

Zuzana Augustová

Inspirace poetikou  
Ernsta Jandla  
v současné  
české a rakouské  
dramatice  
na příkladu her  
*Niekur a fake  
reports*

V této studii reflektuji přesahy mezi českou, rakouskou, německou, litevskou a americkou kulturou v hrách Kateřiny Rudčenkové *Niekur* (Rudčenková 2006 a 2007) a *fake reports* Kathrin Röggla (Röggla 2002a)<sup>1</sup>. Obě autorky se inspirovaly formou jediné celovečerní hry rakouského experimentálního autora Ernsta Jandla *Z cizoty* (Aus der Fremde, Jandl 1980)<sup>2</sup>. Obě přejímají Jandlovu jazykovou stylizaci a obě se i dalšími formálními atributy svých divadelních textů řadí k linii postdramatického psaní, které narušuje tradiční formu dramatu a které Jandl „mluvenou operou“ *Z cizoty* předznamenal. Tento druh psaní pro divadlo je obvyklý především v německojazyčné oblasti, Rudčenková se k němu přiklonila jako jedna z mála současných českých autorů a autorek. Pro řadu německy píšících tvůrců se jazyková stylizace Jandlovy hry *Z cizoty* v posledních desetiletích naopak stala inspirací. Rakušanka Kathrin Röggla je jednou z nich. Cílem této práce je reflexe interkulturních motivů u Rudčenkové a Röggla a analýza jandlovské inspirace u obou autorek, a to jak shodně či rozdílně s ní pracují.

Kateřina Rudčenková ve hře *Niekur* (Rudčenková 2006 a 2007) sleduje v jazykové, formální i tematické rovině česko-litevské, česko/litevsko-ruské a okrajově i česko-německé vztahy a kulturní přesahy. Inspirovala se formou a tématem Jandlovy hry. Stejně jako Jandl utváří hlavní text nikoli v první a druhé osobě, jak je to v dramatu obvyklé, ale ve třetí osobě jednotného čísla, čímž osobní autobiografickou výpověď zcizuje. Převzala od Jandla nejen jazykovou stylizaci textu, ale též autobiografičnost látky a nechala se ovlivnit názvem jeho hry, časoprostorovou ohraničeností dramatického dění i základní vnější i vnitřní charakteristikou postav a povahou jejich vzájemného vztahu. Protagonisty obou děl jsou spisovatelka a spisovatel, u Rudčenkové je to autobiografická postava mladé české spisovatelky Agnes a starší litevský spisovatel Kornelius. V Jandlově hře vystupuje autorovo alter ego, asi padesátiletý spisovatel On 1 a alter ego Jandlovy celoživotní soupeřnice, spisovatelky Friederike Mayröcker nazvané Ona (třetí postava On 2 je pouze epizodní). Ve své „mluvené opeře“ (jak zní podtitul) podává Jandl zprávu o životní situaci spisovatele a o vztahu s přítelkyní v modu odděleně/spolu. Obojí je demonstrováno na průběhu jediného všedního dne, jehož obraz představuje současně esenci hrdinovy existenciální situace.

Jandl nazval hru *Aus der Fremde*, což lze přeložit jako *Z cizoty* (Jandl 1981), *Z ciziny* nebo *Odjinud*. Název vyjadřuje odcizení protagonisty sobě samému a vlastnímu životu a tomuto tématu podřizuje autor i jazykové výrazové prostředky. Rudčenková postupovala podobně, když hru nazvala *Niekur* (Rudčenková 2006 a 2007) – litevsky *Nikde*. Název vyjadřuje fakt, že vztah autobiografické hrdinky s litevským kolegou nelze nikde lokalizovat – v realitě,

1 Dramatický text vznikl v těsné návaznosti na román Kathrin Röggla nazvaný *really ground zero: 11. september und folgendes* (skutečně ground zero: 11. září a následující, Röggla 2001). V němčině je hra dostupná např. jako součást publikace esejí a textů autorky (Röggla 2013, 39–89).

2 Hra vznikla pro festival steirischer herbst ve Štýrském Hradci, kde měla premiéru 28. 9. 1979 v režii Rainera Hauera.

ani v jejich životě. Probíhá v předem přesně ohraničeném časoprostoru: v rámci tříměsíčního stipendia na německém rezidenčním zámku. A současně jako by existoval kdesi mimo čas a prostor. Jako by byl vzpomínkou už ve chvíli, kdy ho postavy prožívají. V tomto významovém kontextu pak nevyznívá podtitul *Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy)* (Rudčenkova 2006 a 2007) pouze ironicky. Přestože spojení *na věčné časy* parodicky evokuje komunistické propagandistické heslo o československo-sovětském přátelství, a právě dnes může toto sousloví silně rezonovat jako připomínka nadvlády Sovětského Svazu v tzv. Východním bloku. Takových krátkých spojení mezi ryze privátní a politickou sférou je ostatně v díle více.

V úvodu ke hře *Z cizoty* Jandl píše, že je zobrazením deprese takřka plně izolovaného spisovatele: „Jeho stav se odráží v řeči, v níž neexistuje žádné Já a žádné Ty“ (Jandl 1999, 198)<sup>3</sup> a ani přímá řeč:

Beze zbytku je nahradila třetí osoba a konjunktiv. Řeč je stylizovaná do třířádkových strof, hlas se ocitá na hranici zpěvu, což ještě více zdůrazňuje odcizení tragické hlavní postavy vůči sobě i světu. Tyto znaky nutkové umělosti vedly společně k označení „Mluvená opera“. (Jandl 1999, 198)

Stylizace jazyka i řeči je v Jandlově díle přímým vyjádřením tématu existenciální úzkosti člověka a tvůrce – vzhledem k vlastnímu životu, práci i ve vztahu.

Obraz tristní životní rekapitulace má však též nadindividuální, dá se říci obecně lidský přesah. Od sedmdesátých let se v Jandlově tvorbě objevují autobiografické prvky, protože, jak říká, vlastní život zná nejlépe (Jandl 1999, 199–200). V textech pracuje s životní zkušeností, aniž by však svůj život považoval za cosi výjimečného, což by podle něj byl předpoklad klasické autobiografie. Jandl skrze autobiografickou látku sděluje obecně lidskou existenciální zkušenost. Já jeho textů se vyjadřuje silně stylizovaným jazykem, a to většinou tzv. *desolátní němčinou* (heruntergekommene Sprache) v infinitivech. Tato jazyková stylizace je výrazem úpadku subjektu tváří v tvář stárnutí a smrti: „Nová orientace na umělý pokleslý jazyk implikuje temnější pohled na svět“ (Sauder 2000, 103). Příkladem takového textu je třeba báseň „o jedna řeč“ (von einem sprachen, Jandl 1989, 209).<sup>4</sup> Téma stárnutí, fyzického i psychického úpadku a smrti je obecně lidské. Autor hovoří za kohokoli, subjekt jeho zralé tvorby se stává novodobým Jedermanem.

Ve hře *Z cizoty* dosahuje autobiografičnost v Jandlově díle vrcholu a tragika je nejosobnější. Ovšem i postavu spisovatele lze nahlížet jako novodobého Jedermana – Kohokoli. Poeticky stylizované a výsostně formalizované

3 Není-li uvedeno jinak, citáty jsou v překladu autorky studie.

4 Báseň vznikla v roce 1977.

jazykové a řečové prostředky, byť tentokrát nikoli za použití infinitivů, ale třetí osoby a konjunktivu přítomného, nejsou jen výrazem sebeodcizení ústředního subjektu. Právě díky nim získává výpověď díla nadosobní dimenzi.

Ve čtvrté scéně podává Jandl ústy hrdiny „ve zkratce osobitou teorii dramatu, která osciluje mezi využitím a novátorským přetvořením dramatické formy a jejích atributů“ (Augustová 2020, 133). Zároveň formálními atributy hry tuto teorii naplňuje. Již v roce 1979 tak originálním způsobem předznamenává nové chápání divadelního textu a jedné z jeho možných podob, jak ji téměř o dvacet let později definovala Gerda Poschmann v teoretické práci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text, Poschmann 1997), v kapitole „Unterwanderung der dramatischen Form: ‚Sprache als Hauptdarsteller““ („Rozrušení dramatické formy zevnitř: ‚Jazyk jako hlavní aktér““, Poschmann 1997, 177–183). Jandlův protagonista vychází ve své teorii ze zárodečné dramatické situace a přetváří ji všestranným symbolickým využitím čísla tři a Jandl jako autor tuto teorii podobou hry realizuje: číslo tři reprezentuje základní dramatický princip při utváření bazální dramatické situace, která je latentně obsažena již v nejjednodušší holé větě, tvořené třemi základními větnými členy – podmětem, přísudkem a předmětem. Číslo tři představuje rovněž aluzi na tradiční trojúhelník postav (zde nikoli erotický):

[On] 78  
jeho vlastní hra  
jež právě vzniká  
je všední záležitost  
79  
kronika  
trvalého nicnedělání  
s ním s ní a s očekávaných hostem  
80  
tři nikoli však trojúhelník  
protože erotika a sex  
ten rozdíl nikdy nepochopil  
81  
nepatří už delší dobu k jeho zkušenostem  
a on operuje striktně právě s nimi.  
(Jandl 1981, 65)<sup>5</sup>

Dále už se Jandl od tradiční dramatické formy odpoutává a číslo tři využívá naopak k jejímu narušení a zcizení. Narativním principem ruší dramatický čas tady a teď. Dělá to ovšem jinak než řada moderních dramát s epizujícími prvky, v nichž postavy vyprávěním zpřítomňují prehistorii současného dění

(viz např. Ibsen). Jandlův způsob se nepodobá ani brechtovskému epickému zcizení, při kterém postavy vystupují z role a podávají o sobě a o dramatickém dění zprávu, aby ho komentovaly a hodnotily. Jandl zcizuje dění na druhou: jeho spisovatel a spisovatelka nevypráví o tom, co se v minulosti stalo, ale co už bylo dříve *odvyprávěno*:

On 90  
kromě toho  
všechno  
v třetí osobě  
91  
což bude někomu  
připadat  
vyumělkované  
92  
což koneckonců také je  
trojitý motor  
sloka [konjunktiv] třetí osoba  
93  
tím je vlastně  
dáno všechno  
jen to napsat  
94  
[příčemž konjunktiv stejně  
tak jako třetí osoba]  
dosahují téhož účinu  
95  
totiž objektivizace  
relativizace  
a rozbití iluze  
[...]  
98  
tak zejména  
výlučnost  
třetí osoby  
99  
nejráznější prostředek  
jak hru na jevišti  
nahradit jakoby vyprávěním  
100  
[konjunktiv] pak  
způsobuje  
že toto vyprávění  
101  
není vyprávěním  
o něčem  
co se stalo

102  
ale vyprávěním  
o něčem  
vyprávěném.  
(Jandl 1981, 67–69)<sup>6</sup>

K profesi spisovatele a spisovatelky totiž patří, že život nežijí, ale převádějí ho do slov, do vyprávění. Vlastní život jim slouží takřka výhradně k tomu, aby z něj vytvářeli texty:

Ona 135  
[...]  
minulost jako materiál  
trýzeň jako motor.  
[...]  
On 146  
tohle si zanesl  
do notýsku  
před několika dny  
147  
,on impotentní prase  
vstupuje teď opět  
do předonanistické fáze‘  
Ona 148  
což je tvrdé  
ale třeba se to hodí  
do jeho hry.  
(Jandl 1981, 74–77)

Z průběhu všedního dne tvůrce se stává obraz tristní životní rekapitulace, včetně tvůrčích krizí, selhání, depresí a promeškání podstatných životních možností.. Dramatický čas vymezený čtyřicetihodinami je tak metonymií života, v němž jsou texty přítomny *místo* žití. Díky tomu získává narace – vyprávění vyprávěného – na místě dialogů charakter čehosi definitivního, uzavřeného, až fatálního. Posiluje se tak tragické ladění hry a přesně o to autor usiloval.

