

Tomáš Kubart

# Experiment jako kritika nacismu

Zuzana Augustová. *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama*. Praha: Academia, NAMU, 2020.



### Academia na cestě k Rakousku

Nakladatelství Academia v posledních letech věnovalo ediční péči několika svazkům pojednávajícím o politické i kulturní situaci válečného a poválečného Rakouska. Před šesti lety vydalo překlad výzkumu rakouského historika působícího v USA, Güntera Bischofa (2017),<sup>1</sup> jenž Rakušanům nedá nic zadarmo (obzvláště ústupky před vznikem druhé republiky), zájemci se mohli seznámit s problematikou československých poválečných retribučních soudů v rozsáhlé studii českého historika Pavla Kmocha,<sup>2</sup> nebo s válečnými vztahy s našimi jižními sousedy v monografii *Krize, válka a nový začátek. Československo a Rakousko v období 1933–1948* editorů Miroslava Kunštáta, Jaroslava Šebka a editorky Hildegardy Schmollerové,<sup>3</sup> či se životem v poválečné Vídni v německy publikovaném kaleidoskopu

1 Günter Bischof. *Rakousko v první studené válce, 1945–1955: I slabí mají sílu*. Praha: Academia, 2017.

2 Pavel Kmoch. *Provinění proti národní cti. „Malá retribuce“ v českých zemích a Trestní nalézací komise v Benešově u Prahy*. Praha: Academia, 2015.

3 Miroslav Kunštát – Jaroslav Šebek – Hildegard Schmoller (eds.). *Krize, válka a nový začátek. Československo a Rakousko v období 1933–1948*. Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2017.

vzpomínek Helmuta Birkhana.<sup>4</sup> Zaměřením na problémovou linii válečného a poválečného vývoje našeho jižního souseda, jeho společenských i kulturních dějin, nezbytně (a nešťastně) rámovaných střety dvou geopolitických mocností, USA a Sovětského svazu, pokračuje Academia ve svém zaměření, jež vůbec poprvé v porevoluční nakladatelské zkušenosti zaostřuje na specifický vývoj rakouské literatury a dramatu v souřadnicích jazykové skepse a literárního experimentu publikací přepracované habilitační práce (2016) teatroložky Zuzany Augustové.

### August, August... Augustová

Augustová se dlouhodobě zabývá německojazyčným divadlem a dramatem, svými studiemi přispěla k tuzemskému uchopení literární tvorby nejen německojazyčných expresionistů (Karl Kraus, Leopold Wolfgang Rochowanski, Ernst Weiss, Franz Werfel), ale především děl svých současníků, např. Wolframa Hölla (*My jsme tři*, 2019), Felicii Zeller (*Pět her*, 2015) či Friederike Mayröcker (*A zatřásla jsem miláčkem*, 2022), tedy autorů spojovaných v německojazyčném prostředí s literárním experimentem a jazykovou skepsí. Představují-li uvedené studie pramínky její badatelské tvorby, je širším korytem, v němž se slévají, její monografická tvorba. V ní se zaměřuje na dílo dvou hlavních představitelů rakouského literárního/dramatického experimentu, jež stojí někde uprostřed mezi expresionismem a současnou německojazyčnou tvorbou: Elfriede Jelinek a Thomase Bernharda. Byla to právě jeho dílu věnovaná monografie z roku 2003, jež, *cum grano salis*, přispěla k uzavření rané etapy překladů a výzkumu německojazyčného poválečného literárně-divadelního experimentu, započatého Josefem Balvínem, Jitkou Jílkovou či oponentem Zuzany Augustové, teatrologem Václavem Cejkem.<sup>5</sup> Teprve rok po vydání Augustové monografie vychází v překladu Tomáše Dimtera *Thomas Bernhard: portrét spisovatele a dramatika* německého režiséra a spisovatele Joachima Hoella.<sup>6</sup> Habilitaci Augustové předcházela rozsáhlý výzkum a mnohaletá překladová činnost, jež bývá v současném akademickém prostředí často obecně rozporupně doceňována a reflektována (RIV pro ni nemá přihrádku).

