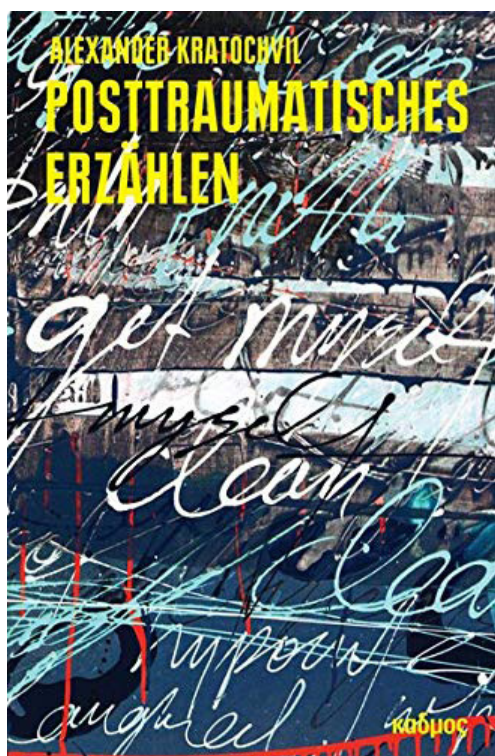


Jan M. Heller

Prázdná pozice



Alexander Kratochvil.
Posttraumatisches Erzählen.
 Berlin: Kadmos 2019, 254 s.

Trauma, tedy poranění, a možnosti a úskalí jeho reprezentace v uměleckém textu učinil předmětem zájmu své nejnovější monografie *Posttraumatisches Erzählen*, podpořené stipendiem v rámci programu Fellowship J. E. Purkyně Akademie věd ČR, slavista Alexander Kratochvil. Trauma je zde oproti své slovníkové definici vymezeno úžeji – jako duševní poranění, které bylo způsobeno střetem jedince s dějinnou silou, jež ho svou mocí dalekosáhle přesahuje: různé formy politického násilí, válka, ale i havárie jaderné elektrárny. Kratochvil tak zaměřil pozornost na jednu speciální výseč literární vědy, kterou tento obor sdílí s dalšími, zejména novějšími a specializovanějšími, zároveň však tradiční taxonomické hranice překračujícími disciplínami, jako jsou *trauma studies* nebo *holocaust studies*. Svě téma autor nezkoumá jako inherentní komponentu uměleckého textu, ale soustřeďuje se v naprosté většině na afektivní, performativní a diskurzivní dopad traumatické zkušenosti ve sféře jazykové komunikace.

Od traumatické zkušenosti k posttraumatickému vyprávění

Už z pokusu o začlenění předmětu zkoumání recenzované knihy do kontextu humanitněvědních disciplín, který jsme telegraficky podnikli, je nasnadě, že pojednat podobné téma si přímo říká o interdisciplinární přístup, který se bude pohybovat na hranici přinejmenším tří diskurzů

– psychologie, práva a široce chápané estetiky. Ačkoli Kratochvil pocho-pitelně pracuje i s novější literaturou (obzvláště produktivní jsou pro jeho výzkum práce psychiatra a psychoanalytika Doriho Lauba nebo kompara-tistky Cathy Caruth¹), metodologicky vychází zejména ze sémiotiky, když vnímá umělecké texty jako podmnožinu velkého znakového systému, který je tvořen jejich sociokulturními kontexty. Současně je tu (implicitně) čitelná inspirace fenomenologická.