Kateřina Rudčenkova, inspirována Jandlem, napsala rovněž hru s autobiografickými prvky, obdobnými postavami a zčásti i stejnou jazykovou stylizací. Zdá se, že text *Niekur* (Rudčenkova 2006 a 2007) pracuje výhradně s autobiografickými motivy, současně jimi však autorka překračuje tematické, geografické i formální hranice v několikerém smyslu. Děj se odehrává „na východoněmeckém záměčku v roce 2004“ (Rudčenkova 2007, 3).

V původní elektronické verzi autorka v úvodní scénické poznámce uvádí, že hru vytvořila o dva roky později, „v dubnu 2006 na počest Ernsta Jandla“ (Rudčenkova 2006, 3). Překračuje tak hranici od české k rakouské literatuře a zpět, neboť k intertextualitě a intermedialitě jejího díla patří jistě i povědomí o české inscenaci *Z cizoty* v režii Jana Nebeského s Aloisem Švehlíkem a Marií Málkovou (Divadlo Na zábradlí, premiéra 16. října 2004). Citátem ze hry *Ritter, Dene, Voss* Rakušana Thomase Bernharda (Bernhard 1998) ve 2. scéně *Niekur* (Rudčenkova 2007, 8) a jeho parafrází ve scéně 16 (Rudčenkova 2007, 43) autorka odkazuje ke stejnojmenné inscenaci v režii J. A. Pitínského (Divadlo Na zábradlí, premiéra 14. a 15. června 1996).

Přesná lokalizace děje v Německu, v zámětku určeném pro stipendijní pobyty malířů a spisovatelů, je vyjádřena ve dvou scénách odehrávajících se ve společné jídelně. V pozadí znějí německé dialogy spisovatelů, a to tradičně v první a druhé osobě, na rozdíl od promluv Agnes a Kornelia. V první a druhé osobě jsou napsány též dialogy siamských dvojčat z „Mikrohry“, kterou Agnes v rámci stipendia vytvořila. Dvojčata se připravují na operativní oddělení: do metadivadelní roviny se tak symbolicky hned od počátku promítá motiv budoucího neodvratného rozchodu milenců. Promluvy obou sester totiž pronášejí na principu divadla na divadle ve vložených scénách Agnes s Korneliem.

Hned v úvodní scénické poznámce je vedle místní a časové lokalizace děje zmíněna intertextuální vazba ke hře Ernsta Jandla a jeho tvorbě vůbec. A po úvodní promluvě Kornelia k Agnes a krátkém německém dialogu je jazykovou stylizací většiny promluv současně naplněna. Rudčenkova volí, jak řečeno, podobný námět a dramatický personál jako Jandl: i v její hře vystupuje spisovatelský pár, s tím rozdílem, že výpověď je utvářena z pohledu ženského subjektu, hlavní postavou je zde Agnes. Vyjadřování ve třetí osobě tu, na rozdíl od Jandlova textu, představuje milostnou řeč určenou výhradně pro ústřední pár. Kritiky inscenace v režii Hany Burešové (Divadlo Ungelt, premiéra 7. listopadu 2008)<sup>7</sup> shodně konstatovaly, že kdyby se text nevyznačoval touto zvláštní jazykovou stylizací, příběh milostného vzplanutí mladé ženy k ženatému muži by působil banálně. Podobnou formulaci ostatně vkládá autorka do úst Korneliovi: „Zajímala by ho jedna věc. Ona si vážně myslí, že když hru napíše ve třetí osobě, že nikdo neprokoukne, že v první osobě by byla banální?“ (Rudčenkova 2007, 26).

Zdá se, že recenzenti toto hodnocení prostě přejali: „To, co hru ochraňuje před úskalím banální milostné historky, je metaforický jazyk, jenž nezapře básnířku, emotivní vnímání a komentování příběhu v ostrých a vtipných střizích, jakož i živý dialog“ (Hrdinová 2008, 14).

7 Prvně byla hra uvedena Divadlem Letí v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí v rámci cyklu scénických čtení 8@8 (premiéra 10. června 2007, režie Marián Amsler) a hned nato v rozhlasu (Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 24. června 2007, režie Kateřina Dušková). V témže roce byla Rudčenkova za hru oceněna druhým místem v dramatické soutěži Ceny Alfréda Radoka a knižně hru vydalo nakladatelství Větrné mlýny (Rudčenkova 2007).

Síla textu není ve vnější dramatickosti, ani složitých zápletkách, ale spíše ve způsobu vyprávění. [...] Na scéně se odvíjí v podstatě banální (co se týče událostí) love story, líčící osudové setkání mladé české spisovatelky s o 15 let starším litevským kolegou na literární stáži v Německu. (Kůs 2009)

Dle mého názoru nepředstavuje jazyková stylizace pouhé ozvláštnění banálního příběhu. Díky jazykové stylizaci získává výpověď hry podobně nadosobní přesah jako Jandlův text. Jazyková forma zde utváří obecnější tematickou rovinu hry. Promluvy ve třetí osobě jsou symbolem důvěrného jazyka milenců, současně však třetí osoba působí jako zcizující efekt: je výrazem faktu, že postavy jsou odcizeny nejen samy sobě, ale především sobě navzájem. Polopřímá řeč postav, adresovaná sobě i partnerovi, je od počátku předzvěstí odloučení a zároveň zrcadlí tenkou trhlinu mezi Agnes a Korneliem, kterou v jejich vztahu není možné překonat.

Rudčenkova nepřejímá básnické členění textu, zatímco Jandl repliky důsledně strukturuje do třířádkových číslovaných strof. Zato do českých promluv zakomponovala vedle němčiny text litevských básní i s paralelním překladem, útržky mailů v litevštině, promluvy v ruštině a na závěr v originále cituje báseň „ФЫЗЫК“ (Fyzik, Timofejev, 2003) ruský písničiči současného lotyšského básníka a multimediálního umělce z řížské skupiny Orbita Sergeje Timofejeva, jejíž lyrický subjekt sní v posteli o procházkách po Měsíci. Jazykově, kulturně a literárně tedy překračuje několikrát hranice geografické i politické, a to vzhledem k současnosti i nedávné historii.

Německá konverzace v úvodu hry je projevem současné multikulturní, poněkud snobské západní společnosti, zatímco litevština a ruština jsou součástí důvěrné řeči milenců. Ruština je ale od počátku též znakem latentního konfliktu. Zlomky ruského textu se totiž paralelně objevují i jako jazyk totalitní moci: hrdinové si čtou nápisy v někdejší sovětském vojenském území na půdě NDR – jako připomínku nepříteli vzdálené doby sovětské nadvlády v tzv. Východním bloku. Společné hrdinům je, že kořeny obou jsou neblahým způsobem se sovětským impériem spojeny – jejich prarodiče byli vězněni na Sibiři. Přesto se motiv dominance a nadvlády ve hře zrcadlí i v osobní rovině: ačkoli hlavní postavou hry je Agnes, Kornelius je ve vztahu dominantní a určuje jeho podobu i hranice v rámci dramatického světa.

Vzpomínky na zajetí a společné utrpení předků v sedmé scéně střihem vystřídá jásot nad společným vstupem České republiky a Litvy do Evropské unie 1. května 2004 interpretovaný jako přechod z Východního bloku a sovětského područí na Západ, jenž je tu symbolem osvobození. Autorka zde přímo demonstrativně propojuje politickou rovinu s rovinou osobní, ba intimní tím, že euforii z návratu obou zemí do Evropy ztotožní se společným orgasmem ústřední dvojice.



Ve třetí scéně se objevuje zmínka, že rozhovory milenců probíhaly ve skutečnosti v angličtině. Tím se z českého textu dialogů stává překlad a zpráva o někdejší komunikaci v jiném jazyce. Jakožto zpráva o minulé komunikaci se promluvy svým charakterem ještě více přibližují původní inspiraci vyprávěním již v minulosti vyprávěného. Díky jazykové stylizaci jsou navíc oba texty překladem do uměleckého média – do umělé jazykové a divadelní metaroviny, v níž autoreferenčně podávají zprávu o sobě, nikoli o reálném vztahu reálných osob, které byly předobrazem hrdinů. Dílo obou tvůrců reflektuje samo sebe – důvody vlastní stylizace, způsob svého vzniku i modus svého bytí. Tím se Jandl i Rudčenkova jednoznačně řadí k proudu postdramatické tvorby, která tradiční dramatické kategorie včetně dramatické řeči s oblibou posouvá do metaroviny, v níž divadlo a drama samy sebe tematizují. To, co by v tradičním dramatu bylo zdrojem konfliktu mezi mužskou a ženskou postavou, se v metadivadelní rovině stává reflexí tvůrčího procesu.

Autorka podobně jako Jandl vytváří v partu hrdinky zárodečnou teorii vlastní tvorby a promítá do ní i tvůrčí pochybnosti. Podobně jako Jandl zdůvodňuje použití třetí osoby a stejně jako on podává v partu Agnes zprávu o tom, že píše hru, kterou právě sledujeme. Tím se posiluje autoreferenčnost textu, který se stejně jako *Z cizoty* (Aus der Fremde, Jandl 1980) uzavírá do sebe a jeho dění se ukotvuje v minulosti. Ovšem právě tím paradoxně překračuje zobrazení vztahu dvou tvůrců osobní rozměr:

Agnes: Jak už si ráčil jistě povšimnout, hrají spolu ve hře, kde on se jmenuje Kornelius, což není jeho skutečné jméno, s tím mu vyšla vstříc, ale mluví litevsky, takže v tomto ohledu mu zřejmě nevyhověla.

