

SKRZE MASKU KE SKUTEČNÉMU SVĚTU

Mýcení. Rozčilení Thomase Bernharda

KLÁRA ČERNÁ

Abstrakt

Studie se zaměřuje na fenomén *opakování* v díle Thomase Bernharda, především v próze *Mýcení. Rozčilení* a v dramatech *Ignorant a šílenec*, *Immanuel Kant* a *Ritter, Dene, Voss*. Prozaický text autorka porovnává s první českou jevištní interpretací, inscenací Divadla Na zábradlí, a poukazuje i na širší fenomén inscenování prozaických děl v českém kontextu vůbec. Jednotlivá díla pak také komparuje mezi sebou a nachází v nich momenty konzistentní napříč Bernhardovou tvorbou. *Opakování* slouží ve studii jako konceptuální východisko pro uchopení jednotlivých Bernhardových motivů, jako je hojně se vyskytující topos *převleku*. Studie také zmíní souuvztahnění *Mýcení. Rozčilení* s dramatem *Divoká kachna*: hru Henrika Ibsena vztahuje k Bernhardově próze jako možný skrytý intertextuální odkaz.

Klíčová slova

opakování, Thomas Bernhard, drama, maska, převlek, rytmus

Through Disguise to the Real World
Thomas Bernhard's *Cutting Timber*:
An Irritation

Abstract

The paper focuses on the phenomena of *repetition* in Thomas Bernhard's works, mainly in the prose *Cutting Timber: An Irritation* and in plays *The Ignoramus and the Madman*, *Immanuel Kant* and *Ritter, Dene, Voss*. The prose is compared with its first Czech theatre interpretation in Divadlo Na zábradlí, and the paper also points out to broader occurrence of theatre interpretation of prose in the Czech context. The author or the study also compares individual Bernhard's works and finds consistent themes within his writings. *Repetition* thus serves here as a conceptual possibility, on the level of particular topoi especially for grasping the recurring motive of *disguise* in Bernhard's works. The author of this paper also mentions connecting of *Cutting Timber: An Irritation* with Henrik Ibsen's play *The Wild Duck*: she understands this play as a possible latent intertextual reference in Bernhard's prose.

Keywords

repetition, Thomas Bernhard, drama, play, mask, disguise, rhythm

„The mask is the true subject of repetition“ (Deleuze 1994: 18).

Variace
variae
variae
variae
variae
tak trochu stejné
variae
(Žurková 2005: 37)

„Zhluboka jsem se nadechl a řekl jsem si, a sice tak, že to museli slyšet i v hudebním salonu, *tvůj život je jenom hra, nikoliv skutečnost, pouze braná, nikoli skutečná existence, všechno, co se tě týká, a všechno, co jsi, je pouze hra, nikoli skutečnost a něco opravdového*“ (Bernhard 1999: 61).

Pohyb háčku nabírající přízi, řetězíci se celek v procesu vznikání a nabývání. Druhý krok uskutečněný těsně za tím prvním. Jasný rytmus bicích, měnící se, aby se vrátil. Zopakování slova, protože napoprvé slovo nebylo zřetelné. Opakovaný pohled a mrknutí. Stále stejný pohyb osvěžující oko – pokud se oko ovšem nestane slepým. Vede opakování k uhrnutí a apatii? Má moc zviditelnit a zjasnit, nebo naopak problematizovat?

V této studii věnované románu *Mýcení. Rozčilení* Thomase Bernharda se budu zabývat srovnáním textu s jeho inscenací v Divadle Na zábradlí, která měla premiéru v roce 2018 a která je jeho prvním českým nastudováním (režie Jan Mikulášek, překlad Marek Nekula, dramaturgie Dora Štědroňová – Jan Mikulášek, dramaturgie Dora Štědroňová – Petr Štědroň, scéna a kostýmy Marek Cpin). Inscenace nabízí nové interpretace tohoto Bernhardova díla už proto, že její předlohou není původně dramatický text. Návazně na to se budu zabývat prózou jako předlohou divadelní inscenace. A také se pokusím nastínit podobnosti mezi několika Bernhardovými díly: *Ignorant a šílenec, Immanuel Kant a Ritter, Dene, Voss*. Bernhard pro psaní *Mýcení. Rozčilení* volí postup vyznačující se nadbytečným opakováním jednotlivých částí vět, v textu se proto budu podrobně věnovat této strategii ve vztahu k fenoménu *opakování*. K čemu zde opakování slouží? Co ilustruje a jak je pak v prvním českém divadelním provedení inscenováno? Posledním bodem výkladu bude usouvztažnění *Divoké kachny* Henrika Ibsena s *Mýcením*, protože Ibsenova hra do Bernhardova románu přímo zasahuje: setkáváme se s hercem role Ibsenova Ekdala, který je pro děj *Mýcení* zásadním aktérem.

Mezi prózou a dramatem

V českém kontextu se Bernhardovým dílem zabývá Zuzana Augustová, která v roce 2003 vydala monografii *Thomas Bernhard*. V jejím úvodu shrnuje dosavadní texty reflektující Bernhardovu tvorbu včetně převažujícího přístupu: „[dramatická tvorba] nebývá diferencována a sledována ve svém vlastním, na próze nezávislém vývoji. Většina teoretiků včleňuje prostě Bernhardovo drama pomocí vybraných příkladů do své celkové interpretační koncepce“ (Augustová 2003: 8). Považuji za podstatné komunikovat s Augustové rozlišením jednotlivých přístupů. Přístup, který volím, otevřeně propojuje prózu *Mýcení. Rozčilení* s několika Bernhardovými dramaty, o nichž Augustová také píše: „Bernhardovy divadelní hry pochopitelně nevznikaly

odděleně od prózy a bez souvislosti s ní“ (Augustová 2003: 9). Ač formálně různé, považuji v tomto případě zmíněné prozaické dílo a dramata za prostupná skrze jejich určité konzistentní prvky. Návodná je už skutečnost, že Bernhard jako by psal celý život jednu knihu, což sám zmiňuje v úryvku rozhovoru otištěném ve vydání hry *Ritter, Dene, Voss* pod názvem *Oběd u Wittgensteina* v edici Národního divadla. Rozhovor v roce 1977 vedl Petr Hamm. Na jeho otázku: „Mohu se zeptat na vaši nejmilejší hru?“, Bernhard odpovídá: „Na to vůbec nedokážu odpovědět, v tomhle případě mám pocit, že celé moje divadelní dílo by mohlo být jediný divadelní kus, v němž všechny figury, které se v jednotlivých hrách vyskytují, vystupují současně; vůbec to neodděluji. [...] Jsou to jediná divadelní prkna a provaziště a všechny figury by se klidně daly spustit dolů, mohly by hrát svoje role jedna přes druhou“ (Bernhard 2019b: 29). Totéž Augustová zmiňuje ve své monografii: „Část odborného publika vidí Bernhardovo dílo jako jedinou, mnohokrát napsanou knihu [...]“ (Augustová 2003: 8). Na druhé straně Bernhard v rozhovoru s Petrem Hammem říká: „To, co je obsaženo v hrách, v románu vyjádřit nemůžu, už čistě z hlediska tématu. Všechny ty divadelní postavy vytvářejí svůj vlastní svět, s prózou jsou neslučitelné“ (Bernhard 2019b: 29).