Monografie je členěna tradičním akademickým způsobem na kapitoly věnovanou teoretickým východiskům a případové studie, v nichž jsou zkoumány materiálové aplikace. V první kapitole, nazvané prostě „Úvod“, vymezuje autor své téma a cíl práce, jímž je na základě textově interpre-tačních kapitol „vygenerovat ze spektra těchto souvislostí způsob čtení, který by zachytil odkazy podstatné pro posttraumatické vyprávění“ (s. 50). Nejprve definuje pojem traumatu, a to na historickém základě a z psycholo-gického hlediska, s odkazem na klasickou literaturu, vedoucí až k Sigmundu Freudovi. Trauma pojímá jakožto duševní poranění, které s sebou nese symptom, definovatelný široce jako nevyslovitelnost. Tato nevyslovitelnost je chápána ve smyslu selhání či vyřazení některých jazykových funkcí, zejména těch, které se týkají sdělení jako takového, jeho předmětu a adre-sáta.² V návaznosti na postřehy z dějin zkoumání traumatu v 19. a 20. století a příslušnou sekundární literaturu pak autor nabízí varianty (nebo možná spíše manifestace) tohoto symptomu, jako jsou například nepřítomnost dialogického partnera, porušení (fragmentarizace) či úplné zneplatnění ko-munikačního jazykového kódu nebo kognitivní „vyprázdnění“ příslušného poškozeného místa v paměti jedince. Zdá se, že nevyslovitelnost se definuje spíše jako *nesdělitelnost*, ale, jak uvidíme dále, Kratochvil se tyto koncepty snaží spíše polemicky překonat a nabídnout tezi vlastní.

Základní linie autorova uvažování postupuje s nutným zjednodušením takto: traumatický prožitek, jakkoli údajně nereprezentovatelný v jazyce, může být zpracován ve formě posttraumatického vyprávění, které se ovšem jakožto jazykový jev může stát více či méně organickou součástí symbolického řádu kolektivní paměti. To Kratochvil vyjadřuje metaforicky tak, že se posttraumatická praxe do tohoto řádu „vpisuje“ (einschreibt). Kolektivní paměť, již lze rozumět kolektivní hermeneutický horizont urči-tého společenství, se napájí z paradigmatu svědectví; Kratochvil pomocí pojmu intertextuality popisuje, jak se posttraumatické vyprávění stává součástí těchto struktur a jak proměňuje jejich dynamiku. Pokud bychom měli uvést příklad: v posttraumatickém vyprávění dochází k význama-vým připisováním (atribucím) charakteristik či rolí postavám. Mluvíme o rolích typu „pachatel“, „oběť“, „svědek“, případně jemněji klasifikovaných

1 Autor cituje zejména její monografii *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

2 V terminologii Romana Jakobsona (kterou Kratochvil neuzívá, ale je zde nejnázornější) jsou to funkce referenční, konativní a poetická.

„superhrdinech“, „obětních beráncích“ apod.; na tomto místě se někdy odehrává až jejich teologizace (pojem „mučedník“). Tyto atribuce definují jejich místa v historických narativích, případně je přeznačují, převracejí naruby či parodují. Jak dalekosáhlá může taková proměna být, je nasnadě: o kulturních a následně i politických implikacích lze mluvit zejména tam, kde jsou nositeli uvedených atribucí postavy kolektivní. Autor uvádí příklady typu kolonizační podprahové traumatizace, k níž dochází při soustavném úsilí o *homogenizaci* utlačovaného.

Jestliže při zmínce o přechodu od traumatického prožitku k posttraumatickému vyprávění používáme podmiňovací způsob („může být zpracován“), má to svůj důvod. Jak jsme viděli, traumatizující prožitek (podobně jako jakýkoli extrémní prožitek) se podle výchozí teze, navazující na freudovskou psychologii, vymyká možnostem sdělitelnosti. Nevyslovitelnost vede nutně k mlčení. Toto mlčení však u Kratochvila není chápáno v negativním smyslu jako nepřítomnost výpovědi, ale jako ticho, které, vnímáno s fenomenologickou intencí, mluví. K alternativním způsobům komunikace prostřednictvím mlčení se Kratochvilova publikace opakovaně navrácí: jazykové ztvárnění traumatické zkušenosti bylo až poměrně donedávna pro bádání v oblasti politického násilí (ať již v oboru práva, estetiky, politologie či historie) nejsnáze dostupným, a tedy privilegovaným a takřka jediným pramenem. Změna přišla s tzv. forenzním obratem, který namířil pozornost badatelů k hmotné kultuře.

