

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Thomas Bernhard

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 246-263

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142497>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

THOMAS BERNHARD

O idylickém Salcburku, nádherném městě rozkládajícím se mezi kopci Mönchsberg, Kapuzinerberg a Gaisberg na řece Salzach, slovansky Salice, plné pstruhů a hlavatek, z jihu opřeném o masiv Untersbergu, nejbližší a starobylými legendami opředený alpský vrchol o dobré dvě stovky vyšší než Sněžka, za nímž se tyčí dvaapůltisícový Hoher Göll a horstva Hagengebirge a Tennengebirge, píše Thomas Bernhard vytrvale jako o místě vražedném, smrtícím. Klid a půvab jako by tomu odporovaly. Po posledním válečném běsnění tu byl donedávna jedinou na první pohled patrnou jizvou Mozartův dům na Makartově náměstí, ne dům rodný, nýbrž dům na pravobřeží, v novější a prostornější městské části, kam z uzounké Getreidegasse v historickém jádru města přesídlil Wolfgangův otec Leopold, když se vzmožil. I tato jizva, pár kroků od Karajanova rodného domu na Schwarzstraße a co by kamenem dohodil od každoročně nádherně kvetoucího parku a zámku Mirabelle, jež své celoživotně milované Salome Altové, nejkrásnější salcburské patricijské dceři (rodina se jí samozřejmě zřekla) a matce svých pěti synů a pěti dcer, nechal postavit kníže arcibiskup Wolf Dietrich (1559–1617), aby byl i z výše svého hradního sídla (rezidence uprostřed starého města se teprve budovala) s rodinou spojen alespoň pohledem, se dnes zaceluje, ba snad je již zacelena historicky věrnou rekonstrukcí někdejšího mozartovského domu – z japonské iniciativy a za japonské peníze.

V ohromném dómu, kde varhancičil nejen Wolfgang Amadeus, ale i Haydnův bratr Michael, hýří slunnými barvami pozdní italská renesance. Stával zde dóm ještě větší, bezmála o tisíc let starší. Budovatel Wolf Dietrich jej však nechal zničit požárem, aby barbarská stavba zmizela a mohla být nahrazena chrámem uměřených proporcí, odpovídajících tehdy modernímu vkusu vzdělaného církevního knížete. Půda je tu antická: svatopetrský hřbitov, kam se dnes k poslednímu odpočinku dostanou jen nejprominentnější nebožtíci, leží na místě dle tradice svlaženém krví pětapadesáti

starořímských křesťanských mučedníků. Hned u hřbitova se zachovala středověká pekárna, kde mniši dodnes pečou skvělý chléb a kam si můžete přinést k vypečení i bochník naplněný uzeným, přesněji: tmavou tyrolskou šunkou, neuzenou, ale jen sušenou, či klobásami. Náplň, podobně jako ryby, ovoce, sýry, drůbež a cokoli chcete, nakoupíte každý čtvrtek ve Schranngasse, na selském trhu v ulici, kde stával internát, o němž v první části autobiografického cyklu píše Thomas Bernhard; udělali byste nesmyslnou chybu, kdybyste nakupovali na každodenním Starém trhu v jádru historického levobřeží, který spíše než trhem v pravém smyslu je atrakcí pro movité turisty, žádostivé zakoupit si – snad v představě, že taková chroupávalo dítě Mozart – jablíčka se srdíčkem vyběleným v karmínové slupce.

Kdo by v této starosvětské, soudobým turismem jen z povrchu překryté idyle hledal krásu smrtící? Náhodný návštěvník tu i na starých hřbitovech vnímá všechno jiné než smrt. Na svatošebestiánském třeba Paracelsův náhrobek nebo italskou nádheru mauzolea Wolfa Dietricha, jenž se nechal pohřbít ve středu svatého pole, uprostřed svěřených spolublžních pod stroze střídmou kupolí, kryjící útulný interiér teple barevné ložnice, do níž jednou bude radost se vzbudit. Fidlání studentů Mozartea zaznívá z četných okolních podnájmů až k náhrobku veleučitele hudby Leopolda Mozarta, smějícího se bezpochyby do široka rozevřenými čelistmi své lebky i pod tíhou posvěcené hlíny nejen muzikálnímu snažení žáků svých pražáků, ale i podivné shodě okolností, že zde až do Posledního soudu musí ležet namísto s milovaným, byť zlobivým synem, jemuž se ve Vídni nedostalo ani vlastního hrobu, s jeho počestným nástupcem v loži manželském a se svou nemilovanou snachou a lidmi z její přízně.

I Thomas Bernhard vzpomíná, jak babička, čínorodá žena života, milovala tyto a podobné funerálie. Na vnučka jako na každé dítě leccos z toho působilo tísnivě, jako spisovatel a dramatik však babiččinu zálibu zdědil, a také začasté konstruktivně využil. Smrt, jíž se poznamenán těžkou chorobou tak často díval do očí, měla zde tvář veskrze lidskou. Podle toho bylo vše, co s jejími důsledky souviselo, svědomitě celebrováno na hraně živoucí osobnostní, rodinné, mezilidské individuality – a jejího pozemského znicotnění.

Jak s tím kontrastuje Bernhardův popis náletů! Čtenář si zajisté povšiml, že děs z urvaných údů, roztržených těl a nešťastníků udušených pod sutinami nebo dusících se v přelidněných skalních slujích už před náletem je jen jednou stránkou Bernhardovy chlapecké zkušenosti. Právě proto, že spisovatel Bernhard velmi důsledně vzdoruje jakémukoli psychologizování a usiluje o prózu, která by měla jazykovou a významovou průzračnost protokolu, vystávají další dimenze sdělované zkušenosti s náletem výrazně a zřetelně: co by se v kulise salcburských skal a historických staveb zvidavému chlapci málem mohlo stát dobrodružstvím, je v Bernhardově popisu zmrazeno v katastrofu postihující vinné i nevinné, v katastrofu, kterou bychom mohli právě kvůli její nevypočitatelnosti a netečnosti k lidským osudům pokládat za živelnou, Goethe by řekl démonickou, kdyby nebyla objektivním protějškem hrůz internátních, vyvolaným nacistickou mašinerií smrti.

Proto také v Bernhardově autobiografickém cyklu stojí vylíčení válečné doby na prvním místě a jmenuje se *Die Ursache* neboli *Příčina*; vypsání traumatizujících osobních zkušeností dětských mělo teprve následovat. K tomu je pro českého čtenáře třeba dodat, že Salzburg byl snad nejnacističtější rakouským městem (Stefan Zweig) a že jen shodou okolností to na něm dnes není vidět. Toto jedinečné místo s aurou, z něhož září souzvuk přírody s dějinami, kdysi zbohatlé obchodem se solí, ve středověku jediným široce dostupným konzervačním prostředkem, a nakonec zchudlé do bezvýznamnosti, která jeho starobyloou krásu zachránila před modernizačními přestavbami, bylo jako stvořené k mytologizaci. Mluvily z něj jen dějiny – a nehybná, sebevědomá zaostalost patricijských nositelů tradice. Nejbližší alpský masiv Untersberg je opředen legendami podobně jako u Čechů Blaník. Namísto svatého Václava dřímá v této hoře německý císař – podání kolísá mezi Karlem Velikým a Friedrichem Barbarossou – a na pláních mezi Alpami a městem má v čele svých rytířů vybojovat poslední velkou vítěznou bitvu. Není divu, že to bylo místo Hitlerova srdce. Hned za posvátným kopcem, poblíž Berchtesgadenu, v přírodní kulise ohromivé krásy, nechal pro sebe a své nejbližší zřídit proslulé Orlí hnízdo. K padesátinám mu pod vrcholkem štítu Hoher Göll zbudoval Martin Bormann „čajový dům“ nebo též „dům diplomatů“, přístupný jen po silničce vinoucí se krkolomně nad propastmi v takřka kolmé skalní stěně, nakonec pak soustavou střílen vybaveným tunelem a výtahem, jehož mosazí se blyštící prostorová kabina u cíle fungovala jako pojízdný salon. Skalní místo mělo rezonovat s mýtickou sugescí prakořenů nadčlověckého germánství, s vizemi o nevyhnutelných střídách barbarsky světovládných božstev.

