Schnelle, Barbora

Politikum současného divadla na příkladu hry Stecken, Stab und Stangl Elfriede Jelínek

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 2001, vol. 50, iss. Q4, pp. [63]-81

ISBN 80-210-2657-X
ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/114560
Access Date: 22. 02. 2024
Version: 20220831

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

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
Q 4 / 2001

BARBORA SCHNELLE

POLITIKUM SOUČASNÉHO DIVADLA NA PŘÍKLADU HRY *STECKEN, STAB UND STANGL* ELFRIEDE JELINEK

Současné divadlo se v konkurenci s jinými formami kolektivní zábavy stává marginálním uměním, které zasahuje jen nepatrnou část společnosti. Existují však stále ještě autorky a autoři, kteří divadlo dosud neodsoudili do role pouhého baviče exkluzivního obecenstva a píší pro divadlo texty se záměrem kriticky reagovat na současnou společensko-politickou realitu. Mezi přední představitele současné kritické dramatiky patří rakouská spisovatelka Elfriede Jelinek. Její divadlo však již nechce „bourit vykořisťovanou třídu" (vzpomeňme na Piscatora, podle něhož je „úlohou revolučního divadla chápat skutečnost jako výchozí bod, stupňovat společenské rozpory až k obžalobě, převratu a novému pořádku"[1]), ale apelovat na svědomí každého jednotlivého diváka, od něhož očekává nikoliv brechtovské přitakávající „srozumění", ale kritickou reakci uvědomující si celospolečenskou dimenzi problematiky tematizované v textu. Politikum tohoto divadla se nechce již manifestovat v přímé veřejné akci, ale uchyluje se do soukromí, do privátního svědomí diváka. Novou dimenzí politického divadla se tedy v dramatice Elfriede Jelinek (a v mnohých dalších aktuálních kritických hrách) stává divadlo vědomí.[2]

Hry Elfriede Jelinek jsou hry psané v intencích politického divadla. Není to však divadlo stavějící jako kdysi Gotthold Ephraim Lessing nebo Friedrich Schiller do popředí celospolečensky výchovnou a umravňující roli divadla, ani divadlo zaměřené na vytváření politických utopií, které chce scénicky agitovat tak, jak se o to pokusili zejména v meziválečném údobí Bertolt Brecht s Erwinem Piscatorem.[3] Tradice divadla jako morálně-politické instituce i revoluční

1 Piscator, Erwin: *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971, s. 119.

2 Viz podrobná analýza fenoménu „divadla svědomí" na příkladu dramatiky Elfriede Jelinek in: Schnelle, Barbora: *Divadlo svědomí Elfriede Jelinek*. Doktorská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2000.

3 Viz Ismayr, Wolfgang: *Das politische Theater in Westdeutschland*. Meisenheim am Glan: Hain, 1977, dále Schnelle, Barbora: *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. Otázky divadla a filmu Q1/1998. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno 1998, s. 47–56.

naučné divadlo jsou jistě inspirativními zdroji divadelní tvorby Jelinek, zároveň je to však tvorba současná, uvědomující si omezené možnosti působení politického divadla a zpochybňující existenci nových politických i občanských utopií.

Analýzou hry *Stecken, Stab und Stangl* bych ráda zdůraznila, jakými prostředky může vládnout „divadlo svědomí", a dokázala, že i v dnešní společnosti, v níž neoliberální tendence udusily diferencované politické spektrum, lze plodně navázat na tradice politického divadla a vyslovovat se k aktuálním společensko-politickým problémům. V rámci dosavadního díla Elfriede Jelinek hodnotím hru *Stecken, Stab und Stangl* jako dosud politicky nejangažovanější. Důvody, které vedly Jelinek k napsání hry, lze také považovat za primárně politické – uvedla, že chce využít všech svých možností, které jako dramatická spisovatelka má, aby se zastala těch, kteří hovořit nemohou.[4] Vznik této hry tedy lze chápat jako pokus angažovaně zasáhnout do aktuální politické diskuse prostředky, které mají dramatický autor a divadlo k dispozici, a postavit se zcela jednoznačně na stranu utlačovaných národnostních menšin v Rakousku, které jsou ve hře zastoupeny Romy zabitými při pumovém atentátu.

Tato hra byla koncipována jako aktuální reakce na událost zavraždění čtyř Romů v burgundském Oberwartu (4. února 1995). Romové byli usmrceni bombou, která detonovala při pokusu těchto čtyř mužů odstranit ceduli s nápisem „Romové zpět do Indie". Jelinek na základě této události napsala hru, v níž považuje tuto vraždu za důkaz pravicového extremismu a xenofobních nálad v Rakousku. K pumovému atentátu se tehdy přihlásila „Bajuvarská osvobozovací armáda" (Bajuwarische Befreiungsarmee), do té doby neznámá organizace. Zavraždění Romů v Oberwartu nebylo jedinou útočnou akcí, která v té době zaplňovala stránky novin Rakouska a při níž byla použita trhavina – množily se dopisní zásilky s umístěnou výbušninou (Jelinek tedy ve hře s hořkým sarkasmem vyzývá ústy postavy Řezníka ke sběru starého výbušného materiálu a k jeho odeslání v obálce) a další pumové atentáty. K objasnění případu došlo mnohem později, ukázalo se, že „Bajuvarská osvobozovací armáda", pojmenovaná po výbojném kmeni Starogermánů, je pouze krycím jménem jediného fanatického a vyšinutého teroristy jménem Franz Fuchs. Proces s Fuchsem byl zahájen až na počátku roku 1999, došlo při něm k zjištění, že terorista je zjevně rasisticky motivován, ale zároveň se jedná o psychicky labilního člověka trpícího manickými stavy. Fuchsovo zatčení mělo rovněž spektakulární charakter, terorista byl policií zastaven při běžné silniční prohlídce a když se hlídka přibližovala k vozu, vůz explodoval. Fuchs zjevně nestačil správně odjistit připravenou bombu a ta mu utrhla obě ruce. O jeho vychýlené, vysoce vyvinuté inteligenci, s níž nejen sestavoval důmyslné bomby, ale také přikládal dopisy s rasistickými hesly, které soud dlouhou dobu považoval za práci několika osob (mýtus

4 Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *Das katastrofalste Ereignis der Zweiten Republik.* Rozhovor. Theater der Zeit 3/1996, r. 51, s. 90–91, l. c. s. 90. Rozhovor Stephanie Carp s Jelinek vyšel ve mně známých třech variantách (v časopise Theater der Zeit, jako součást programu k vídeňské inscenaci hry a na internetové homepage autorky). Vzhledem k tomu, že v každé verzi rozhovoru existují částečně jiné pasáže osvětlující okolnosti vzniku hry, cituji ze všech tří variant.