S informacemi získávanými od svědků je potíž, neboť neobstojí jako výpověď epistemologická, natož právní. Svědkové jen zřídka nabízejí o prožitém traumatu bezprostřední svědectví, naopak k dosvědčení události dochází až s časovým odstupem (jak Kratochvil zdůrazňuje s odvoláním na již zmíněnou Cathy Caruth), a jak jsme naznačili v úvodním načrtnutí povahy traumatu jakožto jazykového jevu, vyznačuje se nejednoznačností, vnitřními rozpory a fragmentárností, způsobenými nespolehlivostí lidské paměti a nutnou arbitrarností lidské komunikace. Tím je ovšem pojmenován základní paradox zkoumání posttraumatického vyprávění: umělecká, metaforická, obrazná řeč nekomunikuje traumatickou zkušenost jinak než porušeným, nedostatečným způsobem – a zároveň je jediná možná. Způsoby, jak lze textovou interpretací s přihlédnutím k žánrovým či mediálním specifikům toto mlčení překonat, jsou různé – autor je sice systematicky neshrnuje, ale ze struktury teoretické kapitoly je zřejmé, že k nim patří práce se symbolickým, obrazným jazykem, narativizace (pozoruhodný příklad nabízí v podobě „narativizace tragédií“ v médiích, kde vytváření příběhů soustředěných kolem traumatizující události funguje jako únikový mechanismus) nebo práce s postavami, kdy např. pozici postavy ve struktuře literárního textu zaujímají přízraky z minulosti. Autor také načrtává teorii „negativní postavy“, kterou je personifikované *ono*, o čem subjekt nedokáže uvažovat či mluvit. Vrátime-li se nyní zpět k jakobsonovským jazykovým funkcím, je zřejmé, že pro tento způsob přemostování traumatického mlčení je obzvláště vhodnou živnou půdou

umělecká literatura, v níž převažuje funkce poetická, zaměřená na vlastní sdělení. Různé jeho podoby v autorsky specifických manifestacích jsou pak demonstrovány – bez nároku na úplnost – v kapitolách analytických.

Kratochvilova argumentace, představená v úvodu, je konzistentní a nekla-de nepřekonatelné překážky. Na několika místech je však autor nadmíru stručný – na s. 45 se tak můžeme dočíst, že „... platí i pro dosvědčující texty, že podíl nevyslovitelného a nepředstavitelného činí dokumentaci věrnou pravdě nemožnou“. Jako by tu fenomenologický přístup k mlčení jakožto prázdné pozici autora zrazoval: míst nedourčenosti (v Ingardenově smyslu) je přece plný každý literární text, dokonce text jako takový, a naopak žádný text nereprezentuje aktuální svět tak, aby byl „věrný pravdě“. Nelze tedy implikovat, že přítomnost (přísně vzato vlastně ne-přítomnost v logickém smyslu) prázdných míst něco vypovídá o epistemologické hodnotě textu, ale je třeba tuto hodnotu hledat v každém textu individuálně. Textu také schází návaznost teoretických východisek na výzkum individuální a kolektivní paměti, kterou autor v úvodu postuluje. V dalším textu se pokusí nastolit mezi nimi souvislost, když pomocí postkoloniální terminologie charakterizuje rozdíl mezi individuálním traumatem jakožto mentální poruchou a kolektivním traumatem spojeným s procesy utlačování, rasismu apod. Jinak však s těmito konceptuálními nástroji pracuje víceméně tak, že jsou přítomny jaksi „na pozadí“.

Traumata a místa paměti

Následující kapitoly knihy jsou věnovány textovým analýzám jednotlivých pramenů. Kratochvil se neomezuje na beletrii, ale zkoumá i narativní struktury v komiksu nebo počítačové hře; vybrané texty jsou hlavně středo- a východoevropské provenience, vedle německých jsou to texty zejména české a ukrajinské. Důvodem tohoto zaměření je pojetí středovýchodní Evropy jakožto „krvavých zemí“ (řečeno s Timothyem Snyderem) s vysokým traumatogenním potenciálem, obzvláště v dějinách 20. století. To na jedné straně signalizuje odklon od západního pohledu, který v oblasti trauma studies v posledních desetiletích dominuje a v němž je pojem historického traumatu asociován např. s afroamerickými komunitami, především však se šoa,³ zároveň ale vzbuzuje jisté pochybnosti ohledně výběru a uspořádání pramenných textů. Autor je bohužel nijak nezduvodňuje ani se nesnaží o komparatistickou či syntetickou perspektivu; jeho volba materiálu je spíše induktivní, když je jeho cílem ilustrovat konkrétními textovými doklady určitou tezi, anebo prostě intuitivní. Otázka je, do jaké míry to je na škodu u publikace strukturované jako sled případových studií, které by obstály i samostatně (mj. proto, že se v nich