Není tedy divu, že nacisty napadlo dovršit syntézu kouzelného a paměti věků obtěžkaného místa s novou generací vševládných božstev, založivších tisíciletou Třetí říši a právě Salzburg korunovat vlastním monumentem. Naproti pevnému středověkému arcibiskupskému hradu, na Kapuzinerbergu, měl být vystaven betonový partajní velehrad nové doby, jenž by svými obrovskými proporcemi s mohutnými nádvořími a shromaždišti výmluvně kontrastoval s někdejší monumentalitou církevní tradice. Kapucíny už vystěhovali, za oběť by byla jistě padla i nablízku stojící Zweigova vila, plná kulturněsběratelských pokladů; nádhera historického města by se byla krčila pod tíhou nacistického monstra. Válka však zmařila zamýšlené dílo pýchy, skutečně bylo pouze přemostění řeky, na němž pracovali ruští, čeští a další totálně nasazení novodobí otroci, jak si povšiml chlapec Thomas Bernhard.

Knihy vzpomínkového cyklu jsou suverénně vytvořenými literárními texty asketicky soustředěného vyjadřování. Mají silné autobiografické rysy, přece jen je však nelze pokládat za svazky memoárů, jejichž zajímavost by byla poměřitelná pouze objektivní zajímavostí osobně zaznamenaných událostí. Jde o pravost uměleckou – a v tomto smyslu autor mnohé faktografické jednotlivosti příslušně upravil.

Především zmonumentalizoval postavu svého dědečka Johanna Freumbichlera (1881–1949), snad jediné osobnosti, k níž se cítil nenalomeně vázán po celý život. Když jsem se v Bernhardových textech s Freumbichlerem setkal poprvé, pokládal jsem jej za skvěle vymyšlenou horizontní figuru, za jakousi regulativní ideu, na níž romanopisec poměřuje míru malichernosti všech postav ostatních. Johannes Freumbichler však skutečně žil – a žil posedle vědomím svého spisovatelského poslání. Vytvořil dílo bezmála stejně rozsáhlé jako sebrané spisy Thomase Manna, známé však podstatně méně: děda učinil proslulým až vnuk. Ze srovnání lze do jisté míry pochopit tragikomickou dimenzi typu, jemuž Thomas Bernhard – sám se k němu počítaje – říká, ne bez stopy ironie, „duchovní člověk“. Cílová vidina sveřepce obětujícího snivé vášni tvorby sebe i své blízké nespočívá jen v tvorbě a sebetvorbě umělecké. Úzce souvisí s představou uměleckého úspěchu jako nezczitelného a nezaměnitelného sebeprosazení, a tedy i bezkonkurenční emancipace sociální. Subjektivně to znamenalo něco jako nadčlověctví, jež propůjčovalo dědovi sílu nejen k osobní askezi. Neváhal nemilosrdně zotročit celou rodinu, podřídit ji své cílové vizi. Žena a pak i dcera po celý život pracovaly nízce a příležitostně, aby sebe i génia Freumbichlera udržely naživu. Pouze „duchovní lidé“ měli nárok na výjimku. Dcera Herta, Thomasova matka, zklamala. Nestala se přední vídeňskou primabalerínou, jak si její otec vysnil. Naděje však znovu ožila ve vnuku Thomasovi. Děd z něj chtěl mít umělce. Obor byl mu vedlejším, umělectví vším: jediným důstojným způsobem existence. Jak a čemu se má Thomas učit, kolísalo mezi hudbou a divadlem, nejnadějnější se zdála dráha pěvecká, zmařená těžkou plicní chorobou; v každé změněné konstelaci dědeček prokalkulovával nová a nová východiska. Na literaturu kupodivu nedošlo, tu s heroickým sebezapřením obdělával děd sám.

Stoicky nad svým údělem povznesen – jen občas strašil své oddané okolí myšlenkami na sebevraždu – házel Johannes Freumbichler po celá desetiletí s neuvěřitelnou vytrvalostí hromady perel sviním. Že zanevřel na celý lidský rod, je pochopitelné. Jediný významný úspěch mu zajistila jeho skvělá žena. Dozvěděla se, že ve Freumbichlerově rodné obci Henndorf blízko bavorských hranic se usadil Carl Zuckmayer, autor proslulého *Hejtmana z Kopníku*, známý německý antifašista, tehdy již v emigraci – a poslala mu Freumbichlerův obsáhlý román *Philomena Ellenhub*. Zuckmayerovi se zalíbilo, že Freumbichler psal o venkovanech rodného Solnohradska bez nejmenší stopy ideologie krve a půdy. Na jeho doporučení byl román vydán renomovaným nakladatelstvím Zsolnay a v roce 1937 dostal dokonce rakouskou státní cenu. Freumbichlerovi tento úspěch dovolil, aby si po pětatřiceti letech věrného soužití vzal Annu Bernhardovou, rozenou Pichlerovou (1878–1965), za zákonitou manželku; poprvé za ta léta začala se „duchovnímu člověku“ rýsovat i zajištěnost existenční. Slávy ani peněz si Johannes Freumbichler neužil. Zakrátko Hitler připojil Rakousko k Německu – dobrodinci Zuckmayerovi se podařilo uniknout do Švýcarska a USA – následovala válka, poválečná strádání a smrt.

Příjmení získal Thomas Bernhard po prvním muži své babičky, po muži, od něhož babička utekla k tříadvacetiletému studentovi techniky a budoucímu spisovateli Freumbichlerovi. Thomas příběh poněkud vyzdobil: není pravda, že první babiččin muž Karl Bernhard byl o třicet let starší než ona, není pravda, že kvůli Freumbichlerovi opustila tři děti z prvního manželství, nýbrž pouze dvě, a vůbec už není pravda, že se do ní Freumbichler zamiloval, když se jako seminarista díval z okna do protilehlého bytu Bernhardových v Priestergasse. Kdo zná polohu salcburského katolického semináře a vyhlídku z jeho oken, pochopí svůdnost této romantické stylizace, estetizující navíc Thomasův proticírkevní vzdor. Johannes Freumbichler však neměl úmysl stát se knězem, nikdy v semináři nestudoval a jeho žena Anna jej tedy nemusela v tomto ohledu zachraňovat. Snad podvědomě do Thomasovy literární stylizace pronikl náboženský prvek nevšedního životního příběhu: svou lásku nalezla Anna (podobně jako kdysi Salome Altová, jejíž příběh musel Thomas Bernhard z vyprávění dobře znát) – navzdory všem normám, obvyklým očekáváním a mravu – celoživotně, oddala se jí bezvýhradně a prokázala neuvěřitelnou schopnost sebezáporu se svrchovaně jasnou myslí.

Thomas Bernhard tedy měl mnoho co zdědit, ale málo co z toho bylo by možno mu závidět. Narodil se 9. 2. 1931 v Heerlenu v Nizozemí, kam jeho matka odešla, aby rodině žijící na solnohradském venkově ušetřila ostudu z nemanželského otěhotnění. Thomas byl nechtěné dítě a ničeho z toho, co tehdy s takovým ódiem souviselo, nebyl ušetřen. Jeho otec, henndorfský stolařský tovaryš Alois Zuckerstätter, jej nikdy za svého neuznal. Soud mu nakonec otcovství přiřkl, Thomas byl v této věci odborníky prozkoumáván osmiletý. Když později uviděl otcovu fotografii, soudní verdikt pochopil a zděsil se: podoba skutečně nápadná. Zuckerstätter však zmizel, až bernhardovské bádání jej znovu objevilo: jako alkoholik vzal si život v Berlíně roku 1940, zanechav po sobě ženu a dceru Hildu. Tu francouzský germanista Louis Huguet našel prostřednictvím Červeného kříže v bývalé NDR. O existenci svého slavného nevlastního bratra se dozvěděla deset dní poté, co zemřel.

