

<http://dx.doi.org/10.18778/7969-107-4.23>

EWA WOJNO-OWCZARSKA

Uniwersytet Warszawski, Wydział Neofilologii, Instytut Germanistyki,  
Zakład Komparatystyki Kulturowej i Literackiej

## Rola słowa we współczesnej komunikacji na przykładzie twórczości Kathrin Röggli

Kathrin Röggli należy do współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych podających w wątpliwość efektywną komunikację werbalną we współczesnym świecie. Autorka wskazuje na postępujące wyobcowanie człowieka, który nie znajduje partnerów do szczerzej, wyczerpującej rozmowy, zamykając się coraz bardziej w hermetycznym środowisku własnego mieszkania czy pracy.

Refleksja dotycząca roli słowa we współczesnej komunikacji skłoniła autorkę do poszukiwań własnego stylu, na przykład do stosowania w całości tekstu trybu przypuszczającego, m.in. w utworach *worst case* (*Przypadek najgorszy z możliwych*), *die beteiligten* (*Współwinni*), oraz powieści *wir schlafen nicht* (*Nie śpimy*) i opartym na niej dramacie pod tym samym tytułem [por. Röggli 2008b, 2009a, 2004b i 2004c]. Konjunktiv występuje ponadto w wybranych słuchowiskach Röggli, m.in. *der tsunami-empfänger* (*Odbiorca tsunami*, 2010). Pisarka używa trybu przypuszczającego i mowy zależnej w całości utworu, również wówczas, gdy zwykle się ich nie stosuje w języku niemieckim<sup>1</sup>.

W dziełach *worst case*, *die beteiligten* oraz *wir schlafen nicht* postaci mówią o sobie, używając 3 osoby trybu przypuszczającego Konjunktiv ('podobno myśli', 'rzekomo zrobił') [por. Röggli 2008b, 2009a, 2004b i 2004c]. Stosowanie takich form gramatycznych w sytuacjach, kiedy zwykle nie używa się mowy zależnej, ma za zadanie wyrazić zwątpienie autorki w szanse powodzenia komunikacji werbalnej we współczesnym świecie. Nie tylko treść rozmowy, ale także jej cel jest podawany w wątpliwość przez pisarkę. Wprowadzenie Konjunktivu we wszystkich wypowiedziach bohaterów można odczytać w kontekście krytyki

---

<sup>1</sup> Przykładami utworów scenicznych, w których autorka rezygnuje z takiej formy, są *tofficken*, *totalgespenst*, *topfit*, a także *die unvermeidlichen*, *Publikumsberatung*, *Kinderkriegen* oraz *NICHT HIER oder die kunst zurückzukehren*.

poglądów charakterystycznych nie tylko dla postaci dramatu, ale także dla całego społeczeństwa. Stosowanie w sposób nieprzerwany mowy zależnej w wypowiedziach postaci wymusza na widzach, aby podchodzili z dystansem do prawd głoszonych na scenie. Autorka podaje w wątpliwość każde ze słów, a jej bohaterowie prowadzą między sobą jedynie pseudodialogi.

W dramacie *fake reports* (*Sfalszowane sprawozdania*), sceptycyzm Rögglia wobec szans powodzenia komunikacji we współczesnym świecie manifestuje się poprzez wprowadzenie bezimiennych głosów, pozbawionych jakichkolwiek cech charakterystycznych, noszących numery od 1 do 6 [por. Rögglia 2003]. Ów fenomen Christian Kremer nazywa „performatywną dekonstrukcją postaci” [Kremer 2008: 114–134]. Stają się one nośnikami ogólnych treści, to jest poglądów charakterystycznych dla społeczeństwa bądź jego poszczególnych grup. Wypowiedzi bohaterów często się mijają, nie prowadząc tym samym do komunikacji [por. Rögglia 2003]. Również w dziełach *worst case* oraz *die beteiligten* poszczególne postacie występują jako reprezentanci społeczeństwa lub jego danej grupy [por. Rögglia 2008b i 2009a]. Można tu dostrzec związek z teorią teatru epickiego Bertolta Brechta. Podobną formę posiada dramat *draußen tobt die dunkelziffer* (*Na zewnątrz szaleje bankructwo*) [por. Rögglia 2005b]. W tym utworze didaskalia pozostawiają reżyserowi swobodę decyzji co do wieku i płci sześciu postaci: trzech doradców i trzech członków rodzin dłużników [por. Rögglia 2005b]. Pozostałe osoby dramatu autorka charakteryzuje w sposób bardziej obszerny.

W swych utworach scenicznych pisarka często nie określa wieku i pochodzenia bohaterów. Czasem nie podaje nawet informacji dotyczących ich płci. Na przykład w dziele *worst case* występuje postać określana jako *die piepsstimme* („Piskliwy głos”) [por. Rögglia 2008b]. Kwestie przez nią wykonywane służą jedynie wyrażeniu pewnych treści i są uzupełnieniem tego, co mówią inni bohaterowie.

Sceptycyzm autorki wobec powodzenia werbalnej komunikacji manifestuje się także w utworze *die beteiligten* (*Współwinni*), który nawiązuje do autentycznej historii ośmiolatki uprowadzonej przez technika Wolfganga Priklöpila i przetrzymywanej przezeń przez prawie 10 lat w piwnicy jego willi na przedmieściach Wiednia [por. Rögglia 2009a]. Swoje losy Natascha Kampusch opisała w autobiografii *3096 dni* (niem. *3096 Tage*, wyd. polskie w 2011 r.) [por. Kampusch 2010 i 2011]. Oparta na faktach sztuka budzi skojarzenia z *Iwoną, księżniczką Burgunda* Witolda Gombrowicza, bowiem osoba uprowadzonej służy jedynie demonstracji zachowań przedstawicieli różnych grup społecznych na wieść o odnalezieniu dziewczynki [por. Gombrowicz 1988]. W artykule *Das Drehen einer Sprachschraube* (*Nakręcanie śruby językowej*) autor recenzji sztuki stwierdza, że Rögglia redukuje w tym dziele wypowiedzi postaci do pewnych modeli językowych [*Das Drehen...* 2010: 15]. Autorka posługuje się trybem przypuszczającym i mową zależną w nietypowej funkcji, ponieważ ukazani w dramacie bohaterowie nie są „ludźmi z krwi i kości”, tylko „papierowymi postaciami”, skazanymi na prowadzenie „jałowego życia” [*Das Drehen...* 2010: 15]. Pisarka podkreśla fakt, że ocalona dziewczyna nadal nie może swobodnie decydować o swoim losie, po-