3 Z poslední doby lze připomenout práce Michaela Rothberga *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009) nebo Naomi Mandel *Against the Unspeakable: Complicity, the Holocaust, and Slavery in America* (2006).

některé informace opakuji či obměňuji). V každém případě by knize nějaká závěrečná kapitola v žánru „shrnutí“ prospěla.

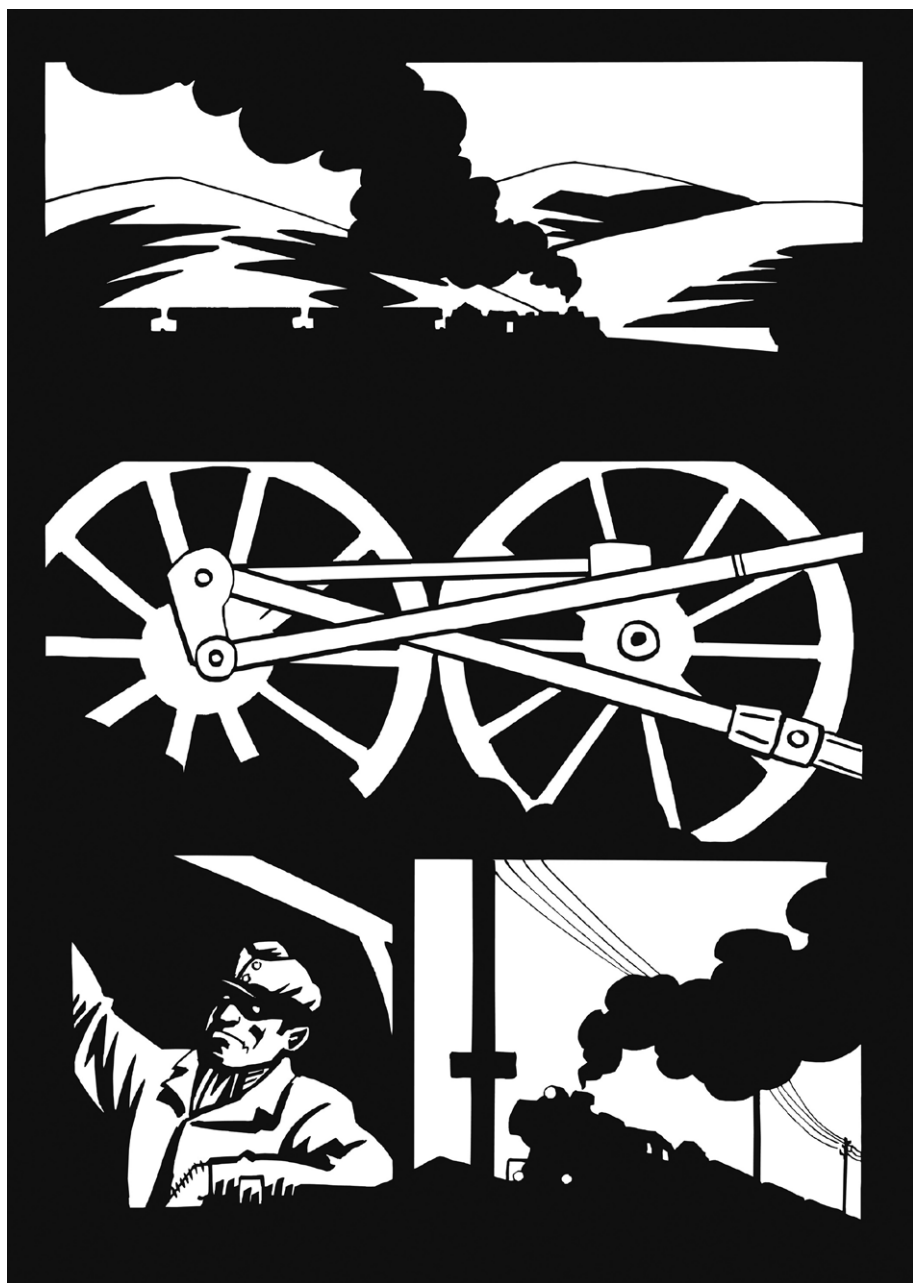
První studie je věnována žánrovým a kompozičním souvislostem posttraumatického vyprávění, které jsou demonstrovány na dvou ukrajinských beletristických textech – povídce „Já. Romantika“ Mykoly Chvyľového (1924) a *Lovcích tygrů* Ivana Bahrjaného (1944). V prvním jmenovaném autor pracuje s polynarativní strukturou několika vypravěčských hlasů, která fragmentarizuje protagonistovu psychologii a má vliv na jeho jazykové vyjadřování, v druhém případě jsou využity žánrové postupy dobrodružného románu, jež umožňují postavě zaujmout roli hrdiny a budovat jeho psychologii na základě výrazné, až černobílé orientace mezi dobrem a zlem; zároveň umožňují inscenaci děje na neobvyklých místech. Kapitola věnovaná ztvárnění konce druhé světové války ve třech textech českých – v Drdově *Němé barikádě* (1946), Škvoreckého *Zbabělcích* (1958) a Rotreklově povídce „Zpráva o pádu města“ (1985) – demonstruje již popsané charakterizační, a tím i identitotvorné mechanismy u postav literárního textu, tedy charakteristické role pachatele, oběti nebo svědka. V případě těchto textů jde pak především o polaritu hrdiny a oběti, a to se zřetelem ke specifickým podmínkám psaní a publikování v poválečném Československu: Škvorecký a Drda slouží Kratochvilovi jako doklady protichůdných tendencí v heroizaci postav, kdy jsou na jedné straně s patosem vyzdvihováni aktéři protinacistického odporu a na druhé straně ironicky relativizováni (nedobrovolní) protagonisté událostí posledních válečných okamžiků; Rotreklova povídka, věnovaná událostem konce války v Brně, je pozoruhodná z hlediska cenzury a utváření kánonu – toto posttraumatické vyprávění bylo kvůli přítomnosti ideologemat vyloučeno z oficiální kultury a povídka byla publikována až v roce 1985 v exilu.

