

Nová fáze recepce dramatického díla Thomase Bernharda?

New Stage in the Reception of Thomas Bernhard's Dramatic Works?

Zuzana Augustová

[yorick]

Abstrakt

Studie se nejprve zabývá počáteční fází přijetí dramatického díla Thomase Bernharda českým divadlem a kritikou a akcentací existenciálních témat v inscenacích Divadla Na zábradlí. Následně se věnuje současné interpretaci Bernhardovy dramatiky, groteskně komické stylizaci v podání Národního divadla a poloprofesionálního souboru Depresivní děti touží po penězích. Třetí část studie se koncentruje na společensko-kritickou tematiku Bernhardových satirických textů. Autorka podrobně analyzuje méně známou hru *Nad vrcholky strání a výš* s ústřední postavou umělce, a to z hlediska kritiky xenofobie, konzervativismu a neonacismu. Vyzdvihuje téma korupce umělce médii a politickou mocí. Bernhardova satirická tvorba získává na aktuálnosti tím, že podobné tendence jsou mimořádně silně přítomné v dnešní společnosti. Studie zkoumá, jak autor v textu *Nad vrcholky strání a výš* kriticky propojuje nejrůznější předsudky a sexistická klišé s antisemitskými názory, to vše jako výraz pokleslé a nebezpečné mentality soudobé kulturní elity.

Klíčová slova

Bernhard, *Nad vrcholky strání a výš*, komeditragédie, groteska, satira, xenofobie, antisemitismus

Abstract

The article initially deals with the early phase of Czech reception of Thomas Bernhard's dramatic work by theatre critics and practitioners, emphasising the existential topics in the productions staged in Divadlo Na zábradlí [Theatre on the Balustrade]. Subsequently, the article focuses on the contemporary interpretation of Bernhard's dramas: grotesquely comical stylisation in the National Theatre and the semi-professional company Depresivní děti touží po penězích [Depressed Children Long for Money]. The third part of the article concentrates on the socially critical themes in Bernhard's satirical texts. The author carefully analyses a less known play *Over All the Mountain Tops* and its central character of an artist from the viewpoint of xenophobia, conservatism, and neo-Nazism. The topic of artist's corruption by media and political power is highlighted. Bernhard's satirical works become topical as similar tendencies are present in the contemporary society. The article examines how

in *Over All the Mountain Tops* Bernhard critically interconnects prejudice and sexist clichés with antisemitic ideas in order to express the degraded and dangerous mindset of the current cultural elite.

Key words

Bernhard, *Over All the Mountain Tops*, slapstick comedy, satire, xenophobia, antisemitism

[yorick]

K uvádění a vydávání dramatické i prozaické tvorby Thomase Bernharda a k její teatrologické, literárně a divadelně-kritické či germanistické reflexi došlo v České republice se značným zpožděním, a to nejen vzhledem k Rakousku, Německu a západní Evropě, ale též oproti některým bývalým komunistickým zemím jako např. v Polsku¹ či Maďarsku (PECKA 2009: 109, 113, 129). Od poloviny devadesátých let naopak začalo být dílo Thomase Bernharda pro českou kulturu natolik atraktivní, že nastal opožděný bernhardovský boom. Nakladatelství Prostor vydalo v roce 1994 v překladu Bohumila Šplíchala román *Starí mistři* a postupně pak v českých překladech publikovalo Bernhardovo kompletní prozaické dílo. Divadelní ústav v Praze přinesl v pěti svazcích veškerou jeho tvorbu pro divadlo.² Od roku 1996 začala česká divadla soustavně uvádět Bernhardovy divadelní texty a vznikly dvě knižní studie mapující Bernhardovu dramatickou tvorbu (CEJPEK 1994; AUGUSTOVÁ 2003a). Z němčiny byla sice přeložena jediná monografie (HOELL 2004), nicméně z takřka neznámého autora se u nás stal během pětadvaceti let autor doslova kanonický.

V roce 1996 proběhly krátce po sobě první dvě divadelní premiéry. Odehrály se prozatím v jistém vzduchoprázdnu, pokud šlo o znalost autora a jeho tvorby. Premiéra *Velikánů* v překladu teatrologa a pedagoga JAMU Václava Cejпка se uskutečnila ve studentském prostředí, na školní scéně JAMU Marta, přičemž táž instituce o dva roky dříve vydala zmíněnému pedagogovi první původní českou akademickou práci mapující dílo Thomase Bernharda a přinášející stručný přehled jeho dramatické i prozaické tvorby, a to v kontextu německé poválečné dramatiky. Druhá premiéra *Ritter, Dene, Voss* (Vašáryová, Hadrboľcová, Ornest) se konala v Divadle Na zábradlí v Praze v režii J. A. Pitúnského v mém překladu (prem. 14. a 15. 6. 1996).

Inscenace hry *Ritter, Dene, Voss* se v Divadle Na zábradlí hrála pět let a postupně se z ní v intelektuálních kruzích stala kultovní záležitost. Od podzimu 2019 uvádí tuto hru pod názvem *Oběd u Wittgensteina* Národní divadlo v Praze v režii Daniela Špinara. Při té příležitosti jeden z recenzentů zavzpomínal, že „drama Ritter, Dene, Voss mělo pro moderní vývoj českého jevištního umění téměř iniciační význam“ (HRBOTICKÝ 2019). Také režisér Špinar s dramaturgyní Ljubkovou konstatují, že uvedení v Divadle Na zábradlí pro ně bylo v polovině devadesátých let zjevením. Podle Marty Ljubkové se jednalo o první hru, která byla naprosto jiná než všechno, co jsme byli zvyklí v diva-

1 Přední polský režisér Krystian Lupa uvedl dramaturgii Bernhardovy *Vápenky* v Teatru Starym v Krakově už v roce 1992.

2 Viz překlady (BERNHARD 1998a, 1998b, 1999, 2010a, 2010b). Není-li uvedeno jinak, jsou veškeré překlady cizojazyčných citací pracovním překladem autorky studie.

dle vídat: „Inscenace znamenala mimořádné setkání s dosud nečekaným typem psaní [...] Pro mou generaci tahle inscenace znamenala zásadní mezník“ (LJUBKOVÁ 2019: 26). Překvapivé pro tehdejší české divadelníky bylo patrně to, že hra postrádá atributy klasické dramatické formy jako zřetelný konflikt, děj, vývoj postav a vůbec jasně a jednoduše definovatelné téma. Režisér Pitínský s herci pomocí drobných fyzických úkonů, jakousi prostorovou partiturou pohybu kolem jídelního stolu navíc zparodoval tradiční pětistupňovou strukturu dramatického děje s expozicí, kolizí, krizí, peripetií a katastrofou. Dobové recenze se shodovaly, že jde o mimořádné dílo, nicméně i přesto si s tématem a smyslem hry mnohdy nevěděly rady (např. DANĚK 1996; KRÍŽ 1996; SOPROVÁ 1996; MIŇOVSKÁ 1998): „Je málo tak zbytečných her jako *Ritter, Dene, Voss* rakouského dramatika Thomase Bernharda; postrádá zásadní konflikt, netvoří modely světa ani návody, jak jej změnit, nenahlíží sociální problematiku [...] ani neproniká do absurdních mechanismů, které nás ovládají“ (PROCHÁZKA 1996). Kritiky vyzdvihovaly zvláštní poetiku hry, ovšem spatřovaly v ní obraz anachroničnosti a bizarnosti zanikajícího středoevropského světa, s měšťanským chronotopem a umírající životní kulturou (RESLOVÁ 1996: 67). Děj probíhá v reálném čase v salónu starší vily u jídelního stolu. Má podobu opakujícího se rodinnému rituálu mezi stárnoucími sourozenci uvězněnými ve zlaté kleci rodičovského domu. Zřejmě proto část recenzentů vnímala text jako „psychologické drama“ (PRAŽAN 1996: 4; BLAŽEJOVSKÝ 1998) a málokdo se pokusil o interpretaci wittgensteinovské inspirace.³ Oceňována byla hudební výstavba díla, v němž se prolínají tři hlasy (viz HRDINOVÁ 1996: 9; MACHALICKÁ 1996: 11; PRAŽAN 1996: 4), i herecké výkony, především slovenské herečky Emílie Vášáryové v roli mladší sestry (viz HRDINOVÁ 1996; SOPROVÁ 1996). Na jisté bezradnosti při interpretaci díla mohla mít podíl skutečnost, že se režisér až příliš spolehl na psychologickou vrstvu hry, tedy na vztahy mezi třemi sourozenci, a málo zdůraznil existenciální dimenzi, která je přítomna v prostoru díla. Domnívám se totiž, že důležitější než to, co se v této hře říká, je to, co se v ní neříká:

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 [...]. Bernhard vytváří bezprostředně před naším zrakem [...] existenciální situaci, jejíž těžiště spočívá ve sféře, kterou je možné určitým způsobem vidět a chápat. (AUGUSTOVÁ 2003a: 101)

Wittgensteinovská inspirace se v textu projevuje také v tom, že

i celková struktura Bernhardovy hry [...] j[e] analogick[á] 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, která [...] jejich svět konstituuje. (AUGUSTOVÁ 2003a: 101)

3 Výjimku tvořili (JUNGMANNOVÁ 1996: 14; PEŇÁS 1996: 18–19).

S pomocí anachronických kulís měšťanského salonu, tedy citací chronotopu a formy psychoanalytického ibsenovského dramatu tak Bernhard vytvořil drama „po-měšťanské“ (AUGUSTOVÁ 2003a: 89).

O tři roky později pozvalo Divadlo Na zábradlí režiséra Pitínského, aby uvedl další Bernhardovu hru, tentokrát *Divadelníka* (prem. 16. a 21. 2. 1999), kterého mohlo pražské publikum znát v podání Traugotta Buhreho v originální Peymannově inscenaci uváděné v Burgtheatru a hostující na Pražském divadelním festivalu německého jazyka v roce 1997. Pitínský opět vsadil na česko-slovenské herecké obsazení s Martinem Hubou v hlavní roli. Kritiky hodnotily s nadšením Hubovo psychofyzické nasazení a strhující výkon, od něž měl herec zároveň ironický odstup: „Máme pocit, že vysoký štíhlý herec svými gesty, chůzí, ba i těkajícíma pichlavými očima dosahuje do všech koutů prostoru, magicky fascinuje všechny přítomné [...] i vzduch přestal proudit v úleku a úctě před jeho vášnivou osobností“ (SOPROVÁ 1999). Vesměs se však shodovaly, že režisér s protagonistou výpověď hry zploštili, když se zaměřili především na Hubovo osobní téma herectví (PRAŽAN 1999; ERML 1999). Důraz na téma herectví lze ovšem interpretovat i jako vyjádření existenciální dimenze hry, přestože „se [Hubův] projev vyznačoval jistou gestickou či intonační monotónností“ (AUGUSTOVÁ 2003b: 12). Při ztvárnění principála Bruscona „však patřilo opakování ke stylu i tématu hry, jímž je jednak touha po dokonalosti – divadelního výtvoru; jednak samo herectví – jako metafora lidské existence. [...] Huba svým způsobem bytí na scéně, svou totální fyzickou přítomností odkryl nejvlastnější smysl Bernhardovy hry“ (AUGUSTOVÁ 2003b: 12). Postava divadelníka je typickým reprezentantem Bernhardova originálního dramatického typu člověka ducha (*Geistmensch*), který bývá ve svém tragickém životním směřování směšný a trapný, ale právě tím je tento tragikomický typ symbolem samotného lidského údělu. Počínaje hrou *Minetti* (1976) se totiž protagonistou Bernhardových her stává „dominantní, téměř výhradně monologicky hovořící mužská postava, mizantrop, megaloman, tyran“ (AUGUSTOVÁ 2003a: 41). Touha po dokonalosti se pro tyto hrdiny mění v posedlost, ale přitom je pro ně absolutně nedosažitelná. A do této řady patří i divadelník:

Bruscon, bývalý herec státních scén [...] objíždí rakouský zapadákov se svým „veledílem“ Kolo dějin. Paradoxně čím vyšší jsou nároky bernhardovských megalomanů na vlastní dílo, tím grotesknější to dílo patrně je. [...] tito hrdinové stojí na hranici dvou světů, světa ducha, filozofie a světa umění, a ani v jednom plně neobstáli. V tomto rámci buduje Bernhard základní a jedinou situaci svých her. Situace těchto hrdinů ducha je existenciální [...] a demonstruje absurditu života, kterou na sebe postavy v jistém smyslu dobrovolně a z vlastní vůle vzaly, kterou učinily modem vlastní existence a paradoxně konstitutivním rysem vlastní osoby. Tato „konstitutivní absurdita“ v nich zároveň přehlušuje hlubší existenciální úzkost a umožňuje jim žít. (AUGUSTOVÁ 2003a: 46)

Dramata, v jejichž centru stojí trapně směšní hrdinové ducha, jako právě *Divadelník*, zařazuje rakouský germanista Wendelin Schmidt-Dengler k specificky bernhardovskému žánru komeditragédie (SCHMIDT-DENGLER 1999: 418). Vymyká se tradičnímu žánru tragikomedie, protože vystihuje tragédii i komedií (existence) zároveň: komedie

představuje v tvorbě Thomase Bernharda především způsob, jak snášet tragédii existence. Komično má v jeho dramatických i prozaických dílech existenciální rozměr: náš život je při vši fundamentální tragice příliš směšný, příliš trapný. Schmidt-Dengler odkazuje na Bernhardův výrok: „Všechno je směšné, pomyslíme-li na smrt“ (BERNHARD 1982: 67).⁴ Někdy u něj převládá první část výroku: „Všechno je směšné“, jindy je důraz položen na fakt trvalé přítomnosti smrti:

Neustálé překračování hranice mezi komedií a tragédií irituje diváky i kritiky [...]. Pro bleskurychlou oscilaci se jeví jako nepostižitelný jazykem literární vědy [...]. Rozhodující je, že komedie se ztotožňuje s tragédiemi [...] jeho poetiku určuje dynamika neustálého pohybu mezi tragédií a komedií, ale obojí se pohybuje na témže terénu [...] Tragédie a komedie mají společnou látkovou oblast. (SCHMIDT-DENGLER 1999: 425)