[...]

Agnes: Zpochybňuje, co činím. Tedy myslí si, že zpochybňuje, ale ve skutečnosti jsem mu ta slova do úst vložila sama.

Kornelius: A mám tě! První osobo!

Agnes: Já jsem ti vložila ta slova do úst, tak zmlkni. Má tvorba, to je způsob, jak mít kontrolu nad lidmi, kteří mě zraňují.

Kornelius: Do úst mi vkládáš slova, kterými zpochybňuješ smysl své práce? Jestli ty nejsi trochu schizofrenní. A teď si tykáme?

Agnes: Už ne.

(šeptá) Protože tu hru psala ona, to, co jí tehdy neřekl, zůstane všeobecnou záhadou. Přírozeně tu nezazní vše, co si tehdy řekli, například věci, které ji ničím nezaujaly. A těch bylo dost, protože mluvil hlavně on. (zase nahlas) Co si myslí o tom, že ho na jevišti bude zastupovat pokaždé jiný herec?

Kornelius: Cože, ona píše hry, které je někdo ochoten uvádět? Pak opravdu nemá strach z jednoho oblastního herce. (Rudčenkova 2007, 25–27)

Zárodek dramatického konfliktu obsažený v Korneliových arogantních reakcích se tu mění ve vědomé zaujetí feministického postoje, jak ho autorka promítá do své hrdinky. Kriticky zobrazuje a následně reflektuje přetrvávající

dominanci mužského pohledu na svět, a to i pokud jde o obecně přijatý umělecký kánon. Obraz neuspokojivého milostného vztahu tak využívá ke kritice patriarchálního světa, v němž umělecké hodnoty a umělecké ztvárnění „obecně lidské“ situace určuje výhradně mužská perspektiva:

Agnes: [...] to, co jsem záměrně změnila, že zde máme místo hrdiny hlavní hrdinku a ženský hlas. To je, co mě poněkud dráždí na většině uváděných děl i těch, co se počítají do historie umění. Že ty příběhy ryze mužských hrdinů a ryze mužské problémy se tak bezostyšně vydávají za obecně lidské. Kdežto když něco napíše či vysloví žena, dostane se tomu nálepky ženské a odsune se to s odkašláním do postranních regálů. Děkuje divákům za pochopení. Ona sama si připadá dostatečně „obecně lidská“. (Rudčenkova 2007, 27)

(Sebe)odcizení postav řečí ve třetí osobě přitom doopravdy dodává základní situaci hry „obecně lidský“ charakter, podobně jako to činí forma Jandlova textu. Míjení obou protagonistů, monologičnost jejich promluv ve třetí osobě, intenzivně evokuje trýzeň z nemožnosti porozumění ve vztahu, který nemá nikde skutečné místo (Niekur – Nikde), kdy se sám milostný cit stává výrazem existenciální osamělosti člověka. Tuto trýzeň, v níž se Erós sbližuje s Thanatem, autorka metaforicky materializuje v závěru Agnesina monologu:

Agnes: Nastalo ticho a jejich dny se uzavřely.

Ráno se probudí a bude vědět, že jeho pokoj už je prázdný.

Že všechny doteky už se svezly po jejím těle a další nepřijdou.

Kornelius: To je trapně prodlužovaná smrt.

Agnes: Už odjel, tak ať laskavě zmlkne a zaleze.

*(následující promluva musí působit jako zaříkávání a zní při něm zřejmě honosná hudba)*

[...]

Že odted' začnou vzpomínky vybledávat jako fotografie.

Ráno se probudí a ví, že je mrtvý. [...]

Že jeho knihy šednou. Že kámen na jeho hrobě už byl položen nad jeho tělem, nejdřív byl ovšem po stanovenou dobu řádně vystaven v rakvi, jak je v Litvě zvykem, v hlavním sále Unie spisovatelů, protože se coby její sekretář zasloužil o její chod a tato čest mu náleží. (Rudčenkova 2007, 46)

Kateřina Rudčenkova jako jedna z mála českých autorek a autorů využívá ve svém divadelním textu postdramatickou formu. Paradoxní je, že se přitom inspirovala dílem, které této formě psaní pro divadlo předcházelo, a nikoli výtvořky z devadesátých let či z přelomu 20. století. Nebyla však u nás zdaleka první, kdo byl ovlivněn a okouzlen experimentální tvorbou Ernsta Jandla. V roce 2003 inscenoval Jiří Adámek v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí scénické čtení nazvané *Faca* (premiéra 18. května 2003) z rozhlasových her Ernsta Jandla a Friederike Mayröcker a v následujícím

roce připravil rozhlasovou improvizaci s použitím čtyř básní Ernsta Jandla *Básnit báseň* (Český rozhlas, premiéra 31. července 2004). Roku 2005 vyšla v nakladatelství Fra publikace *Experimentální hry* Ernsta Jandla a Friederike Mayröcker (Jandl a Mayröcker 2005), na níž se Adámek spolu s editorkou Martinou Musilovou částečně podílel. Kniha obsahuje též zmíněnou Jandlovu hru v překladu Jiřího Bryndy pod názvem *Cucky* (Faca). Inspirován mimo jiné Jandlem vytvořil Adámek později originální typ divadla, které spojuje až hudební strukturu se stylizovaným jazykem. Pracuje s fragmenty a rytmiizací slov, shluky slabik a hlásek. Prvním projektem tohoto typu byla inscenace *Tiká tiká politika* (festival 4 + 4 dny v pohybu, premiéra 25. května 2006) a dále například projekt *Evropané* (NoD Praha, premiéra 15. května 2008) s divadelní skupinou Bocla Loca Lab, kterou v roce 2007 založil. Tvorba Ernsta Jandla by patrně na počátku tisíciletí tak silně do české experimentální divadelní, rozhlasové a básnické tvorby nezasáhla, kdyby tato její kapitola nebyla připravena českou experimentální poezií, již od přelomu padesátých a šedesátých let 20. století psali Jiří Kolář, Ladislav Novák, Václav Havel nebo Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Dva posledně jmenovaní se navíc zasloužili o přímé zprostředkování tvorby dvojice rakouských autorů do českého literárního a kulturního kontextu a tvořili podobný tvůrčí a životní pár. Ve vlastní tvorbě se Hiršal s Grögerovou plně připojili k proudu evropské experimentální poezie (Hiršal a Grögerová 2007), Grögerová psala také experimentální rozhlasové hry a tvorbu Jandla a Mayröcker překládali (viz Jandlovy básnické výbory *Mletpantem* a *Rozvrzaný mandl*, Grögerové překlad Jandlovy hry *Z cizoty* a poezie Mayröcker *Kočkodan Samota*, rozhlasové hry Mayröcker *Nada. Nic* a její prózy *Rekviem za Ernsta Jandla*). Ve vlastních textech osobnosti a tvorbu rakouských přátel reflektovali a v korespondenci vedli skutečný i fiktivní tvůrčí dialog (viz básnické dopisy Grögerové a Mayröcker, které zpřítomnila nedávná výstava k nedožitým setinám Bohumily Grögerové a zvláštní číslo sborníku PNP *Literární archiv* č. 53, 2021, věnované Grögerové a Josefu Hiršalovi).

Vliv experimentální poetiky Ernsta Jandla na české tvůrce na začátku 21. století souvisel jistě i s celkovou oblibou současné rakouské dramatiky, kterou na přelomu tisíciletí české divadlo intenzivně objevovalo: v roce 2004 získal Jan Nebeský Cenu Alfréda Radoka za inscenaci Jandlovy hry *Z cizoty* v Divadle Na zábradlí. V Divadle Komédie měla v roce 2007 v Nebeského režii premiéru Jandlova jednoaktovka *Humanisti* (Die Humanisten, premiéra 22. ledna 2007,) s předehrou, v níž Lucie Trmíková a Jiří Černý zdívali texty *Rekviem za Ernsta Jandla* (Requiem für Ernst Jandl) Friederike Mayröcker a *Telefonické hovory s Ernstem Jandlem* (Telefongespräche mit Ernst Jandl) Klause Siblewského. Vlnu Bernhardových her na českých scénách zahájilo v roce 1996 Divadlo Na zábradlí inscenací *Ritter, Dene, Voss* (premiéra 14. června 1996), o tři roky později uvedlo Bernhardova *Divadelníka* (Theatermacher, premiéra 16. února 1999, obojí v režii J. A. Pitínského) a v roce 2003 *Náměstí Hrdinů* (Heldenplatz, premiéra 3. dubna 2003, režie Juraj Nvota). Národní divadlo nastudovalo Bernhardovo *Před penzí* (Vor dem Ruhestand, premiéra 15. listopadu 2000, režie Otta Ševčík) a roku 2001 *Minettiho* (premiéra 22. listopadu 2001,

režie Otomar Krejča). V roce 2004 zinscenoval Arnošt Goldflam v Divadle Komedie Bernhardovu hru *U cíle* (Am Ziel, prem. 9. října 2004), a v roce 2006 uvedl tamtéž Dušan. Pařízek *Světánápravce* (Der Weltverbesserer, premiéra 30. listopadu 2006). V roce 2004 byla v Činoherním studiu Ústí nad Labem na českém jevišti poprvé uvedena hra Elfriede Jelinek – *Nemoc aneb Moderní ženy* (Krankheit oder Moderne Frauen, 1984, česká prem. 10. prosince 2004, režie Viktorie Čermáková). Dá se říci, že tato silná „rakouská vlna“ v českém divadle strhla i Kateřinu Rudčenkou. Nejprve vydala básnickou sbírku *Ludwig* (Rudčenkou 1999), k jejímuž napsání ji inspirovala právě inscenace *Ritter, Dene, Voss* a české vydání Bernhardových her (Bernhard 1998). V roce 2004 pak pro Činoherní studio Ústí nad Labem napsala hru *Frau in Blau*, inspirovanou tvorbou rakouského expresionisty Oskara Kokoschky a jeho vztahem s Almou Mahler, která zde byla uvedena formou scénického náčrtu (režie Kateřina Dušková). A o dva roky později následovala hra *Niekur*.