Německy píšícím autorům připadl po druhé světové válce mimořádně obtížný úkol: najít jazyk, jímž by bylo možno věrohodně vyjádřit zkušenost zlomu, zkušenost katastrofy napřed vnitropolitické a potom válečné, zkušenost z poznamenání touto katastrofou, a též zkušenost vůle k životu, která tomu všemu navzdory byla spíš vystupňována než zlomena, nabývala však nezvyklých, začasť groteskně diskontinuitních podob. Úloha byla ošidná v tom, že měla být řešena na půdě mohutné literární tradice a v konkurenci s nejvytříbenějšími jazykovými monumenty moderny, právě se vracejícími ze zámořské emigrace do nacismem a válkou též duchovně a mravně zpustošeného Německa.

Živý jazyk všednodennosti zas byl zdevastován fašismem, a to až do nejběžnějších hovorových poloh. Heinrich Böll později vzpomínal, jak obtížné bylo po válce zformulovat jedinou nejen literárně, ale i lidsky věrohodnou větu. Thomasu Bern-

hardovi, podobně jako Handkovi a dalším, se v prózách a zejména v dramatech kompromitující, nikým a ničím nesmířené řečové indicie utkvěle a stále radikálněji vrací až po drama *Náměstí hrdinů*.

Přece jen však tato konstelace spěla k něčemu hlubšímu než pouze k překonávání traumat z minulosti, navíc je překonávali ti, kdo za ně už z důvodů generačních a z řady důvodů dalších v žádném ohledu nemohli nést zodpovědnost. První etapa úsilí o poválečné obnovení věrohodnosti jazykově německé kultury byla spjata se Skupinou 47.

Když na setkání Skupiny 47, která se mezitím proměnila v elitní literární burzu, vystoupil v roce 1966 čtyřladvacetiletý Peter Handke a vmetl zaslužitým romanopiscům do tváře, že nejsou schopni popisu, byla to pastva pro senzacechtivý tisk: konečně kulturní skandál! Handke však přes polemickou příkrost výpovědi zformuloval základ vyhraněného uměleckého programu: konec je krásnému vyprávění, konec i těm nejtěšnějším iluzím, konec psychologické prózy. Namísto prožívající subjektivity dostala se rázem do centra pozornosti objektivní stránka jazykové formulace prožitku, práh pojmenovávání.

Nešlo pouze o křížovátku literárních technik, jimiž měla být obkročena vžitá měšťanská próza, nýbrž o zradikalizovanou reakci na to, co Roman Jakobson nazval *fetištvím slova* (*Poetická funkce*, Jinočany: H&H, 1995, s. 30). Reakce sama je procesem dnes už více než stoletým, rozmanitě však přerývaným a převrstvovaným z důvodů vnitřních i pod tlakem dramaticky proměnlivých okolností. Směřuje k vymanění slova ze služebnosti: živoucí slovo má cenu v sobě samém, není pouhou poukázkou na skutečnost (Jakobson). Vzdor proti psychologismu tradiční měšťanské prózy není tedy záležitostí změn v literární módě a kulturní mentalitě. Prudká inflace jazykových znaků, k níž došlo v alfabatizovaných zemích Evropy druhé poloviny devatenáctého století, ukázala se jako ohňostroj iluzí. Odtud krize románového vyprávění. O novinkách se dočítáme v novinách, hezká vyprávění pokládáme za kýč, napsal Robert Musil; povšiml si i souvislosti iluzivního vyprávění s ideologiemi: „*Přece však si komunisté, nacisté nebo katolíci rádi nechávají vyprávět. Tato potřeba se vždy znovu vynoří, kde je pevná ideologie a kde tak je dán předmět vyprávění.*“ (*Gesammelte Werke VIII*, Rowohlt, 1978, s. 1412). A to byla hluboká zkušenost vnímavých lidí Handkovy a Bernhardovy generace: inflace rozmnožuje a přemnožuje jazykové znaky, a tím znejasňuje jejich funkční diference. Usnadňuje prolínavost a vzlínavost jazykových struktur. Proto mohl nacistický jazyk velnout do zdánlivě nevinné poválečné všednodennosti. Nic by na tom nebylo, kdybychom směli jazyk chápat jen jako nástroj, jen jako prostředek sdělování. Víme-li však, že to nejsme my, kdo mluví jazykem, nýbrž že je to jazyk, kdo mluví námi, nemůžeme se spokojit s banalizací jevového povrchu komunikačních struktur.

Právě na to reagoval Thomas Bernhard spisovatelstvím nejen „odpsychologizovaným“, ale i jazykově asketickým. Nešlo pouze o čistotu literárního jazyka, o jeho oproštění od bezmyšlenkovité fráze, o ryzost jazykové konstrukce a o vy-

nalézavé rozvíjení vnitřních konstrukčních možností. Tomu by se byl mohl naučit na textech Thomase Manna, Hermanna Hesse, na Brochově *Vergilově smrti*, ba i na Grassově *Plechovém bubínku*. Asketičnost Bernhardova jazyka má kořeny jiné.

Má-li slovo nabýt ceny a věrohodnosti netoliko jako značka něčeho jiného, nýbrž v sobě samém, musí přestat viset na papíře, musí zaznít. Znaková inflace obrátila původní smysl písemné fixace promluv a vyhloubila mezi nimi a literárně prošlechtěnými jazykovými útvary „vysokého“ písemnictví propast téměř nepřekročitelnou. Psávalo se – nákladně, namáhavě, pomalu a ručně – aby byla trvaleji zachycena, obsahově „prodloužena“ promluva. Měšťanské písemnictví tuto přirozenou souvislost překrylo velkovýrobou svébytných znaků a symbolů, velkovýrobou statutární kulisy kulturnosti. Kdo by mluvil, jak velikáni pozdně měšťanského německého písemnictví psali, stal by se přinejlepším jejich karikaturou.

První Bernhardovy literární pokusy nesly rysy regionální, pozitivně emotivní literatury, vědomě v duchu spisovatelství dědova. Dědictví anarchismu pěstoval v konfliktním postoji k tradičnímu životnímu kontextu solnohradského venkova, říkalo se mu „hendorfský Villon“ a lze si představit, jak si na tom zakládal; básnil však naprosto tradičně, na pomezí nvyého kýče. V padesátých letech se však dostal do moderně smýšlejícího přátelského kruhu, který později ironizoval ve svém *Mýcení (Holzfällen)*. Naráz se tak setkal s obojím: s osvobozením od tradičních uměleckých konvencí i se svobodou, spočívající v sociální nezávislosti zajištěné tradicí dobré rodiny a jejím majetkem.

Více než biografická stránka věci zajímá nás objektivita textu. Bernhard se v kruhu moderně a avantgardně intelektuálně orientovaných přátel dovzdělal, vytříbil svá měřítká, konečně se svobodně nadechl alespoň ve smyslu přeneseném, ověřil si, že je schopen psát rafinované texty, které plně vyhovují stylovému kánonu moderny právě vadnoucí od samotného vrcholu svých životních sil.