Na příkladu dvou inscenací z počáteční fáze české recepce jsem se snažila ukázat, že Bernhardova dramatická tvorba byla od počátku hodnocena jako mimořádná, originální, ale těžko interpretovatelná. Zatím poslední inscenací Bernhardova textu je již zmiňovaný *Oběd u Wittgensteina* v Národním divadle v Praze. V reflexích této inscenace hovoří recenzenti o psychologické hře (HRBOTICKÝ 2019; ŠTÁSTKA 2019) a jako „silnou psychologickou hru pro tři mimořádné herce“ (THOMAS BERNHARD: OBĚD U WITTGENSTEINA 2019: 24) ji označilo i Národní divadlo. Důraz je kladen na vztahy tří sourozenců ztvárněné s drastickou komediální nadsázkou jako „groteskní peklo u rodinného krbu“ (LUŇÁKOVÁ 2020: 11). V rámci psychologizujícího výkladu vyškrtala dramaturgyně Marta Ljubková většinu replik, které lze pojmenovat jako „existenciální výkřiky“ (AUGUSTOVÁ 2003: 99). Tím došlo k interpretačnímu posunu hlavně u postavy filozofa Ludwiga v podání Saši Rašilova, který s důrazem na „tělesné projevy vyšinitosti, obsesivní gesta“ předvedl „výraznou studii psychicky labilního člověka“ (RESLOVÁ 2019), jeho protagonista však ztratil filozofující rozměr. Přesto se z inscenace „základní otázky lidské existence“ (HRBOTICKÝ 2019) a motivy hledání smyslu života nevytratily. Jevištní tvar je strukturován pomocí „vypointovan[ých] groteskní[ch] hereck[ých] čís[el]“ (PAVELKOVÁ 2019), doprovázených virblem bubeníka v pozadí, což inscenaci dodává kabaretní či až cirkusový ráz (PAVELKOVÁ 2019). A přestože se snad hlučná groteskní poloha a „[v]izuální agresivita Špinarovy inscenace [...] mými se subtilností bernhardovských postav“ (RESLOVÁ 2019), dané režijní pojetí nepotlačilo krásu hry, ba naopak: domnívám se, že stylizace, která s textem na první pohled nesouzní, dává paradoxně o to více vyniknout jeho kráse a zvláštní nerealistické poetice.

4 Bernhard jej pronesl v úvodu děkovné řeči při převzetí Rakouské státní ceny za literaturu v roce 1968.

Bernhard groteskní a satirický

Možná nastal čas pro novou fázi recepce dramatiky Thomase Bernharda u nás. Pro dnešní politickou situaci, kdy v čele (zdaleka ne pouze české) společnosti stojí demagogičtí populističtí politici (někteří z nich hájí konzervativní hodnoty, jiní před zraky veřejnosti rozkrádají stát), se zřejmě hodí inscenace méně pietní, s přímočařejší výpovědí, vyjádřenou drastičtějšími komediálními prostředky. Inscenační důraz na groteskní pojetí ostatně předznamenala hned druhá inscenace hry *Ritter, Dene, Voss* v roce 2005 pod názvem *Ludwigův návrat* v podání poloprofesionálního sdružení Depresivní děti touží po penězích. Byla pojata jako bytové divadlo pro dvacet diváků, které tři sourozenci v dětských oblečcích vtáhli do dění pomocí estetiky hnusu (u velkého jídelního stolu se společně konzumoval oběd jedinou kolující vidličkou, přičemž vegetariánům byla servírována mražená zelenina rovnou z pytlíku, ostatním vlažné párky. Diváci byli na závěr přinuceni umýt špinavé nádoby.). V roce 2010 obohatily Depresivní děti provokativní bernhardovské aktivity o projekt *Monument Bernhard* v Památníku na Vítkově, v jehož rámci aktualizovaly několik Bernhardových děl pomocí satirické a groteskní nadsázky:

Je k nezaplacení sledovat, jak se poetika tohoto sympaticky potrhleho spolku rozlézá a pohlcuje například takového dramatického velikána jako Thomas Bernhard. [...] Hrát divadlo v památníku je neodolatelný nápad, jak oživit něco z podstaty neživé. Interiér svou makabrální atmosférou předčí každé krematorium. [...] Způsob, jakým s ním Depresivní děti nakládají, je výsměšně sarkastický, a proto také přirozeně oživující. (MACHALICKÁ 2010)

V mramorovém sále, kde bývalo vystaveno nabalzamované rozpadající se tělo prvního československého komunistického prezidenta Klementa Gottwalda, uvedl soubor postupně několik Bernhardových textů v komediálně groteskní jevištní stylizaci: volnou dramaturgií románu *Mýcení* nazvanou *Kulturštrúdl* označil žánrově jako „brutal crazykomedii“, *Loveckou společnost* pak jako „veselou komedii o nacistech“ (UMĚLECKÝ GANG 2010). Pro další Bernhardovo rané drama *Prezident* (prem. 4. a 5. 10. 2010, Památník na Vítkově) s problematikou totalitní moci našly Depresivní děti vhodný interpretační klíč přenesením děje do doby komunismu, na česko-rakouskou hranici, tedy k tzv. železné oponě, což v prostoru někdejšího komunistického mauzolea vyznívalo naprosto nenásilně. Komickým vrcholem představení byl výstup před Památníkem, kde Prezident se svým československým protějškem přestřihával pásku před Temelínem. Do hry tak byli v roli přihlížejícího davu zapojeni i diváci, stejně jako při závěrečném vystavení Prezidentova těla po atentátu v mramorovém sále na katafalku, kdy v řadě kondolovali paní Prezidentové. Celá scéna působila dosti přízračně, a přitom vrcholně komicky.

Kritika xenofobie, konzervativismu a neonacismu

V posledních letech spolu se silícími xenofobními, nacionalistickými a konzervativními tendencemi v evropské i české politice a veřejnosti nabývá na aktuálnosti také Bernhardova satirická hra *Nad vrcholky strání a výš*, jakkoli byl žánr satiry v jeho tvorbě spíše výjimkou.⁵ Hru *Nad vrcholky strání a výš. Den německého básnictví kolem roku 1980. Komedie* z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století lze považovat za umělecko-kritický pendant k protinacistické hře *Před penzí*⁶ takřka ze stejné doby. V obou dílech kritizuje Bernhard absenci poválečné denacifikace v Německu a fašistoidní mentalitu současnosti. Text *Nad vrcholky strání a výš* lze nicméně interpretovat též aktuálně jako obraz krajně korupční společnosti, otrávené klientelismem a propojením zájmů vrcholných představitelů moci, politiky, ekonomiky a médií, jakožto zobrazení jejich vzájemně výhodné parazitní koexistence a podpory, jež zdánlivě ospravedlní cokoliv a kohokoli. Jen s tím rozdílem, že soudobí čeští politici se nenechávají fotit s genii národní literatury (čeští spisovatelé přestali být po listopadu 89 symbolem „svědomí národa“, jímž byli v době komunismu, jakožto takovýto symbol tedy nelze dnes jejich status ani zneužívat), ale s mainstreamovými popstar a populárními herečkami. Bernhardova hra tedy může tvořit českému prostředí analogii a evokovat v obecnějším smyslu prodejnost médií, představitelů (pop-)kultury a dalších oblastí společenské struktury propojených s mocí. Šířeji pak demonstruje absenci svědomí a skrupulí, a to zejména na úrovni společenských elit. „Předností“ Bernhardova antihrdiny rovněž je, že na něm lze demonstrovat kritiku soudobé zkorumpovanosti a xenofobie, obsažené ve zdánlivě kultivovaných konzervativních hodnotách, podobně jako projevy antisemitismu a přezívající fašistoidní mentality. Jakkoli nám posledně jmenovaná témata mohou připadat vzdálená, i pro nás jakožto obyvatele střední Evropy druhé poloviny 20. století a počátku století 21. je důležité vnímat skrytá společenská i privátní rezidua zločinného způsobu myšlení. Ostatně západně od našich hranic varuje před xenofobními tendencemi v aktuální politice (třeba parodií organizací jako AfD či Pegida) i před oživením jen zdánlivě mrtvého neonacistického smýšlení v široké veřejnosti řada autorských polodokumentárních divadelních projektů.⁷

5 Pojmem satirické komedie v souvislosti s hrou *Nad vrcholky strání a výš* se zabývají např. (BARTHOFFER 1981; RIETRA 1987; JAPP 2004).