nieważ media i instytucje państwowe nadal sprawują nad nią władzę [*Das Drehen...* 2010: 15]. Zdaniem recenzenta, autorka „obnaża w swym dziele słabość systemu za pomocą krytyki językowej” [por. *Das Drehen...* 2010: 15]. Między postaciami nie dochodzi do porozumienia: nie tyle rozmawiają one ze sobą, co wygłaszają monologi dotyczące uprowadzenia ofiary porwania. Dzięki zastosowaniu w sposób ciągły trybu Konjunktiv autorka sygnalizuje dystans do wszystkich wypowiedzi. Nawet kiedy w sztuce wywiązuje się dyskusja, nie prowadzi ona do konstruktywnych wniosków. Komunikacja między postaciami wywodzącymi się z różnych środowisk okazuje się niemożliwa, mimo że uprowadzona potrzebuje ich pomocy, aby przewyciężyć traumę lat przymusowego odosobnienia. Reżyser prapremiery Stefan Bachmann w dobitny sposób podkreślił poprzez dekoracje sceniczne, że dziewczynka nie znajduje porozumienia ze światem dorosłych, tylko nadal jest ich ofiarą. W tle inscenizacji wyświetlano podobizny aktorów w przebraniu małp, a w jednej ze scen nastolatkę otaczały nagie postacie pozostałych osób dramatu.

W sztuce *draußen tobt die dunkelziffer (Na zewnątrz szaleje bankructwo)* pisarka wskazuje ponadto na brak dialogu między tzw. przeciętnymi obywatelami a przedstawicielami instytucji państwowych [por. Röggl: 2005b]. Jako reprezentanci systemu, urzędnicy nie okazują zrozumienia klientom banków. Pozostają niewzruszeni wobec historii dłużników oraz ich rodzin. Nie są gotowi znaleźć rozwiązania satysfakcjonującego obie strony. Ich kontakty często ograniczają się do formalnych dialogów prowadzonych przez telefon. Łatwiej jest wówczas odeprzeć natarczywe prośby klientów. Röggl wprowadza w jednej ze scen postać urzędnika rozmawiającego przez telefon, przy czym widzowie słyszą jedynie jego kwestie, nie poznając pytań zadawanych przez rozmówcę:

Rozumiem, pan nie ma pieniędzy.  
 Rozumiem, natychmiastowa [eksmisja].  
 Rozumiem, że pan naprawdę jest bankrutem.  
 Rozumiem, że pan także nie chce zapłacić.  
 Nie może pan też tego zrobić.  
 Ale tu nic nie da się zrobić, nie mamy dostępu do...  
 Nie...  
 Nie, nie mamy dostępu...  
 Żadnych środków... tak...<sup>2</sup>

<sup>2</sup> „ich verstehe, sie haben kein geld.  
 ich verstehe, die einstweilige.  
 verstehe, sie sind wirklich pleite.  
 verstehe, sie wollen auch nicht zahlen.  
 sie können auch nicht.  
 aber da läßt sich nichts machen, wir haben keinen zugang zu...  
 nein...  
 nein, wir haben keinen zugang...  
 keine geldmittel... ja...” [Röggl 2005b: 6].

Tłumaczenie własne; wszystkie tłumaczenia cytatów pochodzą ode mnie [przyp. Ewa Wojno-Owczarska].

Kontakty międzyludzkie ograniczają się u bohaterów Rögglia do zdawkowych rozmów telefonicznych i wymiany maili. Zamykając się „we własnych czterech ścianach”, jedna z bohaterek w *Niemand lacht rückwärts (Nikt nie śmieje się wspan)*, staje się ofiarą voyeuryzmu telewizyjnego [Rögglia 2004a]. Komunikację z innymi ludźmi zastępują jej cudze doświadczenia ukazane w relacjach medialnych. Kobieta coraz rzadziej ma okazję porozmawiać ze znajomymi osobiście. Spotkania grupy młodych ludzi zwykle kończą się wspólnym oglądaniem telewizji [por. Rögglia 2004a: 124]. Załamani z powodu braku perspektyw zawodowych bohaterowie uciekają w hiper-rzeczywistość, zamiast rozmawiać i wspólnie szukać wyjścia z ich trudnej sytuacji.

W dramacie *worst case (Przypadek najgorszy z możliwych)* pisarka krytykuje udział w audycjach radiowych specjalistów z różnych dziedzin, m.in. socjologów, biologów, chemików, geofizyków, hydrologów, ekologów, specjalistów od pożarów, badaczy energii nuklearnej, prawników pracujących w sektorze ubezpieczeń i inżynierów [por. Rögglia 2008b: 30]. Ich opinie rzadko przyczyniają się do rozwiązania omawianych problemów i są sprzeczne z duchem porozumienia [por. Rögglia 2008b: 30]. Obserwując debaty medialne w programach telewizyjnych, m.in. dyskusje ekspertów po zburzeniu World Trade Centre, ukazane w powieści *really ground zero (Prawdziwa strefa zero)*, Rögglia dochodzi do wniosku, że każda rozmowa okazuje się „ruchomą katastrofą” (niem. „bewegliche Katastrophe”), to jest zmierza nieuchronnie ku porażce, ponieważ nie kończy się osiągnięciem porozumienia [Rögglia 2005a: 111; por. Rögglia 2001]. Jak stwierdza Christine Ivanovič, dialog prowadzący do osiągnięcia konsensusu nie wydaje się pisarce możliwy [por. Ivanovič 2006: 109]. Poprzez zastosowanie Konjunktivu w wypowiedziach postaci, również w sytuacjach, gdy zwykle się go nie używa, pisarka podkreśla w swej twórczości przekonanie o tym, że każda rozmowa biegnie nieuchronnie w kierunku „katastrofy”.

Autorka wyraża w swoich dziełach refleksję na temat wpływu debat medialnych na opinię publiczną. Słowa głoszone z ekranu po zamachu na World Trade Centre powodują dezinformację oraz pogłębianie się różnego rodzaju fobii [por. Rögglia 2001: 3]. Wiadomości dotyczące katastrof początkowo budzą strach wśród społeczeństwa, następnie zaś przyczyniają się do jego zobojętnienia: „ciągły alarm powoduje, że podobno spada zdolność reakcji, tak, w międzyczasie spadła do około zera”<sup>3</sup>. W dramacie *fake reports (Sfałszowane sprawozdania)* postaci rozmawiają ze sobą, stosując frazesy charakterystyczne dla reprezentantów środków masowego przekazu, przejmowane przez tzw. przeciętnych ludzi z medialnej rzeczywistości [por. Rögglia 2005b: 55].