Augustová jako by tak ve své badatelské činnosti dovršovala jednu etapu, zatímco začíná etapu novou – překladů Bernhardových dramát, s nimiž začal Balvín (např. jeho překlady *Immanuel Kant*, *Před penzí*). Její vlastní překlady se objevují na samém začátku 90. let. Překlad *Ritter, Dene, Voss* (Vášáryová, *Hadrboľcová, Ornest*) (1996) vznikl pro Divadlo Na Zábradlí a Jana Antonína Pitínského na doporučení tehdejší dramaturgyně Divadla Na Zábradlí Vlasty Smolákové a předcházela mu studie v *Kritickém sborníku*

4 Helmut Birkhan. *Kindheit in Wien. Weltkriegs- und Nachkriegszeit aus Kindersicht*. Praha: Vitalis, 2021.

5 Václav Cejpek. *Černý anděl*, Brno: JAMU, 1994.

6 Joachim Hoell. *Thomas Bernhard – Portrét spisovatele a dramatika*. Přeložil Tomáš Dimter. Praha: Prostor, 2004.

*Ritter*<sup>7</sup> (dnes hráno v Národním divadle pod názvem *Oběd u Wittgensteina* v režii Daniely Špinar). Augustová se také mnohokrát pokoušela prosadit na českých scénách postdramatické texty Elfriede Jelinekové (*Nemoc aneb moderní ženy* [2004], *Sportštyk* [2005], *Bezesvětla* [2013]), které kritici často přijímali rozpačitě.

Již bernhardovský překlad, jehož originál *Ritter, Dene, Voss* otevíral v režii enfant terrible rakouského divadla a „bernhardovského kurátora“ Clause Peynmanna Salzburger Festspiele roku 1986, ukazuje na povahu orientace Augustové v oblasti překladu a jeho metod. Důslednou znalost rakouské kultury a jazyka zde ale nechci zjednodušeně uvádět jako nezbytnou výbavu každého překladatele rakouských autorů.

Překládání tzv. *nestbeschmutzerů*, kulturně-subverzivních autorů poválečného Rakouska kritických vůči státním (i jazykovým) strukturám, „nevděčníků“ (Augustová překládá pojem doslovně jako „ten, kdo kálí do vlastního hnízda“<sup>8</sup>), jakými byli vedle Bernharda Elfriede Jelinek, Peter Handke nebo Ernst Jandl, vyžaduje od překladatele o trochu více než důvěrnou znalost idiomatiky. Ta je totiž v původní tvorbě *nestbeschmutzerů* záměrně a s důmyslností pokřívována a napadána, jak můžeme vidět např. na Augustové překladu *Bambilandu* Elfriede Jelinek (čes. 2003, na čes. jevišti poprvé 2010), jenž byl „amalgámem z mediálních zpráv z Iráku“,<sup>9</sup> a o to nezbytnější pro překlad bylo orientovat se v rakouské idiomatice. Jelinek ve své postmoderní tvorbě „spojuje citace z krásné literatury a filozofie s jazykem médií“,<sup>10</sup> a právě pro jejich specifický jazyk nestačí pravidelné sledování ORF, protože v rakouské němčině by divák následující idiomy nikdy nezaslechl: „objednávka už se sklání jako vrba, ovšem nikoliv smuteční“, „je nám trnem v oku, břevno to však není“,<sup>11</sup> záludnosti překladu Jelinek překladatelka pojmenovala v samostatné studii (2014).<sup>12</sup> *Nestbeschmutzeři* jsou paradoxním způsobem v rakouské poválečné kultuře zakotvení, avšak bez pochopení jejich pohnutek k napadání jazykových struktur (literárním) experimentem by bylo obtížné a v důsledku samoúčelné pojmenovat prostředky, které k napadání jazyka používají (dialektová poezie, lautpoesie, *Körperstimmen* [poezie těl. zvuků] atd.). V mlze parodií jazykových a novinových citátů by zároveň zůstal skrytý jak subjekt řeči, tak i hlavní cíl jejich výpadů: není to samotný jazyk, není to idiomatika (její parodování je pouhým nástrojem), ale kultura a společnost v nich obsažené a jimi generované. Ať vědomě či nevědomě, stává se tvorba Bernharda, Jelinek či Handkeho společensky subverzivní kritikou poválečného establishmentu, jehož představitelé se

7 Zuzana Augustová. *Ritter, Dene, Voss aneb Jak lze dnes psát divadelní text. Kritický sborník*, 1995, roč. 15, č. 1–2, s. 48–62.

8 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 58.

9 Zuzana Augustová. *Smrt v přímém přenosu*. In: Elfriede Jelinek. *Bambiland/Babylon*. Praha: Brkola, 2014, s. 9.

10 *Tamtěž*, s. 11.

11 Elfriede Jelinek. *Bambiland/Babylon*. Přeložily Zuzana Augustová (Bambiland) a Barbora Schnelle (Babylon). Praha: Brkola, 2014, s. 22 a 62.

12 Z. Augustová. *Smrt v přímém přenosu*, s. 157–167.

ani nenamáhali ždímat oblečení, v němž ve 30. letech do studené vody nacismu spadli. Jejich literární/dramatický experiment je kritikou nacismu, jehož povahu autorka v ediční spolupráci nakladatelství Academia a NAMU osvětluje.

