festspiele/Burgtheater (Akademietheater) Vídeň, premiéra 18. 8. 1986 Salcburk, 4. 9. 1986 Akademietheater, Vídeň, režie: Claus Peymann, scéna a kostýmy: Karl-Ernst Herrmann, Voss-Ludwig: Gert Voss; Dene, jeho starší sestra: Kirsten Dene; Ritter, jeho mladší sestra: Ilse Ritter.

Jednoduše komplikované (*Einfach kompliziert*): premiéra 28. 2. 1986, Schiller-Theater, Berlín, režie: Klaus André, scéna a kostýmy: Peter Bausch, On, starý herec: Bernhard Minetti, Rakouská premiéra Burgtheater/Akademietheater, Vídeň 16. 10. 1988, režie: Alfred Kirchner, scéna: Katrin Brack, On, starý herec: Bernhard Minetti.

U NĚMECKÉHO STOLU PŘI OBĚDĚ (*Der deutsche Mittagstisch*), dramolety *Mrtvý* (*A Doda*), *Májová pobožnost* (*Maiandacht*), *Zápas* (*Match*), *Osvobozující rozsudek* (*Freispruch*), *Zmrzlina* (*Eis*), *U německého stolu při obědě* (*Der deutsche Mittagstisch*): premiéra 23. 10. 1987 Burgtheater/ Akademmietheater, Vídeň, režie: Alexander Seer, scéna: Matthias Kralj, kostýmy: Karin Seydtle.

ALŽBĚTA II. ŽÁDNÁ KOMEDIE (*Elisabeth II. Keine Komödie*): premiéra 5. 11. 1989, Schiller-Theater, Berlín, režie: Niels-Peter Rudolph, scéna a kostýmy: Paul Lerchbaumer, Herrenstein: Kurt Meisel, Richard: Walter Schmidinger, Zallingerová: Sabine Sinjen.
Rakouská premiéra 30. 5. 2002 Burgtheater, Vídeň, režie: Thomas Langhoff, scéna a kostýmy: Roland Gassmann, Herrenstein: Gert Voss, Richard: Ignaz Kirchner, Zallingerová: Libgart Schwarz.

NÁMĚSTÍ HRDINŮ (*Heldenplatz*): premiéra 4. 11. 1988 Burgtheater, Vídeň, režie: Claus Peymann, scéna a kostýmy: Karl-Ernst Herrmann, Robert Schuster, bratr zemřelého: Wolfgang Gasser, Anna a Olga, dcery zemřelého: Kirsten Dene a Elisabeth Rath, Lukáš, syn: Karlheinz Hackl, Paní profesorová: Marianne Hoppe.

CLAUS PEYMANN OPOUŠTÍ BOCHUM A JDE JAKO ŘEDITEL BURGTHEATERU DO VÍDNĚ (*Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*), *CLAUS PEYMANN SI KUPUJE KALHOTY A JDE SE MNOU NA OBĚD* (*Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*), *CLAUS PEYMANN A HERMANN BEIL NA SULZWIESE* (*Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*): premiéra 30. 9. 1998 Burgtheater/Akademietheater, Vídeň, režie: Philip Tiedemann; Claus Peymann: Martin Schwab; Christine Schneider, Thomas Bernhard a Hermann Beil: Kirsten Dene.

Soupis českých inscenací

VELIKÁNI ANEB VYVOLENÍ (*Die Berühmten*), premiéra 15. 4. 1996, Divadelní fakulta JAMU, Studio Marta, Brno, překlad: Václav Cejpek, režie: Petr Žák, dramaturgie: Radan Koryčanský, scéna a kostýmy Pavlína Zarodňanská, hráli: Tomáš Racek, Jan Zrzavý, Jakub Škrdla, Klára Sedláčková, ad.

RITTER, DENE, VOSS (Vašáryová, Hadrbolcová, Ornest): premiéra 14. a 15. 6. 1996, Divadlo Na zábradlí, Praha, překlad: Zuzana Augustová, Martin Porubjak (slovenština), režie: Jan Antonín Pitínský, dramaturgie: Vlasta Smoláková, scéna a kostýmy: Kateřina Štefková, Ludwig: Jiří Ornest, jeho starší sestra: Zdena Hadrbolcová, jeho mladší sestra: Emília Vašáryová.

