



## PARADIGMATA NÁSILÍ

Augustová, Zuzana. *Experiment jako kritika nacismu: Poválečné rakouské experimentální drama*. Praha: Academia – Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020, 296 s.

Pavel Novotný  
Technická univerzita v Liberci  
pavel.novotny@tul.cz

Zuzana Augustová se ve své knize zabývá doposud málo diskutovaným tématem literárního experimentu jako společenskokritické tvůrčí metody, přičemž tuto problematiku vztahuje na vybrané autory rakouského poválečného dramatu. Dříve než se knize budeme věnovat podrobněji, je namístě předeslat, že literární experiment bývá často povrchně nahlížen jako pouhá formalistní hra s objektem jazyka, jako jakýsi útěk do autonomního světa jazykové materie — poměrně málo se ovšem mluví o tom, že ona hra může naopak fungovat jako hluboká reflexe vnímané reality, která v mnohém předčí tradiční literární postupy. Zuzana Augustová se právě v tomto smyslu soustřeďuje na jeden důležitý aspekt literárního experimentu: dokazuje, že experimentální dramata mnohých poválečných rakouských autorů slouží jako přímá odpověď nepřekonanému, vytěšněnému nacismu i současným formám násilí a brutality. Autorka velmi zdařile dokládá, že tato reflexivně-kritická linie se v různých modifikacích táhne od neoavantgardních počínů Wiener Gruppe let padesátých přes divadelní a rozhlasové experimenty Ernsta Jandla až po divadelní díla Elfriede Jelinekové od konce sedmdesátých let až po současnost.

Literární experiment bychom mohli po adronovsku definovat jako „negaci syntézy“, která se v díle stává vlastním stavebním principem; výsledkem je silná fragmentárnost děl spojená s jazykově reflexivním postojem — takovou osu můžeme v programové podobě vysledovat zhruba od německého romantismu (Novalis, Friedrich Schlegel) přes mnohé autory doby předbřeznové a jazykovou krizi přelomu století (Hofmannsthal, Mauthner ad.), plně se prosazuje v dadaismu (Schwitters, Ball, Arp) a kulminuje právě v poválečné experimentální literatuře i mnohých dílech současných. Otevřenost díla můžeme vnímat jako estetickou reflexi světa, který se přestává jevit jako uzavřený mýtus, ale z něhož se stává pouhý chaos smyslových dat. V tomto ohledu demonstrují nejrůznější literární (i jiné umělecké) koláže a montáže nevíru v tradiční, mimeticky uspořádaná díla a různými (de)kompozičními metodami cílí na samotnou strukturu a dynamiku reality. Jak praví například Oswald Wiener, člen Wiener Gruppe, ve svém románu *die verbesserung von mitteleuropa* (vylepšení střední evropy): „vyjadřuje se jazykem něco? snad struktura reality? vyzná se v tom někdo?“ Právě v oné vzrůstající nedůvěře v kompaktní uzavřené celky, v důrazu na samu stavbu, spočívá obecná linie moderních směrů, a to v nejrůznějších odstínech a podobách, v nejrůznějších stupních radikality.

Společenské pozadí strukturně otevřených uměleckých děl je odbožštění či odkouzlení světa, společenská deziluze, revoluce a války, industrializace či mechani-

zace života — a toto vědomí bezpochyby kulminuje právě v období po druhé světové válce, neboť právě ta ukázala, že lidský rozum a důmysl dokážou nejen svět vylepšovat, ale také ho s vylepšovateľskými úmysly přivést ke katastrofě nepředstavitelných rozměrů. Poválečná německá i rakouská neoavantgarda takto reagovala na svět zcela vydrancovaný nacismem, vzešla z trosek jazyka zpusťoseného nacistickou propagandou a válečnou mašinerií. Z podstaty musela jednat nebývale radikálně, rázně se vymezit vůči zdiskreditovanému dědictví klasické literatury a kultury, jeho exaltovanosti, patosu i formálnímu anachronismu. Takto neoavantgardisté Wiener Gruppe radikálně prosazovali reflexivní až konkretistický přístup k jazyku, důsledně rozbíjeli klasické fabule ve prospěch čistých otevřených paradigmat.