Między bohaterami *fake reports* również brakuje porozumienia. Poszczególne postacie relacjonują jedynie to, co usłyszały w mediach, na przykład frag-

<sup>3</sup> „der ständige alarm habe zur folge, dass die reaktionsbereitschaft sinke, ja, mittlerweile gegen null gesunken sei” [Rögglia 2005b: 27].

menty naukowej audycji dotyczącej temperatury i budowy cząsteczkowej wody [por. Röggl 2008a: 23]. Uzależnienie od telewizji przyczynia się do zaniku komunikacji międzyludzkiej [por. Röggl 2008a: 23]. Autorka zwraca uwagę na fakt, że tematyzacja katastrofy w rozmowach na antenie powołuje obrazy tragedii z powrotem do życia: „teraz wstępuje ruch w obraz, nareszcie coś się dzieje”<sup>4</sup>. Pisarka krytykuje tu dyskurs publiczny dotyczący zamachu 11 września 2001 r., a także innych katastrof, ponieważ nawiązywanie do nich sprawia, że wspomnienia tragedii odżywają wciąż na nowo w ludzkiej świadomości, budząc utajone obawy i niepokój.

W obliczu zagrożenia, bohaterowie *worst case* (*Przypadek najgorszy z możliwych*) próbują porozumieć się z drugim człowiekiem, dzwoniąc do radia, gdyż w trakcie audycji „na żywo” mogą porozmawiać z reporterką [por. Röggl 2008b]. Jedna ze słuchaczek przyznaje, że ciągłe telefonowanie do rozgłośni stało się jej codziennym nawykiem [por. Röggl 2008b: 29]. Słuchacze komentują wypowiedzi poprzedników, ale coraz trudniej jest zachować spójny tok dyskusji [por. Röggl 2008b: 58]. Moderowana przez dziennikarza rozmowa przypomina talk show, w którym manipuluje się wypowiedziami uczestników. Coraz trudniej jest także namówić słuchaczy do zabrania głosu w dyskusji. Zakończenie dramatu stanowi parodię audycji nadawanych *live*: dziennikarz gorączkowo poszukuje osoby gotowej udzielić odpowiedzi na zadane pytania, a „problemy techniczne” uniemożliwiają kontakt z pozostałymi rozmówcami [por. Röggl 2008b: 60–61]. Również wiadomości radiowe budzą w słuchaczach zniecierpliwienie. Cechuje je katastrofizm oraz koncentracja na wybranym temacie. Aktualne problemy omawia się w sposób wybiórczy, co prowadzi do szeregu uproszczeń [por. Röggl 2008b: 29]. W dramacie *worst case* Röggl podkreśla, że stosunki międzyludzkie cechuje oschłość, rzeczowość i interesowność. Brakuje kontaktu z sąsiadami i członkami rodziny, a tego nie są w stanie zastąpić instytucje państwowe czy telewizja [por. Röggl 2008b: 9]. Zaniechanie dialogu z drugim człowiekiem nurtuje słuchaczy [por. Röggl 2008b]. Jeden z rozmówców stwierdza, że zadzwonił do radia tylko po to, aby się upewnić, że jeszcze istnieje [por. Röggl 2008b: 33]. Rozmowa z dziennikarzem na antenie radiowej pomaga mu „odnaleźć na nowo osobę, którą kiedyś był”<sup>5</sup>. Jednak audycja radiowa nie zastąpi nigdy bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem. W jednej z końcowych scen dramatu dziennikarz zwraca uwagę słuchaczowi, aby mówił głośniej, ponieważ z trudem można zrozumieć jego słowa; czasami słychać już tylko oddech rozmówcy [por. Röggl 2008b: 32]. Głos komentatora słyszalny w wielu domach sprawia wrażenie bliskości, ale po chwili „już zanika [...], już nakłada się nań różnego rodzaju szum, aż zupełnie pochłonie go kosmos,

<sup>4</sup> „jetzt kommt bewegung in das bild, endlich tut sich was!” [Röggl 2008b: 3].

<sup>5</sup> „wieder zurückzufinden zu der person, die ich einmal gewesen sei” [Röggl 2008b: 33].

z którego pochodzi”<sup>6</sup>. Poza tym „nie wiemy, kto siedzi po drugiej stronie linii [telefonicznej]”<sup>7</sup>.

W utworze *worst case* (*Przypadek najgorszy z możliwych*) autorka podkreśla postępujące uzależnienie tzw. przeciętnych obywateli od relacji medialnych, które stopniowo zastępują telewizjom codzienne relacje międzyludzkie: „kto nie siedzi w oczekiwaniu na dokładne liczby przed swoim ekranem”<sup>8</sup>. Natłok wiadomości powoduje u odbiorców senność, zmęczenie, zaburzenia koncentracji, zmienne nastroje, a nawet płacz [por. Röggl 2008b: 13]. Jedna z postaci dramatu podaje w wątpliwość wiadomości dotyczące katastrof, stanu wyjątkowego i pożaru lasów, dając do zrozumienia, że relacje dziennikarzy cechuje skłonność do przesady [por. Röggl 2008b: 15]. Również w tym utworze wszystkie postacie mówią o sobie, stosując mowę zależną, dzięki czemu ich wypowiedzi brzmią, jakby były przekazywane przez reportera [por. Röggl 2008b].

W dramacie *worst case* autorka akcentuje ponadto potrzebę dialogu między przedstawicielami różnych grup społecznych [por. Röggl 2008b]. Bohater zwany *kassandrafan* podkreśla swą radość, ponieważ do głosu dochodzą wreszcie tzw. przeciętni ludzie [por. Röggl 2008b: 37]. Autorka przedstawia w tym utworze różne formy komunikacji werbalnej, m.in. prowadzenie tzw. *small talk* w trakcie posiedzenia szkolnej rady rodziców [por. Röggl 2008b: 40]. Nauczyciele używają licznych eufemizmów, mówiąc m.in. o „likwidacji nieporozumień” między pedagogami a rodzicami [por. Röggl 2008b: 40–42]. Między stronami dialogu wywiązuje się dyskusja. Pracownicy szkoły obarczają winą za problemy wychowawcze związane z jednym z dzieci jego matkę i zwracają jej ostro uwagę [por. Röggl 2008b: 42]. Jedna z nauczycielek w gwałtowny sposób zamyka dyskusję, kończąc tym samym spotkanie z rodzicami, ponieważ, jak twierdzi, nie ustalono nic konstruktywnego, a większość obecnych nie brała udziału w rozmowie [por. Röggl 2008b: 52].