Kathrin Röggla vystudovala germanistiku a žurnalistiku. Obojí se promítá do její tvůrčí metody i formy jejích textů. Vedle divadelních her píše prózu, eseje a rozhlasové hry. Tutéž látku často postupně zpracovává médii různých literárních druhů. Tvorbě textu u ní vždy předchází studium teoretické literatury i rešerše dokumentárních materiálů, stejně jako:

[...] infiltrace různých prostředí, o kterých píše, a interview s jejich představiteli. Pro její tematické zaměření a novinářské postupy se jí mezi kritiky pravidelně dostává přezdívka jako ‚reportérka mezi německojazyčnými dramatiky‘ nebo ‚fanatička reality‘. Nežádka jsou její texty označovány za dokumentární. (Sládeček 2015, 1)

Její divadelní hry však rozhodně nelze považovat za realistické záznamy výpovědí respondentů. Röggla chápe metodu realismu a dokumentu značně osobitě a propojuje ho s výraznou jazykovou a rytmickou, až hudební stylizací textu. Jak konstatuje v magisterské práci o tvůrčí metodě Kathrin Röggla Martin Sládeček, autorka čerpá metodologicky především z programu „realistické metody“ teoretika médií, režiséra a spisovatele Alexandra Klugeho (1932), spjatého se Skupinou 47 a s Novým německým filmem v návaznosti na protestní hnutí roku 1968. Dokumentárnost v jeho pojetí není striktně oddělena od fikce, protože i realita je podle Klugeho pouze „dějinnou fikcí“ (Kluge 1975, 215; cit. podle Sládeček 2015, 5). Ve stejném duchu chápe realismus v umění: „bere fantazie a přání lidí stejně vážně jako svět faktů“ (Kluge 1975, 59; cit. podle Sládeček 2015, 5). „Kategorie jako ‚skutečné‘ a ‚neskutečné‘ jsou z tohoto pohledu umělé“ (Sládeček 2015, 5). Realismus v umění neznamená „potvrzení reality, nýbrž protest proti ní“ (Kluge 1975, 215, cit. podle Sládeček 2015, 5).

Kathrin Röggla se „v době, která se vyznačuje pocitem obrovské ztráty reality a z něj plynoucího hladu po ‚skutečném životě‘“ (Röggla 2002b), výslovně hlásí k realistické metodě, jak ji chápe Kluge. V této souvislosti kritizuje média, která všeobecný hlad po realitě sytí pseudodokumentární praxí. Televize nechává

v různých pořadech vystupovat tzv. „skutečné lidi“ a nutí je, aby hráli „sami sebe a sice podle scénáře, který je vpasuje do strnulých dějových schémat a komerčních televizních formátů a zbaví je tak toho posledního, co mají, jejich autenticity, dalo by se říci: poslední košile“ (Röggla 2002b).

Druhým zásadním zdrojem inspirace se pro Kathrin Röggla stal německý spisovatel, etnolog a novinář Hubert Fichte (1935–1986), s jehož tvůrčími zásadami se autorka identifikuje: „Dialog napříč desetiletími s ním vedla ve svém článku a později rozhlasové hře *ein anmaßungskatalog für herrn fichte* (katalog domýšlivostí pro pana fichteho, 2006)“ (Sládeček 2015, 10–11; blíže viz Röggla 2006, 46–71). Jak konstatuje Sládeček, s Fichtem jakožto „lyrickým reportérem“, spojuje tvůrčí metodu Kathrin Röggla využití novinářských a dokumentárních postupů, především interview, v umělecké tvorbě a současně různé subjektivizační strategie, které odporují dokumentární objektivitě (Sládeček 2015, 141): „To, co dělám, je literatura a nemá to s fakticitou nebo s objektivitou nic společného. [...] Nejsem vůči svým tématům lhostejná“ (Sládeček 2015, 75). Také Jitka Pavlišová ve své disertaci zmiňuje, že „etnolog Hubert Fichte, ovlivnil tuto autorku především technikami, jimiž sám zpracovával vedené rozhovory, a principy organizace získaného autentického materiálu za pomoci prolínání dokumentární a fiktivní roviny“ (Pavlišová 2012, 110).<sup>8</sup> Hlavním prostředkem subjektivizace se pro Röggla stala jazyková a formální stylizace textu. Tvorbě u ní vždy předchází množství rozhovorů s účastníky událostí, o nichž píše, nebo kteří jsou s konkrétní problematikou nějak propojeni. Röggla se nejprve snaží proniknout do daného prostředí. Jazyk rozhovorů, z nichž při psaní čerpá, ale silně stylizuje, dodává mu citátový a deformovaný charakter: v dialozích a monolozích postav často používá namísto první a druhé osoby třetí osobu a konjunktiv prézentu (*fake reports* [2002a], *my nespíme* [wir schlafen nicht, 2004], částečně *Program zasedání* [Tagesordnung, 2017] a *zúčastnění* [die beteiligten, 2009]), který dodává replikám epicky narativní charakter tím, že zprostředkuje cizí mínění. Díky konjunktivu I a třetí osobě tak promluvy získávají podobu nepřímé či polopřímé řeči a citátu. Zároveň se v samotné jazykové stylizaci textu ozývá hlas autorčina subjektu a její kritika společenského dění, a především kritika médií.

Výraznou jazykovou stylizací Röggla pochopitelně nenavazuje pouze na Jandla a předznamenání postdramatické poetiky v jeho hře, ale zapojuje se do širokého proudu formálních a jazykových experimentů, jak se objevuje v divadelních textech současných rakouských autorů (Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmethofer, Miroslava Svolikova, Thomas Köck, Martin Heckmanns, Clemens J. Setz, Franzobel, Bernhard Studlar, Ferdinand Schmalz i Elfriede Jelinek či Peter Handke), pro něž jazyk není pouze výrazovým prostředkem, ale současně materiálem, tématem, hlavním

8 Pavlišová se kromě teoretického vymezení postdramatické formy věnuje vedle Kathrin Röggla tvorbě dalších rakouských dramatiků po roce 2000, pracujících inovativně s jazykem, jako jsou Händl Klaus, Ewald Palmethofer a Gerhild Steinbuch.

hrdinou textu i prostředkem společenské kritiky.<sup>9</sup> Rakouští autoři a autorky totiž navazují na tradici kritiky jazyka v rakouské filozofii a literatuře, jejíž počátky můžeme na přelomu 19. a 20. století spatřovat v *Dopisu lorda Chandose* (Der Brief des Lord Chandos, 1902) Huga von Hofmannsthala, v Musilově *Muži bez vlastností* (Der Mann ohne Eigenschaften, 1921–1942) či v obřím dramatu Karla Krause *Poslední dny lidstva* (Die letzten Tage der Menschheit, 1915–1922) a zejména pak ve filozofickém díle *Tractatus logico-philosophicus* (1918) Ludwiga Wittgensteina.

Vyhraněný vztah rakouských dramatiků k jazyku, jímž předznamenalí postdramatickou tvorbu, charakterizovala v roce 2007 rakouská divadelní historička Evelyn Deutsch-Schreiner v kapitole o rakouské dramatice v teatrologické monografii *Vom Drama zum Theatertext?* (2007) a definovala zde hned několik podob divadelní tradice, z níž svým zacházením s jazykem rakouští autoři a autorky vycházejí:

Na počátku devadesátých let dominovala v německojazyčném divadle pětice rakouských dramatiků: Thomas Bernhard, Peter Handke, Werner Schwab, Elfriede Jelinek a Marlene Streeruwitz. Jejich jazykové a dramaturgické inovace vedly k tomu, že literární text začal být pro divadlo opět důležitý. Celkově krajně umělé divadelní texty, zaměřené na kritiku jazyka a reflektující jazyk, předjaly svou dramatickou formou, pojetím postav a rolí mnohé z toho, co bylo později divadelní vědou označeno za „postdramatické“. Navrátily řeči stěžejní divadelní rozměr, jazyk učinily podstatou dramatickosti. [...] Rakouské dramatiky a dramaticky spojuje fakt, že u nich hraje ústřední roli jazyk a že rádi experimentují: hrají si se slovy, s interpunkcí, s prvky dialektu i neologismy. Nejružnějším způsobem narušují každodenní logiku a jistoty. Navíc se většinou zaměřují na kritiku jazyka. A protože jsou spjati s určitým geografickým prostorem a svou dobou, znamená pro ně kritika jazyka kritiku konkrétní ideologie nebo společnosti. Nikdy se nevyjadřují pouze umělým jazykem, ale jazykem plným narážek, které je třeba dešifrovat. Vědomý vztah ke slovům, zvukům a tónům řeči má původ v propojení několika linií tradice: Jde o tradici kritického a jazykově kritického divadla navazující na Johanna Nestroye, o filozofa Ludwiga Wittgensteina, Karla Krause, Eliase Canettiho a Ödöna von Horvátha, ale též o tradici rozpoutané fantazie a barokní fabulace v návaznosti na historii vídeňského lidového divadla [...]. Rakouská tvorba navazuje rovněž na tradici skepse vůči jazyku a zkoumá oblasti za hranicí jazyka v duchu Huga von Hofmannsthala. Další důležitá linie se vztahuje k experimentům Vídeňské skupiny, tedy k rakouské neoavantgardě počátku padesátých let: k abstraktním jazykovým a slovním hříčkám Konrada Bayera a Gerharda Rühma,



stejně jako k ‚inovativnímu využití dialektu‘ [...]. Za další inspirační zdroj lze považovat řečovou operu Ernsta Jandla *Z cizoty*. (Deutsch-Schreinerová 2019, 14)

Samotná Rögglá pak podle Deutsch-Schreiner „navazuje na tradici rakouské kritiky jazyka jazykově mimořádně náročnými texty. Ráda používá nepřímou řeč, aby tím získala odstup vůči postavám, pracuje s významovými posuny a neologismy“ (Deutsch-Schreinerová 2019, 14). Dodejme, že jazykovou stylizací odcizuje Rögglá promluvy i postavám, a tím jim odcizuje názory, které vyslovují. Mluví totiž pouze papouškují všeobecné mínění, prefabrikované a zprostředkované primárně médii. Průběhem textu autorka zároveň rekonstruuje proces, jakým se veřejné mínění utváří, a to ve velice pokleslé podobě, což je vyjádřeno deformací řeči a povšechným frázovitým způsobem vyjadřování mluvčích:

A tak se tato subjektivizační strategie stává zároveň i nositelem tématu. Kritika deformovaného společenského myšlení se u Kathrin Rögglá vždy děje prostřednictvím kritiky zdeformovaného jazyka dané společnosti. Jde jí tedy o „kritiku ideologie“ prostřednictvím „kritiky jazyka“. (Fetz a Nüchtern 2004, 1; cit. podle Sládeček 2015, 12)

První divadelní text *fake reports* (2002) napsala Rögglá krátce po útocích 11. září 2001, jejichž očitým svědkem byla jako stipendistka Německého literárního fondu v New Yorku: „Tato hra pojednává o náhlé (katastrofické) události, která, jak se zdá, rozdělila svět jednak šokem, který vyvolala, a pak následným vývojem i trvalými následky, na svět *předtím a potom*“ (Rotky 2013, 69). Při psaní hry vycházela Rögglá z řady vlastních newyorských reportáží, které vyšly „v novinách pod názvem *really ground zero* bezprostředně po útoku“ (Rotky 2013, 68). Divadelnímu textu předcházela román *really ground zero. 11. september und folgendes* (really ground zero. 11. září a následující, Rögglá 2001). Problematikou teroristických útoků se dále zabývá v rozhlasové hře, kterou vysílal Bavorský rozhlas přesně rok po útocích pod názvem *really ground zero – anweisungen zum 11. september* (really ground zero – poučení o 11. září; první vysílání 11. září 2002).