Zároveň však bystře pochopil gestický ráz unavené moderny. Nestal se jejím epigonem, spíše jej zaujalo prozkoumávání příčin její vyčerpanosti. Ve stále nových a nových variacích prozkoumává „umělectví“ a shledává je směšným. Nejde o kritiku vnější a její neodolatelný humor je ironické, nikoli však satirické povahy. Ve své stylisticky snad nejvybroušenější próze *Mýcení. Vzrušení (Holzfällen. Eine Erregung)*, 1984) naposled shrnul nejpodstatnější rysy svého celoživotního tématu sousedství umění a smrti. Rozumí mu zcela jinak než v schopenhauerovské tradici, z níž původně ve stopách svého děda Freumbichlera vyšel a kterou tak dobře známe z děl Thomase Manna. Soustředí se na problém pravosti a nepravosti umělecké existence a nemilosrdně odhaluje estetizaci vyprázdněných životních forem jako únik před pravdou a zodpovědností. Vazba smrti a umění není tu produktivní již ani esteticky, tristanovsky. Ze svého štěstí jsme udělali deprese, a tak jsme ztroskotali, shrnuje Thomas Bernhard.

Umění vždy žilo v žilvu zdání, ze hry vyvěrající ze dvou pramenů: jeden ji spojoval se skutečností, s modelováním reálných problémových situací, druhý kot-

vil v neskutečnu. Prvního bylo zapotřebí, aby hra měla smysl, druhého, aby byla možná. Umělectví jako způsob existence odvozuje se z tohoto vzorce nelegitimně. Zdání se v něm láme v předstírání, v předstírání smyslu existence plané.

Krouživý pohyb Bernhardových vyprávění odpovídá jejich melancholickému zaměření. Mnoha nedorozuměním by se byli Bernhardovi čtenáři vyhnuli, kdyby vzali vážně jeho upozornění, že ve svých autobiografiích nepopisuje, jak co bylo, nýbrž jak on to tehdy prožíval a procíťoval. Toto vymezení bychom mohli pokládat za alibistické, kdyby autor ulpěl na provokativních a agresivních formulacích, jež poskytly nejednu záminku k veřejným skandalizacím, a tak i k ideovému umrtvení nejvlastnějšího poselství jeho textů. O naléhavosti a nepohodlnosti poselství svědčí mimo jiné hysterie, s níž bylo v rakouském a zčásti i německém prostředí vytěšňováno.

Melancholie česky znamená stesk, stesk pramenící v sebezahleděnosti. Bernhardovi jde o popis sebe sama, inspirován Montaignem žízni po tom, nechat se poznat. Melancholie je psychickým mechanismem po výtce narcistní povahy: objekty, k nimž se váže, nefungují jinak než spouštědlo, jímž je subjektivní pletivo vztahů uváděno do chodu, ožívováno. Na prahu novověku bývala melancholie dokonce životním stylem a umělecky vyjadřovaným světonázorem. V baroku, jak známo, tvořila protipól triumfálně rozjásané věčnosti, pól neusmířené, neusmířitelné protože pomíjivé časnosti, všeho, co mělo nebo mohlo mít lidskou cenu, leč nepochopitelně a nezadržitelně se propadalo do nebytí.

V moderní německé literatuře jsou prvky barokní tradice přítomny mnohem živěji než v písemnictví našem, kde – s výjimkou poezie – byl barok buď erbovním znamením programově katolické orientace, anebo zůstal ve stínu protestanstske laděného českého národního autostereotypu. Zejména válka a její následky inspirovaly autory německého jazyka k využití některých složek barokního dědictví ve zcela nových, nebarokních souvislostech. Tak je tomu například v *Plechovém bubínku* Güntera Grasse, jinak zas, propastí mezi časností a věčností, u Thomase Bernharda. Ten, jak víme, vyrostl v kulise barokního Salcburku nejen biograficky, ale i umělecky: Hofmannsthalův *Jedermann*, dodnes o letních festivalech každoročně hraný v prostoru mezi salcburským dómem a arcibiskupskou rezidencí, výmluvně posouvá zděděné i moderní tance smrti, vepsané v géniu místa, do divadelní podoby. Bernhardovi se záhy stává jevištěm a dramatem vše, město i okolní příroda, vlastní životní příběh i příběhy jiné, koloběh provinčně patricijského i vídeňsky ležérního snobismu. Poukaz k divadelnosti je poukazem k jevištnímu řádu, a už jen ten nahrazuje kdysi triumfální pól barokní věčnosti. Transcenduje a v tom, bohužel jen v tom, projasňuje spleť útržků, jež žijeme a na něž si vzpomínáme.

Melancholie by zůstala duševním pohybem ryze subjektivním, do sebe zahleděným a jen k sobě se vztahujícím, kdyby nebyla vyjadřována a sdělována. Proto tkví jádro Bernhardova spisovatelství v úsilí o maximální objektivaci své subjektivní zkušenosti: aby překonal svá osobní traumata nadosobním způsobem. Ke zvlád-

nutí tohoto úkolu využívá Bernhard zvláštní kombinace archaických a moderních technik. Jde o postupy na hony vzdálené jakémukoli literárnímu psychologování – a právě v tom tkví jejich mimořádná psychologická účinnost.

Čtenář si v Bernhardově textu jistě povšiml četných a úporných opakování vět nebo větných částí. Jako by vypravěč utkvěl na dílčím motivu, kroužil kolem něj a bránil se postoupit v ději dál. Často nás opakování zaskočí, když už jsme si mysleli, že jsme z motivického kruhu vykročili.

Tok Bernhardovy zralé prózy má litanický charakter. Zdánlivě mechanický princip této formy funguje na základě odblokování všednodenní nahodilosti psychických stavů: proráží subjektivní sebezatarasení v beznadějně individualizovaném životním čase, probouzí schopnost nechat se oslovit tím, co bylo všednodenní kulisou překryto, a přimknout se k věčnému smyslu symbolického zprostředkování, k objektivitě formulace. Snad právě proto této výpovědní formě takzvaný moderní člověk obvykle nerozumí nebo ji pohrdavě marginalizuje.

Litanie se nejen vleče, ale především krouží kolem významového středu, k němuž mírně obměňovanými formulacemi stále znovu odkazuje. V Bernhardově autobiografickém cyklu snadno najdeme četné příklady, za všechny připomeňme opakované vysvětlování, proč chlapec Thomas málem zaspal nálet nebo vyprávění o Pittionim a tělesně postiženém spolužákovi v *Příčině*. V *Mýcení*, Bernhardově próze nejzralejší, je litanický mechanismus i jeho střed odkryt naprosto. Vyprávění se krouživě vrací k vypravěčskému já, nápadně prezentovanému bezmála jako věc: připomíná se stále znovu zároveň s křeslem, v němž sedí. Křeslo stojí ve zšeřelé předsíni a soustředěně na ně doráží hemžení z osvětleného hudebního salonu. Tento nápor uvádí do chodu hru útržkovitých vzpomínek. Autor si s nimi hraje jako by to byly součástky puzzels, nepoddává se jim, hledá jejich nejpřiměřenější sestavu, která by se dala co nejjednodušeji pojmenovat. Příkré formulace nás nesmí zmást. Thomas Bernhard je v neztenčené míře vztahuje též na sebe, na autorské já. Pečlivě protokoluje disharmonii mezi mikrokosmy, z nichž žádný není s to vztáhnout se věrohodně k makrokosmu nebo se jím dokonce stát. Protokoluje ji jako theatrum mundi, jako divák hru, v níž sám představuje jednu z postav. Nakonec opravdu vstoupí na scénu „umělecké večere“.

Do prózy tak proniká prvek příznačný pro Bernhardova dramata. Všechno v nich visí na znějícím slovu. Jevištní konstelace je statická, tvoří daný rámec, nemění se nebo se mění naráz, schematicky, jako pouhý situační koordinát jazykové hry.