W słowach postaci dramatu Röggl wyraża przekonanie, że rodzice powinni częściej rozmawiać ze swymi dziećmi [por. Röggl 2008b: 45]. Należy poważnie traktować ich wypowiedzi i odpowiadać na pytania [por. Röggl 2008b: 45]. Często nawet troskliwi rodzice zaniedbują bowiem komunikację we własnym domu [por. Röggl 2008b: 45]. Powinno się natomiast wygospodarować czas na wspólną rozmowę, na przykład w trakcie posiłku [por. Röggl 2008b: 45]. Młodzi ludzie mają wówczas niepowtarzalną szansę poznać starsze pokolenie [por. Röggl 2008b: 45]. Zdaniem autorki, zaniedbywanie dialogu z młodzieżą oraz wychowywanie dzieci w świecie nakazów i zakazów powoduje negatywne skutki: róż-

<sup>6</sup> „schon verlausche seine stimme, schon lege sich allerhand technisches geräusch über sie, bis sie ganz verschluckt werde vom radiokosmos, aus dem sie gekommen sei” [Röggl 2008b: 9].

<sup>7</sup> „wir wissen nicht, wer am anderen ende der leitung sitzt” [Röggl 2008b: 9].

<sup>8</sup> „wen sehe man jetzt nicht in erwartung der genauen zahlen vor dem bildschirm sitzen?” [Röggl 2008b: 12].

norodne fantazje, zaburzenia koncentracji, reakcje alergiczne, a nawet zjawiska psychosomatyczne [por. Röggl 2008b: 47].

W swej różnorodnej twórczości Kathrin Röggl analizuje i tematyzuje rolę słowa we współczesnej komunikacji. Zdaniem Wiebke Eden, pisarka preferuje gry słowne, oryginalne zwroty, przenoszenie znaczeń i dowcipne neologizmy (np. „eurofitneß” – „europejski fitness”) [por. Eden 2001: 105]. Chociaż przedstawia w swych dziełach tzw. przeciętnych ludzi, a jej powieści i dramaty bazują na wywiadach z realnie żyjącymi osobami, to w swoich dziełach dodaje zawsze element sztuki [por. Eden 2001: 105]. Często wzbogaca materiał dokumentalny o ciekawe środki stylistyczne, w tym fragmenty nacechowane liryzmem [por. Eden 2001: 105].

Powieść *wir schlafen nicht* (*Nie śpiamy*) jest oparta na ponad 30 oryginalnych nagraniach dialogów z pracownikami firmy consultingowej [por. Röggl 2004b]. Eva Behrendt nazywa ten tekst „histerycznym koncertem głosów, pełnym dowcipu językowego i gryzącej krytyki” [Behrendt 2004: 57]. Zdaniem Röggl, ostra konkurencja w wielkiej korporacji znajduje odzwierciedlenie w sferze językowej. Pisarka łączy nagrany materiał w spójną strukturę [por. Behrendt 2004: 57]. Nie jest to jednak dzieło o charakterze wyłącznie dokumentalnym. Charakterystyczne są w tym utworze neologizmy, m.in. ciekawe złożenia, np. „steuerberatereltern” – „rodzice doradców podatkowych” [por. Behrendt 2004: 58]. Pracoholizm i ostra konkurencja w środowisku zawodowym uniemożliwiają nawiązanie dialogu między bohaterami powieści. Postacie wygłaszają często pseudomonologi, skierowane do dziennikarki prowadzącej z nimi wywiad oraz utrzymane w trybie przypuszczającym. Konjunktiv podkreśla tu zaślepienie i alienację ludzi koncentrujących się wyłącznie na karierze zawodowej, podając w wątpliwość wyznawane przez nich wartości. Z powodu zaburzonej komunikacji, ograniczającej się do służbowych maili i pospiesznych rozmów przez telefon komórkowy, w stosunkach międzyludzkich pojawiają się różne wynaturzenia: lobbing, alkoholizm, liczne romanse, w których pracoholicy szukają zapomnienia. Recenzenci podkreślają ciekawy język utworu. Jak stwierdza Behrendt, Röggl przenosi związki znaczeniowe, a poszczególne epizody przypominają „mini-dramaty” [por. Behrendt 2004: 58].

Autorka charakteryzuje sposób wysławiania się pracowników jednej z ogromnych korporacji w Düsseldorfie. Stosowanie żargonu pełnego słownictwa specjalistycznego powoduje odgraniczenie się od ogółu rozmówców oraz przyspiesza powstanie poczucia przynależności do firmy wśród jej pracowników. Pisarka wykorzystuje w powieści technikę montażu, bazując na oryginalnych nagraniach wywiadów przeprowadzonych w latach 2000–2003. Wypowiedzi danej postaci często oparte są na nagraniach rozmów z kilkorgiem różnych osób [por. Kasaty 2007: 270]. W środowisku, w którym panuje ogromna konkurencja, współpracownicy nie potrafią rozmawiać ze sobą. Ich wypowiedzi stają się pseudomonologami.

Wszystkie elementy w powieści Röggli, poza trybem przypuszczającym, przypominają wywiad: nagły początek wypowiedzi, krótkie zdania, zwroty zaczerpnięte z mowy potocznej oraz specjalistyczne terminy charakterystyczne dla środowiska pracy w firmie doradczej, świadczące o autentyczności rozmowy, zastosowanie wyrażen metajęzykowych, np. „krótko mówiąc”. Forma wywiadu jest pełna sprzeczności, ponieważ 3 osoba liczby pojedynczej trybu Konjunktiv występuje w języku niemieckim najczęściej przy cytowaniu cudzej wypowiedzi, na przykład przez dziennikarzy. Stosowana przez postacie mowa zależna podkreśla fakt, że pracoholicy nie są zdolni nawiązać głębszych relacji z innymi ludźmi [por. Noltze 2004: 36]. Tylko pojedyncze zdania występują w trybie Indikativ. Dlatego w odniesieniu do powieści *wir schlafen nicht* Karin Krauthausen używa sformułowania *das konjunktivische Interview* („wywiad prowadzony w trybie przypuszczającym Konjunktiv”) [por. Krauthausen 2006: 121]. Oscyluje on między „inscenizacją” a „bezpośrednią wypowiedzią w czasie teraźniejszym” [por. Krauthausen 2006: 121].