Přestože Bernhard svá dramata se svou prózou explicitně nepropojuje, jeví se mi pak také opakování jako způsob, jak *Mýcení. Rozčilení* s Bernhardovými dramaty hlouběji usouvztažnit; a momenty, které Augustová popisuje jako charakteristické pro Bernhardovo drama, vysledovat i v této próze a její první české jevištní adaptaci. Navíc divadelní inscenace je pro dílo *Mýcení. Rozčilení* příhodným způsobem interpretace právě díky scénickému využití toposu masky, který je pro román důležitý.

Inscenace *Mýcení. Rozčilení* přináleží k jevu posledních let, na který Lenka Jungmannová upozorňuje v publikaci *V souřadnicích neklidu* v části věnované dramatu: dnes se setkáváme s čím dál obvyklejší praxí, kdy próza je inscenována jako drama. Existuje například mnoho adaptací románu *Anna Karenina* (Švandovo divadlo, Městské divadlo Brno, Městská divadla pražská), na podzim roku 2024 byla ve Stavovském divadle uvedena adaptace *Paní Bovaryové*. V posledních letech se objevila také baletní inscenace Kafkova *Procesu* (Národní divadlo) nebo multimediální projekt Miřenky Čechové podle vlastní knihy *Baletky*. Jungmannová pozoruje tuto dramatizační tendenci v dekadě 2011–2020 a zdůvodňuje ji mimo jiné marketingově motivovaným zacílením na čtenáře dramatizovaných děl (Jungmannová 2024b: 698) anebo na diváky dramatizovaných filmů (Jungmannová 2024b: 700).

Moment výběru pro divadelní interpretaci díla je nevyhnutelně epizodicky selektivní, zvláště pracuje-li se s dlouhým příběhem obsahujícím mnoho vedlejších linek. V případě dramatizace *Anny Kareniny* se jedná o knihu o 700 stranách a dvou dílech, dvou hlavních paralelních zápletkách a skoro nespočetným množstvím postav a drobných dějových črt. Vztah realizace a původního textu zde tedy nutně funguje jinak než v násobně kratší próze *Mýcení*. A navíc – podobně jako třeba také u *Paní Bovaryové* – v *Anně Karenině* chybí bezprostřední vazba na dramatický tvar. Všechny postavy textu *Mýcení* naopak mají v nějakém ohledu k divadlu a umění blízko, dramatické zrealizování se tedy nabízí jako způsob, jak ztotožnit divadelní tematiku s dramatickou formou.

Zpracování epické formy do dramatické podoby zcela jistě vybízí k novému uchopení obsahu. Přitom při inscenaci kratší básně se před námi rozprostře širší interpretační pole, než když sáhne po dlouhém románu. Jinými slovy, omezený rozsah takové textové předlohy poskytuje více možností, ze kterých mohou inscenátoři při převedení básně do divadelního tvaru vybírat, což opět v případě *Anny Kareniny* může vést ke značnému krácení původního (epického) textu, typicky k vynechání okrajových linek syžetu. Nicméně román v ideálním případě nebereme do rukou jen proto,

abychom si přečetli pouze „to hlavní“. Obsahuje velké množství neopomenutelných vedlejších postav a dějů – v textu zkrátka je důležité vše. Realizace je na druhou stranu vždy interpretací, tj. redukcí, se kterou nutně přichází selektivita; ostatně i inscenované drama něco ze své původní mediální podoby nutně ztrácí a podstatnou část své podoby zase naopak nabývá. Jak píše Jungmannová, „[...] oproti divadlu chápanému jako znakový model reprezentace skutečnosti se totiž na repertoárech stále častěji prosazovaly inscenace realizované jako performance, v nichž se už neznázorňuje – a tradičně divadelně nekomunikuje – smysl, ale zdůrazňuje prezenní prožitek, tudíž v nich tvůrci často vykračují z oblasti umění k události, která nemá umělecký charakter. [...] už tedy není potřeba vykládat dramatikovo dílo, inscenátoři někdy dokonce i odmítají přistupovat k předloze tak, že ji budou na scéně interpretovat“ (Jungmannová 2024a: 678). Jungmannová pak tento trend shrnuje kategorizací: „Na základě rozvolnění či rozpadu vztahu mezi předlohou a divadlem je tento typ produkce označován jako postdramatické divadlo“; a reflektuje v tomto duchu vzdalování obsahů literárních předloh od jejich realizací, kdy „[...] se z her začala vytrácet literární hodnota, neboť dramatici se již nesnažili, aby hry měly umělecký účín samy o sobě, a tak se nůžky mezi dramatem a literaturou rozevíraly. [...] autoři stále častěji přebírali texty od předchůdců i z ostatní (nedramatické) literatury a intertextově je montovali, transformovali a dekonstruovali, takže se ve výsledku přestávalo rozlišovat mezi původním dílem, které vzniklo jako hra, a dílem geneticky odvozeným [...]“ (Jungmannová 2024a: 679). Performativita se tedy zdá být budoucím východiskem pro drama podobně jako pro poezii – pro současnou tendenci k nově performativním literárním čtením, která se vzdalují žánru klasického autorského čtení. V případě autorských čtení v sobě často tato performativita také zahrnuje vyšší míru participace diváctva na *události*.

Bernhardova próza a opakování jednotlivých promluv hlavní postavy nabízí divadelní zpracování v kontextu jeho dalšího díla ve zvláštním smyslu. Prozaická promluva *Mýcení. Rozčilení* je ve svých poetických rysech podobná Bernhardově dramatické promluvě, formální povaha jeho díla tedy není žánrově striktně diferencovaná. Množství Bernhardových her je psáno v promluvách následujících rytmus řeči, který má blízko k poezii, jejímž důležitým rysem je opakování. Jeho hry tak sice dodržují formální dramatické rozepsání dialogu, připomínají ale spíše verše, což opět podtrhuje formální prostupnost literárních druhů. Lze také zmínit operní árie, zejména ve hře *Ignorant a šílenec*, které mají s poezií společnou i hudebnost. Forma dialogů Bernhardova dramatu nepůsobí přirozeně: dialogy nemají znít jako běžná promluva, naopak se vyznačují výraznou hraností, divadelností, záměrností či umělostí chování jednotlivých postav.

Tato zdvojenost a prolínání skutečnosti a fikce je patrná v Bernhardově díle na vícero úrovních. Bernhard je inovativní třeba už v pojmenovávání postav. Například ve hře *Ignorant a šílenec* postava Královny noci postrádá vlastní jméno a podobně jako herec Dvorního divadla a koneckonců i jako postava Joany, která vlastní jméno odmítne a přijme za své „jevištní jméno“, zkrátka vystupuje bez něj. Augustová tuto tendenci zmiňuje v kontextu pozdější Bernhardovy hry *Immanuel Kant*: „Kant má pouze fiktivní jméno, jiné nemá. Tato role, maska byla autorem postavě přidělena, postava není s rolí plně totožná, ale sama není ničím jiným, nemá jinou identitu než identitu fiktivní, než svou masku“ (Augustová 2003: 49). Hra *Ritter, Dene, Voss* pak funguje trochu jinak: postavy nesou coby jména pouze příjmení herců, pro něž byly původně napsány. Sami živí herci se tedy *stávají* svými postavami. „Sestry oslovují bratra jménem Ludwig, samy jako postavy jméno nemají, v textu replik se o nich hovoří pouze jako o „mladší“ a „starší sestře“,“ přičemž známe také jejich společné příjmení: Worringerovi (Augustová 2003: 74).