6 Původní německá premiéra se odehrála ve Stuttgartu (Württembergische Staatstheater Stuttgart, 29. 6. 1979, režie Claus Peymann, scéna Karl-Ernst Herrmann). Hra *Před penzí* představuje v rámci Bernhardovy dramatické tvorby ojedinělý případ jednoznačné protinacistické satiry. Vznikla ve stejném roce jako divadelní text *Právníci* autora dokumentárních her Rolfa Hochhutha. Protagonistou obou děl je prominentní právník, který po válce dál nerušeně pokračuje v soudcovské kariéře. Hochhuth i Bernhard se inspirovali reálným politickým skandálem: odhalením nacistické minulosti bádensko-württenberského ministerského předsedy Karla Filbingera. Režisér Claus Peymann chtěl nejprve uvést hru Hochhuthovu, ale pak zinscenoval Bernhardovo drama, protože Hochhuth dokončil své dílo později. Karl Filbinger požadoval odstoupení Peymanna z postu šéfa stuttgartského divadla, nakonec však musel sám odejít z politické funkce. Viz (KOBBERG 2000: 206–212).

7 Viz např. autorský kolektivní projekt Falka Richtera FEAR v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz (režie Falk Richter, prem. 25. 10. 2015).

Germanistka Nina Birkner (2009) v publikaci *Vom Genius zum Medienästheten* [Od génia k mediálnímu estétovi], v níž sleduje postavu umělce v německojazyčných dramatech 20. století, konstatuje, že se kritika, literární a divadelní věda doposud textem *Nad vrcholky strání a výš* zabývaly jen omezeně (BIRKNER 2009: 218–219). Důvod spatřuje v tom, že v této komedii

jsou příznačná témata a motivy jako nemoc nebo smrt méně přítomní než v jiných prozaických a divadelních textech a že postava spisovatele neodpovídá Bernhardovu „konzistentnímu obrazu umělce“. V centru jeho literárních textů je většinou „jedinec, umělec a intelektuál, člověk ducha, posedlý vlastními plány a vizemi, oponent každé ideologie či organizace“. (BIRKNER 2009: 219)⁸

Typické pro „dichotomický svět“ (BIRKNER 2009: 219) Bernhardových děl bývá, že v nich „stojí jedinec a masa, jedinec a stát, jedinec a kulturní provoz v nesmiřitelné opozici. Umění a poznání se jeví jako poslední nedotknutelné svátosti v životě orientovaném na duševní hodnoty, které [...] dokáží realizovat s nejvyšším vypětím jen nemnozí – ustavičně přitom ohrožení definitivním ztroskotáním“ (Sorg citovaný in BIRKNER 2009: 219). Naproti tomu hrdinu hry *Nad vrcholky strání a výš* Moritze Meistera charakterizuje Birkner jako typ etablovaného umělce, žijícího v blahobytu a ověčeného světskými poctami (BIRKNER 2009: 218). Herbert Gamper rozlišuje dokonce tři bernhardovské umělecké typy:

Za prvé umělce zobrazeného s tragickým patosem, který dospěl na vrchol umění a uznání za cenu nelidského perfekcionismu [...]. Za druhé ztroskotance, kteří neselhali pouze lidsky, nýbrž i umělecky [...]. A za třetí cyniky a nafoukané hlupáky, protežované v rámci kulturního provozu a bezostyšně tyjící z jeho mechanismů. (GAMPER 1994: 108)

Moritz Meister patří bezpochyby ke třetímu typu. Představuje v Bernhardově díle dosti výjimečnou „úspěšnou“ variantu člověka ducha a je převráceným obrazem typického bernhardovského „ztroskotance“ (jehož předobrazem se autorovi stal dědeček, takřka neznámý spisovatel Johannes Freumbichler). Pro Meistera jednoznačně platí, že úspěch a zapojení do kulturního provozu znamenají duchovní a duševní smrt: úspěch ho proměnil v mediální produkt, jak o tom svědčí takřka nepřetržitý narcistní monolog. Také ostatní bernhardovští protagonisté vedou monolog, jim ale slouží pro tristní životní bilanci. I proto bývají tyto hrdinové staří, stáří je existenciální metaforou tvůrčího ztroskotání a tragické životní bilance. Meisterovi slouží monolog k budování vlastní mediální image. Chce si zajistit pozitivní obraz v médiích a sekundární literatuře (viz žoviální pseudohlubokomyslné proslovy určené doktorandce a novináři):

8 Birkner (2009) uvádí citace z textu Bernharda Sorga (1992: 302).

Pan Meister: Goethe Novalis přirozeně v jistém smyslu Heine [...]
 Miluji Klopstocka
 Také milujete Klopstocka pane von Wegenere
 a vy slečno Werdenfelsová [...]
 Ale klidně napište že jsem začínal jako úplný revolucionář
 a rozlíceně protestoval proti poměrům v naší zemi
 jako můj Stieglitz [...]
 A samozřejmě Hamsun toho jsem přímo hltal [...]
 Klidně napište
 že jsem svůj život obětoval umění pane von Wegenere
 (BERNHARD 2010c: 231–232)

Rovněž vztah básníka a jeho ženy se totálně zvnějšnil, oba o něm pro přítomné (mediální) svědky pouze podávají zcela konvenční zprávu. Paní Meisterová přitom ztělesňuje propagační a manažerský prvek. Reprodukuje názory svého muže v podobě povrchních obecných klišé. Její prefabrikovaná zpráva je určena rovnou pro záznam: svou řečí tak vlastně předjímá mediální citát. Aktivně utváří i vlastní mediální obraz – a to opět v podobě tradičního klišé – v souladu s představou géniovky manželky a múzy, která se pro něj obětovala. Nyní má tudíž právo sklízet ovoce své oběti a v zájmu optimalizace finančního zisku manželem manipulovat:

Paní Meisterová: Pak jsem přislíbila taky Mohuč [...]
 Už jsem podepsala smlouvu.
 (BERNHARD 2010c: 236)

Tam, kde na vteřinu probleskne skutečný vztah mezi manželi, vyjeví se vzájemné pohrdání a výsměch se stopami strindbergovské nenávisti, jak je známe z raných her *Společnost na lovu* (1974) nebo *Prezident* (1975). Ani nenávist však nedokáže zakrýt totální prázdnotu vztahu.