Twórczość Kathrin Röggli wyróżnia także olbrzymi sceptycyzm wobec możliwości języka. Literaturoznawcy mówią w tym kontekście o „Sprachkritik” („krytycyzmie językowym”) lub „Sprachskepsis” („sceptycyzmie językowym”) pisarki. Zarówno recenzenci, jak i sama autorka podkreślają jej fascynację dorobkiem tzw. Wiener Gruppe. Do reprezentantów tej grupy należą m.in. Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm i Oswald Wiener. Jak stwierdza Nicole Henneberg, pod wpływem inspiracji twórczością „awangardy austriackiej” artystka zaczęła wykorzystywać w swych dziełach elementy slangu młodzieżowego [por. Henneberg 1998: o. S]. Cechą łączącą twórczość Röggli z lat 1982–2012 z dorobkiem Wiener Gruppe jest także rezygnacja z pisowni wyrazów wielką literą. Ponadto można tu dopatrywać się inspiracji dorobkiem tzw. Bauhaus-Gruppe, której reprezentanci używali wyłącznie małych liter. Również Elfriede Jelinek tworzyła na początku swej kariery z pominięciem niektórych zasad ortografii.

Zdaniem Röggli, żadne ze słów nie powinno się wyróżniać wśród pozostałych, co ma miejsce przy zachowaniu zasad pisowni wielką literą [por. Kasaty 2007: 262]. Uproszczenie stosowane przez austriacką autorkę ma ułatwić czytelnikowi percepcję tekstu i jego bezstronną interpretację, po krótkim okresie początkowej adaptacji [por. Kasaty 2007: 262]. Jedną z przyczyn stosowania pisowni małą literą jest próba ukazania, w jaki sposób ludzie funkcjonują na płaszczyźnie społecznej i politycznej oraz jakie powiązania istnieją między sprawującymi władzę a stosowanym przez nich stylem wypowiedzi: „chodzi mi o to, aby język, a przynajmniej język literacki, ukazać w innym świetle niż to najzwyczajwsze”<sup>9</sup>. W jednym z wywiadów prasowych, przeprowadzonym przez Olgę Oliwię Ka-

<sup>9</sup> „worum es mir geht, ist, sprache, also zunächst literarische sprache in ein anderes licht zu rücken als jenes meist übliche” [Kasaty 2007: 261].



saty, pisarka potwierdziła, że jej sceptycyzm językowy wiąże się z działalnością przedstawicieli awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. [Kasaty 2007: 262]. Artystka nie przejmuje jednak do swej twórczości radykalnych elementów ich programu, m.in. odżegnuje się od hasła „uwolnienia liter”, tym bardziej, że język nie składa się wyłącznie z nich, tylko bazuje na „umiejscowieniu wyrazów w określonym kontekście” [por. Kasaty 2007: 260–261].

Recenzenci dzieł pisarki podkreślają przemyślany dobór słów w jej utworach, wykorzystanie techniki montażu, zastosowanie wyrazów dźwiękonaśladowczych i neologizmów świadczących o wybitnej kreatywności artystki [Eden 2001: 110]. Język utworów Rögglia oddziałuje na wyobraźnię czytelnika, wywołując szereg interesujących skojarzeń. Zawiera zarówno elementy zaczerpnięte z mowy potocznej, jak i niezwykle urokliwe fragmenty liryczne [Eden 2001: 110]. Zdaniem Wiebke Eden, w tomie opowiadań *Niemand lacht rückwärts (Nikt nie śmieje się wspak)* pisarka „zamknęła głosy pulsującego życiem, nowoczesnego Berlina”, tworząc za pomocą środków językowych „nowe światy i przestrzenie życiowe” [Eden 2001: 112]. Stosując w przygotowaniach do swych powieści dyktafon, autorka wykorzystuje autentyczne dialogi i monologi, a także miesza różne style wypowiedzi: słownictwo charakterystyczne dla telewizyjnych wiadomości, jak również mowę potoczną czy język giełdy [por. Eden 2001: 112].

Zainteresowanie rolą słowa w komunikacji we współczesnym świecie wiąże się z początkami kariery pisarki w tzw. grupie salzburskiej („Salzburger Gruppe”). Artystka zaangażowała się w działalność awangardowego teatru oraz pracowała w redakcji czasopisma „erostepost” [por. *Literaturgruppe...* 1990: 21]. W ramach warsztatów doskonalila swoje umiejętności i dyskutowała z innymi artystami o ulubionych lekturach oraz o własnych utworach [por. Kasaty 2007: 258, Eden 2001: 108]. Grupa młodych pisarzy skupionych wokół czasopisma „erostepost” organizowała różnorodne gry słowne z udziałem publiczności. Na przykład 23 I 1990 r. poproszono słuchaczy o podanie dwóch dowolnych zdań, które miały być punktem wyjścia do tekstów tworzonych na miejscu przez uczestników eksperymentu [por. *Literaturgruppe...* 1990: 21].

Można zaryzykować stwierdzenie, że sceptycyzm językowy to cecha charakterystyczna dla szeregu pisarzy austriackich, takich jak Nestroy i Kraus. Pisarka analizuje zagadnienie, co skłania nas do mówienia, a także, w jaki sposób mowa determinuje nas samych [por. Kasaty 2007: 263]. Rögglia szuka inspiracji również w eksperymentalnych tekstach Arno Schmidta<sup>10</sup>, wykorzystujących elementy żargonu, oraz w „kolożach językowych” Huberta Fichtego [por. Kasaty 2007: 263]. Dzięki analizie wybranych tekstów ostatniego z wymienionych artystów autorka wysnuła wniosek, że również w jej twórczości elementy autobiograficzne i dokumentalne nie muszą się wykluczać [por. Rögglia 2005b: 83]. Fascynuje ją także literacki język oraz „multimedialność” w filmach Alexandra Klugego [por. Kasaty 2007: 264].

<sup>10</sup> M.in. *Kühe in Halbtrauer*.