Zuzana Augustová ve výše uvedeném smyslu například píše o hře *analfabet* Konrada Bayera, že „[...] právě trvalé matení smyslu, neustálé proměny a zpochybnění čehokoli pevného, zachytitelného, tvoří vlastní tkáň tohoto díla a činí je tím, čím je“ (s. 95). Jednou z klíčových hnacích sil tohoto matení a rozkladu je, jak Augustová dokládá, fenomén čisté a nepochopitelné brutality, která může být interpretována právě jako přímá odpověď na nacistickou minulost. Ve zdánlivě rozbíhavých dílech, jako je Bayerův *analfabet*, tak můžeme vysledovat jasný strukturní a dynamický zákon, který přímo demonstruje duchovní pustinu světa, jenž prošel nacistickými zvěrstvy a v podstatě je dokonale vyškolen k dalšímu zabíjení a hlubokému cynismu: „Protokolární strojová neúprosnost zabíjení, a současně jeho bezduchost a anonymita je u Bayera jednoznačným odkazem na holocaust a masové strojové zabíjení v nacistických vyhlazovacích táborech,“ píše Augustová (s. 99). Podobně například také Wienerova hra *PURIM* představuje jakousi „slavnost [...] násilí a destrukce“ (s. 104), Rühmův *hanswurst in lublin* (hanswurst v lublinu) pak nechává „promluvit vytěsňenou historii“ (s. 117). V souvislosti s výpověďmi tohoto typu připomeňme, že autoři Wiener Gruppe byli v každém případě programoví pacifisté, a veškeré obrazy brutality tak u nich představují hluboce senzitivní a burcuující poetický akt. „Obraz krajního fyzického násilí,“ píše autorka k dílu Konrada Bayera, „je zoufalým mimoslovním výkřikem jakožto jediná odpověď na reálnou katastrofu“ (s. 243).

Také v tvorbě Ernsta Jandla, který byl s Wiener Gruppe do značné míry spřízněn, působí velmi silně rozbití řeči a s tím související rozklad smyslu díla jako celku. Autorka se zabývá širokým spektrem Jandlovy tvorby, od jeho fonetické poezie přes teoretické stati, rozhlasové hry až po hry divadelní, přičemž poukazuje na nebývalou šíři Jandlovy tvorby, časté mísení čistých experimentálních postupů s literárními tradicemi, balancování mezi jazykovou materií a sémantikou. Upozorňuje na to, že pro Jandla hraje klíčovou roli forma, a v tom smyslu je pro něj typický postup přímého demonstrování či ukazování daných fenoménů, nikoli pouhá nápodoba či popis: „Podstatnou dimenzí mnohých Jandlových textů je [...] ukazování. To, co nelze vyslovit pouhou sémantickou rovinou textu, se bezprostředně ukazuje, vyjevuje konkrétní jazykovou stylizací. Jandl tímto způsobem nejčastěji vyjadřuje základní existenciální danosti lidského života, tedy život sám, jeho průběh, stejně jako umírání a smrt“ (s. 130). Jak Augustová připomíná, Jandl svá díla cíleně „zhotovoval“ či lepil, běžná mimetická syntagmata tedy nahrazoval demonstrativně komponovanými modely a procesy. Motivy smrti a rozpadu se přitom táhnou Jandlovým dílem jako červená nit a autorka názorně dokládá, jak se tyto motivy promítají do jazykových deformací. Jandl ve svých artikulačních textech i dramatech programově blábolí, znetvořuje



jazyk, používá „dezolátní řeč“, což má mnohdy autobiografické vazby („vyjádření úpadku, zchátralosti a sešlosti vlastní osoby ve fyzickém i existenciálním smyslu“, s. 136), velmi často i vazby obecně existenciální (srov. s. 149).

Tvůrčí postupy jazykové destrukce v Jandlově díle plní také funkci přímé společenské kritiky. Příkladně se tak děje ve hře *Humanisti*, která je ve skutečnosti britským znázorněním totalitních mechanismů; postavy, které mají představovat „významné kulturní veličiny současné rakouské společnosti“, zde autor nechává promlouvat „pokleslou, zdevastovanou němčinou“ (s. 171), často kořeněnou machismem a sexuálními narážkami. Autorka k tomu píše: „Na slovním projevu protagonistů tvůrce demonstuje spojení konzervativního myšlení a zdánlivě vysokých duchovních a kulturních hodnot s agresivitou s vulgárně sexuálním podtextem“ (s. 178); spojení onoho konservativismu a náckovství se zde projevuje ve zdánlivých detailech: „Téma nacistického zabíjení,“ píše Zuzana Augustová, „dokáže autor evokovat i jen drobnou přesmyčkou písmen ve slově nos — die Nase. Díky podobnosti slov nos — Nase a nácek — Nazi, záměně písmen a chybné koncove je krvácející nos maximální literární zkratkou bleskově propojen s tématem nacismu“ (s. 178). Hra svým uspořádáním zároveň artikuluje mechanismy střídání moci, přesněji nahrazování jedné totality totalitou novou, stejně zrudnou jako ta předešlá, ba dokonce zcela identickou. Na principu procesů a strukturních modelů je postavena mimo jiné i slavná rozhlasová hra *Pětkrát člověk muž*, která pomocí stereofonní kompozice modeluje procesy dehumanizace a totality, a to od zrození člověka až k jeho smrti.