S Moritzem Meisterem se setkáváme na sklonku života, kdy se po letech zneuznání přece jen stal věhlasným „národním“ spisovatelem. Paní Meisterová si se zadostiučiněním libuje, že je oslavován i v akademickém prostředí a politických kruzích. Je šťastná, že byl zvolen členem Akademie společně s prezidentem:

Paní Meisterová: Není dne aby se o tobě nepsalo v novinách [...]
 Akademie pro jazyk a literaturu
 zvolila Moritze Meistera svým členem [...]
 A spolu s mým mužem byl zvolen pan spolkový prezident
 neuvěřitelné že
 špičkový státník
 a tak velký významný básník současně
 (BERNHARD 2010c: 187)

Nina Birkner charakterizuje Meistera jako „umělce zkorumpovaného stranickou politikou“ (BIRKNER 2009: 232) (jak zní název jedné podkapitoly její studie) a dodává: „místo aby se jako kritický intelektuál a spisovatel zasazoval za ‚obecně osvícené hodnoty‘, usiluje o profesní uznání politiků, kteří na poli moci disponují kapitálem“ (BIRKNER 2009: 223).⁹ Hra vznikla v době, kdy byly rakouská politika a fungování celého státu ovládnuty tzv. sociálním partnerstvím (*Sozialpartnerschaft*), přičemž zákulisní dohody mezi předáky dvou velkých stran, lidovců a socialistů, vyřadily ze hry menší strany i řadové občany: „taková forma demokracie, v níž veškerá rozhodnutí závisela pouze na koaličních dohodách, stavěla [menší strany i občany] do role pasivních subjektů. [...] Podmínkou pro přijetí do strany, a tím i pod sociální ochranu, byla emocionální identifikace s kulturou a institucí ‚sociálního partnerství‘“ (AUGUSTOVÁ 2020: 46–47). Vlivem tohoto rakouského fenoménu na kulturní politiku a umění se zabývá například spisovatel Robert Menasse v eseji „Estetika sociálního partnerství“ (1990). Moritz Meister je trefným zobrazením takového úředně-státního umělce: „Jako kanonizovaný autor se považuje za geniálního tvůrce posvátných artefaktů. [...] S odkazem k romantickému teoretickému náhledu na umění sám sebe chápe jako médium transcendentální sféry promlouvající dílem“ (BIRKNER 2009: 224). V průběhu děje však vlastními promluvy sám sebe demaskuje: „Vyjevuje se ziskuchtivost kanonizovaného autora a jeho snaha upevnit vlastní postavení v rámci literárního provozu“ (BIRKNER 2009: 232). Ukazuje se, že deklarovaná orientace na duchovní hodnoty je pouhá sebestylizace a čirá póza.

Potvrzením Meisterovy umělecké mimořádnosti má být nepřetržitě odkazování na dílo největšího německého klasika. Opakovaně jmenuje Goetha jako svůj identifikační tvůrčí a životní vzor (přičemž zavrhuje Kleista, který takovým vzorem jakožto sebevrah být nemůže [BERNHARD 2010: 234]). Analogicky chce být považován za novodobého klasika, což pro něj především znamená být opěvován médii a literární vědou. Titul hry tvoří patrně nejnámější Goethův verš z básně *Poutníkova noční píseň*.¹⁰ Kromě toho, že je protagonista vybaven pro umění příznačným mluvčím jménem Meister, tedy Mistr, Bernhard v jeho jméně spojuje narážku na Goethova románového hrdinu Viléma Meistera s odkazem na Karla Philippa Moritze, tvůrce románu *Anton Reiser* (1785–1790), který jakožto žánr autobiografického vývojového románu Goetha při psaní *Viléma Meistera* (1795–1796) ovlivnil (BAHR 2006: 90). Mluvčí jméno tak včleňuje Moritze Meistera do tradice klasické německé literatury hned dvojnásob a navíc „ukazuje Meisterovu identitu jako umělý konstrukt“, spojený s uctíváním a statutem kultovní osobnosti (BIRKNER 2009: 239). Četné intertextuální odkazy na Goetha („Skutečný kníže básníků je Goethe univerzální člověk“ [BERNHARD 2010c: 234]) tedy slouží Meisterovi ke stvrzení výsadní pozice ve společnosti. Sebeidentifikace s Goethem dokáže navíc využít i k projevům nacionalismu: „Meister se prezentuje jako univerzální tvůrčí génius a reprezentativní básník ‚německého kulturního národa‘. Právě k tomu mu jako vzor slouží Goethe“ (BIRKNER 2009: 226).

9 Autorka cituje z (JÄGER 2000: 15).

10 U Johanna Wolfganga Goetha v *Poutníkově noční písni*: „Nad vrcholky strání / a výš / ticho je, ni vání / necitíš / v korunách vát; / už ptáčkové došvitořili. / Počkej jen chvíli, / též budeš spát“ (přeložil Otokar Fischer).

Stylizace dramatické řeči se navenek příliš neliší od jiných Bernhardových divadelních textů. Monologizující promluvy jsou rozčleněny do delších či kratších pečlivě rytizovaných řádků. Hlavní text trpí tentokrát záměrnou mnohomluvností, jež vyjadřuje téma hry: protagonista totiž bez ustání mluví sám o sobě. Vzpomíná na neúspěchy a bídu, kdy po celá desetiletí zůstal neznámým autorem. Co neřekne sám, připomene jeho žena. V proudu jejich slov „nelze rozlišit mezi klišé a autentickou výpovědí“, přesněji řečeno obojí v nich splývá: promluvy, které vypovídají o zkušenostech a životě běhu našeho spisovatele, představují zároveň prefabrikovaná klišé, jsou to jen citáty obecných frází: „táž věta [...] může sloužit popisu strastiplného života i jako frázovitý prostředek sebeinscenování“ (MITTERMAYER 1995: 162). Právě prvek sebeinscenování, metadivadelní rovina, v níž protagonista existuje a hovoří, zbavuje jeho slova skutečného obsahu a závažnosti. Zmedializováním a zbanalizováním reflexe vlastního života ztratil možnost a schopnost říci cokoli skutečného. Namísto toho hovoří nepřetržitě pro potenciální publikum (v osobě doktorandky, novináře a nakladatele). Opakování slovních a životních rituálů většinou bernhardovským protagonistům umožňuje dále existovat. Meisterovy mnohokrát opakované tirády se naproti tomu staly pouze vyprázdňeným autocitátem. A stejně prázdnou mediální kopií sebe sama je i sám protagonista. Též promluvy ostatních postav sestávají z frází, klišé, předsudků, projevuje se v nich atavismus, xenofobie, antisemitismus, sexismus, kulturní, intelektuální a společenský snobismus a obsahují více či méně skryté urážky všeho druhu. Takřka každá věta textu *Nad vrcholky strání a výš* představuje nenápadný, ale přesně mířený úder, z každého slova doslova ukapává jed. Postavy s lehkostí přeskakují od motivů vztahujících se zdánlivě k vysokým kulturním a duchovním hodnotám, k motivům naprosto banálním. Jakkoli je krátké spojení mezi vysokým a nízkým typické pro všechny Bernhardovy tragicko-směšné hrdiny, Meister se liší tím, že na jedné straně „situuje sám sebe na autonomním pólu v kulturní sféře a neguje jakékoli ekonomické zájmy“ (BIRKNER 2009: 228), jeho komičnost však „vyplývá z diskrepance mezi tím, jak staví na odív své hluboké duchovní založení, a uvězněním ve sféře triviální povrchnosti“ (BIRKNER 2009: 221).

Text *Nad vrcholky strání a výš* je výjimečný také tím, že v něm autor stříhem a jakoby mimochodem propojuje rádooby „pozitivní“ předsudky (např. snobské oceňování uměleckého vkusu Židů: Meister žije a tvoří v domě po židovském obchodníkovi s uměním, který mu město dalo bezplatně k dispozici) s jednoznačně antisemitskými výroky. Skandální prohlášení týkající se vyhlazení Židů tu nezaznívají v rodině nacisty (jako ve hře *Před penzí*). Antisemitské názory totiž dle Bernharda patří k názorové výbavě soudobé kulturní elity: „Thomas Bernhard má vyvinutý smysl pro současnou atmosféru. Antisemitský odér, který kolem sebe s úsměvem šíří Meister a jeho choť, zrcadlí nanejvýš aktuální poměry: přesně tohle dnes slyšíme“, tvrdí v roce 1982 divadelní kritik (HENSEL 1982: 225). Ty nejvíce šokující motivy jsou v Bernhardově komedii přímou součástí společenského konsensu. Je to vyznačeno jazykovou stylizací, respektive tím, že stylově a stylisticky nijak nevybočují z okolního textu a mají opět podobu obecných (a obecně přijatých) frází a klišé. Proto se nikdo z dramatického personálu, tvořeného reprezentanty kulturních institucí (univerzita, noviny, nakladatelství), nad podobnými výroky v rámci společenské konverzace při kávě ani nepozastaví:

Pan Meister: Je to dům po jednom Židovi
vystěhoval se do Ameriky vyhnán nacisty [...]
Obchodník židovského původu
jako můj profesor Stieglitz [...]
velice vzdělaní kultivovaní lidé
jako můj profesor Stieglitz [...]
typický židovský osud že Anne
jako můj profesor Stieglitz
Bože můj hrozná doba nepopsatelná doba [...]
Ovšem židovská otázka zůstává stále strašlivým problémem
nedá se rozřešit
Ale Židé si také za mnohé mohou sami
Židé si toho přece hodně sami zavinili [...]