### Pochopit experiment

Augustová užívá literární a divadelněvědnou metodologii založenou na analýze literární tvorby tří základních tvůrčích subjektů: Vídeňské skupiny (Wiener Gruppe, tj. Friedricha Achleitnera, Hanse Carla Artmanna, Konrada Bayera, Gerharda Rühma a Oswalda Wienera), Ernsta Jandla a Elfriede Jelinek, s důrazem na dva společné jmenovatele jejich tvorby, *experimentální poetiku a kritiku nacismu* a jeho vytěsnění v poválečné rakouské společnosti. Cestu k nim proslapává expozicí těsně poválečné situace v Rakousku, jež se ani po vyhlášení druhé rakouské státnosti (1945) a pozdějším odchodu sovětských okupačních vojsk roku 1955 nezbavuje nacismu, austrofašismu a patriarchálních společenských hodnot přežívajících ještě z dob císařství. V expozici Augustové jsou důležité především dva směry problematizace: zpochybnění konstruktů tzv. *nulté hodiny* (*Stunde Null*) a s ním souvisejícím vztahem rakouské poválečné společnosti k rakouské tradici, jenž se odehrával v kulisách tradice tzv. *lidové hry*, dramatickém žánru 60. a 70. let, jehož stěžejním sdělením je, že za maskou vídeňské boдрosti a lidovosti se skrývá brutalita, násilí, cynismus a pragmatické obchodní vztahy, a přiblížení socio-politicko-kulturních strategií geopolitických mocností a aktérů studené války.<sup>13</sup> Strategie *Tommies* se přirozeně odlišovala od Stalinových vojáků (*Stalins Soldaten*), měla však významný kulturní i politický dopad v podobě postupného poválečného uvolňování obojků rakouským nacistům. Tato benevolence se paradoxně, jak autorka dokládá, projevila zejména v divadelní oblasti: „kulturní pracovníci, kteří udávali tón, příslušeli z velké části k austrofašistické a nacistické elitě,<sup>14</sup> a i v jejím důsledku vzniká v poválečném Rakousku politický problém zvaný *Proporz* (poměrné zastoupení členů velkých stran v klíčových politických a společenských pozicích).<sup>15</sup>

V podkapitolách *Malé scény* a *Burgtheater* se autorka dostává k podstatnému rozdílu mezi scénami establishmentu, prostředkujícími oficiální stanoviska státu (zejména v otázce vyvinění Rakouska na zločinech nacismu, tzv. *Opfer-These*, též *National Lüge*), jež se „nesla v duchu úcty k tradici a velkým jménům“<sup>16</sup> a zprostředkovávala publiku „upomínkové obrázky dávno zmizelého, imaginárního Rakouska,<sup>17</sup> a dalšími, „vedlejšími“, scénami v rámci Vídně, zejména Volkstheateru. Je škoda, že autorka v *Malých scénách* vedle

13 Zuzana Augustová. Kulturní politika Spojenců. In: Táž. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 25–28.

14 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 30.

15 Zuzana Augustová. Rakouská denacifikace. In: Táž. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 29–30.

16 *Tamtéž*, s. 31.

17 *Tamtéž*, s. 34.

těch kabaretních nezmiňuje i experimentální platformy. *Lieber Augustin*, *Theater der Courage* a *Das kleine Brettl* vídeňského komika Helmuta Qualtingera představují pouze satirickou část rakouského poválečného divadla. Například *Experiment am Liechtenwerd*, experimentální scéna Erwina Pikla, Ericha Pateiskyho a Connyho Hannese Meyera, zahájila činnost roku 1956, a na rozdíl od kabaretních scén zprostředkovávala Vídní autory jako Ionesco, Sartre či Ghelderode, by dle mého názoru stála za zmínku, ovšem do výběru Augustové se nedostala. O to přehledněji se však autorka věnuje rozboru poválečného repertoáru Burgtheateru i pobočné scény Akademietheateru, ve vztahu k působení někdejších nacistů na klíčových pozicích (Lothar Müthel).

Teprve pojmenování specifik přerušené kulturní tradice válkou a emigrací<sup>18</sup> umožňuje nahlédnout formování rakouské poválečné kultury: s návratem tvůrců z emigrace (Csokor, Braun a Bruckner) dochází k příchodu poslů, kteří se „nezapletli“ s režimem, a divadla se jejich dramata neodvažovala nasazovat do repertoáru (aby nemusela v nastaveném zrcadle zpytovat svědomí spolu s obecenstvem).