„Bajuvarské osvobozovací armády" Fuchs nadále před soudem obhajoval), svědčí i fakt, že po svém odsouzení k doživotí i bezruký spáchal na počátku roku 2000 v ostře hlídané cele sebevraždu.[5]

Jelinek však při psaní své hry ještě vycházela z faktu, že „Bajuvarské osvobozovací armáda" je existující podzemní teroristickou organizací orientovanou na rasistické výpady. Postava Fuchse se tedy ve hře neobjevuje. Jelinek zkoumá událost zavraždění Romů v jejích všeobecných souvislostech na pozadí rakouského válečného nacismu a z něho pramenícího xenofobismu a průvodní mediální kampaně, v níž byl rasistický motiv činu opětovně – zejména v bulvárním tisku – zpochybňován. O tom svědčí i úvodní motto hry, jež je citátem výroku Jörga Haidera z rakouské strany FPÖ: „Wer sagt, daß es nicht um einen Konflikt bei einem Waffengeschäft, einen Autoschieberdeal oder um Drogen gegangen ist". Haider je pro Jelinek typickým představitelem rakouského nacionalismu, který hledá řešení společensko-politických problémů ve štvavé proticizinecké kampani. Jelinek ve své dramatice pojmenovala nebezpečí a brutalitu skrývající se pod rouškou pseudolidové Haiderovy politiky a vizionářsky předznamenala jeho vzestup, který vyvrcholil na počátku roku 2000 vytvořením rakouské vlády v koalici konzervativní ÖFP a FPÖ. Světová politická scéna reaguje na pravicově populistické tendence rakouské vládní politiky s hysterií příznačnou pro fakt, že byla moc Haiderovy strany v Rakousku podceněna, stejně tak jako kořeny jejího silného vlivu (Haider těží mimo jiné z rakouského nejasného postoje k vině spáchané především na židovském obyvatelstvu za druhé světové války a ve svých projevech sympatizuje s bývalými nacistickými vojáky[6]). Sankce Evropské unie vůči Rakousku lze považovat za jednostranné gesto spíše jen umrtvující nutnost rozpoutat novou diskusi o způsobu oslabení vlivu pravicového radikalismu a populismu. Právě o otevření diskuse se pokouší Jelinek se svou hrou, v níž diskredituje jazyk, jakým se na událost v Oberwartu reagovalo, a prezentuje ho jako produkt mediální kampaně pacifikující podstatné problémy jejich bulvární a umírňující interpretací.

Hra *Stecken, Stab und Stangl* měla premiéru v dubnu 1996 v Hamburku (Deutsches Schauspielhaus). Hru, která byla koncipována jako odpověď na rakouskou zaslepenost vůči vlastním rasistickým postojům, Jelinek záměrně neuvedla v Rakousku, ale na vzdálenější německé scéně. V jednom rozhovoru potvrdila, že si je vědoma přímé politické aktuálnosti hry v Rakousku, ale z obav ze štvavých reakcí veřejnosti (zejména ze strany ÖFP) hru ve Vídni neuvede v premiéře.[7] Tím však bylo divadlo Jelinek zbaveno nutného fóra, které je zapotřebí k rozpoutání debaty na témata ve hře zpracovaná. Je zjevné, že politické

---

5 O procesu s Fuchsem referoval v první polovině roku 1999 i český tisk, viz např. (DPA, řík): *Fuchs v cele nacvičil 55 hesel.* Právo, 6. 2. 1999.

6 Viz např. *„Ich bin auserkoren".* Rozhovor André Müllera s Jörgem Haiderem. Tagesspiegel 11./12. 6. 2000, s. W1 a W3. Zde se např. uvádí, že Haider nazval vojáky SS „slušnými lidmi", kteří „mají charakter".

7 Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.* In: http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/stab.html, 9.3.1998.

divadlo nemůže existovat pouze v podobě dramatického textu. Jeho podstata tkví právě v přímém kontaktu s publikem, a to ne v podobě osamoceného čtenáře, ale v podobě účastníků přestavení, kteří ve společném prostoru zaujímají postoj k divadelnímu dění. Právě tato pospolitost může být platformou odporu proti společenským jevům ve hře pranýřovaným. Jelinek později zjevně zrevidovala svůj postoj k reakcím rakouské veřejnosti a hra byla v Rakousku uvedena v září 1997 v režii Georga Taboriho (Akademietheater Wien).

Název jako návod ke čtení

Název hry je zároveň anagramem skrývajícím téma hry a způsob jeho uchopení. *Stecken, Stab und Stangl* lze přeložit jako „Berla, hůl a tyčka". Všechna tři slova v názvu asociují nástroj, který může sloužit jako pomoc při podpěře (berla, hůl) nebo kterým se dají spojovat věci dohromady (dřevěný kůl), ale také nástroj sloužící násilnému aktu bití a mlácení (hůl, klacek, tyčovitý charakter mělo i školní ukazovátko, kterým se dříve udělovaly „důtky"). Jelinek záměrně pracuje s takto širokou škálou interpretačních možností a vytváří z ní součást svého přístupu k textu – chce ukázat, jakým způsobem se mění význam vyřčeného s ohledem na kontext a výběr jazykových prostředků.

Konkrétněji lze název analyzovat na základě historických a intertextuálních souvislostí. „Stecken" i „Stab" je Hospodinova „berla" a „hůl" z žalmovního textu Davidova:

> I když půjdu roklí šeré smrti,
> nebudu se bát ničeho zlého,
> vždyť se mnou jsi ty.
> Tvoje berla a tvá hůl mě potěšují. (Ž 23,4)

„Stab" je jednak Hospodinova hůl, ale ve tvaru zdrobněliny „Staberl" i jméno žurnalisty vídeňských novin Kronen Zeitung, který se ve svém pravidelném sloupku vyjadřuje k aktuálnímu dění. Staberlův styl se vyznačuje zkratkovitými populistickými slogany, při nichž je skutečnost zjednodušována a fakta manipulovány. Jelinek ve hře cituje z jeho sloupků, kde bagatelizuje fakta holocaustu; Staberl se např. snaží doložit, že židé v nacistických koncentračních táborech zahynuli převážně „přirozenou smrtí".[8] Staberl se podílí na vytvoření obrazu nepřítele v podobě společensky kritických spisovatelů obdobně jako pravicově radikální strana FPÖ, která v polovině devadesátých let vyvěsila před volbami ve Vídni plakáty s dotazem „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk oder Kunst und Kultur?" Elfriede Jelinek tak byla veřejně označena za nepřítelkyni rakouského umění a kultury. V kontextu tvorby této autorky je logickou konsekvencí, že pro ni v haiderovském pojmu kultury není místo a že na počátku roku 2000 v souvislosti s účastí FPÖ na rakouské vládě zakázala uvá-

8 Viz ibid.

dění svých her v Rakousku. S obdobným zesměšňujícím despektem jako plakát FPÖ se o Jelinek vyjadřuje Staberl. Ocitujme z jednoho z jeho sloupků, kterým Staberl reagoval na televizní rozhovor s tehdejším intendantem Burgtheateru Clausem Peymannem:

> Die Bombenschläge in Burgenland! Die waren ganz leicht vorhersehbar. Das haben die Autoren Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und André Heller in ihren Darbietungen längst vorhergesagt. Aber die österreichische Polizei und die Sicherheitsbehörden – offenbar durch und durch neonazistisch und faschistisch verseucht – wollten solche Warnungen ja wohlweislich nicht zur Kenntnis nehmen. Mit solchen und vielen weiteren Schwachsinnigkeiten ist uns am Montag der in den Fernsehnachrichten als Stargast präsentierte Burgtheater-Direktor Claus Peymann dahergekommen, dessen unerträgliche geistige Niedertracht bei diesem Auftritt auch in physischer Hinsicht eine ebenso unappetitliche Entsprechung fand.[9]

Staberl zde v pseudolidovém tónu zesměšňuje možnou souvislost mezi kritickou literaturou a politickou realitou. Literární díla Jelinek, Bernharda a Hellera označuje deklasujícím způsobem za „Darbietungen" („produkce", ale i v pejorativním smyslu „výplody"). Navíc posuzuje výroky Clause Peymanna na základě jeho fyzického vzhledu, který mu připadal „nechutný". Zde Staberl splňuje všechna klišé, která televiznímu divákovi přisuzuje Neil Postman. U televizního diváka podle Postmana vítězí vizualita nad všemi dalšími atributy prezentovaného materiálu (např. myšlenky obézního řečníka nemohou být považovány za věrohodné, neboť jeho vzhled neodpovídá nárokům na fyzickou přitažlivost). Postman tak poukazuje na vizualizaci naší kultury na úkor jejího myšlenkového potenciálu.[10] Staberlův vliv nelze podceňovat. Kronen Zeitung patří k deníkům s vysokým nákladem (2,7 milionů), což Jelinek trpce konstatuje v souvislosti s marginálním vlivem divadelní inscenace na veřejné mínění.[11]

Ze Staberlových sloupků Jelinek místy převzala celé pasáže, např. argumentaci, s níž odmítá jako člověk neúčastněný na vojenských operacích za druhé světové války jakýkoliv pocit viny a z něj pramenící převzetí zodpovědnosti za objasnění minulých zločinů své země. Srovnejme nyní citaci ze Staberlova sloupku s názvem *Im Jahrhundert der Sippenhaftung* a pasáž ve hře *Stecken, Stab und Stangl* Jelinek, v níž je Staberlův text převzat a transformován:

---

9 Úryvky ze Staberlových sloupků byly uveřejněny na homepage Elfriede Jelinek na adrese. http:// ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/stab.html, 9. 3. 1998.