Paní Meisterová: Znali jsme hodně Židů
samí velice milí lidé
ale bylo samozřejmě i hodně takových
kteří si o vyhlazení přímo říkali
(BERNHARD 2010c: 223–224)

Meisterova nacistická mentalita se projevuje i opěvováním válečné zkušenosti, již považuje za určující pro tvorbu. Zkušeností z druhé světové války navíc paradoxně (a nehorázně) sám sebe přiřazuje k tradici krásné literatury! A současně se tím snaží zdiskreditovat mladší spisovatelskou konkurenci (BIRKNER 2009: 229):

Pan Meister: Válka
je fundamentálním zážitkem německého muže [...]
Přirozeně že psaní je stavem milosti
v němž hraje smrt zcela mimořádnou roli [...]
Podívejte se na dnešní mladé spisovatele
samí nesmírně nadaní mladí lidé [...]
Jenže oni všichni nic neprožili
co napíší se čtenáři rozpadá když to čte [...]
neboť zde chybí zážitek smrti
(BERNHARD 2010c: 210)

Stěžejní roli v Meisterově světě hraje jeho „opus magnum“ – Tetralogie, kterou právě dokončil a v níž s velikášstvím sobě vlastním zpracovává „počátky lidstva počátky kultury/jak řečeno veškerou historií“ (BERNHARD 2010c: 210). Je asi jediným dílem dramatického typu člověka ducha, ze kterého se v rámci díla Bernhardova dlouze cituje. Po celou závěrečnou 11. scénu Meister v úzkém kruhu předčítá z Tetralogie souvislý úryvek. V „univerzalistickém“ autorském kontextu však působí citáty z Tetralogie jako drsná fraška: jsou totiž napsány stylem pokleslé apokalyptické telenovely, osudy mnoha

postav se zde proplétají a uzavírají v notoricky známých evropských kulisách (Londýn, Paříž, Oxford, Lausanne), jejichž výčet se nese v absurdním, až nonsensovém duchu, jako by se uzavíral poslední díl nějakého nekonečného evropského seriálu.

Meister se během hry stále znovu odvolává na protagonistu Tetralogie, profesora Stieglitze, v jehož příběhu chtěl zobrazit „typický židovský osud“. Četná banální moudra vzápětí označí za stieglitzovský citát, ba nevysloví takřka žádnou myšlenku či tvrzení, aniž by dodal: „říká Stieglitz“ (např. BERNHARD 2010c: 210–213, 233–234) nebo „jako profesor Stieglitz“ (např. BERNHARD 2010c: 203 a 210) či „říká [můj] profesor Stieglitz“ (např. BERNHARD 2010c: 211–214) apod. Meister – za války potenciální pachatel – sám sebe autobiograficky ztotožňuje se Stieglitzem jakožto obětí. Tato pochybná a pochybená identifikace s fiktivní postavou židovského vzdělance umožňuje Meisterovi hodnotově zamlžit jakýkoli vlastní postoj a jednání, minulé i současné. V postavě Stieglitze hledá ospravedlnění svých myšlenek i vlastní existence. Zároveň si Stieglitze plete s židovským obchodníkem s uměním, z jehož majetku (domu) profituje. Dochází tak ke zvláštnímu zmatení a promísení identit, jež je výrazem Meisterova „gumového“ svědomí: nejabsurdnější působí záměna identit právě tam, kde Meister hovoří o holocaustu a současně vyslovuje typická antisemitská klišé. Krátkým spojením z nich dělá citát profesora Stieglitze a zcela absurdně tak činí z postavy židovského vzdělance antisemitu:

Pan Meister: Ale na druhé straně se člověk nemůže pořádně
hrabat v minulosti
to nechceme
Němci a Židé se navěky budou nenávidět
říká profesor Stieglitz v mé Tetralogii [...]
Přirozeně za všechny nitky tahali odjakživa Židé
Žid je ten kdo určuje chod věcí říká Stieglitz
Žid řídí svět
i když se to nezdá
ale svět řídí Žid
Všechny důležité posty jsou v židovských rukou
i dnes
kde je bohatství tam je Žid
kde je krása tam je Žid říká Stieglitz
(BERNHARD 2010c: 224)

V dnešní době v našem společenském kontextu je problematika zkorumpovaného jedince (ne pouze umělce), protežovaného mocnými z různých společenských kruhů nanejvýš aktuální. Ještě naléhavějším a aktuálnější se mi pak jeví téma demagogického, ať záměrného či bezděčného, myšlenkového zmatení, které vede v posledku k záměně, ba ztotožnění viníků a obětí. Důsledkem takového nepřijatelného ztotožnění je aktivní sebevyvinění pachatelů a nakonec překroucení historických skutečností a popírání vražd a útisku zločineckých režimů ze strany těch, kdo je utvářejí a utvářeli.

Neblahé a v důsledku vražedné promísení rolí pachatelů a obětí tematizovala v německojazyčném kontextu Ingeborg Bachmann už počátkem šedesátých let v povídce „Mezi vrahy a blázny“ ze sbírky *Třicátý rok* (1961). V šedesátých letech vznikl v Německu žánr dokumentárního dramatu,¹¹ které vneslo téma nacistické minulosti a nedostatečné denacifikace do veřejného západoněmeckého diskursu. Od poloviny osmdesátých let se začíná se zpožděním intenzivní konfrontace s nacistickou minulostí projevovat i v rakouské literatuře a dramatu.¹² Thomas Bernhard tuto kritickou linii předznamenal v sedmdesátých letech několika odkazy na nacismus v jinak abstraktních dramatech *Společnost na lovu* (1974) a *Prezident* (1975), satirickým dramoletem *Der deutsche Mittagstisch* [Německý oběd] (1978), ve kterém rodina Bernhardů loví z polévky namísto nudlí nacisty,¹³ a právě dramaty *Před penzí* a *Nad vrcholky strání a výš*. Kritiku nacismu a současného antisemitismu pak završil poslední hrou *Heldenplatz* [Náměstí Hrdinů] (1988) a skandálem kolem jejího uvedení v roce 1988 v Burgtheatru k padesátému výročí anšlusu Rakouska k hitlerovskému Německu.¹⁴ Je smutným, jakkoli pro divadlo pozitivním faktem, že hra *Nad vrcholky strání a výš* je snadno aplikovatelná i na současnou politiku a společnost.

Poděkování

Tato studie vznikla s podporou Akademické prémie udělené Akademií věd ČR prof. Pavlu Janouškovi. Zároveň chci poděkovat kolegyni dr. Ivě Mikulové, bez jejíž inspirativních podnětů by tato studie nevznikla.