Je to důležitý krok k pochopení stylizace divadelních a rozhlasových textů Jelinek i Jandla, jenž často přes mlčení vede k deformaci jazyka a těla, čímž jako by divadelní experiment opožděně reflektoval sinusoidu vývoje vztahu establishmentu k lidskému životu za nacistického režimu, jak ukázala 30. a 40. léta minulého století. V něm bylo s lidským tělem i životem nakládáno svévolně jako s materiálem, snad proto spočívá rakouský literární experiment právě v deformaci jazyka, vedoucí k jeho vyprázdnění.

K té cestě vede ještě několik kroků, které s námi autorka absolvuje. Jedno z prvních rakouských literárních poválečných uskupení, *Forum Stadtpark*, vzniká roku 1959 v Grazu. Od svých počátků však jeho vztah ke kulturní politice vystihuje pojem „kontra“<sup>19</sup>, jakkoliv byl projekt několika umělců (Othmar Carli, Alfred Kolleritsch, Gustav Zankl, Siegfried Neuburg, Emil Breisach, Günter Waldorf) zpočátku podporován centristy i konzervativci a „v počátečním období [...] rozhodně neznamenal radikální, experimentální nebo avantgardní. [kurzíva Z. A.]“<sup>20</sup> *Forum Stadtpark* však nezůstalo u zprostředkování evropské a domácí avantgardy, jejíž recepci bránila austrofašistická éra, a její přetrvávající elementy konceptu *zvrhlého umění* (*Entartete Kunst*), jež primárně odmítaly modernistické a avantgardní umělecké projevy, resp. v rámci kognitivního zkreslení ani neumožňovaly jejich rozpoznání. Konzervativní donátoři se od sdružení začali postupně odvracet, a subvenci nahradila subverze.

18 Zuzana. Augustová. Návrat tradičních dramatiků z exilu. In: Táž. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 41–45.

19 Zuzana. Augustová. Forum Stadtpark kontra oficiální kulturní politika. In: Táž. *Experiment jako kritika nacismu*, 48–51.

20 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 49.

Ačkoliv to autorka nekomentuje přímo, poetika moderního rakouského literárního experimentu *de facto* vyrůstá z jazykové skepse. Jeho autoři a autorky se v tom zdaleka neopírají pouze o příspěvek Ludwiga Wittgensteina a jeho *Traktát*<sup>21</sup> soustředěný zejména v jeho závěru „[o] čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet“ („Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“),<sup>22</sup> o němž ostatně v Rakousku nemuseli mít do jeho prvního německého překladu z 50. let ani ponětí, ale také o F. Mauthnera, jenž doporučuje užití jazyka pouze pro exaktní vědy.<sup>23</sup> Kritika jazyka a jeho důmyslná dekonstrukce, přechod od vokalizace jevištní řeči, jak ji využíval již rakouský expresionismus,<sup>24</sup> se stává projevem mnohem hlubší kritiky. Kritiky ideologie, která jazyk po mnoho let zneužívala a naplňovala jej obsahy pro udržení moci: nacismu<sup>25</sup> *eo ipso* patriarchální společnosti. Odpor k nacizujícím a austrofašistickým specifikům se v autorech a autorkách nastupujících v 70. a 80. letech podle Augustové sbíral již během jejich gymnaziálních studií, na nichž byla cílem výchovy „poslušnost, uniformita, sebezapření a vůbec zapomnění na sebe sama.“<sup>26</sup>

Autorka pojmy poslušnosti, uniformity a sebezapření velmi trefně popisuje jako jeden z nástrojů fašismu, uplatňovaný v individuální výchově napříč ideologickým spektrem; také komunistické mocenské dispozitivity směřují k potlačení individuality jednotlivce pomocí společného drilu.<sup>27</sup> Nástroje fašistického mocenského dispozitivu formuluje ve své vynikající studii z počátku 70. let německý literární vědec Klaus Theweleit, ačkoliv jeho přístup Augustová nepoužívá. I ona však pregnančně postuluje předpoklady geneze theweleitovského *fašistického muže*, jenž je generován drilem a potlačením individuality. Je zde však jedno úskalí: Theweleit totiž vyslovuje hypotézu, že jeho *fašističtí muži* jsou „nezrození“, tj. nedošlo u nich k individuaci, doprovázené vznikem oidipovského komplexu. Nezformovalo se jim ego. Potlačování individuality u těch jedinců, jimž se ego navzdory snahám okolí utvořit stihlo, se vůči společenskému Nadjá stávají subverzivním živlem. A tak tomu bylo u tvůrců a tvůrkyň literárního experimentu.

Ti svou energii nasměřovali k otevřené kritice státu a establishmentu obecně: shodou okolností měli to „štěstí“, že ji mohli namířit i proti nacismu, který v Rakousku zůstával i po válce jako nezhojená rána minulosti.<sup>28</sup> K pojmenování způsobu nahlížení rakouského společenského traumatu autorka v závěru práce využívá přístup psychologa Doriho Lauba, významného představitele trauma studies a přeživšího koncentračního tábora, podle

21 Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. Přeložil Jiří Fiala. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.