Technika výrazné stylizace až deformace jazyka je typická i pro Elfriede Jelinekovou, která ovšem na rozdíl od konkretisticky zaměřených experimentátorů pracuje často se zdánlivě tradičními dějovými prvky. Zuzana Augustová v této souvislosti poukazuje na to, že děj i repliky jednotlivých postav u Jelinekové mnohdy představují přímou demonstrativní, antiiluzivní hru s textovým materiálem: když například jedna z dramatických postav Jelinekové cituje „Freuda, Marxe, feminismus šedesátých let, Mussoliniho a dokonce i Hitlera,“ dále Ibsena a Wedekinda (s. 187), neznamená to, že by zde promlouvala živá plastická postava, nýbrž spíše postmoderní, metatextový (případně „metadramatický či metadivadelní“, srov. s. 187) rezervát. Tato citátovost, jak píše autorka, „záměrně popírá možnost homogenní postavy“; klasické kategorie jako dialog, individuální postavy či děj Jelineková důsledně „převrací, dekonstruuje a vyprazdňuje“ (s. 187). Výstupem takové dekonstrukce není žádný poeticko-romantický chaos, není to ani nespoutaná schwittersovská koláž, nýbrž opět už zcela vychladlý obraz světa řízeného a určovaného násilím a brutalitou, což je u Jelinekové nezřídka spojeno s ostrou kritikou patriarchální společnosti. Násilí se přitom ukazuje, podobně jako u Bayera nebo Wienera, „jako příčina a důsledek nacismu“ (s. 193), postavy jsou zde často redukovány na pouhá „ramínka na šaty, či spíše na slova“ (s. 190).

„Historie, a tím pádem i současná realita,“ píše Augustová k dílům Jelinekové, „doslova stojí na haldách mrtvol, které leží hned pod povrchem rakouské půdy“ (s. 202). Opět se tak dostáváme k ústřednímu tématu celé publikace a zároveň i základní tvůrčí metodě rakouské dramatičky, totiž že „rozpad řeči je těsně propojen s rozpadem a zkázou světa“ (s. 203). Tuto všeobecnou zkázu, vyprázdňenost a destrukci Jelineková artikuluje v nejrůznějších podobách, v nejrůznějších současných situacích či událostech; tím ve svých dramatech buduje zřetelný oblouk mezi temným obdobím

třetí říše a obrazy moderní apokalypsy, která už postrádá jakékoli ideologické pozadí a je založena na principu čirého a banálního zla (srov. s. 212). Ve svém radikálním uchopení dramatického textu a jazyka Jelineková navazuje na tradice experimentální literatury poválečných dekad, ale třeba také na antické drama, případně na Heinricha von Kleista, s nímž, jak píše Zuzana Augustová, sdílí „zálibu v extrémní fyzické drastičnosti až obludnosti, obraznost jejich děl je podobně monstrózní“ (s. 235).

Práce Zuzany Augustové nezapře hluboký vhled do primárních textů: mnoho z nich autorka sama překládala, v příloze knihy jsou navíc k dispozici cenné převody divadelních kusů Konrada Bayera (*idiot*) a Oswalda Wienera (*PURIM*). Překladatelská perspektiva autorce otevírá cestu k precizní interpretaci, neboť je to právě překladatel, kdo je nucen nahlížet autorovi pod prsty a pojmut dílo tak, aby v překladu zůstalo co nejvíce z původní substance originálu. V souladu s tím autorka mnohdy uvádí vlastní překladatelská řešení, což její interpretační pojednání obohacuje o novou a cennou dimenzi. Dané interpretace se přirozeně opírají o solidní obeznámenost se sekundárními prameny, autorka ovšem na jejich základě nijak přehnaně neteoretizuje, používá je spíše jako oporu a takzvaně jde přímo po textu. Hluboký vhled do zpracovávané látky je zároveň propojen s jasným a exaktním způsobem vyjadřování: její text je, přes svou vysokou fundovanost, neobyčejně čtivý a jazykově vybroušený, což nebývá u vědeckých pojednání až tak časté.