Bibliografie

- AUGUSTOVÁ, Zuzana. 1995. *Ritter, Dene, Voss* aneb Jak psát dnes divadelní text [Ritter, Dene, Voss Or How to Write a Theatre Text Today]. *Kritický sborník* 15 (1995): 1–2: 48–62.
- AUGUSTOVÁ, Zuzana. 2003a. *Thomas Bernhard*. Brno: Větrné mlýny, 2003.
- AUGUSTOVÁ, Zuzana. 2003b. Pražské divadelní aktivity Martina Huby [Theatrical Activities of Martin Huba in Prague]. *Literární noviny* 14 (7. 1. 2003): 2: 12.
- AUGUSTOVÁ, Zuzana. 2020. *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama* [Experiment as a Critique of Nazism. Postwar Austrian Experimental Drama]. Praha: Academia – NAMU, 2020.

11 Viz např. *Přelícení* (1965) Petera Weisse nebo *Náměstek* (1963) Rolfa Hochhutha.

12 Viz např. román *Vyvrhelové* (1980) nebo *Burgtheater. Fraška se zpěvy* (1980–1981) Elfriede Jelinek, *Polední vyzvánění* (1985) Heinze R. Ungera, *Neznám krásnější zemi* (1987) Felixe Mitterera apod.

13 Dramolet *Německý oběd* uvedl Peymann rovněž během své šéfovské éry v divadle ve Stuttgartu, a to v rámci večera *Ó, mé Rakousko. Texty a písně z Rakouska* [O Du mein Österreich. Texte und Lieder aus Österreich] 7. 2. 1979 (Kammertheater der Württembergischen Staatstheater Stuttgart).

14 Bernhardův *Heldenplatz*, premiéra v Burgtheatru 4. 11. 1988, režie Claus Peymann, scéna Karl-Ernst Herrmann.

- BAHR, Ehrhard. 2006. *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předbřeznové* [History of German Literature 2. From Enlightenment to Pre-March Period]. Překl. Markéta Kachlíková. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2006.
- BARTHOFFER, Alfred. 1981. Vorliebe für die Komödie: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. *Vierteljahresschrift des Adalberts-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 31 (1981): 1–2: 77–100.
- BERNHARD, Thomas. 1982. Rede zur Verleihung des Österreichischen Staatspreises. In Otto Breicha und Reinhard Urbach (Hrsg.). *Österreich zum Beispiel. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968*. Wien/Salzburg: Residenz Verlag, 1982: 67.
- BERNHARD, Thomas. 1998a. *Hry I* [Plays I]. Překl. Josef Balvín, Tatjana Langášková, Vladimír Tomeš a Jaroslav Bílý. Praha: Divadelní ústav, 1998.
- BERNHARD, Thomas. 1998b. *Ritter, Dene, Voss, Jednoduše komplikovaně, Alžběta II.* [Ritter, Dene, Voss, Simply Complicated, Elizabeth II]. Překl. Zuzana Augustová. Praha: Nakladatelství Palla-ta – Divadelní ústav, 1998.
- BERNHARD, Thomas. 1999. *Hry II* [Plays II]. Překl. Josef Balvín, Daria Ullrichová a Wolfgang Spitzbardt. Praha: Divadelní ústav, 1999.
- BERNHARD, Thomas. 2010a. *Hry III* [Plays III]. Překl. Zuzana Augustová a Josef Balvín. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.
- BERNHARD, Thomas. 2010b. *Hry IV* [Plays IV]. Překl. Zuzana Augustová, Josef Balvín, Václav Cejpek, Jitka Jílková a Barbora Schnelle. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.
- BERNHARD, Thomas. 2010c. *Nad vrcholky strání a výš* [Over All the Mountain Tops]. Překl. Zuzana Augustová. In Thomas Bernhard. *Hry IV*. Praha: Divadelní ústav, 2010: 181–266.
- BIRKNER, Nina. 2009. *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. 1998. Brněnské publikum vidělo slavnou inscenaci Divadla na zábradlí. Z rodiny se filozof může i zbláznit [Brno Audience Has Seen a Famous Performance from the Theatre On the Balustrade. A Philosopher Can Go Crazy Because of His Family]. *Rovnost* 113 (4. 6. 1998): 14.
- CEJPEK, Václav. 1994. *Černý anděl. Pokus o interpretaci dramatické tvorby Thomase Bernharda* [Black Angel. An Attempt on an Interpretation of the Dramatic Works of Thomas Bernhard]. Brno: JAMU, Divadelní fakulta, 1994.
- DANĚK, Jiří. 1996. Scénická apoteóza složitosti našeho světa [Scenic Apotheosis of the Complicatedness of Our World]. *Práce* (20. 6. 1996): 13.
- ERML, Richard. 1999. Fascinující pitva herecké duše na Zábradlí. Thomas Bernhard: Divadelník [Fascinating Autopsy of Actor's Soul on the Balustrade. Thomas Bernhard: Histrionics]. *Reflex* (1999): 9: 53.
- GAMPER, Herbert. 1994. Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard. In Hidle Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner (Hrsg.). *Stichwort Grillparzer*. Wien: Böhlau Verlag, 1994: 108.
- HENSEL, Georg. 1982. Gross nicht, aber artig, Frankfurter Allgemeine Zeitung. (29. 6. 1982). In Jens Dittmar (Hrsg.). *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1990: 225.
- HOELL, Joachim. 2004. *Thomas Bernhard. Portrét spisovatele a dramatika* [Thomas Bernhard. A Portrait of the Writer and Playwright]. Překl. Tomáš Dimter. Praha: Prostor, 2004.
- HRBOTICKÝ, Saša. 2019. Národní divadlo uvádí slavnou hru rakouského skandalisty Thomase Bernharda a potvrzuje výjimečnost činohry naší první scény. Sólo pro tři: *Ritter, Dene, Voss*