Stejným způsobem lze pohlížet i na hru *Ignorant a šílenec*, jejíž děj se odehrává během představení Mozartovy *Kouzelné flétny*, která se s dějem Bernhardovy hry přímou prolíná a postavy zde opět přejímají svá jevištní jména. Kromě toho hra obsahuje několik dalších intertextualit: Shakespearova *Krále Leara*, Verdiho *Falstaffa*. A lze říct, že román *Mýcení* v tomto duchu odkazuje i na *Divokou kachnu*.

Ve hře *Ignorant a šílenec* herečka ztvárňující Královnu noci je v rámci své role jakoby obsazena do role v jiné opeře; hraje tedy vlastně dvojí hru a její dramatické vystoupení se tak opět zdvojuje – *opakuje*. Herečka si navíc ve hře – řekněme – „prvního plánu“ obléká kostým určený pro operní vystoupení, na něj se text odkazuje; ten jí přitom *opakovaně* praská, kdykoli zvedne ruce. Hra hovoří o nepřiléhavosti kostýmů a o jejich až notorické nespolehlivosti. Tuto hru Augustová vřazuje do počátečního Bernhardova tvůrčího období (Augustová 2003: 11), které souhrnně charakterizuje takto: „Stálé opakování, hyperbolizace fyzických výrazových prostředků a expresivní mimoslovní výraz dodávají Bernhardovým dramatům ráz drsné lidové komiky, blízké frašce, ale odkazují i ke klauniádě a k filmové grotesce [...]“ (Augustová 2003: 20). Opakující se činnost Královny noci poté charakterizuje jako strojovou: „Královna noci se stala nejslavnější sopranistkou, dosáhla dokonalosti, ale sama sebe označuje jako ‚kolorатурní stroj‘. Jezdí po operních domech celého světa a mechanicky tam opakuje svou árii. Stroj se však totálně vyčerpal“ (Augustová 2003: 25).

V případě hry *Ritter, Dene, Voss* Augustová shrnuje dramatickou situaci jako ritualizovanou. Můžeme přitom říct, že rituál opět tvoří živnou půdu pro námi sledovaný moment opakování: „[dění] má symbolický význam rodinného rituálu, jenž vytváří uzavřený kruh místa a času [...] v minulosti tomu tak bylo jistě už mnohokrát, neboť každý rituál je opakovatelný.“ Podle Augustové se jedná o charakterizaci „epochy“, „[k]dy konkrétní podoba každodennosti i duchovní a morální obsahy byly v jistém smyslu totožné“ (Augustová 2003: 76).

Nekonečné zmnožování a návratnost je tedy zjevnou podmínkou intertextuálních vztahů jednotlivých textů, které se řetězí a aktualizují. V tomto smyslu je opakování vůbec podstatné pro jakýkoliv text a pro jakékoliv čtení a zakládá bazální znalost nejen textu, ale i člověka a světa vůbec. Principem opakování je ozřejmování povědomého, jež se právě teprve opakováním stává vědomě uchopeným a poté známým. Corbineau-Hoffmannová rámuje intertextualitu jako základní předpoklad komparatistického pohledu: „[intertextualita] je pojem literatury v komparatistice zvláštní, kombinatoristický – vede totiž k tomu, že texty nechápeme jako imanentní, nýbrž je především vztahujeme k jiným textům“ (Corbineau-Hoffmannová 2008: 41). Kromě toho Corbineau-Hoffmannová zmiňuje „moment cizosti“, který se dá v naší interpretaci chápat jako mezera umožňující opakování: „Kontexty specificky komparatistického čtení musí splňovat podmínku, že vztah mezi textem a kontextem obsahuje moment cizosti“ (Corbineau-Hoffmannová 2008: 43).

Z perspektivy opakování je pak také možné některé příběhy nazvat velkými, nebo přinejmenším vlivnými, proto záleží na tom, co a komu opakujeme. Dramatická adaptace pro to často využívá masku, v nějakém smyslu vždy totožnou s postavou, jež si ji nasazuje; jako by maska byla textem, který musí alespoň částečně splývat se svým nositelem podobně, jako má postava blízko ke svému hereckému představiteli či představitelce. Jméno postavy, které v inscenaci pokoutně nabývá statusu jména vlastního tím, že herec je ztotožněn se svou postavou, a píše se pak s počáteční kapitálkou, poukazuje na obecnou nahodilost pojmenování. A tato obecná nahodilost zase odkazuje na samotnou kontingenci principu pojmenování, resp. takto odvozené normy.

Opakování jako forma a interpretace

Forma opakování je, jak je výše zmíněno, jedním z nástrojů poezie. V tomto smyslu mohou být promluvy hlavní postavy Bernhardova *Mýcení* čteny jako básně, zrytmizování řeči a nalézání její optimální podoby: „Teď zase budí zdání, že dávají umělcům *uměleckou večeři*, a popravdě ukazují jen svou vlastní ubohost, tváří se sice, že večeři dávají pro herce, který se všude nechává oslavovat jako herec Dvorního divadla, stejně jako se všichni herci Dvorního divadla vždy a všude i v těch nejzastrčenějších koutech města nechají oslavovat jako herci Dvorního divadla, tváří se, že večeři dávají pro Ekdala, úspěšného, potleskem zahrnovaného *představitele hlavní postavy z Divoké kachny*, ve skutečnosti ji však dávají pro sebe, dávají ji pro zvané, ve skutečnosti ji však dávají sami pro sebe, uvažoval jsem v ušáku“ (Bernhard 1999: 96). Augustová interpretuje dramatickou řeč ve hře *Ritter, Dene, Voss* takto: „Jako ve všech Bernhardových hrách je text dialogů a monologů psán do krátkých řádků, jakýchsi veršů v próze, které jsou řazeny pod sebe, bez vyznačené interpunkce. [...] Graficky působí tedy psaná podoba textu jako přetržitá dlouhá báseň, nikoli lineárně psaná próza“ (Augustová 2003: 81). Robert Hass pak v knize o poezii *A Little Book on Form* věnuje jednotlivé kapitoly určitému počtu veršů; část s číslem *dva* pracuje s koncepcí *vztahu*, které dvojverší umožňuje: „Dva verše přináší myšlenku formy jako energie vzájemného vztahování. [...] Dva verše mohou sdílet stejnou metrickou nebo gramatickou strukturu, nebo mohou vytvářet logickou a gramatickou jednotku, nebo sdílet jiný element – poslední slovo, první slovo“ (Hass 2017a: 25, přel. KČ).¹ Když Hass v další kapitole píše o třech verších, popisuje otevření možností směrem do nekonečna: „Dvojka často viděná jako aspekt jedničky, s číslem tři jako takovým tedy začíná mnohost. A je nekonečná. Zvláštnost. Nedělitelnost“ (Hass 2017b: 40, přel. KČ).² Přestože Hass hovoří pouze o počtu veršů jako takovém, lze tento přístup vztáhnout i na počet opakování verše. Zde je možné se také vrátit k mottu této studie, které slouží jako příklad použití opakování v poezii, v němž Teodora Žurková jako autorka básně *Variace* rozehrává právě tímto postupem čtenářské očekávání. Slovo „variace“, s nímž si Žurková pohrává, navíc není nikterak *variované* – je naopak opakované ve zcela totožné formální podobě: variuje sice gramatickým pádem, ale psaná i čtená podoba slova zůstává beze změny. Přesto s každým zopakovaným slovem báseň nabývá na sdělnosti a strhává pozornost na tento formální postup. Opakování se zde stává sdělením.