22 *Tamtéž*, s. 169.

23 Christopher Ebner. *Sprachskepsis und Sprachkrise: Fritz Mauthners Sprachphilosophie im Kontext der Moderne*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2014, s. 15.

24 Např. Ernst Toller. *Die Wandlung: das Ringen eines Menschen*. Postdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

25 Z. Augustová. Kritika nacismu, s. 57–59.

26 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 57.

27 Vice viz Lothar Fritze. *Kommunismus und Nationalsozialismus. Antipoden und Zwillingbrüder*. Lüdinghausen: Manuscriptum, 2022, s. 5.

28 Z. Augustová. Rakouská denacifikace, s. 29–30.



něž „neuchopitelná struktura [traumatizující] události zabránila, aby ji její oběti byly schopné dosvědčit [...]“. Tato neuchopitelnost ochromuje *všechny* zúčastněné: jak katy, tak oběti, tak i ty, kteří v té době žili a nemohli o ní nemít ani ponětí.<sup>29</sup> Laub se tím blíží podstatné tezi dalšího teoretika trauma studies, Patricka Duggana, podle něhož vědomí jedince v okamžiku traumatizace přepíná do módu *fight or flight*, kvůli čemuž pak není schopné situaci zpětně strukturovat, narativizovat a následně integrovat. Podle Duggana jde o jeden z důvodů, proč se trauma oběti v různých intervalech navrácí (tzv. *Wiederholungstrauma*). Augustová, bez Duggana, čistě přes Lauba (což naznačuje jistou zobecnitelnost jejích závěrů) a na základě dramatických textů (*Poutník, Berla, hůl a tyčka, V Alpách*) Jelinek dovozuje, že „ztráta rozumu a paměti u přeživších je nutným důsledkem holocaustu“,<sup>30</sup> tedy že traumatizovaná oběť se potýká s problémem narativizace traumatu, které jí znemožňuje trauma vyvolat objektivizujícím způsobem.

### Estetika drastiky a šoku

Rakouská poválečná kultura bývá někdy samotnými rakouskými tvůrci nahlížena optikou tzv. „Stunde Null“, tj. „nulté hodiny“, v níž v poválečném stavu stojí tato kultura v prázdném prostoru a se vším včetně tvorby je třeba začínat od začátku. Augustová s těmito autory (např. Bernd Hüppauf) nesouhlasí, jakkoliv s ní mnozí badatelé (včetně mě) celkem běžně operují. Augustová považuje konvenci „nulté hodiny“ za funkční mýtus, jehož součástí byla i tzv. *teze oběti* (*Opfer-These*, též *National Lüge* [Národní lež]), jímž se rakouská poválečná společnost pokoušela odvrátit pozornost světa od rakouského podílu na nacistických zločinech. V Rakousku se tak od konce války prosazuje politický a celospolečenský narativ Rakouska coby nevinné oběti hitlerovského Německa, jež by rádo pokračovalo v poklidném alpském životě, jako tomu bylo před rokem 1934.

Ať je tomu, jak chce, část rakouské literární scény rozhodně odmítla navázat na období „hnědokošilaté“ *Blubo-literatur* (literatury „krve a půdy“, nacistujícího žánru 30. a 40. let minulého století vyzdvihujícího selský život na venkově) a tematicky i formálně se navracela k rakouskému a německému expresionismu (jenž ostatně tvoří další badatelskou i překladatelskou oblast Augustové), aniž by potřebovala nějak oficiálně prohlašovat „nultou hodinu“ za zahájenou.<sup>31</sup> Jakkoliv by, podle mne, mohlo čtenáře napadnout, že k tomuto pohybu docházelo zejména v oblasti výtvarného umění (v tvorbě umělce 60. let Güntera Bruse bychom našli jistou návaznost na Egona

29 *Tamtéž*, s. 248.

30 *Tamtéž*.

31 Augustová se jako editorka podílela na vzniku zatím jediného sborníku svého druhu, *Expresionistické drama z českých zemí* (Lenka Jungmannová – Aleš Merenus [eds.], *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia, 2020), pro který napsala studii *Německy psané expresionistické drama z českých zemí* (s. 27–42) a vytvořila vůbec první český překlad dramatu *Svedení* Paula Kornfelda (s. 67–140) i jeho úvahy *Oduševnělý a psychologický člověk* (s. 589–604).