10 Viz Postman, Neil: *Amusing ourselves to Death.* New York: Viking-Penguin, 1985. Citováno podle něm. překladu: *Wir amüsieren uns zu Tode.* Frankfurt am Main: Fischer, 1985.

11 Viz Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *„Ich bin im Grunde tobsüchtig über die Verharmlosung".* In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl.* Burgtheater Wien, Programmbuch Nr. 185, 20. 9. 1997, s. 55–67, l. c. s. 63.

Staberl:

> Wer mag da noch aller schuldig sein? Die Hunnen vielleicht, die zur Zeit der Völkerwanderung in Europa gewütet haben? Da wird die Anklage schwerfallen, weil doch heute keine Hunnen mehr leben. Doch heraus mit den zuständigen Wissenschaftlern! Wo sind denn die Nachfahren der einstigen Hunnen zu orten? Wen könnte man denn heute zur Verantwortung ziehen, wen der „Banalisierung" der Greueltaten der hunnischen Horden zeihen? Wo auch bleibt die Rache an den heutigen Griechen für ihren Alexander, der einst bis nach Indien zog und alles kurz und klein schlug, das ihm unter die Finger kam? Sollen wir nicht auch die Italiener für Cäsars Kriegs- und Beutezüge büßen lassen?[12]

Jelinek:

> Wir sind schuldigerl, solange es uns überhaupt noch gibt! Nicht nur die Enkerln, sondern auch noch alle künftis Generationerln haben unentweg Aschi, Gatschi und Kaiserschmarrn auf ihre Kopfis zu streuen, tun sie es nicht, machen sie sich des Verbrecherls einer Banalalalisierung schuldig tralala. Wer mag da noch aller schuldig sein? Die Hunnerln vielleicht, die zur Zeit des großen Völkerspazierung in Europa gewütet haben? Da wird das Anklagerl aber schwerfallen, weil doch heute keine Hunnis mehr leben. Doch heraus mit die zuständige Wissenschaftis! Wo sind denn die Nachfahrerln der einstigen Hundis zu orten? Wo sind sie denn, ja wo sind sie denn? (ST 57–58)[13]

Jelinek graduje Staberlovy výroky ve variacích tvarově příbuzných vídeňskému nářečí, které je proslulé svými domáckými zdrobnělinami (např. „Tischerl" namísto „Tisch" apod.). Tak se z přívlastku vinný (schuldig) stává jeho (v běžném jazyce neexistující) zdrobnělina „viňoučký" (schuldigerl), což ihned vytváří asociativní kontext rakouského nedůsledného a potlačeného postoje k vinám minulosti. Jedná se o novotvary, jež Jelinek navíc mísí s dětským jazykem, který domácky překrucuje termíny („stěhování národů" – „Völkerwanderung" se mění v „procházení se národů" – „Völkerspazierung)" nebo „zakopává" o souhlásky (viz např. „Banalalisierung"), takže namísto významu vystupuje do popředí zvukomalebnost slov, což Jelinek ještě podtrhne dodaným citoslovcem „tralala". Vídeňské nářečí svým charakterem transformuje jazyk do lidově bodré podoby evokující domácké pohodlí, útulnost a poklid. Jelinek však právě tyto atributy „vídeňštiny" pozoruje optikou mytizace „starých dobrých časů" Rakouska-Uherska, lživě alibistického přístupu k válečným a poválečným dějinám a jeho vlivu na rasistické tendence současného Rakouska – v textu si mají viníci mazat na hlavu příznačně „Kaiserschmarrn" (trhanec, vídeňský moučník), z bu-

12 Viz http:// ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/stab.html, 9. 3. 1998.

13 Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl.* In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, s. 15–68. Z této hry cituji dále podle uvedeného vydání systémem ST, strana.

doucích generací, které mají převzít zodpovědnost, jsou náhle nevýznamné a nevinné „generačičky" (Generationerln).

Hunové kočující Evropou ve 4./5. století př. n. l. jsou pro Staberla stejně tak neschopni převzít zodpovědnost za nacistické zločiny jako současní rakouští občané. Jelinek vyzdvihuje absurditu tohoto srovnání i s jejím rasistickým podtextem – z Hunů (Hunnen) se stávají „Hunnis" (novotvar příbuzný s hovorovým tvarem připomínajícím termíny označující různé národnostní, zájmové a jiné skupiny jako např. „Ossis", označující občany bývalé DDR), vzápětí nato jsou však z Hunů již „Hundis", tedy „pejsci", a označení tak přechází v pejorativní a deklasující rétoriku.

Části hry lze považovat za přímou polemiku se Staberlovým štvavým žurnalismem. Jelinek cituje z jeho článku, v němž Staberl upozorňuje jako očitý svědek na fakt, že všichni židé „nebyli zplynováni"[14], a sama Staberlovi kontruje v podobě promluvy „jedné ženy", která nese charakter promluvy autorského subjektu.

> DER FLEISCHER: [...] Weil ich kurz nach dem Krieg bei einer großen amerikanischen Nachrichtenagentur gearbeitet habe, verfüge ich hier über gewisse persönliche Erfahrungen. Als damals in einigen Konzentrationslagern Vergasungseinrichtungen gefunden worden sind, deren Existenz auch mit handfesten Beweisen nachgewiesen werde konnte, ist es in der Zeitungen der Welt auch bald zur vereinfachenden journalistischen Manier geworden, pauschal von der „Vergasung" der jüdischen Opfer Hitlers zu schreiben. (ST 32)
> [...]
> EINE FRAU *im Handarbeiten*: Na, macht auch nichts. Der Tod ist immerhin der eigentlich inspirierende Genius des Denkens. Seien Sie froh, daß Sie, Herr Stab, ihn bereits in so vielerlei Gestalt kennengelernt haben! Im Krieg, und gleich danach in der Kriegsgefangenschaft, beides, wie immer, im praktischen Doppelpack. Und dann haben Sie sich ein Abonnement gekauft, damit Sie alles, was da in der Folge auf Sie zukommt, wenigstens billiger kriegen. (ST 33)

Jelinek svým sžíravým pohledem ironizuje Staberlovo eufemizující úsilí o uvedení rozsahu vražd za použití plynu „na pravou míru". Staberl (ve hře také Stab) pro ni zakusil smrt „v praktickém dvojitém balení", v jakém jsou nám nabízeny konzumní produkty. Smrt se u Jelinek stává součástí tržního hospodářství (paralely fašismu s kapitalismem se objevují u řady levicových spisovatelů, důsledně je rozpracoval např. Peter Weiss ve hře *Přelíčení*); to znamená, že člověk je i ve smrti zbaven svého individuálního osudu a jeví se jen jako „nepotřebný produkt".