W wywiadzie udzielonym Oldze Olivii Kasaty pisarka wyraża przekonanie, że język, który stosujemy, oddziałuje również na nas samych, determinując naszą osobowość [por. Kasaty 2007: 261]. Nawiązując do poststrukturalistów, autorka stwierdza, że to „język konstytuuje jednostkę” [por. Kasaty 2007: 262]. Zdaniem Eden, Röggl traktuje język jako „wytwór”, w którym „jednoczą się terażniejszość i społeczeństwo” [Eden 2001: 109]. Kasaty wspomina, że pisarka chętnie spędza długie godziny przy biurku, zajęta eksperymentami słownymi: demontowaniem i ponownym łączeniem, „jak czyni to zegarmistrz, naprawiając zegar lub technik skupiony nad radioodbiornikiem” [por. Eden 2001: 109]. Zdaniem Eden, austriacką artystkę można nazwać „konstruktorką języka” wykazującą się ogromną fantazją i wycuciem, która inspirację do gier słownych czerpie z mieszanki rozmów i ulicznych odgłosów, reklam, gazet i telewizji [por. Eden 2001: 109].

W swojej twórczości Kathrin Röggl często podejmuje zagadnienie ograniczenia komunikacji werbalnej na rzecz korzystania ze zdobyczy techniki: maili i telefonów. Powodują one, że kontakty międzyludzkie stają się coraz bardziej formalne, nabierając charakteru zdawkowych wiadomości. Wymiana zdań polegająca na szczerej rozmowie staje się rzadkością. W *Niemand lacht rückwärts* (*Nikt nie śmieje się wstecz*) młoda kobieta ogranicza swe kontakty ze znajomymi do rozmów telefonicznych [por. Röggl 2004a]. W wolnym czasie coraz rzadziej opuszcza dom, zatem nie ma okazji, aby porozmawiać z nimi osobiście. W powieści *Abrauschen* występuje scena, w której bohaterka uzyskuje jedynie połączenie telefoniczne z automatyczną sekretarką [por. Röggl 2007: 12]. Nagrywanie kolejnych wiadomości nie pomaga jednak w zwalczeniu zimowej depresji; brakuje rozmowy z drugim człowiekiem [por. Röggl 2007: 12].

Jedna z postaci dramatu *worst case* (*Przypadek najgorszy z możliwych*) przyznaje, że jej kontakty ze znajomymi polegają na rozmowach telefonicznych prowadzonych nocą [por. Röggl 2008b: 23]. Często nie mają one jednak charakteru dialogu, tylko sprowadzają się do monologu drugiej strony [Röggl 2008b: 23]. Kobieta uświadamia sobie, że nikogo nie widuje, ponieważ dla podtrzymywania kontaktów korzysta z telefonu [Röggl 2008b: 23]. W dalszej części dramatu wypowiedzi bohaterów determinuje strach wywołany alarmującymi wiadomościami telewizyjnymi dotyczącymi kolejnych katastrof. Jedna z postaci zwraca uwagę swemu rozmówcy, aby zachowywał się w sposób opanowany [por. Röggl 2008b: 27]. Zdenerwowanie udziela się jednak zarówno jemu, jak i głównej bohaterce dzieła [por. Röggl 2008b: 27].

Również w *tokio, rückwärtstagebuch* (*Pamiętniku pisanym wstecz*), który stanowi zapis wrażeń z 7-tygodniowej podróży z Tokio i – zamiast chronologicznego układu – jest pisany w odwrotnej kolejności, Röggl przedstawia szeroko pojęte następstwa zaniku komunikacji międzyludzkiej [Röggl 2009c]. W utworze tym młoda kobieta zmaga się z poczuciem alienacji w obcym kraju. Stwierdza,

że dzięki pamiętnikowi „pisanemu wstecz” przenosi się pamięcią do wspomnień z Europy i do swego gabinetu, z którym kojarzy się jej poczucie bezpieczeństwa [Röggla 2009c: 16]. W Tokio czuje się natomiast osamotniona i zagrożona, w otoczeniu ludzi porozumiewających się w obcym języku [por. Röggla 2009c: 16]. Przechodnie i pasażerowie metra mówią wyłącznie po japońsku [por. Röggla 2009c: 16]. Turystkę „bombardują” również setki różnych „głosów elektronicznych”, a także „komunikaty”, „audycje telewizyjne nadawane ponad skrzyżowaniem” i „szmer reklam” [por. Röggla 2009c: 22]. Jak stwierdza narrator, „wszędzie może kryć się głos, który się do nas odzywa” [por. Röggla 2009c: 22]. Pisarka doświadcza w Japonii zjawiska *culture clash*, charakterystycznego także dla bohaterów filmu *Lost in Translation* Sofii Coppoli (2003). Dla odzwierciedlenia tego fenomenu, pisarka sięgnęła w *tokio, rückwärtstagebuch* wraz z grafikiem Oliverem Grajevskim po formę komiksu inspirowanego japońskimi kreskówkami *anime* [por. Röggla 2009c].

Autorka ubolewa nad tym, że w tak szybko rozwijającym się kraju, jakim jest Japonia, przeprowadzenie wywiadu utrudnia słaba znajomość języka angielskiego [por. Röggla 2009c: 35]. Rozmówca pisarki nie rozumie zadawanych mu pytań, a jednak usiłuje zachować niewzruszony wyraz twarzy [por. Röggla 2009c: 35]. Z uwagi na utrudnioną komunikację, autorka próbuje wprowadzić bardziej swobodną atmosferę, zmieniając raz po raz temat rozmowy [por. Röggla 2009c: 35]. Zastanawia się, dlaczego mężczyzna nie przyznaje się do słabej znajomości języka angielskiego [por. Röggla 2009c: 35]. Zdaniem Röggli, może to wynikać na przykład z różnic kulturowych: Japończyk stara się „zachować twarz” w każdej sytuacji [por. Röggla 2009c: 35]. Pisarkę dziwi fakt, że w Tokio swobodnie porozumiewają się w języku angielskim tylko sprzedawczynie w butikach z markową odzieżą [por. Röggla 2009c: 35]. Niemożność komunikacji w jakimkolwiek ze znanych jej języków pogłębia u młodej kobiety poczucie wyobcowania [por. Röggla 2009c: 35]. Również w trakcie wieczoru autorskiego Röggla dostrzega brak zrozumienia ze strony zgromadzonych słuchaczy, co stanowi dla niej wielkie utrudnienie:

Twarze przede mną pozostają nieruchome. Starają się słuchać, nie okazują swej bezradności. I znowu twarze ani drgnęły. Przecież o coś zapytałam. Chwila oczekiwania. Patrzą na mnie. Pytam ponownie, w inny sposób. Pytam, czy mnie zrozumieli. Jest w dobrym tonie, aby po wykładzie lub wieczorze autorskim w Japonii zaczekać, powtarzają mi wciąż na nowo. Mówią mi, że jest to oznaką szacunku, by w następującej potem debacie publicznej nie stawiać od razu pytań, jednak ja w to nie wierzę. Nie, nie zostałam w wystarczający sposób zrozumiana<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> „die gesichter vor mir bewegen sich nicht. sie bemühen sich zuzuhören, sie zeigen ihre ratlosigkeit nicht. die gesichter bewegen sich schon wieder nicht. ich habe schließlich was gefragt. es wird gewartet. man sieht mich an. ich frage nochmal anders. ich frage, ob sie verstanden haben. es ist höflich, nach einem vortrag oder einer lesung zu warten in japan, sagt man mir immer wieder. es ist ein zeichen von respekt, in der sich anschließenden öffentlichen diskussion nicht sofort nicht sofort fragen zu stellen, sagt man mir, doch ich glaube nicht daran. nein, ich bin nicht klar genug” [Röggla 2009c: 38].

Brak partnerów do dyskusji powoduje, że autorka ma problemy z koncentracją, a także ze sformułowaniem i wyrażeniem na forum publicznym własnych przemyśleń [por. Röggl 2009c: 38]. Japończycy wydają się pisarce skrajnym przykładem pracoholizmu. Jeden z pracowników firmy komputerowej w Tokio stwierdza, że rozmowy z przyjaciółmi wykorzystuje jako „źródło informacji dla swojej pracy” [por. Röggl 2009c: 34].

W eseju *das häßliche gespräch. anmerkungen zu einer ästhetik des literarischen gesprächs* (Okropna rozmowa. Uwagi o estetyce rozmowy literackiej) autorka wyraża swe przemyślenia dotyczące związków słowa i mediów [Röggl 2005a]. Podkreśla, że każda inscenizacja teatralna istnieje tylko w momencie artykulacji tekstu sztuki [Röggl 2005a: 149]. Stwierdza, że nawet codzienne rozmowy po ich nagraniu zyskują charakter zainscenizowanych [Röggl 2005a: 149]. Zdaniem autorki, język narzuca nam pewne ograniczenia, w ramach których możemy się poruszać, na przykład litery i gramatykę, m.in. zasady budowy zdań [por. Kasaty 2007: 265].

W rzeczywistości zdominowanej przez nowoczesną technikę Röggl interesuje się nowatorskimi środkami wyrazu, wykraczającymi poza możliwości słowa pisanego. Jest m.in. autorką hipertekstu *nach mitte*. Brała także udział w projekcie „Lichtzeile”, polegającym na wyświetlaniu w Wiedniu ponad budynkiem dworca Westbahnhof pod postacią neonu tekstu pisanego w tym samym czasie *online* na komputerze. W swojej prozie Röggl często stosuje nawiązania do filmu i technikę montażu. Jako początkująca pisarka, podczas wieczorów autorskich nie wahała się zastosować instalacji video [por. Eden 2001: 109]. Dobitnym przykładem poszukiwania przez autorkę pozajęzykowych środków wyrazu jest uczestniczenie w projekcie *convex.tv*. Polegał on na czytaniu tekstu na antenie radiowej, przy czym w Internecie w tym samym czasie wyświetlano ilustracje korespondujące z treścią utworu. Dowodem poszukiwań autorki zmierzających do znalezienia adekwatnych środków wyrazu jest ponadto jej udział w warsztatach „TEMPO” zorganizowanych przez fundację Stiftung Lesen w Literaturhaus w Kolonii 23 IV 2003 r. [por. Tempo 2003]. Ideą przewodnią projektu, w którym uczestniczyło kilku pisarzy niemieckojęzycznych, było to, aby w ciągu 12 godzin napisać i wydrukować nowy utwór literacki.

Podsumowując, Kathrin Röggl podejmuje w swej twórczości problem roli słowa w komunikacji we współczesnym świecie. Autorka dochodzi do wniosku, że wszechobecne media w coraz większym stopniu determinują nasz sposób postrzegania i język. Mimo postępującego uzależnienia od środków masowego przekazu, rozmowa z drugim człowiekiem wydaje się pisarce bezcenna.

Röggl ukazuje w swej twórczości świat, w którym tempo życia oraz pracoholizm wpływają na zanik komunikacji werbalnej. W kilku dramatach i powieści *wir schlafen nicht* (*Nie śpiamy*) pisarka stosuje niemal w całości dzieła tryb przypuszczający Konjunktiv [por. Röggl 2004b]. Autorka sygnalizuje w ten sposób problemy w komunikacji międzyludzkiej: dialog we współczesnym świecie bywa niepełny lub zastępują go monologi. Otoczona przez tłum porozumiewa-

jący się w obcym języku, autorka doświadczyła w Tokio zjawiska *culture clash*. Pisarka stwierdza, że brak komunikacji między ludźmi prowadzi do pogłębienia się poczucia alienacji. Owocem przemyśleń na temat roli słowa w komunikacji międzyludzkiej są także liczne eseje autorki, w których określa ona rozmowę jako „ruchomą katastrofę” [Röggla 2005a: 111]. Zdaniem artystki, błędne jest przekonanie, że dialog może prowadzić do osiągnięcia pełnego porozumienia. W swej twórczości Röggla podkreśla jednak rolę komunikacji werbalnej, zwłaszcza w kontaktach między pokoleniami: tylko dzięki dialogowi można kształtować osobowość dorastającej młodzieży. Pisarka wskazuje na fakt, że do codziennej mowy przenikają zapożyczenia z języków obcych, frazesy charakterystyczne dla telewizyjnych wiadomości oraz żargon specjalistyczny. Wykorzystując zdobycze techniki, w tym nagrania rozmów oraz audycji telewizyjnych i radiowych, Röggla stara się wzbogacać język swych utworów o elementy slangu i inne cytaty z oryginalnych wywiadów. Uważa bowiem, że współczesny artysta powinien dostosować swój warsztat do zmieniających się gustów i oczekiwań czytelników.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- Röggla K. [2001], *really ground zero*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2002], *Irres Wetter*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2003], *fake reports* [Manuskrypt], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2004a], *Niemand lacht rückwärts*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2004b], *wir schlafen nicht* [Roman], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2004c], *wir schlafen nicht* [Theaterstück], „Theater heute”, t. 3, s. 59–67.
- Röggla K. [2005a], *das häßliche gespräch. anmerkungen zu einer ästhetik des literarischen gesprächs*, „Akzente”, Nr 3, s. 249–259.
- Röggla K. [2005b], *draussen tobt die dunkelziffer* [Manuskrypt], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2006], *stottern, stolpern und nachstolpern – zu einer ästhetik des literarischen gesprächs*, „Kultur & Gespenster”, Nr 2, s. 98 i n.
- Röggla K. [2007], *Abrauschen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2008a], *fake reports* [Manuskrypt], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2008b], *worst case* [Manuskrypt], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2009a], *die beteiligten* [Manuskrypt], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2009b], *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*, Verlag Droschl, Wien.
- Röggla K. [2009c], *tokio rückwärtstagebuch*, starfruit publications, Nürnberg.
- Röggla K. [2009d], *Worst Case Scenario*, „Die Zeit”, 05.03.2009, s. 45–46.
- Röggla K. [2010], *die alarmbereiten*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Röggla K. [2011a], *die unvermeidlichen. Ein Auftragswerk für die Frankfurter Positionen* [Aufführungsmaterial], Mannheim
- Röggla K. [2011b], *die unvermeidlichen. Ein Auftragswerk für die Frankfurter Positionen* [Manuskrypt], Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