Schieleho a u jeho vrstevníka Hermanna Nitsche na Richarda Gerstla či Oskara Kokoschku), mnohem silnější vazby rakouských poválečných umělců na domácí expresionismus byly právě v literatuře, a to zejména v tvůrčích okruzích dvou volných uskupení: kolem časopisu *manuskripte* (Peter Turini, Wolfgang Bauer, Peter Handke) a Vídeňské skupiny (Konrad Bayer, Oswald Wiener, Gerhard Rühm a Hans Carl Artmann). A právě tito tvůrci amplifikují tzv. *estetiku drastiky a šoku*, která naplňuje stránky *Buchdramat* (dramat, určených primárně k tichému, případně scénickému čtení, spíše než k inscenaci) Konrada Bayera (*Idiot*) či Oswalda Wienera (*Purim*), a o dekádu později na začátku 60. let „přeskočí“ z média literatury do média akce v tvorbě spřízněných Vídeňských akcionistů. *Estetika drastiky a šoku* pramení podle Augustové v reakci na válečné trauma a zpackanou denacifikaci a oba tvůrčí proudy se odlišují spíše generačně a mediálně než formálně a tematicky: „Tam, kde tvorba Vídeňské skupiny [Wiener Gruppe] ve spojitosti s motivem násilí a zobrazením pachatelů a obětí končí, protože se dostává na hranice jazyka, tam tvorba Vídeňských akcionistů začíná. Akcionisté pracují přímo s výrazovými prostředky a materiálem těla, na němž tematiku násilí, (sebe)zraňování, destrukce přímo před zraky účastníků happeningových akcí, demonstrují.“<sup>32</sup>

Skupina kolem básníka Hanse Carla Artmanna, jenž emigroval do Švédska a ve své poezii se rád vrací k vídeňské češtině, se pro Augustovou stala symptomatickým reprezentantem *estetiky drastiky a šoku*, a za jejím naplňováním užívala rozličné nástroje. Běžnými se staly „krvavé a brutální motivy, s násilím a drastičností“<sup>33</sup> a „dramatici“ (Peter Turrini, Harald Sommer, Felix Mitterer, Peter Handke) „chtěli prolomit čtvrtou stěnu tím, že v hledišti vzbudí zápornou, pobouřenou reakci a ta se stane součástí produkce [...]“:

My mladí spisovatelé jsme museli začít tyto věci s velkou vehemencí, s velkou agresí a velkými divokými divadelními formami napadat, aby vůbec mohla začít diskuze [o minulosti, o nacismu]. Ona realistická extrémní měšťanská literatura šoku, již vytvářela celá skupina autorů, která vznikla téměř přes noc, tato literatura byla odpovědí na lži 50. a 60. let. Handke to dělal *Spiláním publiku* a přitom se současně pokusil zpochybnit takřkajíc celé divadlo.<sup>34</sup>

I drastičnost a šok mají vlastní estetiku, jako ji má od doby Eriky Fischer-Lichte a její *Estetiky performativity* např. *performativita*, specifická kvalita umělecké tvorby druhé poloviny 20. století.<sup>35</sup> Právě dvacáté století oživilo v rakouské kultuře imanentně přítomný element lidovosti, ale také subverze a vulgárnosti, jenž umožňoval společensky zpřítomňovat tabuizovanou

32 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 119.

33 *Tamtéž*, s. 52.

34 *Tamtéž*, s. 53.

35 Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Na Konáři: Mníšek pod Brdy, 2011.

tematiku, a to často nejmasovějším médiem doby: zpočátku, od 18. století zhruba do 40. let 20. století, divadlem, později televizním vysíláním.

### Kasperl mezi východním blokem a Západem

Augustová již v úvodu ke své studii (v podkapitole Proměna klimatu, nové kulturní instituce a platformy) zdůrazňuje důležitost geopolitického rámování poválečného kulturního vývoje v Rakousku, které se ocitlo v nárazníkové zóně mezi Spojenými státy a Sovětským svazem, a stalo se hřištěm pro jejich vlivové hry. Právě ona nově navazovaná partnerství mezi umělci a politickými subjekty, vyjadřovaná subwencemi na provoz galerií či divadel, se v tehdejší kulturní politice stala „model[y], kdy bez státu nebylo v literatuře a umění možné vůbec nic.“<sup>36</sup> Ačkoliv Augustová k popisu jevu nepoužívá pojmu performativita, přesně pojmenovává projev právě této specifické kvality určitých fenoménů, jež byla právě v těchto kulturně-politických soutěžích často aktivována. Z takových vztahů totiž, aniž by si to sami uvědomovali, vzcházejí aktivity jako *Forum Stadtpark* nebo např. i *Galerie Junge Generation* ve Vídni, jež byla subvencována sociální demokracií (SPÖ). V této hře švihaly bičem do zrychlující káči všechny zúčastněné strany, a na té káče stála a nemohla slézt jedna z nejdůležitějších kulturních postav Rakouska: Kasperl.