Krouživé opakování má však u Bernharda co činit ještě s jedním stylistickým pramenem: s inspirací seriální technikou hudební kompozice. Bernhardovi nejde o vnější napodobení, nýbrž o vnitřní využití této techniky, směřující k co nejvšestrannější, a zároveň nejjednodušší organizaci materiálu. Seriální způsob hudební kompozice, jak známo, vyrostl z přenesení Schönbergovy dodekafonické techniky, která se týkala jen intervalového uspořádání tónových sledů, na další zvukové di-

menze. Nejen melodika, nýbrž i rytmika, agogika, dynamika a zvuková barevnost měly být vzájemně proorganizovány. Thomas Bernhard velmi dobře, mnohem lépe než hudební epigoni Webernovi, pochopil, že smyslem této kompoziční techniky není konstrukce sama, nýbrž maximální zhutnění a soustředěnost hudebního výrazu. Proto se ani Schönberg ani Webern necítili hudebními revolucionáři, objeviteli alternativních systémů kompozičních, jak později šířeno, nýbrž skladateli hluboce zakotvenými v kontinuitě tradice.

Serialitou inspirovaná organizace zvukové a výrazové stránky vypravěčského jazyka dodává Bernhardovým litanickým opakováním pevný jednotící řád, zbavuje je mechaničnosti a libovůle. Odpovídá tomu i stavba vět a jejich zvládnutý slovosled. Pramáno respektuje obvyklá pravidla rozestavení větných členů v německém souvětí. Nestačí spatřovat v tom jen reakci na dnešní i v němčině běžné stylistické rozvolnění. Bez něho by samozřejmě Bernhardova hra s jazykem nebyla v míře tak velké možná, jde tu však o víc: o prokomponování barev a akcentů znějícího jazyka. V něm je Bernhard blíže německé poezii než soudobé hovorové mluvě. K básnictví patřily celé řady slovosledných „výjimek“ již dávno a měly podobnou funkci – soustředěně zformovat výraz. Romantiky tento problém fascinoval, toužili překonat vnější formu formou vnitřní. Jejich touha směřovala k tak dokonalému jazykovému prokomponování výrazu, jež by mechaniku vnějších básnických forem učinilo přebytečnou, odložitelnou jako již nepotřebné lešení. Proto bratři Schlegelové požadovali vyvrcholení poezie – v próze, v próze povahy hudební. Bernhardova vypravěčská „seriální gramatika“ neusiluje o nic jiného. V tom tkví tajemství jeho asketicky soustředěného jazyka, v němž je vše přísně a přesně na svém místě, jazyka krystalické čistoty, soudržnosti a průzračnosti.

Podobně se u Bernharda stýká moderní s archaickým ve fabulaci. Opět nejde jen o „modernistické“ rozvolnění časových posloupností, nýbrž o vědomě využitou starobylou vypravěčskou techniku, která napřed sdělovala výsledek včetně toho, co je na něm nejdůležitější, a pak teprve vyprávěla, jak k němu došlo a co k němu vedlo. Čtenář zná tento postup z nejstarších vrstev starozákonních vyprávění biblických. Častá opakování, která s touto technikou souvisí, prozrazují, že vyprávění původně zněla, že byla přednášena a poslouchána, a teprve mnohem později začala být chápána jako text ke čtení.

Zdůrazňují-li zvukový ráz Bernhardova jazyka, tedy že jeho vyprávění je třeba alespoň vnitřně slyšet, neznamená to, že by Bernhard operoval s jazykem běžně mluveným. Usiluje o vymanění slov z mluvních automatismů, vyjímá je z navykklých spojení, úporně opakuje průhledné syntaktické konstrukce a na co nejjednodušším základě kupí vedlejší věty, záměrně hyperbolizuje a přepjatě nadsazuje zejména negativní přívlastky, co nejdůsledněji omezuje jazykové prostředky kontaktové, gramaticky i obsahově stále znovu vztahuje svá vyprávění k autorskému já a k procesu vytváření textu, opakovaně zpřesňovanými formulacemi nabízí různá vidění jednotlivých událostí, hledí se vystříhat implicitnosti, jež by čtenáři vsugerovávala

předformované mínění, rád demonstruje své hledání co nejjednoznačnějšího výrazu a pečlivě jeho průběh zapisuje. V *Příčině* dokonce plynule a zdánlivě libovolně střídá zájmeno já a on. Obojí znamená vypravěčské já. Střídání gramatické osoby je objektivizačním gestem zabraňujícím psychologickému vnímání textu, jež by vedlo ke splynutí časů a výkladových možností v niterně prožívané iluzi, a tak vydávalo sdělované na pospas sentimentálnímu soucitu.

Že nešlo o samoučelné konstrukce, je patrné z významové živosti Bernhardových jazykových her, zejména z jejich bohatého ironického a sebeironického podtextu. Spisovatel, který měl od mládí vážné problémy s dechem, a v období, kdy psal své autobiografie, jej neopouštěla úzkost z udušení, kompenzuje své skutečné fyzické omezení přímo nadskutečně sáhodlouhými souvětími, jež nestačí číst, nýbrž je nutno alespoň vnitřně slyšet, jak tryskají z heroického přetlaku dechu a temperamentu. Hned druhá věta *Příčiny* se v originálním znění rozpíná na více než pětadvaceti řádcích!

Vypravěč si neodpočine ani mezi odstavci – protože text žádné nemá. Jako by jeho pět částí bylo pěti velevětami, z nichž každá je vychrlena bezmála jedním dechem. Četba je absencí grafické členitosti znesnadněna jak jen možno, abychom nezůstali viset na písmenkách nebo netékali po povrchu odstavců hledající klíčová slova. Nezaslechli bychom tah celku a unikl by nám smysl kompozice, neboť co je řečeno, má tu stejnou váhu jako jak. Pomlka nabývá v těchto souvislostech mimořádné síly dramatické. Jediný odstavec v celé pentalogii – *Příčina* sestává ze dvou částí nadepsaných *Grünkranz* a *Strýček Franz*, rozčlenění do odstavců však nemá – odděluje epilog druhé části od předchozího vyprávění (*Sklep*, 1976, česky 1997 v souboru próz *Obrysy jednoho života*). Odstavec náhle utne vířivé variace o obtížích sebepopisu a pravdivého vyprávění, o „divadelní kulise Thomas Bernhard“ („[...] i ty rekvizity jsem já“), o divadle, jež podivně kolísá mezi komedií a tragédií, o přírodě jako divadle, na němž se lidé motají jako herci nevalné ceny. Následuje epilog spějící k pointě, že je to všecko fuk. Přináší ji osoba naprosto neumělecká a neintelektuální: muž se sběječkou. Žádná apoteóza pracujícího člověka! Kromě žertu, že i zde jde o vzduch, jenž Thomasi Bernhardovi tak chyběl a který dodává prakticky užitečnému nástroji ve zdravých a silných rukou mohutné průraznosti – sběječe se německy říká *Preßlufthammer* – pointa příkře uzemňuje předchozí vzlet intelektuální a umělecké představitosti: také to je život.

Že je všechno jedno, dočteme se u Bernharda vícekrát, buď přímo nebo v obdobných formulacích. „*Das Entweder/Oder befindet sich schon längere Zeit im Gleichgewicht. Was ist höher einzuschätzen, die Phrase oder das Elementare? Es bleibt beim Unsinn [...]*“ (s. 191). Banalita takových tvrzení je jen zdánlivá. Jsou po textu rozeseta jako výzvy k zamyšlení, často jako jakási těsna po vypjaté fuze o pravdě a lži: „*Es ist gleich, ob einer mit seinem Preßlufthammer oder an seiner Schreibmaschine verzweifelt [...]*“ (*Sklep*, s. 199). Jak by mohla znamenat, že je skutečně všecko fuk a nesmysl? Vymezují meziprostor, prostor mezi pravdou a lží, vážností pravdy a směšností její relativnosti.