Stejný rys poezie lze vysledovat i v románu *Mýcení. Rozčilení*. Jonathan Culler v knize *Teorie lyriky* poukazuje na spojitost rytmu lyrické poezie s tělesností: „Rytmus lyrice poskytuje somaticčnost, kterou romány a ostatní rozsáhlé formy postrádají, prožitek rytmu, který lyriku spojuje s tělem a snad i s rytmy různých přírodních procesů, a současně tak probouzí potěšení odlišné od toho, jež přinášejí romány [...]“ (Culler 2023: 167). V tomto smyslu opakování zakládá v románu *Mýcení* rytmus, který je blízký lyrické poezii: „Rytmus patří mezi hlavní síly, jimiž nás básně pronásledují, stejně jako jsou básně pronásledovány rytmy jiných básní“ (Culler 2023: 169).

Podstatným momentem v opakování je také okamžik pomlky, pauzy, mezery. Bez té opakování ani nemůže nastat. Pauza tvoří vymezení k původní instanci, která se jedinečně přenesením přes mezeru může znovu realizovat – zopakovat se. Mezera je

1 “The two lines introduce the idea of form as the energy of relation. [...] The two lines can share the same meter or grammatical structure, or they can make a logical or grammatical unit, or share some other element – first word, last word” (Hass 2017a: 25).

2 “Two often regarded as an aspect of one, so that with three number as such, the many, begins. And is infinite. Oddness. Not divisible” (Hass 2017b: 40).

v Bernhardových dílech podstatná kvůli náhlému vzednutí energie, které je v nich evokováno (už například v názvu *Mýcení. Rozčilení*). Možná právě zde lze přímo hovořit o tom, co Deleuze označuje výrazem *difference*: „Nepokládají [umělci] vedle sebe jednotlivé výskyty figury, spíše pokaždé kombinují prvek jednoho výskytu s jiným prvkem následujícího výskytu. Do dynamického procesu zavádí nerovnováhu [...]“ (Deleuze 1994: 19). Deleuze se obrací k repetici také skrze rytmus a symetrii: „Je to vždy právě v této mezeře, která by neměla být zaměňována s negativitou, kde stvoření sprádají svá opakování a ve stejnou chvíli přijímají život i smrt“ (Deleuze 1994: 21).³ V této interpretaci se příhodně zrcadlí mé úvahy o Bernhardově *dramatickém* opakování formy napříč žánrovými díly a nad jejich *divadelností* i skrze pojem *disguise* čili „maska“ nebo „převlek“. Motiv masky navíc tvoří odstup – jakousi deleuzovskou mezeru – mezi fikcí a skutečností. Pojem představuje opakování prvotního konceptu, protože opakující se tvar v sobě podle francouzského myslitele nutně obsahuje něco z původní formy. Společně s Deleuzem pak lze tvrdit i to, že jakákoli interpretace je svého druhu opakováním kvůli nutnosti zachovat něco z původního konceptu: „Neexistuje tedy nic opakovaného, co by mohlo být izolováno nebo abstrahováno z výskytu, ze kterého to vzniklo, ale ve kterém je to také ukryto. Neexistuje prostě opakování, které by mohlo být abstrahováno nebo vyvozováno z masky samotné. Stejná věc se maskuje a je maskou“ (Deleuze 1994: 17).⁴

Mýcení. Rozčilení Na zábradlí

Těžištěm inscenace *Mýcení* je umělecká večere, kam je postava Bernhardova alter ega pozvána svými dávnými známými Auersbergerovými, když na ně náhodou narazí poté, co se dozví o smrti mladé herečky Joany. Dramatická postava Bernharda se nakonec i přes své pochyby rozhodne události zúčastnit a setkává se zde s dalšími osobnostmi vídeňské umělecké scény, které ho ve své době kulturně formovaly, kterými však tento Bernhard spíše pohrdá. Zlatým hřebem setkání má být příchod herce Dvorního divadla (v inscenaci Divadla Na zábradlí se referuje k Národnímu divadlu). V románu této umělecké večeri, která je zároveň pohřební hostinou na Joaninu památku, předchází ještě Joanin pohřeb v Kilbu.

V inscenaci Divadla Na zábradlí je důmyslným způsobem vyobrazena zejména postava Joany. Ta na scéně skutečně fyzicky vystupuje (ztvární ji herečka Johana Matoušková, alternovala také Barbora Bočková) s jistou mírou agentnosti, třebaže nominálně platí za zesnulou, zatímco v původním Bernhardově románu slouží pouze jako neviditelný rámec příběhu. Na samém začátku inscenace je Joana na scéně sama a začíná tančit do rytmu hudby (tanec je ostatně činnost odpovídající její kariéře). Tanec se ale postupně zalamuje a kolabuje do potáčení, které Joanina postava dále umocňuje zavádajíc si alkohol v rytmu hudby.

3 “They [artists] do not juxtapose instances of the figure, but rather each time combine an element of one instance with *another* element of a following instance. They introduce a disequilibrium into the dynamic process of construction [...]” (Deleuze 1994: 19). Obrací se k repetici také skrze rytmus a symetrii: “It is always in this gap, which should not be confused with the negative, that creatures weave their repetition and receive at the same time the gift of living and dying” (Deleuze 1994: 21).

4 “There is therefore nothing repeated which may be isolated or abstracted from the repetition in which it was formed, but in which it is also hidden. There is no bare repetition which may be abstracted or inferred from the disguise itself. The same thing is both disguising and disguised” (Deleuze 1994: 17).

Volný pohyb Joany v prostoru inscenace je zvlášť důležitý – vazby jednotlivých dalších postav na Joanu se mohou takto realizovat ve společném jevištním prostoru. Zatímco v románu *Mýcení* je Joana pouze vzpomínkou a není jasné, jak přesně o ní ostatní postavy uvažují, v inscenaci naopak přímo interaguje s hlavní postavou nebo se svým druhem Johnem. Vazbu na druhou z těchto postav pak nápaditě zdůrazňuje fakt, že když je John vyzván Auersbergerovou, aby se posadil, sedne si na židli, kde už sedí Joana, která ho takto může ze zadu objímat. Joana Johna zjevně objímá, aniž by to on viděl – sám její objetí pouze *cítí*. Joana tedy *je* a *není* vidět. Někdo je vůči ní slepý, někdo ne. Linka osudu Joany je v inscenaci rozvinuta i skrze nechápavost herce Dvorního divadla, který vícekrát zmiňuje, že sám není sebevražedným typem a téma sebevraždy rozebírá, aniž by dokázal vytušit, jak je to nevhodné. Hlavní postava pak o herci říká: „Ano, řekl najednou, sebevražda je módní nemocí naší doby. Já nejsem sebevražedný typ“ (Bernhard 1999: 120). John pak může na jevišti reagovat útrpně a dát najevo, jak je pro něj situace nesnesitelná, zatímco v textu románu nic neříká a není jasné, jak se tváří. Joana v inscenaci získává i vlastní hlas: například učí Johna správně chodit; v jinou chvíli zase nahlas vykřikne. Bere do ruky kameru, se kterou natáčí ostatní postavy, a snímání obraz se promítá na část stěny obývacího pokoje Auersbergerových. Diváctvo si tedy tímto způsobem může „vyzkoušet“ Joanin pohled – a tím jej opět „zopakovat“. Na druhé straně je ale možné tuto realizaci vnímat jen jako posílení pohledu hlavní postavy, protože v knize sledujeme děj výhradně z její perspektivy. Celý text *Mýcení* se také dá chápat spolu s Augustovou jako konverzace, která „není nikde zakotvena, váže se sama k sobě. To, co její pomocí lze vyjádřit – přes stálé opakování, navracení určitých motivů, témat, slovních spojení – je ona sama [totiž konverzace]“ (Augustová 2003: 32).

