

JAROSLAV STRÍTECKÝ

## THOMAS BERNHARD A PETER HANDKE

Literaturu stylově podobnou textům Bernhardovým či Handkovým bychom, myslím, v písemnictví českém sotva našli. Již kvůli generační spřízněnosti jsem uvažoval o Věře Linhartové, o Jiřím Grušovi, o dramatik Havlovi. V jejich osobitěm rozvíjení vysloveně moderních literárních postupů našel jsem však inspirace zcela jiné. Snad to souvisí s rozdíly v tradici. U nás přes bouřlivý a rozkošatělý moderní rozkvět a přes zvraty dějinné a politické přece jen úplně nezmizela souvislost s obrozením. Neznamená to zaostalost, za kterou bychom se snad měli stydět. Není to přednost, jíž bychom se směli pyšit. Spíše shodou okolností se u nás uchovalo ve větší míře osvětňé, tedy výchovné a vzdělávací pojetí literatury, což má své výhody, ale také nevýhody. I tam, kde se zdá nejuplněji překonáno artismem, například u Linhartové, působí podpovrchově s neztenčenou silou. Nezvykle nově, některým jako výstřednost, působilo rozmlžení hranice mezi uměním a filozofováním; bez směřování ke smyslu a výkladu souvislostí ztratilo by opodstatnění. Jazyk tu však zůstal nástrojem, prostředkem výpovědi, jejíž horizont, třebaže leckdy jen tušený, nárokoval si metafyzickou dignitu. Někdy je blízký hovorovému, takřka ledabylý, aby neulpěl na staromistrovském akademismu, jindy básnivě sugestivní, kouzlicí před čtenářovým vnitřním zrakem mámvivě iluzivní obrazy, kde se s ním hraje a pracuje analyticky, nejde ani o iluzi, ani o deziluzi, nýbrž o kognitivní demystifikaci. Sám práh pojmenování, objektivní prvek jazykové formulace prožitku, se ústředním tématem naší literatury nestal, ač právě v Praze třicátých let Roman Jakobson volal, že živoucí slovo má cenu v sobě samém a nesmí být degradováno v pouhou poukázku na skutečnost. Znáám jedinou výjimku: poezii lyrickou. Byla, je a zřejmě zůstane korunou českého písemnictví.

Thomas Bernhard (1931-1989) a Peter Handke (nar. 1942) vyrostli ve světě, který kontinuitu ztratil.

Již jejich pováleční předchůdci ze *Skupiny 47* zápasili s problémem jazyka. Na jedné straně tu byl po dvě staletí soustavně třibený moderní jazyk literární, na druhé němčina všednodenní, do níž velnuly hrůzné vnější i vnitřní regrese německého veřejného života první půle dvacátého století. Poslední velcí vypravěči, kronikáři zanikajícího světa včerejška, cítili se tím tak deprimováni, že svá

pozdní díla koncipovali jako jazykové monumenty kultury, v níž vyrostli, která však již neexistuje a existovat nebude. Tak psal Thomas Mann svého *Doktora Fausta* (1947), loučil se svými *Vyznáními hochštaplera Felixe Krulla* (1954) a jen zdánlivě rozmarným *Vyvoleným* (1951). Odtud závatná nádhera jazyka *Vergilovy smrti* (1945) od Hermanna Brocha, monologického textu zrcadlicího posledních osmnáct hodin života básníka. Proto Hesseho *Hra skleněných perel* (1942) soustředí se na bezčasí, namísto aby vyprávěla děje v čase.

Heinrich Böll (1917-1985) vzpomínal, jak mu po válce připadalo obtížné napsat jedinou věrohodnou větu. Jazykem Thomase Manna nešlo srozumitelně vyjádřit, co jeho současníci zažili, napáchali, vytrpěli. Jazyku všednodennímu by čtenáři sice rozuměli, ne však tomu, co chtěl Böll sdělit: bezděky by si to přeložili do zneškodňujících či banalizujících frází.

Pro ty, kdo nacistickou éru a válečnou katastrofu zažili v dětském věku, nezůstala jazyková věrohodnost pouze otázkou sdělnosti. Děti jsou zcela cizí ideologické nástroje, jimiž lze nepochopitelné alespoň falešně pochopit, a tak překlenout.