Poukazují na to, že život je skutečný právě v tomto meziprostoru, a nikoli v mezních a navíc hodnotících abstrakcích. Nedá se jimi plně uchopit, je utajeným středem, slova máme k jeho obklíčení, ne k jeho vyjádření. Proto nelze pravdu najít ani v sobě samém, a každé poznání a sebepoznání zůstává provždy nejisté, neúplné.

Méně než demonstrace skepse tak krajní zdá se mi účelem autobiografií prozkoumání její struktury. Melancholie otevírá říši možností, po nichž se nám stýská, lhostejno zda prožity byly nebo být mohly. Vyvolává obrazy útržkovité, vzájemně oddělené, časově rozmanitě převrstvené. Jen v jejich fragmentárnosti lze je přesně popsat. Z toho roste silné napětí mezi nimi a jednoduše dokonalě prokomponovaného literárního artefaktu, v němž po roztěkanosti není ani stopy. Literárním zformováním je nahrazen telos životaběhu, vše jiné byla by lživá iluze neboli ideologie. Poslední věrohodné sjednocení možností je umělé, umělecké. Je to tragédie? Je to komedie?

Bernhard nás často ujišťuje, že obojí je v rovnováze. Čtenář však snadno rozpozná, že rovnováha není úplná.

Když se v roce 1966 stalo, že jedna z pozorných posluchaček Bernhardova veřejného čtení propukla v nezadržitelný smích, spisovatel se zhrozil, ač bystrá dáma se smála, ne vysmívala. O patnáct let později sám poukazoval na komický ráz svých děl a čím dál raději vystupoval jako lstivý humorista, těžící s neuvěřitelnou pohotovostí vtipy a vtípky ze zásvěti jazyka, z běžných i neobvyklých situací, parodující všechny a všechno včetně sebe samého. Jednotlivosti života mu připadají komické, celek tragický (Schopenhauer). Přece jen však ze zápolení pravdy s nepravdou silnější vychází komedie: usvědčuje pravdu tragédie ze směšnosti, tj. z nepravdy.

K nejméně frekventovanějším motivům Bernhardovým patří motiv tělesného postižení, a to ne snad kvůli morbidní zálibě v chorobnosti či poníženosti, nýbrž že v takovém životě je zřetelně předznamenán nevyhnutelný zánik, což v těch, kdo kypíce zdravím zazdili se v domnělé normálnosti, takže ani na vlastní smrt nepomyslí, vzbuzuje odpor, ošklivost a nenávisť. Ošklivost a nenávisť totiž není jen poctívána, ošklivě a nenávisťně se v „normálním životě“ jedná, a to nejen jednotlivě a nahodile, nýbrž soustavně, v celých kulturních, a tedy sociálně konstitutivních, sestavách navykklého rozhraničování, oddělování, vylučování, tedy přímého i nepřímého zabíjení.

Takto zaměřená sociálně kritická obžaloba, mnohem drtivější než pouhé pranýřování majetkové a statutární nerovnosti, spolu s vypjatým tematizováním problému autentického rozhodnutí sváděly k uvádění Bernhardova díla do souvislosti s existencialismem. Existencialistickou literaturu Thomas Bernhard jako syn své generace nepochybně dobře znal, existencialistou se však nestal. Odporné chrchlání a plivání ani bída tělesné postiženosti či umírání, jakkoli pečlivě popsané, není a nemá být pravdou o člověku v mezní situaci. Taky se těmito popisy patologických stavů k ničemu nedojde a dojít nemá. Pravda a lež jsou tu ovšem plně přítomny, ale jen herními situacemi, možnostmi, průběhy.

V existencialismu bývá rozhodnutím problém alespoň osobně řešen, kdežto zde se teprve otevírá. Bernhard pitvá nikoli obsahy, ale struktury rozhodování. Proto vyprazdňuje alternativy, mezi nimiž se jeho postavy mučivě rozhodují: Nudlovou nebo knedlíčkovou polévku? zní být či nebýt jeho Theatermachera (Divadelníka). Anebo je rozhodnutí již hotovo (Vezu Americe rozum a hodlám si odtamtud přivést oči, říká Bernhardův Kant), leč dění uvázne v průběhové situaci, jež sama o sobě je dramaticky bezvýznamná (Kant je již na cestě, plaví se do USA), a žádný výsledek, jenž by úlevně potvrdil či vyvrátil alespoň subjektivní správnost výchozího rozhodnutí, se nedostaví. Budoucí události nelze vyvodit ze současných, víra v kauzální souvislost je pověrou. Událost nastane nebo nenastane, mezi tím nic není (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.1361 a 5.153). Hra má smysl v sobě samé, v hraní. Bernhard nám rád staví léčky: pateticky vytyčí teoretický myšlenkový námět – například pravda/lež, vzpomínka/pravda apod. – a pak přehrává a konfrontuje jeho myslitelné možnosti, aby vyjevil, že nejsou a nemohou být jiné než fragmentární. Vše, co můžeme popsat, mohlo by být i jinak (Wittgenstein, 5.634).

Herně fragmentární tříšť Bernhard důkladně a důsledně sjednocuje, leč vylučně literárně. Subjektivní melancholickou strukturu objektivizuje jazykovým zformováním. A právě zde si uvědomuje rozmezí: autentická forma, ryzí zformování, je něčím zcela jiným než umělectví. Formou souvisí svět myšlení a představivosti se světem skutečným, kdežto umělectví je svodem, náhražkou legitimní souvislosti, jako i iluze estetická je svodem umrtvujícím, smrtícím. Úzkost před svody estetickými, nejen tedy v dětství a mládí prožitá trpkost, komplikuje i Bernhardův vztah k rodnému městu: krása Salcburku – na jednom místě píše, že je to snad nejkrásnější architektura na světě – je příliš velká, než aby mohla být pravá. Toto stanovisko nemá co činit s obrazoborectvím. Bernhard nezatrácuje umění, nýbrž ohledává jeho možnosti a meze na hraně mezi sdělováním a vyjevováním. Smysl úvah kolem sdělování a sdělitelnosti (utíná je epilog *Sklepa*, ale i tam se náhle ozvou drsnou formulací: „*Wir haben von Aufrichtigkeit und von Klarheit geträumt, aber es ist beim Träumen geblieben.*“) přesahuje běžné filozofování o jazyce či o pravdě a lži. Pravidelně se z této polohy vychylují k problematice divadelní. Nasazení divadelní terminologie a záměna života ve světě s divadlem nefunguje jen jako výpomocná metaforika, nýbrž míří k jádru věci: divadlo by nebylo bez předvádění, vyjevování, tedy něčeho, co poukazuje za hranice jazykového sdělování. Konstatování, že vše je divadlo, nemá smysl pohrdavě nihilistický. Docela starosvětsky pootevívá intenci k tajemstvím ležícím za hranicemi myslitelného a vypověditelného světa. Krásné, jak známo, původně sídlívalo ve svatém.

Přes všechny nepříznivé okolnosti a osobní traumata prozařuje Bernhardovými texty jímavá lidskost, ano: dětsky útěšná citovost a důvěřivost. Jako by byla zasuta za hněvivou fasádou, překryta funeráliemi, všudypřítomností smrti, bezohledným odhalováním temné stránky lidské existence, mistrnými exhibicemi parodistické pitvornosti. Bernhard s ní zachází s úzkostlivou střídmostí, cudně a zdrženlivě.

A přece tu je, trvale a neodmyslitelně. Bez ní by se rozsáhlé plochy vyprávění sesypaly v sutiny nadávek.