Hra *fake reports* vznikla na zakázku vídeňského Volkstheatru v koprodukcí s festivalem steirischer herbst (premiéra 16. října 2002, režie Tina Lanik). Rögglá ji vzápětí přepracovala pro německou premiéru, která se uskutečnila v roce 2003 pod názvem *fake reports oder Die fünfzig Mal besseren Amerikaner* (fake reports aneb Padesátkrát lepší Američani) v Sophiensäle Berlin ve spolupráci s Theaterhaus Jena a Theater in der Fabrik (TIF, premiéra 11. dubna 2003). „V románu Kathrin Rögglá *really ground zero. 11. září a následující* se ještě všechno točí kolem situace v USA po útocích“ (Rotky, 2013, 70). Amerika se náhle „začala prezentovat jako ‚země neomezené solidarity‘, současně však posílila kontrolní mechanismy ve smyslu amerického boje s terorismem“ (Rotky, 2013, 70). V textu *fake reports* už autorce nešlo o událost samotnou, nýbrž o to, „jak s touto událostí nakládá veřejnost, lidé na ulici, média či politici“

(Sládeček 2015, 75). Z 11. září se podle ní stalo zboží (Dusini 2002, 63). Svou roli spisovatelky tedy spatřovala „v reakci na reakce médií, v nichž bylo cosi nebezpečného: ona válečná hysterie a neustálé útoky obrazů“ (Dusini 2002, 63). V divadelním zpracování ji zajímal především vztah Německa k Americe. Na jedné straně vnímala, že 11. září lidí v Německu silně zasáhlo, na druhé straně byla i v médiích od začátku přítomna škodolibá radost, cynický pocit „dobře vám tak“. V tomto smyslu ovšem šlo podle Rögglu spíše o vlastní nevyřešenou německou historii než o aktuální událost (Dusini 2002, 64).

Jitka Pavlišová charakterizuje poetiku hry v kontextu autorčiny tvorby:

„[P]rvotina, fake reports (2002), však v sobě nese stěžejní rysy následující divadelní tvorby Kathrin Röggl jako takové: tematické zachycení globálního problému či situace, realizované výhradně prostřednictvím jazyka a řeči [...]. Místo postav tak byly hlavními zprostředkovateli těchto událostí hlasy (či možná spíše ohlasy) jako rezonance různých názorů, [...] jak se odrážejí v lidech, permanentně [...] přehlcených dalšími novými zprávami. (Pavlišová 2012, 111)

Autorka sama přitom v textu využila žurnalistické postupy interview i aktuální mediální diskurz: metodou montáže zkombinovala „textové fragmenty nepřehledného a velmi emocionálního diskurzu výjimečného stavu, ve kterém se Amerika ocitla. Útržky pouličních rozhovorů, výpovědi očitých svědků, komentáře „expertů““ (Sládeček 2015, 14). Do textu postupně čím dál více zapojovala i „fragmenty z diskurzu, který tato událost otevřela v Německu“ (Sládeček 2015, 15).

Hra je rozdělena do pěti částí s různým počtem scén. Jednotlivé akty jsou rámcově tematicky vymezeny názvem: I. „situation room“ (špatně provedený obývací pokoj) – *být live!*; II. venku (metro). *čekání. v řadě. jeden přes druhého. proti sobě*; III. fake televize. *míjet se. nezdařená komunikace*; IV. obývací pokoj fake. *dinner party. sledovat s přáteli televizi. kóma*. Nejkratší V. akt nazvaný *dospět domů. příručka nového normálu. bydlet v něm* má charakter dovětky či epilogu (Röggl 2014). Rovněž každá scéna má vlastní název, který charakterizuje dění.<sup>10</sup> Jinak vedlejší text, který by jakkoli určoval konkrétní fyzickou podobu dramatického světa a situací, takřka chybí. Jednotlivé scény jsou pouze vynecháním řádku vnitřně rozčleněny do nevelkých textových bloků, v jejichž rámci je text promluv rozdělen mezi šest mluvčích, kteří rovněž nejsou nijak charakterizováni, pouze opatřeni číslicemi od 1 do 6. Promluvy mají z velké části monologický charakter, třeba celou 4. scénu třetího aktu nazvanou *vtipkovat* tvoří monolog mluvčího 3, nebo téměř celou 1. scénu téhož jednání monolog čísla 6 (Röggl 2014). Jindy se v rychlém sledu střídají krátké repliky, obsahově na sebe ovšem spíše navazují, doplňují se, než že by jeden mluvčí

10 Kompletní názvy všech scén jsou až ve vydání z roku 2013 (Röggl 2013).



na druhého reagoval jiným názorem. I zdánlivě dialogický text tedy má ponejvíce monologický ráz a repliky jsou takřka libovolně rozděleny mezi jednotlivé mluvčí. Monologický charakter posiluje též jazyková stylizace, tedy to, že postavy o sobě i o druhých až na několik výjimek mluví ve třetí osobě jednotného čísla a v konjunktivu I. V němčině tato gramatická slovesná kategorie „vyjadřuje cizí, z hlediska mluvčího ne nutně věrohodné tvrzení, a uplatňuje se tak zejména v médiích“ (Sládeček 2015, 15). Sama autorka se k tomu vyjadřuje v rozhovoru pro rakouský kulturní časopis *Falter*:

Na jevišti bylo potřeba znázornit rozdíl mezi reálným prostředím a mediální úrovní. [...] Herec něco říká a současně ztělesňuje někoho jiného. Tohle rozštěpení je postavám trvale vlastní [...] Tím, že [...] vyprávím něco, co zažil někdo jiný, a ještě k tomu mluvím v konjunktivu, umožňuje to hru na více úrovních. Mohu podávat zprávu o mediálních souvislostech... Na druhé straně tak vytvářím distanci a inscenuji druh rétorické nadsázky... Jde o to, kdo mluví, a jaký stupeň inscenování řeč obsahuje. (Dusini 2002, 64)

Celá hra jako by byla jediným obřím mediálním citátem. Právě v tom se Röggl neinspiroval pouze textem Ernsta Jandla, ale o něco starší rakouskou literární tradicí: navazuje na tvůrčí metodu předního představitele vídeňské moderny, satirika Karla Krause a jeho drama *Poslední dny lidstva*. Hlavní text tohoto obřímého dramatu lze považovat za obří citát z rakouských médií a veřejných rozhovorů v době první světové války. Kraus stejně jako Röggl citátovostí promluv kritizuje média, která válku replikují a utvářejí, a prodlužují tak její trvání. Podobným způsobem pracuje také Elfriede Jelinek, za jejíž pokračovatelku bývá Kathrin Röggl považována. Ve hře *Bambiland* (2003) kritizuje Jelinek média za to, že „v přímém přenosu“ obraz války nejen zprostředkují, ale v roli válečné propagandy realitu války dále utvářejí. Ve *fake reports* jde stejně jako v *Bambilandu* „o kritiku naší euro-americké infantilní společnosti, jež válku vnímá v rovině všeobíhající entertainment-kultury“ (Augustová 2014, 7). Z mediálních zpráv o katastrofách se stává něco na způsob mediální show:

Od okamžiku teroristických útoků 11. září bylo americké zpravodajství víc než kdy jindy zaměřeno na to, aby působilo věrohodně. Autentičnost se inscenovala natolik, že simulace a skutečnost čím dál více splývaly. Vzhledem k takzvanému „wartainmentu“ bylo živě přenášené válečné a krizové dění inscenováno podle „klasických zákonů filmové, divadelní a televizní dramaturgie“. (Rotky 2013, 71)

Röggl podobně jako Jelinek a koneckonců i Kraus zapojuje do svých her citáty z médií, ale i (rovněž pokleslý) diskurz veřejného mínění (viz např. *Nemoc aneb Moderní ženy*; *Berla, hůl a tyčka* [Stecken, Stab und Stangl], 1995; *Zimní putování* [Winterreise], 2011, E. Jelinek). Také mluvčí *fake reports* jako by nepřetržitě citovali z bulvárních médií a šířili „fake news“. Tím je hra zasazena do doby post-faktické či post-truth, jak bývá naše současnost vzhledem k charakteru dnešní politiky a médií nazývána.

To, že postavy převzaly mediální diskurz o událostech 11. září a jsou jím pohlceny, má za následek, že je přemíra mediálních zpráv doslova vygumovala jakožto subjekty. Rovněž z hlediska postdramatické formy je citátovostí replik s označením mluvčích pouhými čísly v metateatrální rovině tematizován fakt, že ztratily status postav a staly se pouze nositeli cizí řeči. Ve *fake reports* reprezentuje skupina zaměnitelných čísel hlas kolektivního „my“, které tu zastupuje hlas veřejnosti.<sup>11</sup> Tím se ve světě hry paradoxně přece jen ustanovuje dramatický časoprostor tady a teď – jakožto akustický obraz soudobé veřejnosti, ať už americké či evropské (německé). M. Sládeček k tomu ve své analýze dodává: jazyk *fake reports* „sjednocuje [mluvčí] do jakéhosi diskurzivního chóru, reprezentujícího celou společnost“ (Sládeček 2015, 18). Autorka do textu zakomponovává „množství [...] notoricky známých citátů z konkrétního diskurzu výjimečného stavu, které jsou dnes díky médiím povědomé celému globalizovanému světu“ (Sládeček 2015, 18). Rytmické opakování frází a vyprázdněných zprofanovaných pojmů veřejného diskurzu zároveň dodává textu hudebnost – text získává akustické kvality a ztrácí do značné míry sémantiku (Sládeček 2015, 19).