Opakováním motivem vyskytujícím se v Bernhardových dílech je kromě pohledu i slepota. Ve hře *Ritter, Dene, Voss* jde o Ludwiguův strach z oslepnutí, v *Immanuelu Kantovi* je to Kantův glaukom, v *Ignorantu a šílenci* je to otcova slepota. Vzhledem k opakujícímu se momentu role, hry a masky se dá tento motiv interpretovat jako slepota vůči něčemu, co je příliš dráždivé a nepříjemné, fyzická slepota je metaforou odmítání a vytěsňování něčeho vnějšího. V *Mýcení* nefiguruje fyzická slepota, ačkoli v inscenaci Divadla Na zábradlí se i tento motiv vlastně vrací skrze postavu Joany, kterou diváctvo vidí, ostatní postavy ale ne. Slepota je nicméně možné nalézt i v románové postavě autora a vypravěče, který se ukrývá před zraky svých společníků na umělecké večeři – sedí v ušáku. Vlastně volí svou neviditelnou přítomnost, aby se mohl večeře pohodlně účastnit. Skrze svou neviditelnost se jeho vystoupení přímo propojuje s Joaninou postavou tak, že dává její smrti prominentní postavení. Slepota v *Mýcení* tak symbolizuje *konsensus přehlížení*, přestože se doslovně a fyzicky nevyskytuje u žádné z postav. Spíše lze říct, že figuruje jako skrytá aluze na *Divokou kachnu*, kde hrozba slepoty visí nad dcerou Hedvig. Ztrátu zraku lze v Ibsenově hře číst také jako odhalení lži a odhlédnutí od ní; zároveň slepota zajišťuje možnost pokračovat v dosavadním životě navzdory odkryté falši: „Když připravíte průměrného člověka o jeho životní lež, připravíte ho tím zároveň o štěstí,“ píše Ibsen (Ibsen 1992–1993: 159). Slepota je tedy vlastně obranným mechanismem.

Pokud Joanina postava nefunguje přímo jako médium zdvojeného pohledu (hlavní postavy), funguje nepochybně jako podmínka opakování ve smyslu možnosti opakovaného setkání u Auersbergerových. Herec Dvorního divadla (který je v inscenaci hercem Národního divadla) Joanu, jež je mu vlastně cizí, v konverzaci nepokrytě označí za sebevražedný typ člověka s odkazem na domněle samozřejmou pravdu, že přece herečky se věší (Bernhard 1999: 13). V této podobě se do děje *Mýcení* dostává

motiv truchlení, které postavy uchopují pochybně, neobratně, podivně, nebo přímo nevhodně – snad kromě Johna a prodavačky ve smíšeném zboží. Pouze tyto dvě postavy, bez kterých by pravděpodobně Joana ani neměla pohřeb a které se nepohybují v uměleckém světě, a tedy *nemusi nikdy nic brát*, dokáží truchlení po Joaně prožívat upřímně. Hlavní postava *Mýcení*, kterou chápu jako autorovo alter ego, pak na konci románu i inscenace rámuje Joaninu sebevraždu banální frází: „Joana musela zemřít, musela spáchat sebevraždu, abychom se opět setkali“ (Bernhard 1999: 177). Bernhardovo alter ego tím přijímá *rolí*, která se od něj očekává, přestože kvůli tomu sám sebou pohrdá; nebo se možná jen bojí, že by se překlál a svou roli zahrál špatně. Pozvání svých hostitelů přijímá, hovorů se ale neúčastní a udržuje si odstup. Zatímco John a prodavačka smíšeného zboží jsou schopni vidět událost jako ztrátu druhého a pro ně blízkého člověka, ostatní postavy přistupují k Joanině smrti jako k něčemu, k čemu se hlavně musí nějak vyjádřit a co se vlastně stalo *jím*, nikoliv Joaně. V inscenaci koneckonců několikrát proběhne drobný konflikt mezi Auersbergerem a Auersbergerovou kvůli tomu, jestli říkat „Joana si sáhla na život“, nebo „Joana spáchala sebevraždu“. Tímto způsobem se její smrt jaksi *inscenuje* znovu a znovu. Výměny názorů manželů působí napřed komicky, v důsledku jejich opakování však nakonec vyznívají tragicky: cyklí se, aniž by v nich postavy došly usmíření či společného závěru. Repliky o Joanině smrti pak postupují po opačné ose: je jisté, že jde o tragickou událost, která se ale tímto banálním sporem posouvá do roviny komiky, v níž se význam vyprazdňuje. Otázka po samotné události se už ani nepokládá; a odpověď spočívá v tom, že se opakuje jen hádka.⁵ Alfred Pfabigan popisuje recepci Bernhardových děl, která v sobě obsahuje oba tyto póly: „Obecně vzato můžeme rozlišovat dvě ‚generace recipientů‘. První se soustřeďuje na ‚jedinečnou negativitu‘, s níž především rané dílo zpracovává motivy strachu, hnusu, zoufalství, lhostejnosti, hrůzy, nemoci, šílenství, viny a smrti. [...] Dnes jsme svědky změny paradigmatu a čím dál silnějšího příklonu čtenářů k Bernhardovi jako ‚humoristovi‘“ (Pfabigan 2010: 408).

Na konci inscenace se pak kategorie „uměleckých lidí“ a „upřímných lidí“ převrací. Herec Dvorního divadla je schopen říct Jeannie Billrothové, spisovatelce, se kterou hlavní postava kdysi měla milostný vztah, co si skutečně myslí o jejich poznámkách a opakované otázce na to, zda „herec Dvorního divadla může na *sklonku svého života říci, že pro něho jeho umění bylo naplněním*“ (Bernhard, 1999: 163), kterou mu vytrvale pokládá. A v inscenaci Divadla Na zábradlí se u toho herec Národního divadla navíc příhodně svlékne do naha, dává tak najevo ochotu zcela vyložit karty na stůl, odložit svou „umělost“. Tento moment hraničí s doznáním, jde ale pouze o chvilkové popření společenské masky. Všechny postavy pak postupně také odkládají vrstvy oblečení. Společně s tím, jak se celá umělecká večere mění ve frašku, se čím dál více odhalují rysy jednotlivých osobností (a herec Národního divadla toto odhalení dotáhne do konce svou úplnou nahotou). U několika postav se vyjevuje, že mají zeLENÉ ponožky (kromě toho je i celá scéna tónována do zelena). Vzhledem k tomu, že jde o spodní vrstvy oblečení, může to diváka či divačku upomenout na Gombrowiczův

5 S podobným momentem se setkáváme i ve hře *Immanuel Kant*, kde se Kant táže Arnošta Ludvíka: „Nač vlastně zemřela“ [jeho sestra], na to Arnošt Ludvík odpovídá: „Na zahradní lopatu,“ což Kant zopakuje a Arnošt Ludvík říká: „Lopata / jí roztříštila lebku“. Kant odpovídá: „Absurdní smrt / na zahradní lopatu / roztříštěná lebka / Stačí malá nešikovnost / a zahradní lopata / roztříští lebku [...]“ (Bernhard 1996: 11–12). V takovém vyjadřování se opět předvádí neschopnost nakládat s informací o něčí smrti a s jazykovou překážkou, která se pak projevuje opět opakováním. Sestra byla očividně zavražděna, to je ale ze sdělení zcela vynecháno. Skutečnost je zamaskována a je nutné ji najít a odhalit mezi slovy, která odkazují jinač. I to je koneckonců jedním z postupů poezie a umění.

román *Ferdydurke* – všechny postavy, zdánlivě suverénní, jsou ve skutečnosti jen *zelenáči*,⁶ kteří si nasazují určité masky⁷ nebo jsou jim – jak synekdochicky shrnuje Gombrowicz v románu – „nasazovány zadničky“⁸ nebo „držky“⁹.