Bernhard své „autobiografie“ (česky: *Obrys jednoho života*, MF, Praha 1997) prosytil silou této zkušenosti: v mateřské náručí paní Grünkranzové bylo mu za náletu dobře, ve vydýchaných skalních slujích plných lidí, z nichž mnozí zmrazení zmírali, bylo mu zle — nezávisle na tom, že Grünkranzová byla manželkou nacistického zuřivce, kdežto ve skalách zmírali též lidé nevinní, možná i antifašisté nebo totálně nasazení Slované. Méně dramaticky, ale tím drastičtěji, mluví dětské zážitky z textů Handkových, nejvýrazněji snad z prózy *Wunschloses Unglück* (česky: *Nežádané neštěstí*, Odeon, Praha 1980). Rád bych připomněl *Kindheitsmuster* (česky: *Vzory dětství*, Odeon, Praha 1977) od Christy Wolfové (nar. 1929), v nichž se projevuje stejná zkušenost, byť alespoň v ohledu rodinném poněkud idyličtější.

Co mají Thomas Bernhard a Peter Handke společného a v čem se liší? Oba jsou původem Rakušané. Bernhard byl jedním z mála úspěšných autorů, kteří v Rakousku celoživotně zůstali. Handke po svých začátcích ve Štýrském Hradci sklídl první velké úspěchy v Německu, poté odešel se svou dcerkou (nar. 1969) do Paříže, odkud se po čase na léta vrátil do Salzburgu; nyní žije ve Versailles. Bernhard bydlel blízko Salzburgu, ve Vídni pobýval často, leč spíše jen návštěvou.

Oba jsou dětmi těžké sociální frustrace a v řadě svých literárních sebevyjádření se k tomu hrdě a nepokrytě hlásí. V rakouském kulturním životě nebylo to něco tak obvyklého jako v našem. Vídeňské kavárny a vinárny se sice povždy hemžily bohémskými existencemi a chronickými dlužníky, byli to však antiměšťáci volbou. Nechávali si říkat „pane doktore“, „Mistře“ nebo „soudruhu“, avšak i ty nejchudší a nejvystřednější povznášelo vědomí příslušnosti k elitě, byť podezřelé. Začasté aspirovali na vznešenost rodem, ať právem či neprávem. Chudičský Joseph Roth vysedával po kavárnách se svými kamarády, velkoburžoazními syny Stephanem Zweigem, Hermannem Brochem a dalšími jako rovný s rovným, přece však pokládá za svou povinnost tvářit se stídně jako socialista nebo monarchista a koketovat s myšlenkou, že je nemanželským synem významného šlechtice. *Pochod Radeckého* vychází z osudového motivu po-

šlechtění prostého jihoslovanského rolníka, jediným samostatným humánním činem dědice této nové tradice románový příběh a s ním i stará monarchie smutně končí. Dokonce i Pražan Rilke jako by se styděl za svůj obyčejný, byť neproletářský původ. Estétský bezdomovec, lovící v příboji času zlaté rybky nadčasové nádhery, sníval o tom, že je synem dánského šlechtice. Snad aby mu chléb velkoryse darovaný aristokratickými mecenáši nezaskočil.

Po II. světové válce už nic nebylo jako dřívě. Kulturní vzorce a vzorce chování, byť vytrženy z původních souvislostí, však existovat nepřestaly. Bernhardovi i Handkovi bylo umělectví zprvu způsobem osobní a společenské emancipace, východiskem z hluboce prožitého ponížení.

Handke zatoužil stát se spisovatelem už v dětství. O literatuře pranic nevěděl a psát se ani nepokoušel, o umělectví snil jako o možnosti lepšího, uspokojivějšího, důstojnějšího života. Snil o něm proti svému osudu. Narodil se jako ne-manželský syn ženatého nacistického úředníka, pod tíhou patriarchálního mravu korutanského venkova hledala svobodná matka východisko ve sňatku s německým poddůstojníkem, který ji i s dítětem vzal do Berlína (1944-1948). Vyklubal se z něho notorický alkoholik, a tak matka byla po čtyřech trpkých letech v rozbité rodině a v rozbitém velkoměstě nucena vrátit se s ostudou a dětmi do rodné vesnice. Jedinou její radostí byl syn. Když začal sklízet první velké úspěchy, podlehla svému sklonu k depresím a vzala si život.