V první scéně prvního aktu *být live!* jsou bezejmenní mluvčí v souladu se sarkastickým názvem jako přikovaní před televizí, kde v přímém přenosu probíhal teroristický útok na Světové obchodní centrum v New Yorku. Třetí osoba a konjunktiv I dodávají dění, o němž referují, mírně minulostní ráz: mluvčí podávají zprávu o útocích, respektive o jejich obrazu, jak jim ho před krátkou dobou zprostředkoval televizní přenos. Šest hlasů tu metonymicky zastupuje obyvatelstvo v reakci na útok, která je však od počátku předurčena mediálním obrazem události:

Díky nepřetržitému, autenticky podávanému zpravodajství se každý cítí být součástí globálních událostí. Ozřejmuje se, jak jsou nuceni předstírat zaangažovanost a zasaženost, i když toho nebyli součástí a nezažili to. To je problém informací z médií: chybí tělesný vztah k události, proto může v realitě stěží vzniknout duševní a tělesná účast, takže navenek demonstrovaný soucit je většinou pouze předstíraný. (Rotky 2013, 73)

Hned v prvním textovém bloku cituje hlas I ženský výkřik „oh my god, oh my god, oh my god“ (Röggla 2014, 4), jehož mediální citát obletěl svět. Autorka ho využívá k citaci na druhou a demonstruje tím nemožnost autentické reakce na katastrofu prezentovanou médii: média předurčují kolektivní i individuální reakce recipientů tím, že nabízejí jakousi jejich „vzorovou“ podobu. Mluvčí se vzápětí sami do všeobecné medializace zapojují fotografováním. Fotoaparátem si vůči útokům vytvářejí jakousi clonu a sami si realitu

11 Tím Röggla opět navazuje na poetiku i tematiku některých her Elfriede Jelinek (viz *Sportstück* (Einführung), 1998); *Bambiland* (2003); *Zimní putování* (Winterreise, 2011) nebo *Rechnitz* (*Anděl zkázy*) (Rechnitz [Der Würgeengel], 2008).

„poté“ přetvářejí v mediální obraz. Tutéž funkci má plnit telefonické spojení s kýmkoli. Spíše než k navázání kontaktu a sdílení bezprostředního šoku má posloužit sebe prezentaci mluvčího – předvedení jeho zděšení. Všechny telefonické linky v přetechizovaném světě jsou však mimo provoz. O záměru telefonovat se ale dá alespoň referovat, a tím si dodat na důležitosti.

Ve 2. scéně násobí autorka sebeodcizení mluvčích dalšími způsoby jazykové stylizace: řada promluv je založena na neurčitém tvaru slovesa bez podmětu: sloveso je v infinitivu nebo je podmět nahrazen neosobním zájmenem „man“ (což lze do češtiny přeložit zvratnou částicí „se“). Mluvčí o sobě nehovoří jako o subjektech dění. Subjektem je opět obecné „my“: tímto způsobem autorka prezentuje panické chování lidí po katastrofě i všeobecný strach a stísněnost (projevující se třeba kolektivním mlčením při jízdě metrem).

Pojem osoby, subjektu ztratil význam i v jazyce zásahových složek: z hlediska represivních bezpečnostních orgánů se z jednotlivců stala *masa* potenciálně nebezpečných „subjektů“.

Unifikaci veřejného diskurzu autorka signalizuje též opakováním totožných slovních spojení a jejich variacemi: prvních pět počátečních replik 4. scény prvního aktu např. začíná slovy: „müsse man jetzt immer...“ („musí se teď...“, Röggla 2002a, 8). Neosobní slovesný tvar „müsse man“ („musí se“) uvozuje dotazy, čeho všeho je nutno se po útoci bát. Vyjadřuje všeobecné přijetí bezpečnostních opatření a zároveň paradoxně touhu po návratu do normality, obojí se však vzájemně vylučuje. Hovoří se o celkové militarizaci společnosti a mluvčí čím dál více přejímají rétoriku „preventivního“ bezpečnostního dohledu. Na konci prvního aktu se začíná ozývat i jistý protiamerický tón a kritika americké politiky.

Od druhého aktu tematizují mluvčí vlastní reakce na útoky, které sice viděli v přímém přenosu, ale jako by byly součástí nějakého filmu, byť třeba dokumentárního. Mediální zprostředkování reálné události přiblížilo a současně odcizilo, vytvořilo mezi nimi a recipienty zeď. Šest mluvčích tu reprezentuje hlas mnoha jedinců, kteří se ocitli v obdobné mediálně zarámované situaci, a proto nevědí, jak reagovat, zda mají pokračovat v práci, nebo se zachovat lidsky přirozeně, když nikdo neví, jak by to vlastně mělo vypadat. Autorka kritizuje současnou západní společnost opět skrze média: tematizuje profesní postižení pracovníků médií, pro něž je i teroristický útok důvodem k nepřetržité pracovní činnosti. Stejně jako se stal podnětem okamžitých spekulací na burze a při obchodování s ropou.

Od 2. aktu zaznívá v textu paradox „zasažení“ katastrofou: všichni se chtějí prezentovat jako ti nejvíc osobně zasažení, alespoň vnitřně a v přeneseném smyslu: „Neustálým předváděním vlastního rozpoložení se po útoci křehovitě snaží znovu ujistit o realitě: v televizních show, na večírcích, v rozhovorech na ulici, s profesionály, ve výtahu atd. Účinkující hlasy jsou „ozvěnou názorů“, je to „šum“, v němž se spáji veřejné nálady a reálné informace“ (Rotky

2013, 73). K tomu přistupuje soupeření, kdo je víc Američan, a absurdní soutěž „v přežití“: spor, kdo tam doopravdy byl a přežil, a kdo se tak jen prezentuje. I tento spor je mediálně podmíněn, jde v něm o touhu po sebezviditelnění, třeba pomocí selfie-fotografií a vytvářením falešné identity. „Míra inscenované ‚řeči zasaženosti‘ [...] jde dokonce tak daleko, že se i v Německu produkuje takzvaná ‚hierarchie obětí a hrdinů‘ tím, že se každý snaží být víc ‚obětí‘ než druhí, víc zasažen než ostatní“ (Rotky 2013, 74–75).

2 a sestavují se teď hierarchie obětí, už se v tom vůbec nevyzná.

[...]

2 a teď už člověk vůbec neví, co cítit. jistě. je jen zasažený, a přece taky tak nějak nejistý, co jako cítit dál.

[...]

6 taky se teď chystá udělat si „přežil jsem“ fotku.

2 jak to?

6 z každého poradce v podnikání se teď stal přeživší. z každého investičního brokera: taky přeživší. a z poslanců? brzo taky přeživší!

2 ještě pořád?

6 jo, přežití dneska nemá konce. dneska se píše s velkým! ale není vnímáno vždycky pozitivně.

2 jak to?

6 jen ať pomyslí na hasiče – na ty, kteří přežili. člověk slyší, že si teď dávají za vinu, že přežili. neexistují jenom hierarchie obětí, ale taky hierarchie hrdinů. dobrým hrdinou se zdá být mrtvý hrdina, říká se. říká se o hasičích. (Röggla 2014, 9–10)

Ve vrcholné 6. scéně druhého aktu, podle níž je hra nazvaná *fake reports*, se navíc objevují motivy konspiračních teorií: namísto zpravodajství přebírají iniciativu samozvaní reportéři – hlas lidu se zaručenými hospodskými zvěstmi:

6 ale co, řekne to, chtěli se prostě některých lidí zbavit. prostě tam některé lidi poslali. chtěli si vyřídit účty.

no to teda, že tihle lidi vyvádějí svoje manželky ze sklepů a podstrkávají je tomu všemu. to teda, že se chtějí zbavovat svých obchodních partnerů. a konkurentů! odklízet konkurenty z cesty a přivádět je rovnou na místo dění.

neoblíbené rodiče a tchána s tchýní.

sousedy, pojišťovány, obchodní partnery, uklízečky, které toho vědí příliš, provozovatele kiosků, kteří toho vědí příliš. turisty, kteří toho vědí příliš!

koho všeho tam nešoupnou, všichni, všichni se tam vejdou. člověk se může zbavit celé hromady lidí, může se zbavit obrovského publika. vidí se to často. takoví oni jsou, všechno to někam šoupnou, vždycky je něco napadne. (Röggla 2014, 12)

Ve 3. aktu sílí odpor německého veřejného mínění vůči americké velmocenské politice, proti americkým koncernům a ziskům z ropy i proti americkým politikům, zejména bushovskému rodinnému klanu. Opakováním snůšky frází v komentářích šesti mluvčích autorka nepřímou kritizuje absenci skutečné veřejné diskuse. Mluvčí 1 až 6 se přitom jakožto reprezentanti veřejného mínění ocitají trvale v situaci jakéhosi falešného interview, kdy se cítí být nuceni vyjadřovat se k politickým otázkám a k válkám (viz válka v Iráku), jež po teroristických útocích Amerika vedla. V tónu jejich promluv se zračí strach, co je vůbec dovoleno veřejně říkat nebo si i myslet. Jako by je neustále sledoval „velký bratr“. I výsostně privátní oblast se stala součástí kontrolovaného veřejného prostoru.

Pro evropskou politiku používá autorka – kvůli neschopnosti Evropy jednat a skutečně zaujmout postoj ve světových konfliktech – vtipnou metaforu kómatu (3. akt, 8. scéna *armáda a kóma*): přestože jsou všichni evropští politici v kómatu:

uzavírají přitom smlouvy, absolvuji svoje cesty na blízký východ a vracejí se do washingtonu nebo do berlína a vždycky je u toho televize. je u toho pokoj s televizí v úplně komatózním stavu – celá politická situace se pohybuje jako ve spánku.

4 evropa [je] v kómatu jako vždycky. a zdá se, že jediné, o čem přemýšlí, je, jak by si mohla tohle svoje kóma dále budovat, jak by si ho mohla prohloubit. (Röggla 2014, 20)<sup>12</sup> Pouze NATO a vojsko bdí: „válečný stroj rozhodně není v kómatu, tím si je jistý“ (Röggla 2002a, 31).

Ve 4. aktu, v jehož názvu se motiv kómatu opakuje („obývací fůka. *dinner party. sledovat s přáteli televizi. kóma.*“; Röggla 2014, 22), už se množí konspirační teorie a nedůvěra vůči všemu a všem. Ústy mluvčích kritizuje autorka novináře, kteří sice byli přímo „na místě“ – v bývalé Jugoslávii, v Afghánistánu, v Somálsku – ovšem jako součást vojenské jednotky, takže rozhodně nemohli být nezávislí... Teprve teď získávají promluvy mírně dialogický charakter, mluvčí občas zareagují na repliku druhého – v situaci všeobecné plíživé paniky a strachu:

6 [...] ale všude se objevují taky nákupní tašky bez majitelů, teda přinejmenším možnost nákupních tašek bez majitelů se všude objevuje, uprostřed nákupních center, ne, už nejenom na letištích a nádražích, teď taky v nákupních centrech –

3 a taky viry neštovic jsou zas na vzestupu. ta „špinavá trojka“: bakterie, viry a chemické bojové látky.