SLAVNOST PRO BORISE (*Ein Fest für Boris*), Divadelní fakulta JAMU, Studio Marta, Brno: premiéra 5. a 6. 4. 1998, překlad: Wolfgang Spitzbardt, režie: Viliam Dočolomanský, dramaturgie: Markéta Kettnerová, scéna: Barbora Erniholdová, hráli: Gabriela Pyšná, Petra Výtvarová, Vít Musil, Hana Jurčičková, ad.

IMMANUEL KANT (*Immanuel Kant. Komödie*): premiéra 29. 1. 1999 Národní divadlo Brno, Mahenovo divadlo, překlad: Josef Balvín, režie: Martin Čičvák, dramaturgie: Václav Cejpek, scéna: Emil Drličiak, Kant: Zdeněk Dvořák, Kantova žena: Jana Janěková, Arnošt Ludvík: Jan Zvoník, Bedřich, papoušek: Jaromír Nosek a Jaroslav Plesl.

DIVADELNÍK (*Der Theatermacher*): premiéra 16. 2. 1999, Divadlo Na zábradlí, překlad: Vladimír Tomeš (čeština), Viki Janoušková (slovenština), režie: Jan Antonín Pitínský, dramaturgie: Ivana Slámová, scéna: Jan Dušek, kostýmy: Kateřina Štefková, Bruscon: Martin Huba, Paní Brusconová: Eva Holubová, Ferruccio: Karel Dobrý, Sára: Kristina Maděričová.

MINETTI NEBOLI PORTRÉT UMĚLCE JAKO STARÉHO MUŽE (*Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*): premiéra 25. 10. 2000, Centrum experimentálního divadla, Ha-divadlo, Brno, překlad: Josef Balvín, režie: Josef Štindl, dramaturgie: Luboš Balák, scéna: Tomáš Rusín, kostýmy: Kamila Polívková, Minetti: Ján Sedal.

PŘED PENZÍ (*Vor dem Ruhestand*): premiéra 15., 20. a 27. 11. 2000, Národní divadlo, Divadlo Kolowrat, Praha, překlad: Josef Balvín, režie: Otto Ševčík, dramaturgie: Johana Kudláčková, scéna: Milan Čech, kostýmy: Lenka Rašková, Rudolf Höller: Jiří Štěpnička, Vera, jeho sestra: Eva Salzmannová, Clara, jeho sestra: Kateřina Burianová.

STAŘÍ MISTŘI (*Alte Meister*): premiéra 26. 2. 2001, Pražské komorní divadlo, překlad, dramatizace a režie: Dušan David Pařízek, scéna: Jan Štěpánek.

Portrét umělce jako starého muže. Minetti (*Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*): premiéra 22. a 23. 11. 2001, Národní divadlo, Stavovské divadlo, Praha, překlad: Josef Balvín, režie: Otomar Krejča, dramaturgie: Johana Kudláčková, scéna: Jiří Sternwald, kostýmy a masky: Jan Koblasa, Minetti: František Němec.

Minetti. portrét umělce jako starého muže: premiéra 21. 5. 2002, 21.30, ČRo, Vltava, překlad: Josef Balvín, rozhlasová výprava a režie: Josef Henke, stereoscénář: Josef Henke a Miloš Kot, dramaturgie: Pavel Minks, Minetti: Otomar Krejča.

Co všechno umí Claus Peymann: Claus Peymann opouští Bochum a jde jako ředitel Burgtheateru do Vídně, Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se mnou na oběd (*Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien, Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*), spolu s dramatickou hříčkou Petera Turriniho *Úmrtí, pohřbení a zmrtvýchvstání Clause Peymanna* (*Beisetzung und Verklärung des Claus Peymann*): scénické čtení, premiéra 17. 11. 2002, Divadlo Na zábradlí, Eliadova knihovna, Praha, překlad: Barbora Schnelle, Zuzana Augustová, režie: Jiří Pokorný, dramaturgie: Martina Musilová, Claus Peymann: Michal Dočekal, Christine Schneider a Thomas Bernhard a Hermann Beil: Jiří Lábus.

Bibliografie autorky k tématu

Studie

Ritter, Dene, Voss: jak psát dnes divadelní text, Kritický sborník, č.1–2, 1995, s. 48–62.

Obrys jednoho života, Kritický sborník, č. 2–3, 1997–1998, s. 91–101.

Dramatický svět Thomase Bernharda, doslov v knize, in: Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss, Jednoduše komplikovaně, Alžběta II., PALLATA a Divadelní ústav, Praha 1998.