Bernhardovo dětství a mládí se tomuto osudu nápadně podobá — až na to, že mladičky Thomas snil původně o dráze pěvecké a herecké a k literatuře se uchýlil pod tíhou vážné a vleklé plicní nemoci. Pomstil se za to svou poslední prózou *Holzfällen (Mýcení)*, dílem mistrovským, zároveň však brutálně denuncujícím jak vlastní „existenci uměleckou“, tak dobrodince, kteří mu k ní otevřeli cestu duchovně a její první etapu velkoryse zaštitili též materiálně. Kdyby lumpenproletář proměněný v umělce nepokálel svědky své někdejší slabosti, všechny, kteří mu kdysi pomohli, zhybnul by hanbou, že ze sebe nechá dělat pitomce. Ani když se dovzdělal, nenechal si Bernhard tuto součást své osobnosti vzít a nesnažil se ji překonávat. Učinil z ní osu svého projevu literárního. Nenávist a sebenávist jsou v jeho textech nejfrekventovanějšími slovy. Zakládá si na tom, že je umělcem katastrofickým, velmistrem ve spílání, trpitelem, který své bližní rázně předešel rozpoznáním, že životní muka nemají pražádného smyslu. S literárním úspěchem, přibývajícím věkem a rozvíjející se chorobou, díky níž po léta dožíval s absolutní nirvánou na dosah, proměňoval se tón této morbidity z žalně tragického v ironický a komický.

Také Handke ve své rané tvorbě odregovává úzkost a chmury z neradostného dětství v neúplné rodině a ze sociálního ponížení. Tón agresivně protestní, nedůvěřivý, kritický, demystifikující, uplatňovaný přesně vykalkulovanými šoky. Souvisela s ním i hojnost formálních experimentů. Měla provokovat, a také provokovala. V roce 1966 vydal svůj první román *Die Hornissen (Sršně)*, na zasedání *Skupiny 47* v Princetonu ostře napadl své slavné kolegy i renomované kritiky (Marcel Reich-Ranicky vyhání s neúprosnou pravidelností jeho texty z literatury podnes), ve Frankfurtu byl poprvé scénicky proveden jeho kus *Publikumsbeschimpfung (Spílání publiku)*. Dlouhovlasý čtyřřadvacetiletý mladík

stal se rázem jednou z nejznámějších osobností literatury a dramatu německého jazyka. V rychlém sledu mu vycházely prózy i teoretické eseje, přední režiséři (mimo jiné Claus Peymann, zakrátko též přítel a nejbližší režisér Bernhardův) uváděli jeho dramata, dostavila se velmi povzbudivá sprška cen za originální a novátorské kulturní podněty a přínosy. V roce 1969 přizval sedmnáct autorů k antologii původních hororových příběhů *Der gewöhnliche Schrecken (Obyčejný úděs)*; byli mezi nimi H. C. Artmann a — Thomas Bernhard.

Takřka paralelně vytvořili a vydali Bernhard a Handke své prozaické tetralogie. Handkova sestávala z textů *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre von Saint-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981), *Über die Dörfer* (1981). Bernhardova „autobiografická“ z textů *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981); o rok později doplnil cyklus o *Ein Kind* (1982); česky vyšel celý soubor v překladu Marka Nekuly (*Příčina, Sklep, Chlad, Dítě*) a Vratislava Slezáka (*Dech*) pod názvem *Obrys jednoho života* (MF Praha 1997).

Zde však jde již jen o obdobu vnější. Oba autoři se vzájemně sledovali, vyvíjeli se však naprosto rozdílně. Je to tím pozoruhodnější, že tematizace jazyka zůstala jim prvořadým tématem života i díla. Nešlo jen o styl či o doktrínu estetickou. Mohli se opřít o vžitou domácí kritiku jazyka (Mauthner, Wittgenstein, Hofmannstahlův *Dopis lorda Chandose* atd.), učinili tak však až dodatečně. Podnět ke společenství byl a zůstal prostší a osobnější. Umělectví: zdání, nebo pravda?

Mladičkový Handke zformuloval již v dodatcích ke svému princetonskému vystoupení proti „Beschreibungsimpotenz“ (neschopnosti popisu) tzv. nového realismu pozoruhodně vyzrálé pojetí literatury: *Zapomíná se, že literatura se dělá řečí, a ne věcmi, jež by řeč jen popisovala*. Neváhal se ohradit proti tehdy respektovanému Sartrovu mínění, že jazyk je sklem, jímž zahlédáme skutečnost: *Namísto abychom předstírali, že se lze skrze řeč dívat jako čirou okenní tabulí, měli bychom prohlédnout lstivost jazyka — a když se nám to podaří, ukázat, jak mnoho věcí řeč zkresluje. Tímto prokazováním stává se úloha stylistická též společenskou*. Nelze si nezpomenout na Wittgensteinův výrok, že vše, co můžeme popsat, mohlo by být i jinak (*Traktát*, 5.634). V tomto duchu protkává Bernhard zejména své „autobiografie“ četnými úvahami o možnostech a mezích sdělování, o pravdě a lži, o vzpomínce a skutečnosti, o nejistotě a neúplnosti každého poznání. V procesu tvorby textu — co nejčistší a nejvěcnější zaprotokolování procesu patří k jeho konstrukci — se u Handka a Bernharda promýšlí to, co ruští formalisté studovali na textech již hotových a čemu říkali „literaturnost“: co se děje s jazykem, když se stává jazykem literárního díla.