Teprve z nenápadné jímavosti a něhy pochopíme funkci jejich nápadného protipólu, mizantropického povrchu či plebejsky burleskní komiky Bernhardových textů. Odděluje autentické cítění a soucítění od iluzivně sentimentálního soucitu, v němž je zvláště středoevropské čtenářstvo tak dobře vycvičeno. „*Und das Mitleid [...] ist auch immer nur ein sogenanntes und ist in Wirklichkeit nichts anderes, als das schlechte Gewissen*“, čteme v *Příčině*. Je to maloměšťácky bezohledné sociální pokrytectví nejodpornější ražby, čteme v *Mýcení* a Bernhard je barvitě dokládá soucitnými exhibicemi Jannie Bilrothové, spisovatelky, která se mohla stát vídeňskou Virginí Woolfovou, skončila však u státními cenami ověncené bezcenné sentimentální prózy a u stejně bezcenných sentimentálních básní a nakonec docela zapadla do obecní žumpy maloměšťáctví. Biedermeier, jímž kdysi nezralé měšťanstvo reagovalo na přízrak nové doby, je možná pozapomenut, vnitřně však nepřekonán. Klamavě sebeutěšný sklon banalizovat vážné životní rozpory iluzí útulné idyly nepatří jen ke středoevropskému kultu vánočních svátků míru, jež sarkasticky napadl už Heinrich Böll v povídce *Nejen v čas vánoční*, ale k pevným součástem dosud živých auto- a heterostereotypů, dle nichž například Rakousko je pravlastí možná trochu prostomyslné, leč povždy neotřesitelné životní pohody.

Nelze se tedy divit, že Bernhard čím dál raději láme svá citová vzepětí do komiky. Nelze se divit, že tolik lpí na strohé objektivitě popisu, že přímo celebruje literárně formové scelení toho, co samo v sobě je nesklenutelné, protože děsivé, nehumánní, nepřijatelné. Jen za tuto cenu může nesentimentální struna lidskosti, dětinné důvěřivosti a elementární solidarity zůstat trvale a naléhavě, být třeba i jen tichounce, rozezněna. Čistota Bernhardova vypravěčství není jen jazyková.

Nestačí vysvětlovat jímavou lidskost Bernhardových textů pouze neradostným dětstvím autorovým a poznamenání jeho života těžkou chorobou. Dětská touha po pohlazení a bezpečí neroste přece jen z frustrací a traumat! V Bernhardových textech se ostatně objevuje nejen v podobě nenaplněné, ale též naplněné, často dokonce v nápadném nesouzvuku s okolnostmi. Týká se to nejen řady míst, v nichž s bezprostřední vděčností vypráví o dědečkovi a o babičce (například jak jej moudrá babička zachránila z internátu a z nálety zmučeného města). Se stejnou bezprostředností vzpomíná autor, jak jej při náletu mateřsky objala Grünkranzová, manželka odporného nacistického trapiče (k charakteristickým Bernhardovým žertům patří, že mu dal hezké jméno: Grünkranz znamená česky „zelený věnec“) – a jak se v jejím náručí cítil dobře. Podobně prozařuje tichounká něha jinak neradostnými líčeními Joaniny sebevraždy, lítostí ze zmařeného talentu Auersbergerova v *Mýcení* a zvláště naléhavě pak nesmlouvavými obžalobami v Bernhardově posledním díle dramatickém (*Náměstí hrdinů*).

Jímavá lidskost je u Bernharda člověčím jádrem toho, co jsme nazvali melancholií. Jako nosná vlna rozechvívá a prochvívá soustředné kruhy analytické reflexe.

Je znivá, a jako každá dobrá hudba roste z ticha a do něho se smířeně i navrácí. Tento nirvánní horizont Bernhardovi – zcela dle psychoanalytických pravidel – často symbolizuje snůh. Ve hře *Lovecká společnost* nabývá sněžení a noční třpytivé vyjasnění samostatného dramatického významu jako protiklad egoistického světa lidí: „*die Ruhe macht es wieder gut*“. V první části hry *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nechává Bernhard znít úvodní část Mozartovy *Kouzelné flétny*, která směřuje k výsostnému pěveckému vystoupení Královny noci; jak dopadlo sarastrovské ovládnutí přírody vyjadřuje druhá část hry, v níž kromě zvukové kulisy večere a kromě doktorova věcně správného popisu pitvy nezní pranic: přírodovědně manipulativní racionalita končí – stejně jako Bernhardův divadelní kus – v naprosté tmě.

Ticho a rozeznění naděje, ve zřetelném protikladu k hemžení poháněném brutálníou životního pudu, vyznačuje chvíle štěstí. Robert Musil nazval takový ekstatický okamžik alternativním stavem. Není náhoda, že se hrdinovi jeho velkého románu, muži jinak zcela bez vlastností, otevře zkušeností erotickou, a to dokonce incestní povahy. Okouzlen hebkou tělesností vlastní sestry zažije pocit, že štěstí je přece jen možné. Je nabíledni, že tento pocit nelze přeměnit v sociálně realizovatelný trvalý vztah a muži bez vlastností to ani nepřijde na mysl. Erotické puzení ke znovusplynutí v původní jednotě není pouhým sexem, nýbrž zábleskem poznání.

Podobné průsvity něhy nacházíme u Thomase Bernharda, ještě cudněji odděleny od běžného koloběhu lidské sexuality. „*Máš rád hudbu?*“ Ptá se starce Minettiho děvče čekající na milence a naladí své tranzistorové rádio, postaví je vedle Minettiho a nechá hrát, když se svým milým odejde. Kolem se mňhají Ensorovy karnevalové maškary, sám Minetti drží v rukou masku krále Leara, nepřestává čekat na svou poslední příležitost a smírně překračuje meze své pozemské existence, aniž se pohne ze své lavičky; je zavát sněhem. V románu *Korrektur* (1975) staví podivínský filozof Roithammer, podobně jak skutečně učinil filozof Ludwig Wittgenstein, své sestře nelidsky racionalistický dům, zároveň však rozjímavě pozoruje žlutou papírovou růži, jedinou, kterou si nechal z těch čtyřřidvaceti, které si v den svých třířidvacátých narozenin vystřelil v pouťové střelnici a věnoval „*einem an ihm vorbeigekommenen unbekanntem, ihn an seine Schwester erinnernden Mädchen*“. Prózy let šedesátých (*Frost, Verstörung, Watten, Amras*) jsou prosyceny zvláštním lyrismem, založeným na prolínání niterně účastného, byť stroze protokolovaného, pozorování bližního s detailními popisy jednotlivin a přírodnin. Z překvapivých konfrontací, ale i souzvuků vyrůstají ryze romantické alegorie, činicí prostupnými hranice mezi Já a Ty, mezi člověkem, přírodou v něm a kolem něho, kosmem.

Také tento rozměr v sobě nese bernhardovské téma smrti. Přestože se úporně vrací v nejrůznějších podobách od subjektivních, autobiografických a rodinných přes barokní stylizace do salcburské kulturní i přírodní kulisy až po tvrdou objektivitu tanců smrti, realizovaných ve válečném běsnění, v sociálním útlaku i v komornějších měřících zanikání opečovávaného odborníky v nemocnicích a sana-

torních umírárnách, není to téma samostatné. Leda v komediální nadsázce jsou Bernhardovi smrt a zmrzačení strašidly, jimiž důvtipně šokuje a děsí. Tento postoj však neulpívá na obracení estetična naruby, do ošklivosti. Obsahuje posláni: přes nesmiřitelné lze se přenést smíchem! Ale ani to není poslední slovo. Nikoli hrůza, nýbrž něha obrací Bernhardovu pozornost k mrtvým. I přervaný život je život plný touhy. Melancholické struktury jistě uvádí v pohyb sebelítost, k níž Bernhardovi důvodů nechybělo. Je tu však něco, čeho se leká víc než smrti cizí i vlastní: nepřiznaná, ano – všemožně zapíraná a popíraná neusmířenost. Z Bernhardových textů křičí davy neusmířených mrtvých. Není to jen jejich vina. Jsou zapomenuti.