Wittgensteinovská inspirace ve hře Thomase Bernharda Ritter, Dene, Voss, Svět literatury, č. 17, 1999, s. 81–98.

Géniové a šílenci, in: programová knížka „Thomas Bernhard: Před penzí", Národní divadlo, Praha 2000, s. 79–138.

Bernhardova tvorba v kontextu současné rakouské dramatiky, Host, č. 4, 2001, s. 54–60.

Překlady

Paul Wittgenstein: Bůh se rovná 13 (překlad z německého originálu Gott ist gleich 13), Meditace o Bohu, sportu, divadlu a hudbě, (fragment románu), Svět a divadlo, č. 6, 1996, s. 53–59.

Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss, Jednoduše komplikovaně, Alžběta II., (překlad z německých orinigánlů Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II.), PALLATA a Divadelní ústav, Praha 1998.

Elfriede Jelinek: Nemoc aneb Moderní ženy (překlad z německého originálu Krankheit oder Moderne Frauen), in: Elfriede Jelinek: Klára S., Nemoc aneb Moderní ženy, On není jako on, Větrné mlýny, Brno 2001.

Thomas Bernhard: Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se mnou na oběd (překlad z německého originálu Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen), Svět a divadlo, č. 5, 2001, s. 122–130.

Příspěvek ve sborníku

Inspiration von der Philosophie und Persönlichkeit Ludwig Wittgensteins im dramatischen Werk von Thomas Bernhard, dargestellt am Beispiel des Stückes Ritter, Dene, Voss, in: *Das Eigene und das Fremde in der kulturellen Tradition Europas, Literatur, Sprache, Musik*, ed. W. G. Susmann, A. A. Frolov, (sborník materiálů ze stejnojmenné vědecké konference), DEKOM, edice „Avstrijskaja biblioteka NGLU imeni N. A. Dobroljubova", Nižnij Novgorod 2000, s.12–19 (ed. W. G. Susmann, A. A. Frolov).

čas ▶ akce ■ prostor
SVAZEK TŘETÍ

Zuzana Augustová

THOMAS BERNHARD

Odpovědná redakce Jitka Schormová
resumé do angličtiny přeložila Ivana Vališová
Fotografie Pavel Nesvadba, Andrej Reiser, Hana Smejkalová,
Georg Soulek, Martin Špelda, Abisag Tüllmann, Votava
Obálka a grafická úprava Boris Mysliveček
V roce 2003 jako 77. publikaci vydalo
nakladatelství Větrné mlýny
(Petr Minařík), Traubova 3b, 602 00 Brno
Sazba Větrné mlýny
Tisk Reprocentrum Blansko
Náklad 600 výtisků
Počet stran 216

Vydání první

MĚSTSKÁ KNIHOVNA V PRAZE 2003

FOTO ONDŘEJ MAJER, F

PhDr. Zuzana Augustová, Ph. D. je absolventka divadelní a filmové vědy na FF UK v Praze. Po studiích působila krátce v brněnském Ha-divadle a později v Československé Akademii věd. Externě vyučovala na Katedře ALD DAMU. V letech 1991–1992 studovala díky tříse-mestrálnímu stipendiu v Institutu pro divadelní vědu na Vídeňské Univerzitě. Soustavně se věnuje rakouské dramatice, tvorbě Thomase Bernharda a divadlu německé jazykové oblasti, publikovala řadu statí a článků s touto problematikou.

V roce 1996 přeložila pro pražské Divadlo Na zábradlí Bernhardovu hru *Ritter, Dene, Voss*, která získala s podtitulem Vašáryová, Hadrbolcová, Ornest a v režii J. A. Pitínského některá významná divadelní ocenění. Roku 1998 vydala překlad hry Ritter, Dene, Voss knižně, spolu s dvěma dalšími dramaty Bernhardovy zralé tvůrčí periody: *Jednoduše komplikovaně* a *Alžběta II.* V roce 2001 vyšel knižně rovněž její překlad divadelního textu Elfriede Jelinek *Nemoc aneb Moderní ženy*, časopisecky pak Bernhardův dramolet *Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se mnou na oběd*.

V letech 1998–2001 absolvovala doktorské studium na Katedře divadelní vědy FF UK, kde též vyučuje (Thomas Bernhard, Současné rakouské drama, Vídeň přelomu 19. a 20. století...). Kniha, kterou dostává čtenář do rukou, vznikla původně jako disertace na Katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.