Oba autoři se právě proto rádi pohybovali mezi prózou a dramatem, jež jim dovoľovalo prozkoušet vyjevování na samé hraně mezi jazykem a nesdělitelností. Ve hře *Quodlibet* (1970) se Handke pokusil o ztvárnění divadla světa bez pevného textu. V daném rámci a jako výrazně kostýmované sociální typy měli herci mluvit, co se jim zachtělo, aby se obnažily vyprázdněné řečové automatismy. Nezvyklá úloha ukázala se pro ně nezvládnutelná, Handke musel dopsat text, který improvizaci předstírá. Předstírání zahráli herci výborně.

Bernard ve svých dramatech a dramoletech zálibně pitvá nikoli obsahy, ale struktury rozhodování. Proto vyprazdňuje alternativy, mezi nimiž se jeho posta-

vy mučivě rozhodují. *Být, či nebyt* jeho *Divadelníka* (1985) zní: *Nudlovou, nebo knedlíčkovou polévku?* V jeho dramatech se téměř nic neděje, postavy řeční, vedou monology, soustředěny daleko víc do sebe než na komunikaci s okolím. Četná opakování s bezvýznamnými obměnami zesilují statický dojem a stupňují rozestavení postav do neřešitelného a bezmála nesnesitelného napětí. Z herců se vynořují postavy jako nenápadně a pomaloučku rostoucí sochy. Zdrojem zvláštního, často zlého humoru bývá u Bernharda těsné spínání děsivého, smrtícího, velevážného s banalitou detailu. Obě stránky, jak víme, život má, bývají však překlenuty povrchností fráze. Kdo z nás neslyšel na pohřbu nebo nečetl v kondolenčním dopise útěšná slova, že smrt patří k životu? Bernhard toto zprostředkování, na něž jsme zvyklí, radikálně ruší.

Vezměme příklad z kusu nyní i u nás oblíbeného, ze hry *Ritter, Dene, Voss*. Voss se rozhlíží po rodinném velkoburžoazním bytě a praví:

*Jako v hrobce je to tady  
vždyť my už jsme pohřbeni  
skvělá hrobka  
v níž jsou podávány žloutkové věnečky*

...

*typická vůně žloutkových věnečků*

*že*

*že*

*pro nás byly čerstvě upečeny*

*abychom je snědli*

...

*(zvolá:)*

*Nejvyšší umění je pečení!*

První část promluvy je vážná a hrůzná. Ortel nad velkoburžoazním domovem vynáší geniální logik na dovolené z blázince, kde našel azyl. Žloutkové věnečky prozatím patří k věrohodné kulise noblesně degenerující rodiny.

Druhá část přináší jakousi antitezi: smyslově vnímanou banalitu. Důraz na počítky jen znalci ironicky připomene vídeňskou empirickou tradici od Macha po Wittgensteina. I tak však jde o empirickou antitezi k první části promluvy, jejíž teze má metafyzický, případně filozoficko-historický ráz.

Ve třetí části vykřikuje Voss-Wittgenstein šaškovsky patetickou, křiklavě nepravou „syntézu“.

Hra se žloutkovým věnečkem a filozofováním pokračuje způsobem podobným variační technice hudební. Třikrát se opakuje groteskně nepřiměřená konfrontace dábel — žloutkový věneček, až vířivé řečnění vyvrcholí akci: Ludwig věnečky hltá, odporně vyplivuje a nakonec strhne s ubrusem vše, co bylo na stole. Jde o oblíbený Bernhardův motivek kombinace živočišné odpornosti a agresivní destruktivity. Stržením ubrusu a řinkotem skla a porcelánu končí např. Bernhardova hra *Der Ignorant und der Wahnsinnige*; má se tak stát v úplné tmě, autorovu nevoli vůči Salzburgu posílilo, když při premiéře (1972) odmítli ve festivalovém

divadle zhasnout červená nouzová světélka označující východy, protože to od požáru vídeňské opery zakazuje rakouský zákon.