K textu Zuzany Augustové si dovoluji doplnit, co jsem vlastně zmínil už na začátku a co je v knize sice přítomno, leč pouze jako jakési samozřejmé pozadí. Totiž to, že literární experiment lze na jedné straně nahlížet v rámci určité epochy či tematického okruhu, na straně druhé se však vyplatí pojímat experimentální postupy jako jev, který má velmi bohatou historii a taktéž široké tematické rozpětí. Při takovém problémově-historickém náhledu totiž vyjde najevo (a v žádném případě to není v rozporu s pojetím celé knihy), že ono vědomí rozpadu světa můžeme vnímat jako přímý otisk druhé světové války a jejích důsledků, zároveň však toto „Krisenbewusstsein“ sahá podstatně hlouběji: totiž k diskreditaci osvícenského vnímání světa, které s dobrým „vylepšovatelským“ úmyslem postupně roztrátilo a které dodnes trřístí svět na zmet nepřehledných informací, fragmentů a mechanismů. Tuto po několik staletí eskalující duchovní i společenskou krizi lze chápat také jako obecné východisko moderního umění. Právě proto lze zcela oprávněně srovnávat Kleista, Büchnera či Grabbeho, ale třeba také Nestroye s neavantgardou 20. století, ač primární pohnutky jednotlivých autorů a jejich epoch nejsou identické — nacházejí se ovšem na stejné problémově-historické ose.

Jestliže tedy například Hugo von Hofmannsthal ve svém *Dopise Lorda Chandose* píše o tom, že jazyk jako systém není s to postihnout mimojazykovou realitu, že se takzvaně rozpadá jako práchnivé houby, že jediným východiskem je mlčení, pak takový Konrad Bayer dovádí tento princip do extrému, když se pro něj destrukce jazyka a následné umlknutí stávají, jak píše Zuzana Augustová, „jedinou možností vyjádření nepřímé zkušenosti hrůzy“ (s. 243), zároveň i „odmítnutím představy lidské identity jedince“ (srov. s. 243). Jiný příklad a podobná paralela: jestliže například Nestroy pomocí precizní, až montážové práce s jazykem znázorňuje ve svých fraškách jakousi zmrtvělou mechaniku maloměšťáka, pak se Wiener Gruppe, Jandl, ale právě i Jelineková ve dvacátém století, postižení mnohem hlubší jazykovou i společenskou skepsí, dostávají k naprosto chladné a názorně vyvedené mechanice odosobněných loutek.





Zuzana Augustová takovou paralelu vede, když píše například o vlivu antiiluzivní divadelní poetiky romantismu a vídeňské lidové hry na Konrada Bayera (srov. s. 111), dále například poukazuje na souvislosti mezi Karlem Krausem a Elfriede Jelinekovou, když píše: že „Jelinek [...] může z Krausova odkazu čerpat už pouze negativně. Jazyk napravit nelze a nelze jím napravit ani myšlení“ (s. 212). Jistě by bylo zajímavé dát takovým paralelám a průnikům vyniknout ještě zřetelněji, a poukázat tak na vývojové posuny reflexivnosti i otevřenosti díla, taktéž na společnou a poměrně dlouhou osu literární moderny.

Závěrem připomeňme, že jazykově či mediálně reflexivní, respektive konkrétní postupy poválečného experimentu mají obecně dost velký akční rádius; jako „rozšířená poetika“ (Rühm) či třeba „poezie nového vědomí“ (Hiršal — Grögerová) nemusí být vždy výhradně společenskokritické, ale mohou směřovat i do oblastí ryze estetických. Tak je tomu například v textech i zvukových kompozicích Franze Mona, Maxe Benseho, Ferdinanda Kriweta, Eugena Gomringera, Ladislava Nováka, ale jistě i v mnohých dílech Rühmových, Artmannových, Bayerových i Jandlových. Reflexivní a paradigmatické metody experimentálních směrů ovšem v každém případě přímo vybízejí ke společenskokritickým cílům, neboť mají z podstaty analytickou, demaskující povahu. Rakouští pováleční experimentátoři svými radikálními postupy často otevřeně provokují i burcují: na pozadí vytěsněných nacistických hrůz přímo zpřítomňují na jevišti fakt, že zlo a brutalita dozrály do nové, šokující podoby, že totiž už nepotřebují žádný ideový základ, že si prostě vystačí jen tak. Jak píše ve svých *Vyhlídkách na občanskou válku* Hans Magnus Enzensberger: „Gestapo a GPU jsou zbytečné, jestliže jejich infantilní klony vezmou věc do ruky samy.“ V textech mnohých autorů Wiener Gruppe, Ernsta Jandla i Elfriede Jelinekové se zmíněné zrudné „klony“ vyjevují v nesčetných modifikacích a variacích, to vše především prostřednictvím užitého jazyka a jeho otevřené kompozice. Zuzana Augustová napsala bezesporu vynikající a důležitou práci, která o dané společensko-kritické větvi jazykově reflexivních postupů podává velmi ucelený a jasný obraz. Její kniha rozhodně stojí za přečtení a představuje důležitý přínos k tématu experimentální literatury.