Následuje rozbor ukrajinských memoárových románů z počátku 21. století, v nichž si autor s odkazem na německý genologický pojem *Generationsroman* nebo *Erinnerungsroman* (generační nebo vzpomínkový román) všímá posttraumatického psaní z vícegeneračního hlediska a toho, jak mechanismus individuální paměti funguje z časového odstupu. Traumatické vzpomínky překvapivě ve svých estetických reprezentacích s časem neblednou, nýbrž si zachovávají svou živost a barvitost; v určitém smyslu zde prosakuje i „forenzní“ rovina, když v románech tohoto typu bývají aktualizovány motivy hmotných pozůstatků po zničených životech, resp. celých kulturách. Po páté kapitole, již níže věnujeme samostatnou pasáž, následují dvě kapitoly pojednávající o posttraumatickém vyprávění v jiných médiích – komiksu a počítačové hře. V prvním případě jde o český komiks *Alois Nebel* (Jaroslav Rudiš a Jaromír 99, 2006), zachycující vysídlení sudetských Němců z Československa. Kratochvil vyzdvihuje nejen odlišnou mediální a stratifikační kvalitu pojednávaného textu (tj. komiksu jakožto součásti nikoli vysoké, ale populární literatury), ale také úlohu přízraků či duchů ve vzpomínání, o kterých v úvodní kapitole mluví jako o kvazi-postavách, fungujících jako *signifiant* pro nevyslovitelné „prázdné



Lebky v dýmu. Alois Nebel. Foto Nakladatelství Labyrint.