Kasperl, jehož postavu bych si dovilil pracovně přeložit jako Kašpárka (obsahově k sobě mají v obou kulturách blízko), byl využit k politické propagandě ve dvacátých letech sociální demokracií, v následující dekádě nacisty, v padesátých letech se stal tváří prvního dětského televizního vysílání a později začal propagovat zdravý životní styl. Augustová ukazuje, že v dějinném momentě vyčerpání a dehonestace této kulturní figury v rakouském kolektivním vědomí můžeme na jejím „znovuzrození“ v dramatu *Kašpárek na elektrickém křesle* (*Kasperl am elektrischen Stuhl*, 1968) básníka Vídeňské skupiny Konrada Bayera pozorovat synekdochu rakouských předválečných hodnot. Vyprázdněný Kašpárek je v dramatu „odsouzen k smrti nikoliv za vraždu manželky, ale za troufalost, s níž si dovilil tvrdit, že jako analfabet je autorem hry.“<sup>37</sup> Augustová opět, jak ostatně činí v celé své práci, směřuje k pojetí jazyka jakožto performativního (ačkoliv tohoto termínu nepoužije) prvku, jazyka jakožto nástroje společenského útlaku, a zároveň, v duchu jazykové skepse Fritze Mauthnera, nástroje neschopného být v lidské komunikaci nositelem (pregnantních) významů, jak Augustová dokládá dialogem z Bayerova *Kašpárka na elektrickém křesle*:<sup>38</sup>

36 *Tamtéž*, s. 48.

37 *Tamtéž*, s. 115.

38 Všechny repliky z citované pasáže podléhají německému „kleinschreibung“, v němž je uplatňováno pravidlo psaní malých počátečních písmen. Tento barokní zvyk se pokoušeli obnovit bratři Grimmové, v moderní literatuře k němu zhusta sahají právě autoři a autorky rakouského literárního experimentu.

Reportér: mluvíáte někdy?

Kašpárek: ano, ale vždycky jen pro zábavu.

Reportér: mluvíte rád?

Kašpárek: mluvím jen pro ukrácení dlouhé chvíle.

Reportér: ale já myslím, že mluvení je velice nebezpečná zábava.

Kašpárek: to je pravda, ale jen když posloucháte.

Reportér: ale vy přeci teď taky mluvíte, abych vás slyšel!

Kašpárek: to je lež! Kdybych vám měl co říct, nechal bych toho, zůstalo by to uvězněné ve větách.

Reportér: vedlo by to jen k nedorozuměním.

Kašpárek: k rozmiškám,

Reportér: ke rvačce,

Kašpárek: k hádce,

Reportér: byly by z toho jen mrzutosti,

Kašpárek: zničilo by to přátelství,

Reportér: když člověk poslouchá,

Kašpárek: nikdy neví, jak je to myšleno.<sup>39</sup>

### Procesualita tvorby

Jak Augustová správně upozornila již v *Estetice drastiky a šoku*, když byl pro sdělení jazyk vyhodnocen jako nevhodný, končil u mnohých tvůrců posun k medialitě akce. Prvním krůčkem byla procesualita tvorby, k níž mezi prvními přistupují básníci Hans Carl Artmann a Ernst Jandl. „Popularita [...],“ cituje Augustová, „spojená s Jandlovou mimořádnou sebe prezentací jakožto umělce přednášejícího vlastní básně,“ představuje „spojení zdánlivě tradiční spisovatelské činnosti a performativního inscenování, které je důležitým znakem celého Jandlova díla.“<sup>40</sup> Pojmem *performativita* zde v tomto případě není myšlena kvalita určitého fenoménu, vedoucí k akci (jako v teorii řečových aktů Johna Langshawa Austina (*speech act*)), ale právě procesualita tvorby či její teatralizace. Ta se projevuje zhruba od poloviny 50. let minulého století, je spjatá zejména s tvorbou amerického malíře Jacksona Pollocka či skladatele Johna Cage a s důležitou úlohou *ostenze*, kterou Augustová stejně nepochybně přisuzuje Jandlovi: „Podstatnou dimenzí mnohých [jeho] textů je totiž ukazování.“<sup>41</sup> *Ostenze* ve spojení s procesualitou a teatralizací tvorby upírá pozornost diváka k samotnému médiu, proto Augustová dále dovozuje, že „jazyková forma se stává přímou výpovědí textu, jako třeba v básni *Videň: náměstí hrdinů*.“<sup>42</sup> V tom spočívá jeden z hlavních důvodů, proč se básníci Vídeňské skupiny, ale i samotný Jandl, orientují k dialektové poezii: „prostřednictvím hláskových přesmyček, deformací slov a neologismů,

39 Konrad Bayer. Kašpárek na elektrickém křesle. In: Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 113.  
40 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 126.