Co se týká povahy zmíněné fraškovitosti, několikrát se v představení ozve cirkusová znělka a celá scéna se na pár okamžiků stane karnevalovým místem, kde nejsou ani vážné repliky brány vážně a postavy pouze nekoordinovaně tančí; což lze chápat také jako stále populárnější performativní prvek, který zde rozehrává děj románu nikoliv skrze scénické převyprávění původního textu, nýbrž skrze navození určité nálady, situace, stavu. Masky, jež k fraškovitosti bytostně patří, se pak v původním Bernhardově textu objevuje také na subtilnější rovině než jen skrze profesní zaměření jednotlivých postav, například tím, že vlastní jméno Joany – Elfrída Slukalová – zmiňuje pouze několik postav, referuje se k ní hlavně jejím uměleckým jménem Joana. Ona zase odmítá vlastním jménem oslovovat Friedricha, proto se postava jmenuje John: i zde tak dochází k upřednostnění masky a „hry“. Masky jako takové jsou v inscenaci bohatě využity i v klasické podobě: několik postav má během představení masky na obličej nebo se převléká do celostních masek-kostýmů. Auersberger se v inscenaci dokonce převléká za plastový pytel, do kterého byla Joana uložena – snad jde o zoufalý pokus o vcítění, nějaké totální přiblížení, protože jinak není schopen empatie. Stejně tak to ale může být pokus o zakrytí vlastní identity. Anebo je i plastový pytel na mrtvého člověka redukován na rovinu úkrytu – jako by snad Auersberger věřil, že (zesměšněním a ironií) se může vyhnout skutečnosti.

Scénografické řešení salonu, ve kterém se představení odehrává, působí patřičně stísněně a dusivě, zdi místnosti přetékají obrazy. Jde o pečlivě rozplánovaný prostor, který příznačně neposkytuje pohodlí, ale je zamýšlen pro účely sebe-prezentace. Vytvořená místnost postrádá dveře, místo nich se dovnitř a ven chodí obrazem, který za sebou skrývá vchod. Oproti textu zde nastávají situace, kdy se v místnosti nachází jen omezený počet postav, *skutečně o samotě* (například při scéně s hlavní postavou a Jeannie Billrothovou), to je významný posun. Prostor výchozího románového textu je určen také tím, že nikdo nikam neodchází a všichni stále čekají na svých místech až do příchodu herce Dvorního divadla na uměleckou večeři. Úzká, malá místnost, která je na jevišti zbudována, se v průběhu inscenace začíná rozpadat zevnitř vysvlékáním jednotlivých postav i tím, že John na jejím konci jeden obraz ze zdi sundává. Tak se postupně sesouvá celá místnost, jakýsi *doméček pro panenky*. Moment přesouvání obrazů se přitom v předloze nevyskytuje, najdeme ho ovšem v jiném Bernhardově textu – ve hře *Ritter, Dene, Voss*, v níž je to Ludwig, kdo ke konci hry začíná zbavovat zdi rodinných portrétů, na které se musel celý život dívat, a dává najevo pohrdání vůči sestrám, že v rodinné tradici pokračují a nechávají se portrétovat. Vymezení se vůči rodičům, mecenášství a kultuře vyšších vrstev zpodobněných zdmi vyplněnými

6 „Na poloviční cestě svého života jsem se ocitl v temném lese. A nejhorší bylo, že ten les byl zelený“ (Gombrowicz 1997: 8).

7 „Zdálo se, že dlouhým cvičením bylo konečně dosaženo stupně, kdy člověk ztrácí tvář. Fráze se změnila v grimasu, a grimasa – prázdná, dutá, pustá, jalová – chytla a nepouštěla“ (Gombrowicz 1997: 69).

8 „Podívejte se – základní část těla, dobrá a osvojená zadnička, je základem, celá akce přece začíná zadničkou. Ze zadničky se jako z hlavního kmene rozbíhají větve jednotlivých částí jako palec u nohy, ruce, oči, zuby, uši, přičemž se jedny nepostížitelně mění v jiné díky rafinovanému a mistrovskému zpracování. A lidská tvář, které se v některých regionech Polska říká také „přednička“, je korunou, olistěním stromu, jenž jednotlivými částmi vyrůstá z kmene zadničky“ (Gombrowicz 1997: 75).

9 „No což, už čtrnáct dní mi bez přestání nasazovali držku, a ta držka už byla tak hrozná, že už jsem ani neměl sílu závidět“ (Gombrowicz 1997: 144).

obrazy se zlatými rámy v obou případech vytváří jakousi rupturu. Holé zdi a holá těla lze znovu promyslet a znovu obléknout, svět se musí změnit. John obrazy deinstaluje, protože svět už nemůže být stejný: zbavuje se obrazu, posouvá se ke skutečnosti, vytváří mezeru, aby mohl opakovat.

Tvoření světa a příbuzné procesy

Celý román *Mýcení* tvoří promluva vypravěče, alter ega autora Thomase Bernharda, který ostatní postavy cituje a ty tedy hovoří skrze něj. Již zkraje textu si lze povšimnout, že vypravěč zcela nadbytečně opakuje části vět, a tyto části klade na různá místa, aniž by se tím sdělení výrazně modifikovalo. Využívá tak všech syntaktických způsobů, jak něco říct, komunikuje přitom ovšem stále též obsah, nebo nanejvýš jeho variaci. Neustálé přeformulování může čtenáři či čtenářce připomínat hereckou snahu memorovat divadelní roli; anebo také snahu opakováním precizovat nedokonalé formulace a najít takovou, která by snad nejlépe vystihla, co se chce, nebo co je potřeba, říct. Vypravěč jako by se snažil vybrat a vytvořit dokonalou *repliku*. Ať už zdoluhavým a nadbytečným opakováním zformuluje jakoukoliv možnost, jako by nikdy nemohl přesně sdělit, o co mu jde – ať už zaujme jakékoliv stanovisko a vybere jakýkoliv slovosled.

V tomto smyslu jde o konstrukci celého světa; světa, který je neustále znovu vytvářen. Role, maska a přejmenovávání jsou také symbolem vytváření nového světa uvnitř světa starého. V módu opakování jako by ale zároveň šlo o ujišťování se o statu quo: repetice replik totiž onen starý svět stále znovu zhmotňuje. Augustová v tomto duchu hovoří o hře *Ritter, Dene, Voss*: „Každá věta, každé slovo, motiv zde mají prehistorii i budoucnost, a to samy v sobě: ve stálém opakování, cyklickém navracení. Z opakovaných částí textů se stávají refrény. Právě refrénovitost signalizuje, že všechno, co se v tomto domě říká, už tady bylo řečeno stokrát, tisíckrát, a že je to tu, mezi jeho zdmi, přítomno stále“ (Augustová 2003: 82).