2 a fáze jedna, fáze dvě a fáze tři, ke které, jak doufáme, nikdy nedojde.

4 říká se, že: „je hromada lidí, kteří mají strach otočit kohoutkem.“  
(Röggla 2014, 24)

Mluvčí by si současně jakožto představitelé běžných obyvatel přáli být ujištěni o opaku: autorka dovádí vizi bezpečnosti ad absurdum všeobecným požadavkem, aby se „bezpečnostní hlas“ německého kancléře „lin[ul] z každého telefonu“ (Röggla 2014, 24). Tím se ovšem dobrovolně vzdávají právního státu a svobody.

V pátém nejkratším aktu s názvem „dospět domů. *příručka nového normálu. bydlet v něm*“ (Röggla 2014, 26). společně s únavou sílí touha po návratu k normalitě. Oficiální doporučení, jak se zbavit úzkosti a k normalitě se vrátit, která zde mluvčí citují, jsou absurdní a nepoužitelná. „Vytoužená normalita se ve společnosti mediálních informací pohybuje mezi realitou a simulací a vede, na základě reálných tržně-hospodářských daností, u zúčastněných nanejvýš k vystřízlivění“ (Rotky 2013, 76). I když vystřízlivění je ve světě hry asi pořád ta nejlepší možnost:

2 jak si zvyknout na supermarket.

1 jak si zvyknout na jízdu autobusem.

3 buďte vytrvalí ve vztahu k přeplněným prostorům. k nádražím, přístavištím, letištím! říká se.

[...]

6 „nechod'te tam sami, ale v doprovodu. poproste osobu, která vás doprovází, aby zůstala stát před obchodem, zatímco vy sami si v supermarketu dáte kolečko s prázdným košíkem. nic nekupujte, abyste mohli prostor kdykoli a bez velké námahy rychle opustit, chraňte se ale myšlenky na možnost úniku. místo toho se soustřed'te na ostatní lidi a na regály plné zboží. dbejte na to, abyste nic nekupovali a abyste před tím, než obchod opustíte, vrátili košík.“

[...]

2 provést to samé s výtahem. to samé lze provést i s výtahem. zmizet ve výtahu. u autobusů je to těžší, zmizet v autobuse chce hromadu síly, protože autobus se přece pohybuje. směrem k čemu se pohybuje? stejně jako metro se pohybuje k nějakému cíli.

[...]

4 „v autobuse samotném byste měli praktikovat metodu vědomého rozptýlení pozornosti.“

[...]

2 z výtahů, z lobby, z restaurací, ze supermarketů, z letadel se člověk dostane: dřív nebo později, to prý jde.

1 jenomže jak?

2 to mu neřeknou.

2 řeknou jenom: jednou člověk dospěje až do kanceláře.

[...]

1 nebo do jednoho z těch podivných bytů na předměstí.

2 i odtamtud: už ho dávno vyhodili.



[...]

1 nebo dospěje do stanice metra, do nějaké, té přímo na místě situace.

2 z té člověka nevyhodí. jen se v ní ještě zvýší míra jeho vystřízlivění.

1 jo, jak se může míra vystřízlivění pořád zvyšovat.

2 to člověk netušil. (Röggla 2014, 26–27)

Texty Kathrin Röggla k teroristickým útokům „včetně jejich politického a mediálního inscenování a následných reakcí veřejnosti se vyvíjely tak, že tematika směřující od reakcí americké veřejnosti bezprostředně po útocích až k diskurzům vedeným z evropské perspektivy (v souvislosti s návratem Röggla do Německa) vykazuje v rámci jejich děl určitou časovou osu“ (Rotky 2013, 68). Tutéž časovou osu obsahuje i samotná hra *fake reports*: od reakcí na útoky ovlivněných médií a od účasti s postiženými dospívají mluvčí přes snahu udělat postižené i ze sebe v rámci nesmyslné hierarchie obětí a nevráživosti vůči americké velmocenské pozici ke konspiračním teoriím, jimž se daří v atmosféře strachu a veřejné kontroly veškerého společenského i soukromého života. Autorka dosahuje postupných posunů v čase i prostoru pouze drobnými textovými posuny: mírnými proměnami dikce, naladění i jazykové stylizace.

Reakce rakouské divadelní kritiky byly pozitivní. Röggla podle ní ukazuje, že společenský „diskurz je mocnější než jednotlivec“ (Cerny 2002, 172). Ve hře jde o „probíhající diskurz a rétoriku v souvislosti s událostí [11. září] (kterou Röggla nikdy přímo nepojmenuje). Jedná se o jazykovou ‚fikcionalizaci‘ extrémní situace, v níž náhle není nic jisté“ (Cerny 2002, 172). Také režisérka Tina Lanik „ukazuje lidi v situaci pod tlakem, jež je nutí k absurdnímu chování“ (Cerny 2002, 172). Recenzent Reinhold Reiterer výslovně zmiňuje inspiraci Jandlovou hrou *Z cizoty*. „Nejedná se o divadelní hru v běžném smyslu, ale o jazykově analytickou reflexi všemožně inscenovaného zpravodajství o této dramatické události“ (Reiterer 2002, 16). Na pobočné scéně Volkstheatru stvořila scénografka Barbara Aigner cosi ve stylu centrály UFO. Na scéně bylo rozmístěno pár plastových židlí, přenosný televizor, řečnický pult a neonová světla. V podání šesti aktérů pak bylo:

[V]eřejnoprávní televizní poselství nerozlišitelné od řečové masky á la Micky Mouse. [...] Neustále se hraje dvojí hra: názor prezentovaný pracovníkem médií není jeho osobní. Po uklidňujících frázích následuje hysterie, zaklínání se vnitřní bezpečností a touha po novém světovém pořádku. (Reiterer 2002, 16)

Divadlo se dle recenzenta s tématem, jež bylo už bezpočtukrát ztvárněno, zdařile vypořádalo.

Jandl i Rudčenková využili jazykovou stylizaci dramatické řeči pomocí sloves ve 3. osobě jednotného čísla a v konjunktivu I k vytvoření obrazu sebeodcizení subjektu a vzájemného odcizení autobiografických hrdinů v partnerském vztahu. Minulostní narativní charakter promluv přitom dodal dění her *Z cizoty* a *Niekur* tragické, až fatální naladění kvůli ukotvení

v minulosti a autoreferenční uzavřenosti děl. Kathrin Röggla využila inspiraci jazykovou formou Jandlovy hry naopak k otevření časoprostoru dramatického světa do širokého společenského obzoru – s mezikontinentálními vazbami mezi americkou a německou (resp. evropskou) veřejností: díky nevlastní řeči mluvčích, skrze promluvy ve 3. osobě tu promlouvá veřejné mínění. Minulostní narativní ráz promluv a zrušení dramatické přítomnosti zvýraznilo ve světě hry mediální zprostředkovanost katastrofického dění: díky konjunktivu přítomtu i třetí osobě proniká do dramatické řeči mediální perspektiva, která události mluvčím jakožto reprezentantům veřejnosti od-cizuje. Tím získává jazykové dění hry *fake reports* tragicky fatální charakter mnohem širšího dosahu.

Na rozdíl od Jandla a Rudčenkové tvoří Röggla svět hry výhradně ze slov. Pod čísly anonymních mluvčích si nemusíme vůbec představovat jejich fyzickou podobu, dokonce ani gender. Zatímco Jandl a Rudčenková vytvářejí pomocí scénických poznámek vizi realistických dramatických situací, do nichž staví své fyzické dvojníky, Kathrin Röggla zajímá především, jak bezejmenní průměrní lidé o událostech uvažují a jak o nich hovoří. V jazyce evokuje proces, jakým se v západní společnosti pod vlivem médií utváří soudobý veřejný diskurz strachu, paniky, rádoby solidarity a soucitu a touhy po sebezviditelnění, ale i mezinárodní nevraživosti a alergie na americkou politiku, stejně jako na rétoriku evropských představitelů. V závěrečném dodatku pak Röggla ve zkratce připomene ztrátu nejen psychické rovnováhy a pocitu bezpečí, ale i zaměstnání a domova v důsledku celospolečenské krize. Tyto důsledky se týkají zase jen bezejmenných průměrných obyvatel. Jak bylo řečeno, Kathrin Röggla se neinspire pouze Jandlovou poetikou, ale navazuje na silnou rakouskou tradici kritiky jazyka. K této tradici se řadila od počátku i Jandlova tvorba či texty autorů Vídeňské skupiny 50. a 60. let. Patří k ní také provokativní rané i pozdější divadelní hry Petera Handkeho, jenž je svérázným reprezentantem postdramatické poetiky, nebo stylizovaná novořeč her Wernera Schwaba, který ve své krátké tvůrčí dráze v 90. letech v Rakousku s postdramatickým psaním začal. I veškerá divadelní tvorba Elfriede Jelinek se odvíjí v duchu tradice kritiky jazyka a čím dál více přitom přijímá postdramatické rysy. Podobně jako Jelinek zpřítomňuje Röggla v promluvách různých hlasů cizí převzaté mínění, mínění pokleslého veřejného a mediálního diskurzu, proto jsou repliky stylizovány jako nevlastní a nepřímá řeč. Postavy obou autorek jsou ponejvíce pouhými nositeli textu, respektive textových ploch, v nichž zaznívá polyfonie nejrůznějších hlasů: hlasu kolektivního my, hlasu svědků, pachatelů, obětí i hlasu autorského subjektu. Inspirace konkrétní Jandlovou hrou pak v tvorbě Kathrin Röggla představuje jednu z možností, jak navázat na poválečnou rakouskou experimentální literaturu. Tento zdroj inspirace se navíc přímo protíná s českou experimentální tvorbou ztělesněnou tvorbou Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, kteří se zapojili do mezinárodního hnutí experimentální poezie a vytvořili v českém kulturním kontextu tradici recepce rakouských novátorských děl. Bez jejich autorských a překladových počínů by rakouská dramatika ani později od 90. let tak silný otisk v soudobé české experimentální tvorbě nezanechala.



Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR 22-07846S „(Ne)sjednocená Evropa? Překračování hranic v německé a rakouské literatuře a jejich česká recepcce po r. 2000.“

Doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D., se specializuje na divadlo a drama německé jazykové oblasti a na české divadlo a drama. Vydala knižně disertaci *Thomas Bernhard* (Brno: Větrné mlýny 2003), výbor článků reflektujících německojazyčné divadlo a literaturu v českém kontextu *Umění životu nebezpečné. Reflexe současného (nejen) německojazyčného divadla a literatury* (Praha: Transteatral a ÚČL AV ČR 2018) nebo *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama* (Praha: Academia – NAMU 2020) vycházející z její habilitace. Vyučovala na divadelní vědě FF UK, divadelní vědě a slavistice Vídeňské univerzity, na Katedře teorie a kritiky DAMU a Katedře germanistiky a slavistiky ZČU v Plzni. Je členkou týmu pro výzkum moderního českého divadla v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Překládá z němčiny divadelní texty i prózu (F. Mayröcker, T. Bernhard, E. Jandl, E. Jelinek, P. Handke, A. Schnitzler, F. Zeller, W. Höll, M. Prinz). e-mail: augustova@ucl.cas.cz

## Abstrakt

Studie reflektuje přesahy mezi různými kulturami v hrách *Niekur* Kateřiny Rudčenkové a *fake reports* Kathrin Röggla a především jazykovou a formální stylizací obou děl, která autorky řadí k postdramatickému proudu tvorby pro divadlo. Obě autorky se inspirovaly jazykovou stylizací hry *Z cizoty* Ernsta Jandla, která postdramatické texty předznamenala. Kateřina Rudčenková sleduje ve hře *Niekur* (2006) česko-litevské, česko/litevsko-ruské a okrajově i česko-německé vztahy. Hra *fake reports* se zaměřuje na vztah Německa k Americe po útocích 11. září. Jandl i Rudčenková využili jazykovou stylizaci dramatické řeči pro obraz sebeodcizení subjektu i vzájemného odcizení autobiografických hrdinů v partnerském vztahu. Kathrin Röggla naopak využila jandlovskou inspiraci k otevření časoprostoru: v její hře promlouvá americké a německé veřejné mínění. Röggla navazuje na rakouskou tradici kritiky jazyka a inspiruje se vedle Jandla tvorbou Elfriede Jelinek. Podobně jako Jelinek zpřítomňuje v promluvách cizí mínění, mínění pokleslého veřejného a mediálního diskurzu. Postavy obou autorek jsou nositeli textu, v němž zaznívá hlas kolektivního my, hlas svědků, pachatelů, obětí i hlas autorského subjektu.

Klíčová slova: Kateřina Rudčenková – Kathrin Röggla – Ernst Jandl – *Niekur* – *fake reports* – *Z cizoty* (Aus der Fremde) – drama – postdramatické divadlo – kritika jazyka – Elfriede Jelinek – mediální diskurz

## Abstract

The study reflects on the overlaps between different cultures in the plays *Niekur* by Kateřina Rudčenková and *fake reports* by Kathrin Röggla, and especially on the linguistic and formal stylization of both works, which the authors classify as post-dramatic works for the theatre. Both authors were inspired by the linguistic stylization of Ernst Jandl's play *From Abroad*, which foreshadowed the post-dramatic texts. In *Niekur* (2006), Kateřina Rudčenková traces Czech-Lithuanian, Czech-Lithuanian-Russian and, marginally, Czech-German relations. The play *fake reports* focuses on Germany's relationship with America after the 9/11 attacks. Both Jandl and Rudčenková used the linguistic stylization of dramatic speech to depict the self-alienation of the subject and the mutual alienation of the autobiographical characters in a partnership. Kathrin Röggla, on the other hand, used Jandl's inspiration to open up space-time: in her play, American and German public opinion speaks. Röggla follows the Austrian tradition of language criticism and takes inspiration, alongside Jandl, from the work of Elfriede Jelinek. Like Jelinek, she makes foreign opinion, the opinion of a declined public and media discourse, present in her speeches. The characters of both authors are the carriers of a text in which the voice of the collective we, the voice of witnesses, perpetrators, victims and the voice of the authorial subject is heard.

**Keywords:** Kateřina Rudčenková – Kathrin Röggla – Ernst Jandl – *Niekur* – *fake reports* – *From Abroad* (Aus der Fremde) – drama – post-dramatic theatre – language criticism – Elfriede Jelinek – media discourse

## Seznam zdrojů:

Augustová, Zuzana. 2014. „Smrt v přímém přenosu.“ In Elfriede Jelinek. *Bambiland/Babylon*, 7–13. Přeložily Zuzana Augustová a Barbora Schnelle. Praha: Brkola.

———. 2020. *Experiment jako kritika nacismu: Poválečné rakouské experimentální drama*. Praha: Academia a NAMU.

Bernhard, Thomas. 1998. *Ritter, Dene, Voss. Jednoduše komplikovaně. Alžběta II.* Přeložila Zuzana Augustová. Praha: Pallata a Divadelní ústav.

Cerny, Karin. 2002. „Der Diskurs schlägt zurück.“ *Profil*, říjen 2002.

Deutsch-Schreinerová, Evelyn. 2019. „Současné rakouské drama.“

*Tvar: obtýdeník živé literatury*. 3. října, 2019. <https://itvar.cz/soucasne-rakouske-drama>.

Dusini, Matthias. 2002. „Es ist ja wirklich passiert.“ *Falter*, 11. října, 2002.

Hiršal, Josef a Bohumila Grögerová, eds. 1967. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon.

———. 1968. *JOB-BOJ*. Praha: Československý spisovatel.

Hrdinová, Radmila. 2008. „Divadlo Ungelt uvedlo hru Kateřiny Rudčenkové Niekur/Nikde: Příběh jednoho setkání.“ *Právo*, 16. prosince, 2008.

Jandl, Ernst. 1980. *Aus der Fremde: Sprechoper in 7 Szenen*. Darmstadt: Luchterhand.

———. 1981. *Z cizoty: Mluvená opera o 7 scénách*. Přeložil Jiří Stach. Praha: Dilia.

———. *Mletpantem*. Přeložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Odeon.

———. 1999. *Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden*. München: Luchterhand Literaturverlag.

Jandl, Ernst a Friederike Mayröckerová. 2005. *Experimentální hry*. Přeložila Věra Koubová, Zuzana Augustová a kol. Praha: Fra.

Kluge, Alexander. 1975. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 1999. *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*. Sestavil Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8.

Kralicek, Wolfgang a Klaus Nüchtern. 2004. „Brutalität ist schick“. *Falter*, 3. listopadu 2004, 24 a 57–58.

Kůs, Tomáš. 2009. „Místa, na která chceme zapomenout, nemají jméno.“ *Český rozhlas*, 24. února, 2009. <https://vltava.rozhlas.cz/mista-na-kerachceme-zapomenout-nemaji-jmeno-7884435>.

Novotný, Pavel, ed. 2021. *Literární archiv: Grögerová a Hiršal: Ke 100. výročí narození* 53. Praha: Památník národního písemnictví.

Pavlišová, Jitka. 2012. „Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000.“ Disertační práce, FF MU. [https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace\\_Pavlisova.pdf](https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace_Pavlisova.pdf).

Poschmann, Gerda. 1997. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Reiterer, Reinhold. 2002. „Vexierspiel mit Realität und Virtualität.“ *Die Presse*, 19. října 2002.

Röggla, Kathrin. 2001. *really ground zero: 11. september und folgendes*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

———. 2002a. *fake reports*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

———. 2002b. „das letzte hemd.“ *kathrin-roeggla.de*. Navštíveno 6. dubna 2023. <https://www.kathrin-roeggla.de/meta/das-letzte-hemd>.

———. 2004. „Interview.“ Rozhovor vedli Bernhard Fetz a Klaus Nüchtern. *Volltext*, č. 2, 1–20.

———. 2004. *my nespíme*. Přeložil Martin Sládeček. Praha: Dilia.

———. 2006. „Ein Anmaßungskatalog für Herrn Fichte.“ *Kultur & Gespenster*, č. 1, 46–71.

———. 2009. *zúčastnění*. Přeložil Jan Bednář. Praha: Dilia.

———. 2013. *besser wäre: keine: essays und theater*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

———. 2014. „fake reports.“ Přeložil Martin Sládeček. Zařazeno jako příloha B in Martin Sládeček. „Kathrin Röggla. Tvůrčí metoda současné rakouské autorky,“ 81–109 [příloha B, 1–27]. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU. [https://is.jamu.cz/th/tg8cn/Kathrin\\_Roggla.\\_Tvurci\\_metoda\\_soucasne\\_rakouske\\_autorky\\_-\\_Martin\\_Sladecek.pdf](https://is.jamu.cz/th/tg8cn/Kathrin_Roggla._Tvurci_metoda_soucasne_rakouske_autorky_-_Martin_Sladecek.pdf)

———. 2014. „Myslet nemožné tak, že se stane možným: Rozhovor s Kathrin Röggla.“ Rozhovor vedl Martin Sládeček. Zařazen jako příloha A in Martin Sládeček.

———. 2017. *Program zasedání*. In *Pozice a jiné hry na politiku*. Přeložila Barbara Schnelle. Praha: Svět a divadlo.

Rotky, Verena. 2013. *Wie politisch schreiben österreichische Dramatikerinnen heute?: Eine Studie am Beispiel von Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.

Rudčenková, Kateřina. 1999. *Ludwig*. Praha a Příbram: Klokočí a Knihovna Jana Drdy.

———. 2006. *Niekur. Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy)*. Praha: Dilia. E-dokument.

———. 2007. *Niekur. Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy)*. Brno: Větrné mlýny.

Sauder, Gerhard. 2000. „Ernst Jandl: ‚Die Humanisten‘“. In Michael Vogt, ed. *Stehn Jandl gross hinten drauf: Interpretationen zu Texten Ernst Jandls*, 95–113. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Sládeček, Martin. 2015. „Kathrin Röggla. Tvůrčí metoda současné rakouské autorky.“ Diplomová práce, JAMU. [https://is.jamu.cz/th/tg8cn/Kathrin\\_Roggla\\_Tvurci\\_metoda\\_soucasne\\_rakouske\\_autorky\\_-\\_Martin\\_Sladecek.pdf](https://is.jamu.cz/th/tg8cn/Kathrin_Roggla_Tvurci_metoda_soucasne_rakouske_autorky_-_Martin_Sladecek.pdf).

Timofejev, Sergej. 2003. „Физик“. In Сделано. Москва: Новое литературное обозрение. (<https://stihi.ru/2009/04/26/29>)

Vogt, Michael, ed. 2000. *Stehn Jandl gross hinten drauf: Interpretationen zu Texten Ernst Jandls*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.