Efekt takových překvapivých „akcí“ je u Bernharda vystupňován tím, že jinak se na scéně téměř nic neděje. I obvyklé miniakce (např. Dene porcuje maso a nabízí omáčku), které by se v obvyklém dramatu ztrácely na okraji pozornosti, nabývají absurdně na významu.

Celé dějství končí efektně ironickým zcizením teatrality. Voss celou destruktivní akci prohlásí za divadlo na divadle: *Malá etuda mé dítě/ abych nevyšel ze cviku*. Chvilí sice zůstává pootevřen možný výklad, že šlo o záchvat duševní choroby, nakonec jej však sám Voss maří, když závěrem za sestrami volá: *Parazitky! Divadelnice perverzni!*

Tematizaci jazyka rozvíjeli Handke a Bernhard, jak řečeno, různým směrem. V Handkově tetralogii nacházíme dovršen odklon od formálních experimentů, od burcování publika překvapivými gesty a šoky — a příklon ke zjasnění, harmonii, „pravému vnímání“, souznění s klasiky. Čím dál intenzivněji pokouší se Handke realizovat Schlegelovu romantickou myšlenku, že nejvyšší poezí je próza.

*Zachránili mne klasikové*, prohlašuje rád Handke. Pojem *klasikové* neznamená tu klasifikaci stylovou, nýbrž spíše její odmítnutí. Protiklad moderního a klasického, jímž Bernhard nepřestal definovat svou literární pozici, ztratil pro Handka smysl. Za klasiky považuje všechny, kdo mu pomohli pochopit umění jako posla spásy, štěstí, záchrany. Odmítá zabydlet se v neštěstí jako Thomas Bernhard. Klasiky jsou pro něho Goethe, Vergilius, Novalis, Thukydidés, Gottfried Keller, Bible (nutno dodat, že Handke se na klasickém gymnáziu učil nejen latinsky, ale též řecky, úryvky z řeckých novozákonních i jiných textů stále častěji prokládá své texty vlastní) atd.

Posun se začal rýsovat záhy a nepřestal se rozvíjet. V *Krátkém dopise na dlouhou rozloučenou* (1972) jsou například zážitky z putování Spojenými státy tiše konfrontovány se *Zeleným Jinřichem* Gottfrieda Kellera (cestou knihu hrdina čte a mluví o ní) a s *Antonem Reiserem* Karla Philippa Moritze. *Die Lehre von Saint Victoire* stojí na tichém rozhovoru s Cézannem a na úvahách o Platonově tvrzení, že umělci lžou. Text *Zvláštní ženy* (*Die linkshändige Frau*, 1976; česky nakl. ASA 2000, Praha 1997), v němž se o vnitřních stavech hlavní postavy dovidáme nepřímo, povětšinou prostřednictvím přímých i skrytých citátů, dokonce citátů z jiných Handkových prací, je uzavřen klíčovými větami z Goethových *Spříznění volbou*. Nádherná knížka *Kindergeschichte* (1981, česky: *Dětský příběh*, Prostor 1997), v níž se Handke loučí se svými léty tovaryšskými, poznamenanými hektickými revoltami šedesátých let, a vypráví o své pařížské samotě — bývalé druhy pohoršovala, připadala jim jako útěk z třídního boje a od dalších veledůležitých veřejných věcí! — prozářené soužitím s malou dcerkou, končí řeckým citátem. Z textu, vyprávějíciho osobní zkušenost, je též již patrné, jak hluboce Handka zaujala pohádka. Ne že by ji napodoboval. Učil se z ní „literaturnosti“. Vytěžené uplatnil v textech *Die Abwesenheit* (*Nepřítomnost*, 1987) a *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (*Můj rok v zátocě nikoho*, 1994), jež jsou jako pohádka pojmenovány v podtitulu. *Die Wiederholung* (*Opakování*, 1989) je pohádkou i svou formou, zároveň však přezkoumává cha-

rakter a meze žánru. *Versuch über die Müdigkeit* (1989) uvádí řecká věta z Evangelia Lukášova, vztahující se k noci na Olivové hoře (*Pak vstal od modlitby, přišel k učedníkům a shledal, že zármuskem usnuli*. Luk. 22, 45).