Slovem „Stangl" objevujícím se v názvu hry je míněn Franz Stangl, komandant koncentračního tábora Treblinka. V textu je zastoupen citáty plnými nacis-

---

[14] Doklad, že se v této pasáži jedná o parafrázi Staberlova sloupku viz Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *Das katastrofalste Ereignis der Zweiten Republik*, op. cit., s. 91.

tických eufemismů jako: „Es gab Tage, wo ich an die 18 000 habe durchbrennen lassen müssen!" (ST 58). Míněn je proces masového vraždění vězňů v plynových komorách.

Již v titulu je zastoupena mnohostrannost „jazykových ploch". Jelinek jej koncipuje tak, aby se v něm dalo „asociovat nekonečné množství významů". Proto je ve hře téměř každá (mužská) postava nazývána „Stab". Titul hry má tak v divákovi evokovat „masky, které jsou skryty v každém z nás".[15] Jelinek apeluje na uvědomění si hranic vlastního fanatismu a xenofobie.

Konspirativní divadlo

Tuto hru Jelinek lze spatřovat v tradicích politického divadla v takové podobě, v jaké se konstituovalo v německy mluvících zemích, a také jeho větve dokumentárního divadla především šedesátých let. Jelinek navazuje na piscatorovsky-brechtovskou linii revolučního naučného divadla ve smyslu zapojení divadla do celospolečenské diskuse na aktuální témata. Jejím hrám však záměrně chybí brechtovská ideologická vize, s níž mohlo být divadlo prezentováno jako předzvěst nové politické éry. Jelinek své hry nekoncipuje jako politické utopie, právě tento rozměr v jejích hrách záměrně chybí. Její dramatika vyjadřuje znepokojení a znejistění a prezentuje většinou současný bezvýchodný stav tematizované problematiky. Její pojetí politického divadla proto označuji za divadlo svědomí, neboť Jelinek odmítá ve svých hrách vytvářet spasitelské vize společensko-politické reality a orientuje se na zasažení privátního svědomí každého jednotlivého diváka. Metodám piscatorovsky-brechtovského divadla se však Jelinek v této hře přiblížila v kontextu své dramatiky nejvíce a to agitačním rázem autorkou imaginovaného jevištního dění.

Během hry jsou různými postavami neustále zmiňována fakta události v Oberwartu. Navíc má být v hledišti přítomno několik „konspiračních agentů", jejichž činnost si Jelinek představuje následovně (cituji z autorských poznámek):

> Im Publikum, in dem, verteilt, ein paar Leute Platz genommen haben, Unruhe, weil diese Leute leise auf ihre Sitznachbarn einzureden beginnen, die Unruhe soll sich steigern. Es ist auch möglich, schon vor Beginn von jemandem am Arm ergriffen zu werden, dem der Sachverhalt, von dem die Rede sein wird, kurz geschildert wird. Das jeweilige Aufführungs-Team sollte an Orten, wo man von den Roma-Morden im Burgenland wahrscheinlich nicht so viel weiß, sich mit den die Morde betreffenden Fakten vertraut machen und die Ergebnisse seiner Recherchen, die Anschläge der sogenannten Bajuwarischen Befreiungsarmee betreffend, dem Publikum mitteilen, in welche Form auch immer. Kleiner Dia-Vortrag, Fotos mit Sitznachbarn zeigen, etc. (ST 17)

---

15 Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *Das katastrofalste Ereignis der Zweiten Republik*, op. cit., s. 90.

Prostředky sloužící k informovanosti diváka o faktografické stránce událostí, které Jelinek zmiňuje, připomínají i charakterem svého provedení Piscatorovy pokusy s dokumentárními scénami, jimiž prokládal svá představení.[16] Začátek představení má tedy mít jistý osvětový charakter a působit jako náhražka zpravodajství, které Jelinek v Rakousku považuje za nedostatečné a tendenční. Tento fakt je symptomatický pro celou historii politického divadla, které se pokoušelo o revizi společensko-politických daností za použití divadelních prostředků a nahlíželo na existující stav společnosti kriticky s cílem „nápravy". V souladu s těmito intencemi se Jelinek pokouší vyvolat tlak na objasnění oberwartského případu, a to ne z pouhého kriminologického, nýbrž z celospolečenského hlediska.

Metodu Jelinek lze považovat za jistý akt konspirace – Jelinek ví, že její divadlo není schopno oslovit masového diváka a tak hledá malou „konspirativní" skupinu diváků, kteří jsou schopni a ochotni sdílet její kritický náhled na svět. Tato skupina je pak stmelována formou zasvěcování do detailů případu brutálního pumového útoku v Oberwartu, což lze považovat za jistou divadelně zcizenou variantu iniciačních obřadů konspirativních spolků.

Divadlo Jelinek je však vřazeno také do starší linie politického divadla, do osvícenské tradice divadla jako morálně-politické instituce ve smyslu Lessingových a Schillerových idejí. Lessing je přesvědčen o tom, že nás má literatura a divadlo „polepšovat"[17] a tento morální patos obsahuje i dramatika Jelinek. Pokouší se apelovat na svědomí každého jednotlivého diváka a vnucovat mu otázky, které si z pohodlnosti sám běžně neklade.

Tomu odpovídá i způsob, jakým se Jelinek snaží vřadit pumový atentát v Oberwartu do linie rakouské nesnášenlivosti vůči cizincům (a zejména do linie rakouského antisemitismu) a reflektovat fakt, jak byl případ veřejnosti prezentován – linie násilí tedy sahá od válečných zločinů až po současné mediální násilí. Tak se ocitáme hned v úvodu v „naddimenzované hale supermarketu z chromu a ze skla", která plní zároveň funkci televizního studia. Spojení nákupu a televizního vysílání je symptomatické pro hru, v níž je veškerá realita podřízena tržnímu využití a konzumu.

Jelinek v této hře již zcela opomíjí členění textu do kratších celků – žádné obrazy nebo dějství zde již neexistují. Také postavy se stávají čím dál méně důležitými. Na začátku má promluvit „Někdo, jedno kdo"; jen málokterá postava je vybavena individuálním jménem – objevuje se „Muž" nebo „Žena", „Zákazník" nebo „Jiný zákazník", mluví „Čekající" ve frontě u pultu na maso nebo „Inline-Skater". Jediné dvě postavy, v jejichž promluvách se objevuje náznak individuálního charakteru, jsou „Margit" a „Řezník". Tyto dvě postavy tvoří pomyslnou dvojici oběť – pachatel. Margit přichází do televizní talk-show „svěřit se" se svým lítostivým příběhem: v řeznictví jí nebyla dána přednost, ačkoliv šla na-

16 Piscator pečlivě zdokumenotoval svou meziválečnou tvorbu v knize sestavené kolážovitým způsobem z manifestů, dobových kritik i politické faktografie. Viz Piscator, Erwin: *Politické divadlo*, op. cit.

17 Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie*. In: týž: *Hamburská dramaturgie. Laokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980, s. 27–278, l. c. s. 216.

koupit v rámci své práce jako pečovatelka o staré občany. Řezník je ve svých promluvách obdařen citáty ze Staberlových sloupků, v televizní show zastupuje Jelinek kriticky vnímaný „hlas lidu" a vykřikuje nesnášenlivá hesla (je to právě on, který několikrát opakuje nápis „Romové zpět do Indie").