Ke konci *Příčiny* píše Bernhard o náhlém rodinném rozhodnutí nestát se Němci a zůstat Rakušany. Sdělení prosté sebemenšího pathosu zasadil autor na závažné místo textu, kde očekáváme pointu. Jen to naznačuje, že má hlubší než nahodilý význam. Vyprávění se vrátilo k tématu vytknutému v nadpise. Jednou ze základních příčin *Příčiny* je rakouské trauma.

Thomas Bernhard je jedním z mála prvořadých rakouských spisovatelů své generace, kteří neemigrovali z Rakouska do Spolkové republiky Německo nebo jinam na západ či jih Evropy. O jedenáct let mladší Peter Handke se sice vrátil na delší dobu do Salcburku, ale až poté, co se prosadil v německém kulturním kontextu a po svých létech pařížských, tedy jako hotový muž ozdobený suverenitou naprostého úspěchu. Do té doby mu bylo jeho korutanské dětství a mládí děsivým traumatem, jež také literárně ztvárnil (*Nežádané neštěstí*). A ještě v Salcburku píše svého *Čiňana bolesti*, prózu překvapivě odkrytou, drsně kontrastující s nádherou přírody i města. Bernhard, který v Rakousku trvale žil a tam také zemřel, zakázal právně závaznou formou závěti inscenování a zveřejňování svých děl v této zemi. Jak se to srovnává s naším obrazem poklidné malé republiky, která žádnému ze svých sousedů nenahání strach, zato je mnohým příkladem, kterak proti všem nepříznivým předpokladům zbudovat sociálně stabilní společnost, politicky správanou dle klasických demokratických pravidel a rozvíjející své hospodářství s respektováním nejpřísnějších ekologických zákonů v Evropě?

Není třeba ignorovat nesporné rakouské poválečné úspěchy, abychom problém pochopili. Poválečné Rakousko bylo a namnoze dosud je založeno na vědomém třídněpolitickém kompromisu zvláštní povahy. V roce 1934 se v krátké, leč krvavé občanské válce střetly dva politické tábory, levicový, vedený hlavně sociální demokracií, a konzervativní. Pro dnešního českého čtenáře nutno připomenout, že tehdejší rakouský konzervativismus se zásadně lišil od anglosaského konzervativismu liberálního typu. Orientoval se na ideu stavovského státu a nesl silné rysy klerofašistické. Ze střetnutí vyšli sice vítězně konzervativci, avšak z vítězství se dlouho netěšili. Již koncem července 1934 byl při prvním pokusu nacistů chopit se v Rakousku moci zavražděn spolkový kancléř Dollfuss, v březnu 1938 bylo Rakousko připojeno k nacistickému Německu a čelní představitelé rakouského

konzervativismu ocitli se spolu se svými sociálně demokratickými odpůrci v koncentračním táboře Dachau, v emigraci nebo alespoň v situaci osob ohrožených, protože nacistické diktatuře nepohodlných.

Na tom je založena poválečná státoporná teze, že Rakousko bylo Hitlerem znásilněno a spojeneckými armádami v roce 1945 osvobozeno. Na ní, poučeny zkušeností třicátých let a rozhodnuty namísto nesmiřitelného třídního boje konstruktivně spolupracovat, shodly se oba nenacistické rakouské politické tábory. Ač tato teze není nepravdivá a rakouská vnitřní i zahraniční politika s ní obratně a úspěšně pracovala, měla i nezamýšlené důsledky. Překryla a ztabuizovala někdejší ochotu významné části rakouského obyvatelstva k aktivní spolupráci s nacistickou mocí. A především zajistila personální, kulturně hodnotovou a statutární kontinuitu v mnohem větší a hlubší míře, než tomu bylo v Německu. Nacistická fasáda zpuchřela a opadala, a tím jako by se vše vrátilo k řádnému dennímu pořádku.

Proto se v létech osmdesátých mohly kolem vysoce postavených politických představitelů vynořit aféry, jež byly v denacifikovaném Německu té doby již nemyslitelné. Při té příležitosti se ukázalo, že v kolektivním vědomí přetrvaly protidemokratické obsahy a instinkty, jež lze v dosti hrozivé míře i dnes populisticky znovuoživotovat. V časech únavy z politiky a rostoucí nechuti k velkým a klasickým občanským stranám je to jev, který zneklidňuje. Základní konsensus kdysi ostře protikladných sil sice po celá desetiletí osvědčoval spolehlivou nosnost, vedl však též k vytváření mimořádně rozsáhlých, komplikovaných a nákladných formálních i neformálních vyvažovacích struktur, jimiž se všednodennost rakouského prostředí liší od ostatních evropských demokratických prostředí. Mocichtiví populisté dnes snadno zostouzejí velké strany, jež mají za těchto okolností potíže se vzájemnou ostrou a jednoduše rozpoznatelnou ideovou profilací, jako komplice parazitující na vrstvách pracujících. Ale též intelektuální oponenti mívají sklon cítit se těmi nebo oněmi zklamáni, zrazeni, opuštěni.

Ze sociálněvědné, filozofické a umělecké antifašistické emigrace, která se stala čestnými Nobelovými cenami ověřenou chloubou Spojených států amerických a dalších hostitelských zemí, nevrátila se v aktivním věku do Rakouska ani jediná významná osobnost. Neměla kam. Univerzity byly obsazeny profesory, kteří se včas řádně habilitovali na solidní témata, byli zárukou setrvačného klidu a neměli nejmenší zájem nechat akademický úhor pustošit logickými pozitivisty, wittgensteinovci, ultraliberálními národohospodáři, fenomenologickými sociology, kritickými racionalisty, životem poučenými marxisty beztak maďarského původu, nebo dokonce židovskými snílky a pisálky jako byl třeba Hermann Broch, Arnold Schönberg, Ernst Krenek nebo Manés Sperber. S denacifikací ať si dělají starosti Němci. My byli znásilněni.

Nutno poctivě dodat, že protimoderní patos tohoto alibistického oportunistu měl předfašistické kořeny. Vídeňská moderna, znovuoživená ponejvíce anglosaskými germanisty, je dnes studována a uctívána téměř kulticky. Ve Vídni samé

se sice o ní konají mezinárodní konference, nenajdete tu však kulturní stánek, v němž by byla v důstojné míře a úplnosti veřejně zpřístupněna. Chtějí-li dnešní Rakušané ukázat svým uměnilovným americkým hostům ucelenější kolekci obrazů Egona Schieleho, musí s nimi zajet do Českého Krumlova! V Burgtheatru, na první rakouské činoherní scéně, vládne sice stále ještě Bernhardův režisér a přítel Peymann, většina Rakušanů jej však z tiskových kampaní zná spíše jako škůdce a ničitele skvělé divadelní tradice než jako tvůrce moderního divadla. Setrvačnost konzervativního kulturního sebeobrazu je zde mocná, mocnější než jinde. Nemohou za to jen Rakušané sami. Zatímco moderna a avantgarda francouzská, ruská nebo berlínská vešla rychle ve známost, rakouská jakoby odumřela se starým mocnářstvím, ač s ním měla pramálo společného, a po roce 1918 – pokud nebyla úplně ignorována – byla pro svou senzualitu, již se lišila od francouzsko-ruské linie, dlouho pokládána za kýč.

Dnešní Rakousko zdědilo zpoždění, jež ani při nejlepší vůli nelze vyrovnat ze dne na den. Právě proto, že se v něm tolik změnilo k lepšímu, právě pro tuto znovu nabytou poctivost, působí prvky nepřiznané, tím samozřejměji však praktikované problematické kontinuity traumatizujícím dojmem. Thomas Bernhard se tomuto konfliktu nevyhýbal, a proto žil v běžném povědomí své vlasti jako zosobněný skandál. Jeho otevřenost se cítili zaskočení a uražení i mnozí, jejichž demokratické smýšlení a veřejné zásluhy stály mimo pochybnost. Nepochopili, že volající na poušti neproklíná, ale ohlašuje naději.