Tyto citáty, náznaky, parafráze a odkazy nelze v žádném případě chápat jako snobskou výzdobu vlastního spisovatelství. *Die Geschichte des Bleistifts* (*Příběh tužky*, 1982) přináší pouhé zápisky a poznámky Handkovy z let 1976–1980: vyznačuje z nich pokora životní, pokora pozorného čtenáře, soustředěnost, přesnost pozorovatelská a vnímatelská. *Principem mého psaní je pomalost. [...] Výstižněji snad by se řeklo obezřelost. Nikdy, nikdy se neukvapit, nikdy nic nesugerovat, vždy si udržet k věcem odstup a zůstat plachý.*

*Vidím před námi velikou říši, je ještě prázdná*, napsal Handke 1981 (*Über die Dörfer*). Před prázdňem, jež na rozdíl od existencialistického a absurdno estetizujícího výhonku moderny neafirmuje, utíká se k obrazivému zření. Důvěřuje v magickou sílu básnictví tak bezvýhradně, že jí vytyčuje úkol znovu nalézt bohočlověctví a prázdno vzniklé sekularizací jím zaplnit, v jazyce vytvořit místo k lidsky důstojnému pobytu. V tom, povaha romantická, přece jen překračuje obzor romantiků. Z poetizace světa má se stát jeho realizace, ze zprostředkovávání skutečné vytváření. Ani stopy po postmodernistickém indiferentismu, jenž mu bývá neprávem předhazován: v uměleckém díle se znovu ohlašuje spása.

*Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění*, obměnil Handke Kantův výměr kategorického imperativu. Vyprávění je bráno tak vážně, že se stává mravní povinností: *Každá bytost je výkřikem, aby byla čtena jinak*. Záleží na čtení světa, může se stát zrovna tak pokryteckým nesmyslem jako harmonizací dobývajících i z nejobyčejnějších věcí božskou jiskru. Že jde o protisvět k profánnímu světu, řízenému principem reality, rozumí se samo sebou. Handke tento rozpor ani v nejmenším nezapírá. Umění mu otevírá možnost přijmout život jako hru, aniž bychom v ní zůstali postavou herně příznakovou. Východiskem je pocit prázdnoty, s níž se nelze ztotožnit. Máme ji navzdory osobním a chvilkovým nejistotám poctivě zaplňovat jednoznačnými významy, svědectvími, za něž můžeme převzít plnou osobní zodpovědnost, a tak spoluutvářet místo k utěšenému spočinutí. Prázdno, jež má na mysli Handke, není prázdňem nihilismu, nýbrž chvílí k nadechnutí. Říkává mu *ticho proměny*. Konvenční jména a jejich matoucí propojení odpadají. Jsme na svobodě.

Nikoli nenávist nebo sebenenávist, nýbrž *práh, zapomnění a anamneze* staly se klíčovými slovy zralého Handka. Odpovídají jim obrazy *návratu, opakování, trvání*. Nejde o regresi k předmodernímu, jak často vyčítáno, nýbrž o nedoktrinářský (a proto též nekonzervativní) obrat ke světlým stránkám minulosti, aby nám pomohly přežít a překonat špatnou současnost ku prospěchu lepší budoucnosti. Víím dobře, že zvláště v našich poměrech se něco takového může snadno vyjímát jako demagogický žvást. Kdo si však pozorně přečte *Wunschloses Unglück* nebo *Kindergeschichte*, uvěří, že Peter Handke svůj obrat od pravdy chvíle k pravdě Slova mínil vážně a že k němu měl dobré důvody.

Kritiky duchovně zakotvené v rušných létech šedesátých a vychované v brechtovském chápání literatury jako výchovného a agitačního nástroje, rozběsnila aura nejzralejších Handkových textů, tak vědomě podobná auře zjevení

náboženských, jako nejpodlejší zrada. K nejznámějším kromě Reicha-Ranického patří Jürgen Habermas.

Handke změnil i svůj vztah ke slovinštině, Slovincům, korutanskému venkovu svého domova. Původně, frustrován okolnostmi, o nichž již byla řeč, z těchto souvislostí unikal. Zakusil je jako znamení zaostalosti, ponížení, útisku archaickým patriarchálním mravem. Slovinštinu slychal v dědečkově rodině a v kostele, škola byla německá. Až když se koncem sedmdesátých let vrátil do Rakouska, pocítil nejen jako renomovaný spisovatel, ale především jako muž vnitřně bohatého a s naprostou vážností prožívaného a promyšleného osobního příběhu potřebu vyrovnat se též se svými předky. Již v *Nežádaném neštěstí* se tento obrat ohlašoval, byť zatím jen akcentem sociálně a historicky kritickým.

Jméno Gregor stalo se mu vztažným bodem. Tak se jmenoval jeho slovinský děd, ale též matčin bratr. Strýc zmizel kdesi na východní frontě, synovec nadaný fantazií jako by tomu pro nezaručenost zpráv přestal věřit. Gregor, v němž splynul děd i strýc, stal se jeho druhým já. Hledal jej a snad hledá podnes. Slovinci pokládá za svou *Schreibheimat*, spisovatelskou vlast, neboť zde pocítuje rodové kořeny, k nimž není hanba se hlásit. V jazyce této vlasti objevil *obrazotvornou řeč svých předků*.