Autorské poznámky jsou v této hře detailním popisem fyzického jednání postav na scéně. Hlavní činností všech postav hry má být podle autorky háčkování a hra má také ironický podtitul: „Ruční práce" (Eine Handarbeit). Háčkování je ruční prací, která je vykonávána většinou v útulném a pohodlném domácím prostředí, často před televizní obrazovkou. Háčkování se pro Jelinek stává symbolem zastírání, manipulace s fakty, kašírování a snahy o potlačení a zapomenutí. Její postavy jsou všechny oděny v háčkovaných kostýmech, i rekvizity jsou uháčkovány (výprava omezená pouze na uháčkované předměty kombinuje tradiční háčkované produkty jako dečky a prostírání s materiálem zcela odlišné konzistence, např. prasečí hlava, bankovky apod.), převládá růžová barva, barva porcelánového kýče i falešné nevinnosti. V závěru hry má být z uháčkovaného materiálu vytvořena celá krajina; herci jsou zbaveni možnosti pohybu, omotáni do háčkovaných krajek a deček. Prvotní snaha zastřít a idealizovaně kašírovat háčkováním realitu se mění v násilný akt – háčkovaný materiál má svazující charakter pout. Povahu ruční práce má však i sestavování nelegálních výbušnin, které je prováděno také doma za zavřenými dveřmi, i na tuto „ruční práci" poukazuje podtitul.

Jelinek rovněž podrobně předepisuje způsob přednesu textu, který odpovídá tematicky roztříštěným a rychle se měnícím motivům hry. Např. postavy čekající u prodejního pultu přednášejí jim určenou textovou pasáž po řádcích, bez ohledu na významový kontext nebo dělení slov. Řeč je tak fragmentarizována a zbavována primárně výpovědní hodnoty, což má zdůraznit i vizuální efekt – postavy při promluvě vyskakují jedna po druhé do výše (ST 30). Kam taková deklamace textu míří, ukazuje posléze další pasáž hry, v níž hovoří dva zákazníci zároveň, první předříkává svůj text v přehnaně přednašečském tónu tak, jak je text napsán, druhý pak deklamuje ten samý text, avšak od konce po počátek. Oba zákazníci jsou již k sobě připoutáni uháčkovaným materiálem, přetahují se a skáčou si navzájem do řeči. Jejich promluvy jsou tak těžko srozumitelné, a to právě ve chvíli, kdy první zákazník referuje o svém očitém zážitku vraždy svého bratra ve spalovacích pecích, zatímco druhý hovoří o mrtvých jako o běžném konzumním produktu a vede konverzaci podobnou odpolední kávě se zákusky, při níž se však místo sladkostí nabízejí mrtví:

> DER ZWEITE: Ja, danke, ich nehme vielleicht noch einen Toten! Das Gebräu ist etwas stark! Darf ich ihnen noch einen Toten anbieten? Ich muß auf meine Linie achten, aber, danke, einen nehme ich noch! Ausnahmsweise. Einen können sie mir noch geben! Ausnahmsweise. Einer geht noch runter! (ST 43)

Jedinečnost smrti je banalizována, „mrtvý" může být součástí společenské konverzace již jenom jako spotřební produkt. Pervertovaná konverzace u kávy je dalším znakem domáckého pohodlí, v němž Jelinek odhaluje podhoubí kaž-

dodenního násilí. Proto také během této scény vraždí Druhý zákazník Prvního, příznačně ho škrtí růžovou háčkovanou šňůrkou z dětské čepičky. Fakta holocaustu, o kterých se pokoušel referovat První zákazník, jsou tak akusticky potlačena překřičujícím se hovorem a zároveň je zdůrazněn nezájem o ně groteskně vyostřený vraždou referujícího.

Takto kolážovitým a montážním způsobem je sestaven celý text, jehož členění mezi jednotlivé postavy je téměř indiferentní, a tak jej lze číst jako jediný, přerývavý monolog složený z mediálních citací, každodenních banálních zpráv i událostí, které média vyzdvihují až k hranicím mýtu, ale i z biblických parafrází nebo z úryvků literárních a filozofických děl – Jelinek cituje básně Paula Celana napsané v období války, vedle nich se objevují výroky filozofa Martina Heideggera (Jelinek použije Heideggerovo známé přirovnání mašinérie koncentračního tábora k automatizovanému zemědělskému průmyslu[18]) nebo variace tezí z „Traktátu" Ludwiga Wittgensteina („Wie auch beim Tod die Welt sich ja nicht ändert, sondern aufhört", ST 38[19]). Jelinek sleduje proces, kterým se psaný text stává iniciací skutečného násilí (viz zejména Staberlovy sloupky). Její přehnaný moralismus nabývající až groteskní formy a zdánlivě konspirující proti všem atributům současné společnosti se pro ni stává uměleckým prostředkem, kterým je schopna odhalit ty nejsamozřejmější věci každodenní reality jako pochybné a pochybené. Jelinek nenabízí řešení a nehledá utopie, její hra je sondou do svědomí jejích současníků. Politikum jejího divadla spočívá v podrývání zavedených a uznávaných interpretací společensko-politického dění. Její hra obsahuje všudypřítomný podtext nacistické hrůzovlády a Jelinek převrací Adornovu myšlenku o nemožnosti a barbarství básnictví po holocaustu a tvrdí naopak: nesmí vzniknout jediná báseň, ve které by holocaust nebyl přítomen. Toto její krédo se stává zároveň její posedlostí:

> Ich bin sicherlich von diesem Tod besessen, weil ich es nicht ertrage, daß man über diesen Tod hinweg zur Tagesordnung übergeht. Im Grunde ist es schon eine unerträgliche Kränkung, daß Leute einfach normal weiterleben haben, nach allem, was passiert ist. Mit ist bewußt, daß diesem übersteigerten Moralismus nichts gerecht werden kann. Und mir ist bewuß, daß ich da besessen bin und auch ungerecht. Aber deshalb mache ich ja Kunst. Wenn ich Ausgewogenheit und Gerechtigkeit vermitteln wollte, wäre ich vielleicht Anwältin oder Ärztin oder Lehrerin. Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.[20]

---

18 Jelinek cituje Haideggerův výrok následovně: „Die Landwirtschaft ist jetzt eine motorisierte Nahrungsmittelindustrie, im wesentlichen ist sie dasselbe wie die Fabrikation von Leichen in den Gaskammern, dasselbe wie die Blockierung und das Aushungern der Landschaft, dasselbe wie die Erzeugung der Wasserstoffbomben." (ST 43). Orig. citát viz Farías, Victor: *Heidegger et la nazisme*. Lagrasse: Edition Verdier, 1987. Cit. podle německého překl. *Heidegger und der Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989, l. c. s. 376.

19 Viz Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus. Prototractatus*. London and New York: Routledge, 1996.

20 Viz Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *„Ich bin im Grunde tobsüchtig über die Verharmlosung"*. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. Burgtheater Wien, Programmbuch Nr.

„V podstatě mě přivádí k zuřivosti to, jak se uhlazuje", tvrdí zde Jelinek a ve svém textu vytváří pravý opak, hyperbolizuje dění kolem sebe a nechává protimluvy a protiklady defilovat v takové nesmiřitelnosti, až se jejich evidentnost stává burcující.

Ubavíme se k smrti?

Jelinek stylizuje dění do obrovské mediální talk-show, jejímž bizarním dějištěm je prodejní pult supermarketu s masem a uzeninami. Muž v roli konferenciéra pátrá po „opravdovém lidském jednání" a sám hned ozřejmuje, že „opravdové" („das Echte") znamená „das Gemäße" (přiměřené), nebo lépe „das Gemäßigte" (umírněné), opravdovost je tedy jen prázdnou substancí podřizující se okolnostem, které jsou diktovány médii (ST 21). Mediálně zprostředkovaná reprezentace se stává důležitější než vlastní prožitek. To vyjadřuje Margit, která sice přichází jako host talk-show se svou malichernou historkou o atacích ve frontě na maso, ale zároveň lituje, že nemůže být u vysílání „live" (tj. doma před televizní obrazovkou).