41 *Tamtéž*, s. 130.

42 *Tamtéž*, s. 132. Báseň *wien: heldenplatz* napsal Jandl roku 1962, poprvé byla vydána ve sbírce básní Ernst Jandl. *Laut und Luise*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1966.

„vytváří Jandl svým jazykem prostor pro asociace, díky němuž lze historické události – jako anšlus Rakouska k Říši na vídeňském náměstí Hrdinů roku 1938 – takřka znovu prožít.“<sup>43</sup>

### Různá pojetí performativity

Z rozsáhlého textu Augustové vyplývá zajímavý fakt týkající se terminologického ukotvení pojmu *performativity* v oblasti literární a divadelní vědy. Nejde o nic zásadního, v obou zmíněných oblastech neexistuje žádný úzus, jak tento, z povahy spíše fluidní, pojem, vnímat a používat. Pojem *performativita* je spojen s výzkumem a následnými přednáškami britského filozofa jazyka Johna Langshawa Austina a teorií řečových aktů. Austin si všiml, že určitá část jazykových výroků nemá *konstativní*, ale *konstitutivní* charakter: typicky *imperativy*, ale sám obohatil jazykovou teorii o pojmy *exekutivu*, *verdiktivu* a celou řadu dalších. Znamená to, že *performativita* představuje spíše kvalitu určitého fenoménu než fenomén samotný. *Performativ*, tj. akt, vyvolávající další jednání, může být řečovým aktem (tj. podle Austina *performativ*, neboli performativní řečový akt), ale může být uplatněn také v jiném médiu. Augustová oproti tomu (např. na s. 126, 138 a 245) implicitně uvažuje performativitu jako samotnou procesualitu, když píše, že „[Jandl] potvrzuje [přijetí nedostatečnosti nejen jazyka, nejen poezie, ale i žánru přednášky pro její zprostředkování] oslovením publika, a tím performativně – tady a teď – společnou existenciální situaci tematizuje,“ anebo o „performativním inscenování“, či blíže nespecifikovaném „performativním prvku [Jandlových] textů.“<sup>44</sup> Zdá se tedy, že zatímco autor vnímá *performativitu* jako aktivizující kvalitu určitého fenoménu, rozšiřuje Augustová její význam na jevy z množiny *teatralizace* a *procesuality*.

### Závěr

Augustová, s odbornou redakcí Jana Jiříka, předkládá přehledně strukturovanou a rozvrženou práci, v níž případové studie k tvorbě Wiener Gruppe, Ernstu Jandlovi a Elfriede Jelinek, jsou dovršením dlouhodobě autoritou zkoumané problematiky, kterou zhušťuje název jedné z kapitol: Téma nacismu a násilí prismatem jazykových a formálních inovací (...).

Jako by se Augustová rozhodla pochopit a vyložit díla psaná pro „divadlo na Marsu“, jako tomu bylo u rakouského satirika Karla Krause, a pokoušela se vyložit povahu a význam „text[ů] zpřítomňuj[ících] utrpení a smrt způsobem své vlastní existence.“<sup>45</sup> Vyslovit se k tvůrcům, kteří jazyk užívají

43 *Tamtéž*, s. 132 (část v uvozovkách: Veronika Römer. *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls*. Berlin – Münster: LIT VERLAG, 2012, s. 25).

44 *Tamtéž*, s. 138, 126 a 245.

45 Z. Augustová. *Experiment jako kritika nacismu*, s. 13.

pouze jako matérii – odnímají mu sémantickou funkci, jejichž komunikačním ideálem je vlastně *ostenze* (u Bayera) či „holý cit“, jak by řekl irský dramatik Samuel Beckett (u Wienera), a o skutečnosti by nejraději mlčeli („Mlčení se pro [Bayera] stává jedinou možností vyjádření nepřímé zkušenosti hrůzy.“<sup>46</sup>) – wittgensteinovsky, *performativně*, je obtížné. Autorka však vytvořila čtenářsky přístupný narativ badatelsky přesvědčivé struktury. Vypráví příběh rakouské poválečné literatury a dramatu a jejich „experimentu“ na pozadí kruciálních, přesto ne vždy českou teatrologií důsledně zohledňovaných okolností neléčeného společenského traumatu, jejichž normativizace vyvolávala kolektivní pocity viny a studu, s nimi spojené odmítání tvůrce toho všeho: jazyka.

Mgr. Tomáš Kubart, Ph.D., působí na Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Oddělení 20. století a literatury současné, vystudoval Katedru divadelních studií FF MU v Brně.