Nejde o vrtoch, byť sám Handke jistě ví, kterak svůj vztah k předkům mytologizuje. Mýtus je lež jen z hlediska pokoutních podvodníků anebo z hlediska osvícensko-racionalistické ignorance. V mýtu kdysi krásné splývalo se svatým, a tedy i dobrým, ba nejlepším možným. Peter Handke však se neoddává estetickému či moralistickému snění. V nedávných i současných krizích v bývalé Jugoslávii zaujal a demonstroval stanoviska nadmíru nepohodlná současným podobám principu reality. Nevím, zda byla a jsou správná nebo nesprávná. Víím jen, že nepřijal domnělé nutnosti, prohlašované a bohužel i praktikované těmi, kdo právě mají drtivou mocenskou převahu nezávazně se kryjící jménem „mezinárodního společenství“. Neumím si ani v náznaku představit, že by jej mohla ovlivnit některá z linií nacionalistických nebo dokonce nacionálně totalitářských. Umím si představit, že na základě svých životních zkušeností i jejich tvůrčího třibení a promyšlení zahlédl za kulisu z toho či onoho hlediska nevyhnutelného násilí skutečné, živé a bohužel i nesmyslně trpící či umírající lidí. A že pocítil potřebu se těchto lidí druhého řádu — takzvaný světový tisk dle okolností v kratičkých intervalech kolísá pouze v identifikaci, kteří to jsou — bez ohledu na jejich jazyk nebo původ veřejně a činně zastat.

Pro domo dodávám: na základě slovinštiny je Handke schopen číst i texty české. Zvláště si oblíbil originální znění poezie Jana Skácela, ač ji mohl číst i ve vynikajícím německém přebásnění. Od přátel v Německu doslechl jsem se o setkání obou autorů kdesi v Korutanech, krátce předtím, než Skácel zemřel. Handke prý přišel se zpožděním, beze slova Skácela objal a odešel. Protože to měli z druhé ruky, zmínil jsem se při přednášce, z níž vzešel tento text, o tom jen nezávazně. Dojalo mne, že profesor Kožmín se namísto přihlásil jako přímý svědek a průběh události potvrdil. Handke prý se opozdlil, protože hledal stopy po Gregorovi.

Thomas Bernhard si ke klasikům udržel odstup výlučně ironický. V jeho až posmrtně uvedené hře *Alžběta II.* praví pán domu Herrenstein (=Wittgenstein): *Vám*



*Goethe ještě nezkalil svět, mně ho postupně zošklivil.* Šklebivě si z nich tropí šprýmy. V komedii jízlivě nadepsané snad nejznámějším počátečním veršem Goethovým *Über allen Gipfeln ist Ruh* jmenuje se kníže básníků Moritz Meister. Již v tom vězí ironická hravost. Moritz není jménem křestním, nýbrž odkazuje ke Karlu Philippu Moritzovi (1756-1793), příteli Goethovu z hnutí *Bouře a vzdor* a autoru prvního hodnotného německého románu výchovného a vzdělávacího *Anton Reiser*. Bernhardovi se musel zalíbit již proto, že jeho životní příběh se přes všechnu pomoc Goethovu utvářel tragicky a byl uzavřen tuberkulózou. *Meister* neznámá jen Mistr, nýbrž je příjmením hrdiny rozsáhlého Goethova románu optimističtější navazujícího na vzor Moritzova *Antona Reisera*.

V dramatu, jež rozčlilo nejen Rio Preisnera, vystupují kromě knížete básníků jeho manželka, mladá doktorandka, novinář a nakladatel, všichni v kulturním kontextu počátku osmdesátých let dvacátého století. Všichni Moritze Meistera obdivují jako správce univerzálního lidství. Je jim protikladem sebevraha Kleista, divokého Shakespeara, zrádců pravého německví Schopenhauera a Nietzscheho. Jeho geniální výtvořky nechávají vše bolestné rozplynout v překrásné harmonii; není obtížné vzpomenout si na obrat Handkův. Vzápětí je však Mistr chválen opačným způsobem: ukázal bezvýchodnost lidské existence a sám konstatuje, že tvořil, když Třetí světová válka byla na dosah.