místo“ a participujících na vztahových a agenčních vzorcích subjektů v textu tím, že na sebe „duch vzpomínek“ bere podobu výtvarně realizované „bytosti“ a může vstupovat do dialogu s postavami reprezentujícími lidské aktéry. Komiks nebo *graphic novel* jakožto vizuální médium pak poskytuje pro ztvárnění těchto mimolidských subjektů specifické možnosti, a to právě v tom, že není omezen na čistě verbální vyjádření, které, jak



Alois Nebel. Foto Nakladatelství Labyrint.

jsme viděli, naráží na hranice své schopnosti sdělovat. „To přízračné“, které působí jako neosobní subverzivní síla, získává v komiksovém narativu zároveň se svým obrazem personifikaci a stává se aktivním a dialogickým účastníkem děje. Něco podobného platí analogicky pro další (Kratochvilem nezmiňované) vizuální motivy *Aloise Nebela*, jako jsou např. lidské lebky v oblaku dýmu.

Předposlední kapitola se týká počítačové hry *Stalker*, odehrávající se v postapokalyptickém prostředí po havárii jaderné elektrárny a pracující s motivem amnézie. Hra je postavena mimo jiné na principu rozpomínání se pomocí objektů, na které hráč naráží: odehrává se ve fiktivním prostoru přibližně odpovídajícím okolí skutečného Černobyli, který sestává z lidských sídel, střežených vojenských základů a divoké přírody; po fiktivní druhé černobylské katastrofě v roce 2006 se tento prostor působením radioaktivity zaplnil fyzikálními anomáliemi (radioaktivní kontaminace ve smrtelných koncentracích, elektřina, lom světla) a zmutovanými organismy. Pro účely Kratochvilovy analýzy je podstatné, že hráč, procházející prostorem hry směrem k cíli, jímž je centrální reaktor skrývajícím zařízení na plnění přání, na počátku trpí amnézií a postupně se pomocí nalézáných předmětů, „artefaktů“, rozpomíná na svou vlastní historii; hledání těchto předmětů pak představuje probírání „haldy sovětského odpadu“ v kulisách ruin, tj. posttraumatického narativu posledních let existence SSSR.

Poslední analytická kapitola pak pojednává o nedávných válečných konfliktech na východě Ukrajiny a jejich ztvárnění v románu *Internat* Serhije Žadana z roku 2018. Tato kapitola v náznaku nabízí jakousi syntézu, protože z textových nástrojů překonávání prázdných míst pojednává hned o několika: nezúčastněném, náznakovitým popisu prostoru (např. kulisy ozbrojeného konfliktu nejsou denotovány přímo, nýbrž konotovány pomocí motivů vzdálených akustických a vizuálních vjemů – hřmění či záblesků), synestézii (simultánní, nehierarchizované působení zmíněných jevů v románovém chronotopu dále přispívá ke znejištění čtenáře) nebo metajazykové tematizaci jazyka (v tomto případě ukrajinštiny, která na ruskojazyčném, avšak nikoli ruském Donbase slouží Žadanovi jako šifra pro identitární nejistotu, atemporalitu vyprávění a dystopii, a to především na úrovni postav – jedním z protagonistů je učitel ukrajinštiny, na Donbase vnímané jako „mrtvý jazyk“). Mezi ostatními analytickými kapitolami se tato vymyká tím, že vše je umístěno do současnosti a rámováno křížením několika diskurzů, jež mají společný prefix *post-*: postsovětského, postindustriálního a – v souladu s žánrem – postapokalyptického.

Hranice textového diskurzu překračuje Kratochvil v páté kapitole, věnované románům *Sestra* (1994) a *Chladnou zemí* (2009) Jáchyma Topola, u níž stojí za to se zastavit podrobněji. Od psychologizujícího vymezení těchto hranic přenáší pozornost k hmotné kultuře, která by se nejlépe dala lokalizovat do „míst paměti“⁴, spojených s traumatizujícími historickými událostmi. Materiální stopy minulých událostí ve skutečném prostoru

4 Pojem „místo paměti“ používáme ve smyslu, ve kterém s ním pracuje Daniela Hodrová. V návaznosti na sémiotickou teorii Jurije Lotmana jím označuje geografické místo jakožto mnohovýznamnou znakovou entitu obsahující významy, jichž nabylo v průběhu historických událostí a které se v něm postupně „ukládají“ a „překrývají“.