> MARGIT S.: Danke, daß ich hier auftreten durfte, wenn auch nur kurz. Leider war es mir verwehrt, mich dabei zu beobachten. Aber ich habe meinen Videorekorder programmiert, wenn ich schon nicht live bei mir dabeisein darf. (ST 22)

Mediální show zpracovává aktuální televizní motivy – postavy zmiňují např. oblíbený rakouský seriál „Komisař Rex" s hlavním hrdinou – inteligentním policejním vlčákem, který neustále žebrá o „žemli" (viz ST 56: „Willst ein Wurstsemmerl?" s příznačným vídeňským dialektem). Objevují se také šokující zprávy (např. příběh holčičky Olivie trpící rakovinou) a příběhy z černé kroniky (matka, která vyhodila své dvě děti z okna). Jsou to jakoby nahodilé fragmenty mediálního světa, které si udržují po celé týdny pozornost společnosti. Jelinek je prezentuje ve zcizené podobě patetického a kýčovitě soucitného jazyka médií; tyto události a jejich silnou mediální přítomnost pak staví proti popírané a „nepřítomné" nacistické minulosti, jejíž hrůzy mající dohry i v současnosti (viz zdlouhavá a dosud neuzavřená debata o odškodnění obětí nacismu) společnost nevnímá. Další reflekční plochou kritiky Jelinek je nacionalistický přístup k výkonům domácích sportovců. Současný sport se zdá být jednou z posledních domén, kde se obhajují nacionální zájmy – vzpomeňme na různé evropské poháry, při nichž se oživuje mýtus národního mužstva, které již dávno neexistuje (v klubech po celé Evropě jsou členy sportovci ze všech zemí světa); sport je jednou z oblastí, která se vzpírá ideji jednotné Evropy, stává se falešným identifikačním modelem nacionalistických a proticizineckých výpadů (viz fotbaloví „hooligans"), a proto ho Jelinek právem povyšuje na úroveň metafory současné

185, 20. 9. 1997, s. 55–67, l. c. s. 67.

společnosti zamořené nacionalismem (toto téma později rozvádí ve své další hře *Ein Sportstück*). Ve hře *Stecken, Stab und Stangl* ukazuje Jelinek, jakým způsobem vytvářejí tato nacionalistická pnutí samotná média glorifikací sportu a jednotlivých sportovců, kteří se stávají zástupnými bojovníky za celý národ. Tak toto téma prezentuje postava Řezníka:

> DER FLEISCHER: Ich will ihnen sagen, woran ich überhaupt gemerkt habe, daß da etwas anbrennt, denn gerochen habe ich es nicht. Ich habe es daran gemerkt, daß eine unserer tüchtigsten Abfahrtsläuferinnen buchstäblich aus heiterem Himmel in einen Pfahl hineingestürzt ist und sich dabei den Kopf abgerissen hat. Ihr Name ist noch nicht vergessen, nur mir fällt er gerade nicht ein. Unwillkürlich nahmen für einen Augenblick auch wir Millionen Fernsehzuschauer Abschied vom Leben. Warum sind wir jetzt alle nicht mehr wahr? Warum ist auch dieser Sieg im Schispringen zum Beispiel nicht ganz wahr geworden, sondern nur fast? Warum ist es nicht wahr, daß Thomas Muster das Viertelfinale im Daviscup erreicht hat? [...] Sie durchfahren nun die Bläue des Tages, unser Gerhard Berger, diese personifizierte Mühe der Ebene. (ST 24–25)

Jelinek zmiňuje tragický osud lyžařky Ulli Meier, která se zranila o časový měřič a na místě zemřela. Sportovní reportér tehdy netušil, o jak vážné zranění se jedná, a spontánně prohlásil: „Ach, to je mi teď ale Ulli líto".[21] Jelinek ve hře demaskuje frázovitou rétoriku sportovních zpravodajů, která má místy charakter popisu válečných událostí – vítězství je tak např. vybojováno jako v bitvě. Mezi další zmiňované sportovce patří tenista Thomas Muster nebo závodník Formule 1 Gerhard Berger, oba jsou bulvárními médii oslavováni jako „národní hrdinové". Emocionálně vnímané a prožívané sportovní zážitky staví Jelinek do protikladu k chybějícím a potlačovaným emocím ve vztahu k židovským mrtvým a dalším rasistických vraždám současnosti dění, za něž je zástupně vzat atentát v Oberwartu.

> FRAU: Halt, Herr Stab! Was ist unser Beitrag? Können wir ihn uns vielleicht vorstellen als einen Ofen, der das seinige zum Gericht beiträgt, ja, das Gericht erst zu einem richtigen Gericht macht? Herr Oberster Gerichtshof Stab: In diesem Geschäft ist mehr Fleisch, als ich überhaupt verheizen kann, also verheize ich jetzt den sympathischen Karl Wendlinger in der Formel 1. Wo er doch den schrecklichen Unfall gehabt hat, wer hätte gedacht, daß er je zu uns zurückkommt?
> Ich bin der Meinung, liebe Zuhörer, daß das Leben, mag es noch so Schreckliches bringen, doch gutmütig hinzunehmen ist, denn der Körper des Herrn Formel 1-Fahrers Berger und der Körper des Herrn ehemaligen Formel 1-Fahrers Wendlinger verkörpern etwas. Aber diese Körper, die

---

21 Cit. podle rozhovoru s Jelinek – viz Jelinek, Elfriede – Carp, Stefanie: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, op. cit

da beim Pfahl liegen, nein danke! Also für mich verkörpern sie gar nichts. (ST 26)

Pro Jelinek jsou to bulvární tisk a média, kdo rozhodnou, která těla „něco ztělesňují" a která ne. Zavražděni Romové nemohou mít podle Jelinek nikdy tak pozitivní mediální prezenci jako sportovci, které s nimi srovnává, a ironicky ústy komandanta z Treblinky Staba (který je ztotožňován s „nejvyšším soudním dvorem") navrhuje, aby byl pro změnu „prohnán komínem" závodník Formule 1. Jsou to právě média, která se zasazují o proces ahistorické a zábavné recepce společensko-politických událostí.

Neil Postman, americký profesor aktuálního oboru „mediální ekologie", dochází při své analýze současné mediální kultury k obdobnému závěru. Postman sleduje, jak se kultura přecházející ze stádia knihtisku do stádia vizuálních médií (Postman se zabývá zejména televizí) proměňuje v showbusiness podřízený modelům zábavnosti, takže vyslovuje podezření, že lidstvo se brzy „ubaví k smrti". Televize je pro něj médiem, které nově strukturuje naše myšlení a obsah naší kultury. Za nejnebezpečnější považuje právě to, když se televize, namísto aby se omezila na svou funkci producenta zábavy, snaží zprostředkovat náročná a důležitá politická nebo kulturní témata. Její forma pracuje totiž proti jejímu obsahu a veškeré televizní vysílání trivializuje.