Připomenu jen Hesseho *Klingsorovo poslední léto*. O Goethovi a Schillerovi se zde dočítáme jako o sádrových hlavách. Co zklasičtělo, zmrtvělo, ukazuje Hesse na školsky znacionalizovaném kultu básnictví již v letech dvacátých. Bernhard byl bohatší o zkušenost se zneužitím tohoto kultu za let nacistických, ale i poválečných. Nešlo o Goethovu poezii samu, té si cenil Hermann Hesse a svým způsobem i Thomas Bernhard.

Umírající Goethe, podobně jako Kant, který v hře Bernhardově veze do Ameriky rozum, aby si odtamtud odvezl nové oči, zpřehází časové posloupnosti. Přál by si ke smrtelnému loži Schopenhauera nebo Stiftera, ale protože už nežijí, spokojí se s Wittgensteinem. Ten se stane svědkem demystifikace slavného výroku. Traduje se, že poslední Goethova slova zněla *Mehr Licht (Více světla!)*. Ve skutečnosti však prý Mistr, znechucený tím, jak na dvě stovky let zamořil německou literaturu svým příkladem, a tím ji zničil a vyvolal v život stovky epigonů, pravil: *Mehr nicht (Už ne!)*. Kdo by se nad tím pohoršoval, nechť si počte v Mefistově komentáři ke skonu Euforionovu (*Faust II*): po Euforionovi zbyly hadry a z nich si ušijí slušivé kostýmky ti, kdo se hodlají stát básníky, ač na to nemají.

Bernhardův způsob obrany Goetha spočívá v provokativním útoku na jeho vžitou čítankovou interpretaci. Ulpívá na ní a demaskuje ji. Meister mluví víc a více v trapných a nelidských frázích. Jeho žena mu přizvukuje: *Znali jsme mnoho Židů, všechno velmi milí lidé. Byli však těž tací, kteří si o vyhlazení přímo říkali.* Meister shrnuje: *Likvidace Židů byla velkou chybou. Šlo však o neřešitelný problém.* Jak lze bohužel bohatě doložit, Bernhard si „překlenující“ fráze nevymyslel. Převzal je z dodnes běžného, bezmyšlenkovitě používaného, a tedy zdánlivě nevinného jazyka. Mládež, která si ani nevzpomene na Osvětím a má docela ráda turecké, řecké, španělské, slovanské, izraelské, francouzské, americké a jiné kamarády, je zvyklá tam, kde my bychom (eufemizovaně) řekli *to je*

*síla nebo to je k popukání, zcela bezelstně prohlásit to je k zplynování. Alfred Andersch na tom postavil jednu z dílčích zápletek svého románu Efraim.*

Thomas Bernhard ani sám sebe z tohoto kontextu nevyjímá. Rád prosycuje prvky svého sebeportrétu i své postavy nejnesympatičtější. Nezdá se mi, že by si příliš bral k srdci psychoanalytická poučení, otevřený je však dost, aby měl smysl pro zlo nejen v jiných, nýbrž též ve svém podvědomí. Drží se metody, kterou ve zromantizovaném hávu známe od Hermanna Hesseho: každá z postav literárního díla je v jistém smyslu dvojníkem autorovým a zrcadlem postavy jiné. Meister, jakkoli zesměšněný, je kusem autorského sebeportrétu. Meisterová praví: *[...] není tak těžkomyslný, jak lidé věří [...] sotvakdo je tak veselý jako můj muž. [...] Na každé řádce od mého muže je patrné, jak vysoce muzikálním je člověkem, a citlivý čtenář pozná, že se původně chtěl stát pěvcem.*

Tak třeba rozumět i Bernhardovu spílání Rakušanům. Ví, kterak oslovit kulturní elitu, vycvičenou kdysi v sebestmrskačství Karlem Krausem; ostatní jen pobuřuje. Nikdo Rakušanům nenadával tak důvtipně a ostře, oprávněně i svévolně jako Bernhard. Nikoho však nebolí jeho závěť, v níž zakázal uvádění a publikování svých děl v Rakousku, víc než rakouskou a hlavně vídeňskou kulturymilovnou veřejnost. Miluje umný výprask. Neměli bychom však zapomenout, že Bernhard nelpěl na vlastnictví pravdy a s ním souvisejícího odstupu, netvářil se jako soudce dějin, nýbrž se k tomu, co objasňoval a kritizoval, též počítal.

Nakladatel — a kdo to má vědět lépe — lichotí Meisterovi, že je v Německu beze sporu spisovatelem nejlepším. Dodává však, že se nyní objevili dva básníci německého jazyka, kteří mají nárok na světovost. Prý netřeba je jmenovat.