V adaptaci Divadla Na zábradlí se opakování realizuje už ve formě úvodního dialogu, který se několikrát replikuje, aby se jím potom inscenace také uzavřela: dialog sleduje výše zmíněné zopakování schématu dvojverší – vytvoření páru *otevření a uzavření*. Jinak je tento formální rys textu v inscenaci spíš potlačen. Román tvoří vnitřní vypravěčova promluva, v níž zároveň čteme vnější promluvy dalších postav. V inscenaci sice Bernhardovo alter ego také vystupuje jako přímý pozorovatel dění, zároveň je však schopno nahlížet je zevnějšku, když se přímo obrací k diváctvu, a tak se *zcizuje*. Děj a promluva postavy autora se tímto způsobem ještě více vzájemně oddělují. Lze tedy říct, že v románu je „děj“ vytvářen především promluvou Bernhardova alter ega; v inscenaci už jen „nepromlouvá“, nýbrž také „ukazuje“ – osciluje mezi postavou a vypravěčem. To mu zároveň umožňuje na děj nahlížet jakoby opakovaně, jsa přitom součástí děje a zároveň jeho dramaturgem.

Úvodní opakující se dialog inscenace začíná přímo u debaty o *Divoké kachně*. Jde v ní o to, že herec Národního divadla, který by měl v té situaci každou chvíli doražit, hraje postavu Ekdala. Tato opakující se scéna vždy končí tím, že se postava autora zeptá, zda hraje mladého, nebo starého Ekdala, čímž Auersbergerovou uvede do rozpaků. I toto rozdělení na starého a mladého Ekdala se opakuje později, a to v závěrečné části románu, kde vypravěč rozvíjí úvahu nad vztahy a rozhovory starých a mladých lidí. Tímto směrem lze pak vést celkovou interpretaci díla: mýcení je proces obměny a stárnutí, proces starých kmenů ustupujících mladým stromkům. „Les, hluboký les, mýcení“ (Bernhard 1999: 169) jsou vzájemně následné procesy. Herec Dvorního divadla,

resp. herec Národního divadla, který v závěru románu i v závěru pražské inscenace repliku o lese a mýcení pronáší, tak činí návazně na popis své zkušenosti s pobyttem v přírodě při memorování role Ekdala – doslova naráží na to, jak se *učil být Ekdalem*, podobně jako se Bernhard v románu *Mýcení* jaksi *učí být Bernhardem*.¹⁰

Role Bernharda a skutečná postava Bernharda jsou si tedy ve spisovatelově díle rovnocenné; a zároveň se navzájem vyvažují specificky v tom, jak jedna druhou *znemožňuje* – právě jako to „dělají“ stromy v lese. Opakování úvodního dialogu Bernhardovi ve své následnosti postupně umožňuje z dialogu vystupovat: vystupovat z vlastní role *Thomase Bernharda*, který je na umělecké večeři, a *být Thomasem Bernhardem*, který nám vypráví o tom, jak se vydal na uměleckou večeři. Působí to tedy, jako by Bernhard měl svou roli předepsanou, a přece se ji přese všechno úsilí o její přisvojení rozhodl nedodržovat a vystupovat z ní, aniž by u toho ovšem byl spatřen ostatními postavami, které se svých rolí drží.

Podobně se prvek opakování vyskytuje ve hře *Ignorant a šílenec*, kde je takto zveličována a zdůrazňována naléhavost a spěšnost vykonávané činnosti, tzv. „markýrování koloratury“, kterou provádí Královna noci: „[...] všechno na světě / známe svět / dokonale / nepotřebujeme už nic / nic / nic / *markýruje koloraturu* / všechno jsme už slyšeli / všechno jsme viděli / *markýruje koloraturu* / *Otcí* / *Že ano* / všechno známe / všechno jsme poznali / všechny opery známe / všechny činohry / všechno jsme přečetli / známe nejkrásnější kraje světa / a potajmu nenávidíme publikum / *že ano* / ty naše trýznitele / *markýruje koloraturu* / vystupujeme na scéně / a opovrhujeme tím / co známe“ (Bernhard 2010: 146–147).

Mýcení a Divoká kachna – Bernhardovo monodrama

Postava Joany v podstatě stvořila kariéru svého muže Fritze, sama podobného génia ale dosáhnout nemohla: „Z Fritze udělala, co chtěla, ale nemohla udělat sama ze sebe, uznávanou, slavnou, a nakonec i světoznámou uměleckou osobnost. Vyhнала Fritze do výšky, protože se do ní sama nedovedla hnát, byl to tedy *Fritz*, kdo byl skutečně určen k tomu, aby se stal světoznámým, nikoli ona“ (Bernhard 1999: 77). Tato formulace nás vrací nejen k Ibsenově *Divoké kachně*, ale i k jeho *Noře*. V prvním případě tíha okolností padá na mladou ženu, která situaci odmítnutí otcem neunesla a zastřelil se; ve druhém případě hlavní postava od svého muže odchází poté, co si uvědomí, že je držena v uměle vytvořeném *domečku pro panenky* (zde se nabízí také intertextuální paralela s Elfriede Jelinekovou, která v roce 1977 vydala hru *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*). Postava Bernharda vyčítá Anně Schrekerové a Jeannie Billrothové na umělecké večeři v *Mýcení* jejich podřizování se a poklonkování rakouské literatuře; sám románový Bernhard se nicméně vícekrát podřizuje roli, do které je Auersbergerovými stavěn. Děje se to i ve chvíli, kdy se s Auersbergerovými poprvé znovu setkává ve Vídni a mluví o tom, že Joana je mrtvá. Bernhard před nimi vyjadřuje šok, jsa si vědom, že je to jen jeho maska. Je ovšem povrchní jen ve chvílích, kdy u toho nejsou lidé, které považuje za důležité; vstupuje do své role a předstírá v momentech, kdy je s Auersbergerovými sám, kdy ho nevidí lidé, na kterých by mu záleželo.

Herec Dvorního divadla se k umělecké večeři přidává ve chvíli, kdy dohraje postavu Ekdala. Inscenaci, kde hraje, komentuje ústy vypravěče slovy: „Kdyby měl

10 Nebo jako se Gombrowiczovy postavy učí (a v tom selhávají) být samy sebou; přičemž samotný status „být sám sebou“ je Gombrowiczem takřka úplně zpochybněn.

ještě lepší, a tedy ideální partnery, řekl, neboť nejlepší, ideální partnery neměl, všichni kromě něho byli v *Divoké kachně obsazení dost rozpačitě, byla by table Divoká kachna nesmírným úspěchem*, nejen pokud jde o něho, ale i pokud jde o celek, tolik on“ (Bernhard 1999: 100). Momentem znovu ukazujícím na vztah divadelní role a skutečného života je hercův popis procesu přípravy na hereckou roli: v románu hovoří o tom, jak strávil půl roku na salaši bez tekoucí vody, kde skutečně porozuměl Ekdalovi. Snažil se pochopit konstrukci postavy a teprve na salaši se mu to prý skutečně podařilo. Líčí osazenstvu hodovního stolu svou zkušenost, jako by tak prožil skutečný život. Herec Dvorního divadla si neuvědomuje, jak nevhodné je zmiňovat na umělecké večeri cokoliv o sebevražděných typech (Ekdal) – zvláště, jde-li o pohřební hostinu člověka, který spáchal sebevraždu. Výhodou role oproti skutečnosti je to, že se dá naučit a provést bezchybně správným přecházkám textu. Umělecká večere, která se zdá být – a do jisté míry je – pouhým divadlem (koneckonců podobně jako Joanin pohřeb) se však v této chvíli nebezpečně přelévá do nekontrolovatelné skutečnosti.