představují sekundární svědectví, které nezobrazuje přímo trauma, ale drží si emocionální (a morální) dopad. Současně je však ohrožuje fenomén tzv. *dark tourismu*, tj. turistických výprav na taková místa, nebot tím ztrácí autenticitu a stávají se pouhým produktem, určeným k monetizaci. V Topolově románu *Chladnou zemí* se čtenář setkává s fikčním „Disneylandem lítosti“, inscenovaným v prostorách někdejšího terezínské ghetta, a dále s plánovaným vytvořením „Jurského parku hrůzy“ v dnešním Bělorusku, jedné z východoevropských „krvavých zemí“ par excellence. Návštěva podobných míst je pro postavy Topolových románů něčím na způsob iniciačního zážitku, tato místa jsou určena k aktivnímu prožívání, protagonisté na nich praktikují jakousi „performanci kultury vzpomínání“ (erinnerungskulturelle Performance).

Posttraumatické vyprávění zde také aktivuje některé z identitotvorných mechanismů na úrovni postav nebo prostoru, o nichž byla řeč výše: v *Sestře* konstrukcí ambivalentního typu švejkovské postavy, která je pachatelem, obětí a svědkem současně; v *Chladnou zemí* ve zmíněném fikčním „Jurském parku hrůzy“, který propůjčuje hlas obětem, pachatelům i svědkům. Jáchymu Topolovi ovšem tyto motivy slouží k parodickému převrácení kulturního protikladu Východu a Západu. Motivace k vytvoření „Jurského parku hrůzy“ spočívá prostě v tom, že na mapě světových turistických lákadel nemá Bělorusko zrovna co nabídnout, a proto hodlá lákat turisty na to, čeho má nejvíc – tedy památek na traumatické události dějin. Otevřením této problematiky se Kratochvil, resp. Topol dostává nejen do kontaktu s antropologií turistiky, ale zejména s diskuzí o přiměřenosti zacházení s „prostory paměti“, jejichž medializací a parazitní popkulturní inscenací může docházet k převrácení historických a etických významů, jež jsou s nimi spojeny. Již mimo rámec Kratochvilovy knihy můžeme podotknout, že se to zdaleka netýká jen prostorů fikčních. Vzpomeňme na umělecké instalace intervenující do prostorů traumatu, jako byla např. výstava „Vstupem vnik“ v prostorách bývalé věznice komunistické státní bezpečnosti v Uherském Hradišti v roce 2018, kde někdejší cely a samoty posloužily jako výstavní „síně“ k prezentaci maleb a soch, jejichž vztah k výstavnímu prostoru nebyl nijak explicitní. Jedním z deklarovaných cílů tohoto projektu tří studentů AVU (Dominik Adamec, Marta Zechová, Ondřej Filípek) bylo opět otevřít otázku vztahu mezi uměleckým dílem a místem, v němž je představeno divákům. Analogicky můžeme uvažovat o výstavě „Věřící“ Jakuba Hadravy v opuštěném kostele v zanikající vsi Luková na Plzeňsku, jehož lavice jsou zaplněny sedícími figurami připomínajícími duchy zemřelých obyvatel. Tyto umělecké intervence naplňují prostor traumatu jediným významem, přičemž neponechávají místo pro jiný, a dopouštějí se tak vlastně něčeho na způsob „parazitní kanonizace“ historicko-traumatologického narativu s nimi spojeného.



„Věřící“. Kostel sv. Jiří, Luková. Foto Jakub Hadrava.

Vydání Kratochvilovy monografie lze přivítat zejména proto, že propojuje traumatologické zkoumání v literatuře, které bylo dosud pěstováno především v anglosaském světě, se středo- a východoevropskou perspektivou. Rozšiřuje také pole zkoumání o další, tradičně upozadované žánry a média. Jako metodologický impuls může přispět nejen k uplatnění tohoto interdisciplinárního přístupu na literární texty, které o dějinných traumatech tak či onak pojednávají, ale i na vztah mezi psaným textem a mimoliterární skutečností vůbec.