- Röggla K. [2012], *Worst Case* [Essay], www.dtver.de [dostęp 27.04.2012].
- Röggla K. [2003], *Besser wäre: keine*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- TEMPO [2003], *Ein kreatives Abenteuer zum Welttag des Buches*, 23 April 2003. Stiftung Lesen, Verlag Landpresse, Literaturhaus Köln.

## Literatura przedmiotu

- Behrendt E. [2004], *Die Sprachverschieberin. Unterwegs im Consultant-Milieu: Die Autorin Kathrin Röggla und ihr neues Stück „wir schlafen nicht“*, „Theater heute“, Nr 3, s. 56–58.
- Behrendt E. [2005], *Ich will niemanden abhalten, schulden zu machen. Die Autorin Kathrin Röggla über ihr neues Stück „draußen tobt die dunkelziffer“, über gewollte Verschuldung, „Heuschreckenkapitalismus“ und dokumentarische Mittel als ästhetische Instrumente*, „Theater heute“, Nr 46.
- Burkhardt S. [2011], *„Alle dachten, es ist jetzt ein Krieg ausgebrochen“*. Kathrin Röggla in Gespräch mit Susanne Buckhardt, www.dradio.de, 11.09.2011 [dostęp 11.01.2012].
- Das Drehen einer Sprachschraube. Die österreichische Autorin Kathrin Röggla wird 2010 mit dem Nestroy-Preis für das beste Stück ausgezeichnet* [2010], „Wiener Zeitung“, 15.10.2010, Nr 201, s. 15.
- Eden W. [2001], *Kathrin Röggla: „Sprache ist Tanz“*, [w:] W. Eden, *„Keine Angst vor großen Gefühlen“*. Die neuen Schriftstellerinnen, Berlin, s. 105–114.
- Gombrowicz W. [1988], *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5–87.
- Henneberg N. [1998], *Nüchternder Rausch Sprache: Kathrin Rögglas zweites Buch*, „Berliner Zeitung“, 17.04.1998.
- Ivanovič Ch. [2006], *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas «really ground zero»*, „Kultur & Gespenster“, Nr 2, s. 108–117.
- Kampusch N. [2010], *3096 Tage*, Verlag List, Berlin.
- Kampusch N. [2011], *3096 dni*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice.
- Kapusta D. [2011], *Kathrin Röggla: fake reports (2002)*, [w:] D. Kapusta, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München, s. 157–168.
- Kasaty O. O. [2007], *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München.
- Krauthausen K. [2006], *Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman „wir schlafen nicht“*, „Kultur & Gespenster“, Nr 2, s. 119–125.
- Kremer Ch. [2008], *Kathrin Röggla: „wir schlafen nicht“ (2004)*, [w:] *Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John Duffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggla*, Marburg, s. 114–133.
- Literaturgruppe erostepost* [1990], „erostepost“, Nr 5, s. 21.
- Mayer N. [2010], *Der zweifache Missbrauch im Fall Natascha K.*, „Die Presse“, 18897, 18.10.2010, s. 21.
- Mergenthaler V. [2011], *«verständnisschwierigkeiten»*. Zur Etho-Poethik von Kathrin Rögglas «really ground zero. 11 september und folgendes», [w:] C. Gansel (Red.), *Kriegsdiskurse in der Literatur und Medien nach 1989*, Göttingen, s. 231–245.
- Noltze H. [2004], *Klettern im Kontrolgebirge. Ohne Auszeit: Kathrin Röggla nimmt die Wirtschaft zu Protokoll*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 07.04.2004, Nr 83, s. 36.
- Rauscher H. [2012], *Endlich Schluss. Der Blödsinn, der über Natascha Kampusch von Wichtigtuern, Hobby-Detektiven verbreitet wurde, ist widerlegt*, www.derStandard.at [dostęp 11.05.2012].
- Siegel E.-M. [2012], *Gewaltwirtschaft? Im Inneren der Funktion (kathrin röggla)*, [w:] E.-M. Siegel, *Gewalt in der Moderne*, Marburg, s. 235–244.

- Wojno-Owczarska E. [2006], *Der Typus der modernen Frau in Katrin Röggles Drama «wir schlafen nicht»*, „Studia Niemcoznawcze”, t. 33, s. 351–360.
- Wojno-Owczarska E. [2011], *Katastrofa 11 września 2001 roku w powieści Kathrin Röggli «really ground zero»*, „Studia Niemcoznawcze”, t. 48, s. 277–292.
- Wojno-Owczarska E. [2012], *11 września 2001 roku oraz 11 marca 2004 roku w utworach „really ground zero” Kathrin Röggli i „Madryt, 11 marca” Zuzanny Jakubowskiej*, „Studia Niemcoznawcze”, t. 49, s. 433–445.
- Wojno-Owczarska E. [2012], *„Wir leben in restaurativen Zeiten”. Zu Kathrin Röggles „unvermeidlichen”*, „Studia Niemcoznawcze”, t. 50, s. 391–402.
- Wojno-Owczarska E. [2013], *Zum Bild von Berlin im Schafem von Kathrin Röggli*, „Acta Philologica”, t. 43, s. 157–165.