V Bernhardově textu tedy opakování získává charakter sebe replikující promluvy, kterou si lze snadno asociovat buď s užíváním masky, jež se stává obnošenou (objevují se v ní díry a praskají jí švy), nebo s učením role: repetice je nástrojem k zapamatování. Neustálé variování a opakování totožných vět s přítom jen jemně odstíněnými významy působí jako učení textu role, vžívání se do postavy, kterou herec potřebuje pochopit a v jisté míře se s ní ztotožnit. V případě Bernharda, resp. hlavní postavy *Mýcení*, můžeme roli, kterou se učí, chápat jako *životní roli* skutečného autora, ačkoli jeho jméno v románu přímo nezazní. V inscenaci Divadla Na zábradlí se postava jmenuje Thomas. Bernhard nám ostatně poskytuje vodítko (viz úvodní citát studie), když přiznává, že celý život jenom hraje divadlo.

Závěr

V komparaci vybraných Bernhardových textů jsem se pokusila ukázat několik více či méně konzistentních a opakujících se motivů, mezi nimi *slepotu* a přímo *opakování* jako *bru* v motivech *masky* či *převleku*. Název románu *Mýcení* se v souladu s motivem masky dá chápat jako zviditelňování, tedy paradoxně jako vyjasňování pohledu nebo obnova původního stavu. Skutečnost, kterou zakrývá maska, se vyjeví po odložení masky, předtím ale musí tato maska skutečnost zakrývat. Prózu tedy lze interpretovat jako snahu o *prohlédnutí* skrz konvencionalizovanou společenskou strukturu a *odhlédnutí* od navyklého úsudku či očekávání. V tomto prohlédnutí Thomas Bernhard spatřuje *pravdu* o struktuře skutečnosti, která jeho samého utváří, v níž je chtěl nechtě pevně ukotven, a v tomto smyslu vlastně svázán – třeba i s Vídní, kterou nenávidí. Toto jeho *odhalení* zapadá do rejstříku témat přirozenosti a umělosti: člověk se nerodí do žádného prostředí jako do *přirozeně svého*; naopak jeho začleňování do určité společnosti začíná nahodile a zároveň je uměle modelované okolím. Umělost, role, fasáda, které jsou dítěti či mladému člověku vtisknuty okolím, ve velké míře určují jeho další cestu: Bernhardova Královna noci nakonec není schopna dále vystupovat a chce obnovit kontakt se skutečným životem, ale jediné jméno, které má, je pouze název její role. Jak takový skutečný život vypadá? Příklad Královny noci vlastně takto mluví za všechny další probírané příklady zdvojení a replikace jako ztělesnění veskrze paradoxního provazujícího principu: *pro přiblížení ke skutečnosti je přesto nutné být v kontaktu s umělostí*. Pro dosažení skutečnosti je zkrátka nutné hrát divadlo.

Bibliografie

V citacích Zuzany Augustové vynechávám ztučnění textu, které monografie obsahuje. V citaci Lenky Jungmannové je vynecháno původní zvýraznění kapitálkami.

- AUGUSTOVÁ, Zuzana. 2003. *Thomas Bernhard*. Brno: Větrné mlýny, 2003.
- BERNHARD, Thomas. 1996. *Immanuel Kant*. Překlad Josef Balvín. [Prémie pro předplatitele 7. ročníku časopisu Svět a divadlo.] Praha: Svět a divadlo 7, 1996.
- BERNHARD, Thomas. 1999. *Mýcení*. Překlad Marek Nekula. Praha: Mladá fronta, 1999.
- BERNHARD, Thomas. 2010. *Ignorant a šílenec*. In *Hry III*. (eds. Zuzana Augustová – Josef Balvín – Ondřej Černý). Překlad Zuzana Augustová – Josef Balvín. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010, s. 115–197.
- BERNHARD, Thomas. 2019a. *Ritter, Dene, Voss*. In *Oběd u Wittgensteina* (eds. Zuzana Augustová – Ondřej Beran – Marta Ljubková). Překlad Zuzana Augustová. Praha: Národní divadlo, 2019, s. 86–218.
- BERNHARD, Thomas. 2019 b. *Pravdě na stopě*. In *Oběd u Wittgensteina*. Překlad Zuzana Augustová. Praha: Národní divadlo, 2019, s. 28–34.
- CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. 2008. Komparatistika a kontextualita: prolegomena k teorii „okolí textu“. In *Úvod do komparatistiky*. Překlad Veronika Jičínská. Praha: Akropolis, 2008, s. 41–47.
- CULLER, Jonathan D. 2023. Rytmus a repetice. In *Teorie lyriky*. Překlad Martin Pokorný. Praha: Karolinum, 2023, s. 161–226.
- DELEUZE, Gilles. 1994. Introduction. In *Difference and Repetition*. Překlad Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994, s. 1–27.
- GOMBROWICZ, Witold. 1997. *Ferdynand*. Praha: Torst, 1997.
- HARDING, Victoria. b. d. *Thomas Bernhard in English: works, essays, reviews* (online, cit. 18. 9. 2025). URL: <https://www.thomasbernhard.org/works.shtml>.
- HASS, Robert. 2017a. Two. In *A Little Book on Form. An Exploration into the Formal Imagination of Poetry*. New York: Ecco, 2017, s. 25–39.
- HASS, Robert. 2017 b. Three. In *A Little Book on Form. An Exploration into the Formal Imagination of Poetry*. New York: Ecco, 2017, s. 40–57.
- IBSEN, Henrik. 1993. *Divoká kachna*. Překlad Fröhlich, František. Praha: Národní divadlo, 1993.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 2024a. Charakteristika dramatického diskurzu. In Alena Šidáková Fialová (ed.). *V souřadnicích neklidu: Česká literatura druhé dekady jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2024, s. 678–680.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 2024 b. Žánrové tendence dramatu. In Alena Šidáková Fialová (ed.). *V souřadnicích neklidu: Česká literatura druhé dekady jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2024, s. 680–700.
- PFABIGAN, Alfred. 2010. Thomas Bernhard. Rakouský světový experiment. In BERNHARD, Thomas. *Hry IV*. (eds. Zuzana Augustová – Josef Balvín – Ondřej Černý). Překlad Zuzana Augustová. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010, s. 407–418.
- ŽURKOVÁ, Teodora. 2005. *Horkou jehlou v kupce sena*. Kutná Hora: Klub rodáků a přátel Kutné Hory, 2005.

Bc. Klára Černá
Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky
a Ústav informačních studií
a knihovnictví
klarajecerna@gmail.com

Klára Černá studuje ve sdruženém magisterském programu obory komparatistika a nová média na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Tamtéž vystudovala bakalářskou bohemistiku. Věnuje se vlastní tvorbě hlavně v oblasti psaní a fotografie. Působí ve zvukovém tělese udk.



Toto dílo lze užit 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.