Spolu s Postmanem lze konstatovat, že média zcela změnila charakter našeho symbolického světa. „Náležíme dnes ke kultuře, jejíž informace, ideje a epistemologie jsou formovány televizí, nikoliv tištěným slovem."[22] Televize se stává divadlem pro masy a není to její argumentační síla, ale emocionální moc, kterou působí na struktury společnosti. Postman považuje televizi za meta-médium, neboť je pro něj instrumentem, který nejen formuje naše vědění o světě, ale také naše poznatky o tom, jak tohoto vědění dosáhnout. Problém spočívá v tom, že hlavním cílem televize je „vybudit city a uspokojit", takže se i z vážně míněné politické debaty stává nutně pouhá zábavná přehlídka gest (Postman se svým smyslem pro trefné příměry srovnává účastníky televizních diskusí s „finalisty soutěže krásy, kteří jsou jeden po druhém vyvoláváni"). Postman analyzuje televizní zpravodajství, kdy nás usměvavý moderátor po přehlídce hrůz a katastrof každý večer opětovně ujišťuje, že zítra se zase sejdeme u obrazovek. Toto pozvání přijímáme pouze proto, že víme, že nemusíme brát „zprávy" vážně, protože jsou vyráběny pouze k naší zábavě – s chytlavými znělkami, rychle se měnícím obrazovým materiálem prokládaným dokonalými záběry reklamy. Televizní zpravodajství tedy vytváří „rámec pro zábavu a ne pro vzdělávání, přemýšlení nebo rozjímání."[23]

Jelinek kopíruje modely televizních debat a talk-shows a hyperbolizuje a tím banalizuje jejich průběh. Televizní moderátor podle Postmana pouze vypadá, jakoby třídil a usměrňoval myšlenky, ve skutečnosti má zájem pouze na bezchybném a hladkém průběhu svého pořadu; tak se zpočátku jeví i postava hry

22 Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode*, op. cit, s. 41.
23 Ibid., s. 110f.

v roli konferenciéra označená prostě „Muž" (Ein Mann). Tento Muž hýří frázemi a i přes absurdní téma pořadu, jímž je předbíhání ve frontě na maso, prokládá svůj výstup pseudohumanistickými frázemi. Brzy se však ukazuje, jaké je skutečné téma této show – je to smrt vystupující v historicky definovaných variantách. Mrtví jsou (a musejí být) u Jelinek stále živí a tak nepřekvapí, že jsou mezi účinkujícími této show i zavražděni Romové. S těmi je manipulováno stejně jako s přizvanými hosty; mají se dostavit na pódium a demonstrovat, jestli s nimi po výbuchu ještě někdo pohnul, nebo ne. Jelinek tak poukazuje na zábavný charakter televizních pořadů bez ohledu na tragičnost tématu. Násilí ve hře představené není teatrálně krvavé (jak je tomu např. v jiné hře Jelinek s názvem *Krankheit oder Moderne Frauen*), je zasuto pod nánosem jazykových obratů a ačkoliv nabývá monstrózního objemu, jeví se jako každodenní násilí prezentované televizní obrazovkou.

Dalším z faktorů, které Jelinek usvědčuje z amorálnosti, jsou tržní hospodářské mechanismy – na prohlídku čtyř mrtvých Romů se ihned začínají prodávat vstupenky a rozbíhá se obchod. Veškeré hodnoty takové společnosti jsou tedy produkovány svým směnným charakterem. Jména Romů se několikrát litanicky předříkávají, Jelinek tak obdobně jako ve svém románu *Kinder der Toten* staví proti masové smrti v koncentračním táboře smrt jednotlivců – jména mrtvých Romů se však již ve hře matou, Jelinek rozkrývá nepatrnost významu, který společnost této vraždě z xenofobních pohnutek přikládá.

Jeden z hostů v publiku se však brzy vymyká kontrole: je to Řezník, který je současně komandantem Stabem a ujímá se i role moderátora. Postupně je ostatně téměř každá osoba nazývaná „Stecken" nebo „Stab" a jejich projevy citují štvavé Staberlovy sloupky. Rovněž Stabovy eufemizující výpovědi se stávají prototypem „normálního" občana. Řezník nás v anagramatické hříčce dokonce uklidňuje, že máme k dispozici celý „štáb Stabů" („Stab an Stäben", ST 27). Postava Řezníka vykřikuje rasistická hesla nejhlasitěji, v její rétorice se objevují přímé odkazy na nacistické zločiny.

> DER FLEISCHER: Jaja, die gespenstische Anonymität des Todes hinterläßt ihre Markierung schon im Lebendigen, keiner weiß das besser als ich. Jedes Vieh ist zum Beispiel irgendwo blau gestempelt. Ich persönlich finde das angenehm. Man weiß gleich, mit wem man es zu tun hat und ob der Betreffende gesund gewesen ist, solange er noch Zeit dazu hatte. *Er schneidet brutal ins Gehäkelte hinein und zieht Fäden heraus.* (ST 30)

Řezník – Stab hovoří o „dobytku", který je opatřován registrační číslem. Tato zmínka však vyvolává okamžitě asociaci s vypalováním čísla vězňům v koncentračním táboře. O správnosti našeho asociativního uvažování nás autorka hned v následující větě sama přesvědčí: číslo dostávali pouze vězni, kteří prošli selekcí „na rampě" – byli to tedy vězni zdraví („dokud na to ještě měli čas", jak škodolibě dodávává Řezník), kteří byli schopni pracovního nasazení. Brutalitě slovního projevu odpovídá i autorská poznámka o fyzickém jednání postavy, která má „brutálně zařezávat" do háčkovaného materiálu.

Řezník pak vzápětí nato přechází do současnosti a referuje o azylantech pokoušejících se dostat do země za potupných a životu nebezpečných podmínek. Jelinek tak vědomě sugeruje dějinné návaznosti násilné tradice vůči cizincům v Rakousku.

> DER FLEISCHER: In der Abgeschiedenheit unserer Ferienorte versammeln wir alle mit uns Zusammengehörigen. Doch da bleiben uns immer so viele übrig, die nicht zu uns gehören und trotzdem herkommen wollen. Seit gestern sind schon wieder fünfundzwanzig Stück in einem Kühlwagen hier angekommen, plus drei, die schon am Autobahnrastplatz ausgekippt worden sind. [...] Roma, zurück nach Indien, kein Wort mehr, keins weniger, wer war das, der das geschrieben hat? Der das war soll sich sofort bei mir melden, er kann aber auch anrufen. Was, Sie wollen nicht? Wer will mich? War da was? (ST 31)

Řezníkovy promluvy jsou zároveň metaforou alibismu, s jakým se k líčeným událostem přistupuje. Rétorický apel na pachatele, aby se sám přihlásil, je zároveň zastiňovacím manévrem určeným k popření vlastní viny, což je patrné i z parodie dětského jazyka pokoušejícího se odpoutat pozornost „děláním jakoby nic".

Témata týkající se masového vyvraždění židů se ve hře objevují vedle historek z černé kroniky nebo hlášení o zranění sportovců; Jelinek ukazuje Ausschwitz jako již integrovanou součást zpravodajské pop-kultury, v níž mají všechna témata podle Postmanova vzoru jediný cíl – bavit.

V závěru se stává Řezník inkarnací nacistického běsnění, jeho násilnost se stupňuje. Během hry se několikrát objeví slogan loterie na stírací losy (např. „Rubbel dich reich, jetzt gleich!", ST 41), smysl původního reklamního sloganu dostává až ke konci svůj další význam – Jelinek koncipuje svůj jazyk vždy s důrazem na jeho konotační možnosti a extenzivitu, která je často překvapivá a nečekaná. Řezník se odhaluje jako symbol nacismu, který se objevuje pod kašírovaným povrchem při každé snaze o potlačení minulosti a zde tedy při každém stírání losu a čekání na výhru.