- [The National Theater Presents a Famous Play by the Austrian Scandalist Thomas Bernhard and Confirms the Uniqueness of Our No. 1 Drama Stage. Solo for Three: Ritter, Dene, Voss]. *Deník N* (21. 11. 2019): 12.
- HRDINOVÁ, Radmila. 1996. Trojkoncert hereckých osobností [Tripple Concert of Acting Celebrities]. *Právo* 7 (1. 7. 1996): 153: 9.
- JÄGER, Georg. 2000. Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriss. In Sven Hantschek, Therese Hörnigk und Christine Malende (Hrsg.). *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*. Tübingen: M.Niemeyer, 2000: 1–28.
- JAPP, Uwe. 2004. *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 1996. Dvojí paradox: Ritter, Dene, Voss [Double Paradox: Ritter, Dene, Voss]. *Literární noviny* 7 (7. 9. 1996): 32: 14.
- KOBERG, Roland. 2000. *Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie*. Berlin: Henschel Verlag, 2000.
- KŘÍŽ, Jiří P. 1996. Pitínský balancuje Na zábradlí [Pitínský Balances On the Balustrade]. *Český týdeník* (1996): 156: 8.
- LJUBKOVÁ, Marta. 2019. Thomas Bernhard. *Oběd u Wittgensteina*. [Lunch at Wittgenstein's] *Národní divadlo* 1 (září 2019): 26.
- LUŇÁKOVÁ, Anna. 2020. Vztahové peklo. Bernhardův text pro herecké trio [Relationship Hell. Bernhard's Text for a Trio of Actors]. *A2* 16 (2020): 2: 11.
- MACHALICKÁ, Jana. 1996. Thomas Bernhard v české premiéře. Slovanské peklíčko u oběda [Thomas Bernhard in the Czech Premiere. Slavic Hell During Lunchtime]. *Lidové noviny* 9 (19. 6. 1996): 143: 11.
- MACHALICKÁ, Jana. 2010. Jak oživit krematorium [How to Liven a Crematorium Up]. *Lidové noviny* 23 (3. 6. 2010): 9.
- MENASSE, Robert. 1990. *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1990.
- MIŇOVSKÁ, Jana. 1998. Ritter, Dene, Voss. České divadlo 97/98 [Ritter, Dene, Voss. Czech Theatre 97/98]. *Ústecký deník* (25. 3. 1998).
- MITTERMAYER, Manfred. 1995. *Thomas Bernhard*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- PAVELKOVÁ, Tereza. 2019. Party u Wittgensteina v roce 2019 [Party at Wittgenstein's in 2019]. *Divadelní noviny* 30 (10. 12. 2019): 21: 4.
- PECKA, Zdeněk. 2009. *Thomas Bernhard als zoon politikon. Zur verspäteten Aufnahme Thomas Bernhards und seines Werkes in Tschechien*. Dissertation. Universität Wien, 2009.
- PEŇÁS, Jiří. 1996. Proklínané Rakousko. Tři lekce Thomase Bernharda [Cursed Austria. Three Lectures of Thomas Bernhard]. *Respekt* 8 (24. 6. 1996): 26: 18–19.
- PRAŽAN, Bronislav. 1996. Dítě v červeném sametu Na zábradlí [A Child in Red Velvet On the Balustrade]. *Rozhlas* (23. – 29. 9. 1996): 4.
- PRAŽAN, Bronislav. 1999. Divadelník coby Martin Huba na Zábradlí [Martin Huba in Historionics On the Balustrade]. *Rozhlas* (1999): 19: 4.
- PROCHÁZKA, Vladimír. 1996. Není nic hezčího než takové deštivé odpoledne v posteli [Nothing Better than Such a Rainy Afternoon in Bed]. *Mladá fronta Dnes* 7 (20. 6. 1996): 19.
- RESLOVÁ, Marie. 1996. Holé stěny jsem vždycky miloval [I Always Loved Bare Walls]. *Týden* 3 (24. 6. 1996): 26: 67.
- RESLOVÁ, Marie. 2019. Návrat Stivínové do Národního divadla: Bernhard jako sourozenecká klauniáda [Stivínová's Return to the National Theatre: Bernhard as A Clownshow of

- Siblings]. *Aktuálně.cz* (9. 11. 2019). [citováno dne 14. 1. 2021]. Dostupné online na https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/bernhard-obed-u-wittgensteina-recenze/r~9b591f14030c11ea84c6ac1f6b220ee8/?utm_source=www.seznam.cz&utm_medium=sekce-z-internetu.
- RIETRA, Madeleine. 1987. Thomas Bernhards ‚Über allen Gipfeln ist Ruh‘ – eine fröhliche Literatursatire? In Alexander von Bormann (Hrsg.). *Sehnsuchtagst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Colloquium an der Universität Amsterdam*. Amsterdam: Rodopi, 1987: 75–92.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. 1999. Tragédie jsou komedie aneb Nepostizitelnost Thomase Bernharda literární vědou [Tragedies are Comedies, Or How the Literary Studies Cannot Cover Thomas Bernhard]. In Thomas Bernhard. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 1999: 418–425.
- SOPROVÁ, Jana. 1996. Koncert pro tři herce. Ritter, Dene, Voss. Vašáryová, Hadrbolcová, Ornest [A Concert for Three Actors. Ritter, Dene, Voss. Vašáryová, Hadrbolcová, Ornest]. *Večerník Praha* (1. 8. 1996).
- SOPROVÁ, Jana. 1999. Divadelní mág Martin Huba [Martin Huba, a Theatre Mage]. *Večerník Praha* (22. 1. 1999).
- SORG, Bernhard. 1992. Kunst ja, Politik nein. Thomas Bernhard in Österreich. In: Gunter E. Grimm (Hrsg.). *Metamorfosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenb. Vlg., 1992: 302–311.
- ŠPINAR, Daniel. 2019. Vzpomínka [Reminiscence]. In Thomas Bernhard. *Oběd u Wittgensteina*. Praha: Národní divadlo, 2019: 15–16.
- ŠTĚÁSTKA, Tomáš. 2019. Zuzana Stivínová se do Národního vrací jako marnivá herečka na doma [Zuzana Stivínová Returns to the National Theatre as a Vain Actress for Any Household]. *iDNES.cz*, Kultura (7. 11. 2019). [citováno dne 14. 1. 2021]. Dostupné online na https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/zuzana-stivinova-obed-u-wittgensteina-premiera-stavovske-divadlo-ritter-dene-voss.A191107_095708_divadlo_ts.
- THOMAS BERNHARD: OBĚD U WITTGENSTEINA. *Národní divadlo* 1 (září 2019).
- UMĚLECKÝ GANG. 2010. Bernhard Monument. [citováno dne 22. 9. 2021]. Dostupné online na <http://depressivnideti.eu/minulost/bernhard-koncentrat/>.

doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR

tým pro výzkum moderního českého divadla

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1, Česká republika

augustova@ucl.cas.cz

[yorick]

Zuzana Augustová je teatroložka, překladatelka a pedagožka. Specializuje se na divadlo a drama německé jazykové oblasti a na české divadlo a drama. Knižně publikovala disertaci pod názvem *Thomas Bernhard (Větrné mlýny, 2003), Umění životu nebezpečné. Reflexe současného (nejen) německojazyčného divadla a literatury* (Transteatral a ÚČL AV, 2018) nebo *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama* (Academia-NAMU, 2020) vycházející z její habilitace. Je docentkou na germanistice FF ZČU v Plzni. Překládá z němčiny (T. Bernhard, E. Jandl, E. Jelinek, P. Handke, W. Höll, M. Prinz, A. Schnitzler, F. Zeller, F. Zorn). Za literární překlady obdržela Překladatelskou prémii 2013 Rakouského ministerstva školství, umění a kultury a Tvůrčí ocenění Obce překladatelů za rok 2016. Byla spolueditorkou českého vydání her T. Bernharda a A. Schnitzlera v Divadelním ústavu Praha. Je členkou mezinárodního týmu Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek der Universität Wien und der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

Zuzana Augustová is a theatrologist, translator, and pedagogue. She specialises in theatre and drama in the German-speaking countries as well as the Czech Republic. She published her doctoral thesis entitled *Thomas Bernhard (2003), followed by Umění životu nebezpečné. Reflexe současného (nejen) německojazyčného divadla a literatury* [Life-threatening Art. The Reflection of Contemporary (not only) German-speaking Theatre and Literature] (2018) and *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama* [Experiment as a Criticism of Nazism. Postwar Austrian Experimental Drama] (2020) based on her habilitation thesis. She works as an assistant professor at the Department of German and Slavic Languages, University of West Bohemia. She translates from German (T. Bernhard, E. Jandl, E. Jelinek, P. Handke, W. Höll, M. Prinz, A. Schnitzler, F. Zeller, F. Zorn). For her literary translations, she received the Translation Prize 2013, awarded by the Austrian Ministry of Education, Arts and Culture, and Creative Award of the Czech Literary Translators' Guild in 2016. She co-edited Czech-language collective publications of Bernhard's and Schnitzler's plays. She is a member of an international team 'Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek der Universität Wien und der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien'.

Theatralia [24 / 2021 / 2]



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.