> DER FLEISCHER: So, jetzt können Sie es ja einmal probieren, wenn Sie sich trauen. So und soviel ist da noch für Sie drin! Nur müssen Sie sich erst von mir losrubbeln! Aber wo immer man reibt, kommt Ihr Fleisch zum Vorschein! Dies ist ein konzessionierter Fachbetrieb. Man muß nur ein bißchen rubbeln, und schon tauche ich auf! Die genaue Anzahl und die Höhe Ihres Gewinns finden Sie auf Ihrer Rückseite. Was drehen Sie sich um? Schauen Sie lieber mich an! Ich halte mich schon so, daß sie in mir auch ihre Rückseite betrachten können, wenn Sie noch einen zusätzlichen Taschenspiegel zu Hilfe holen. Dann wissen Sie, wieviel es geschlagen hat und dann wissen Sie auch, wieviel Sie gewonnen haben! Wenn sie danach immer noch nicht aufhören zu rubbeln, kommen Sie dorthin, wo die alle begraben sind. [...] Suchen sie Freiheit, müssen Sie erstmal alles davor wegräumen! Aber heben Sie es bitte gut auf. Es kann nämlich an der großen Schlußverlosung teilnehmen. (ST 67–68)

Stírací los je metaforou pro potlačení minulosti. Řezník připomíná, že jakmile začne člověk stírat, objeví se on. Na zadní straně losu je pak vyhraná částka, je to však zároveň připomenutí, na čí úkor byla výhra uskutečněna. Se svou minulostí a s minulostí svých předků je potřeba se vyrovnat, což v logice Řezníkovy loterie znamená: vzpomínky se musejí uchovat, jsou důležité při „velkém závěrečném slosování", které je zde sekularizovaným zástupcem Posledního soudu.

Tato hra je silně orientována na kritiku rakouské politiky ve vztahu k válečné minulosti, jejíž nedostatečné zpracování považuje Jelinek za spoluodpovědné za současný xenofobní stav rakouské společnosti. Je to tedy hra uplatňující svůj politický apel se vší důrazností pouze v Rakousku. Již v úvodu spatří divák světelný nápis „Achtung, EU, die Österreicher kommen!", který se má po uplynutí nějaké doby proměnit přidáním dvou hlásek na „Achtung, EU, die Österreichster kommen!" (ST 17). Není to jen ironická kritika rakouského váhavého vstupu do Evropské unie (Rakousko vstoupilo do EU na začátku roku 1995, v této souvislosti lze odkázat především na Haiderovy argumenty o doplácení „pilných Rakušanů" na „italské mafiány" nebo „zkorumpované starosty v Řecku")[24], ale také odkaz na původ rakouského bohatství. Rakousko jako neutrální země nemuselo platit válečné reparace a jeho denacifikace se nikdy účinně a soustavně neprosadila.

Neochota vztahovat se k vlastní minulosti je vyjadřována téměř všemi postavami. „Jednou už se to musí skončit", tvrdí se ve hře (např. ST 55) a je tím míněno: o minulosti nic slyšet nechceme. Tak to vyjadřuje i postava Zákaznice:

> EINE KUNDIN: [...] Im Zweifelsfall wär es besser gewesen, es hätte Sie gar nicht gegeben. Dann wäre von Ihnen auch kein Schatten auf uns gefallen, und zwar immer grade dann, wenn wir uns in die Sonne legen wollten. Das Fremde ist bisher immer abseits geblieben, und das zu Recht. Warum haben Sie sich uns in den Weg gelegt, werte Verstorbene, wo ein VW-Golf der Zweierserie vorbeifahren möchte und kaum an Ihnen vorbeikommt. Warum ausgerechnet hier, in unserer Ausfahrt? Haben Sie nicht das Schild gesehen? Roma, zurück nach Indien? (ST 54)

Po pumovém atentátu v Oberwartu policie pátrala po bílém Volkswagenu Golf z druhé série, v promluvě Zákaznice je to však právě tento vůz, který chce projet, a mrtví mu leží v cestě. Navíc mrtví Romové brání vjezdu do domu, a tak jsou upozorněni na nápis na tabuli, aby se vrátili do Indie. Jelinek tak převrací motivy pachatele a oběti a ukazuje na základě historické a současné zkušenosti, že takto zvrácená interpretace událostí má v Rakousku svou dlouhodobou tradici.

Hra *Stecken, Stab und Stangl* je jedinou hrou Jelinek, jež byla napsána jako přímá reakce na reálný případ; není však pouhou časově aktuální hrou, která s odstupem doby ztrácí svůj politický náboj. Jelinek zde důsledně pracuje

---

24 Viz *„Ich bin auserkoren"*. Rozhovor André Müllera s Jörgem Haiderem, op. cit., s. W3.

s jazykem – používá aktuální citáty z tisku, televizních nebo reklamních šotů a dekonstruuje jejich jazyk, aby ukázala latentní hrozby společnosti, která se rozhodla existovat pouze v přítomnosti. Jelinek dokládá ve své hře, že historie se stala pro moderní vědomí nepotřebnou; není to však neinformovanost nebo nevědomost, ale naprostá lhostejnost, která vede k popření významu dějinné zkušenosti. Tato lhostejnost je živena moderními médii, jež nás vždy vrhají do žhavé a nejžhavější současnosti, která má svou vlastní kontinuitu a zároveň je stižena vnitřní inkoherencí. Postman odhalil, že poselství moderních médií je zábava. Jelinek proto tuto zábavnost graduje až do bolestivých konců. Jestliže hlavním tématem talk-show je smrt, musí být v její hře představena se vší razancí a krutostí; všichni se máme bavit při této velkolepě inscenované televizně-divadelní show, ale Jelinek nás brzy nenechává na pochybách, že se zcela postmanovsky „ubavíme k smrti". Realitu této divadelní hry tak lze považovat za parabolu kritického náhledu autorky na realitu současného světa.

Politické divadlo Jelinek tak nenabízí řešení a nehledá východiska ze společensko-politické krize adekvátními prostředky reformátorství, jež má nacházet podněty ve scénickém dění. Je to divadlo, jež si je vědomo svého zakořenění ve společnosti, kterou kritizuje. Takové divadlo může být již jen divadlem privátního svědomí, ne politicky-utopickým manifestem. Vyvíjí sice enormní snahu zesměšnit a karikovat a pomocí komického efektu odkrýt jinou, zasutou část „pravdy", ale zároveň ví o své bezmocnosti postavit se uměleckými prostředky vůči etablovaným společenským mechanismům. Závěrečné gesto Řezníka, který svou tyčí rozmlátí vše kolem, je tak zuřivým a bezmocným gestem autorčiny kapitulace, která však může být pouze zdánlivá. Divadlo svědomí v sobě totiž skrývá nepopiratelný společensko-politický a etický potenciál.

POLITIKUM DES GEGENWÄRTIGEN THEATERS AM BEISPIEL DES STÜCKES *STECKEN, STAB UND STANGL* VON ELFRIEDE JELINEK

Der Artikel befaßt sich mit den neuen Möglichkeiten des politischen Theaters am Beispiel der Analyse des Stückes *Stecken, Stab und Stangl* der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek. Das Theater Jelineks wird als Fortsetzung der Tradition des politischen Theaters als moralisch-politische Anstalt (Lessing, Schiller) und der Tradition des revolutionären Theaters (Brecht, Piscator) betrachtet. Jelinek aber verzichtet bewußt auf die Möglichkeiten einer politischen Utopie (wie sie Brecht postuliert) und will nicht mit ihrem Theater „die Massen revolutionieren" (wie es Piscator beabsichtigte). Ihr Theater ist ein „Theater des Gewissens", das nicht mehr die Massen, sondern den Einzelnen mit seinem privatem Bewußtsein ansprechen will.

Das Stück *Stecken, Stab und Stangl* wird hier als eines der politischsten Stücke der bisher veröffentlichten Dramatik Jelineks betrachtet. Es ist als eine aktuelle Reaktion auf die Ermordung der vier Roma im österreichsichen Oberwart im Jahre 1995 entstanden. Die Analyse des Stückes zeigt auf, wie Jelinek mit ihren Quellen (die Kolumnen von Franz Staberl in der Kronen-Zeitung u.a.) arbeitet, ihre Sprache demontiert und sie somit in ihrer Xenophobie entlarvt. Anhand der Theorie von Neil Postman (*Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, 1985) wird das Stück in Konfrontation mit der Kritik der Medien und ihrer Machtstrukturen gebracht und als Parabel unserer „Gesellschaft der Unterhaltungskultur" interpretiert.