

jiným než symboly utrpení hmoty hledající vykoupení“ (s. 118). Jakkoli nelze Papouškově analýze upřít, že postavy v *Bloudění* vyjadřují určitou symbolickou hodnotu, domnívám se, že nelze vynechat ani skutečnost, že tato symbolická hodnota je spjata s rozvojem románového dění a charakterizace postav. Stylový i významový potenciál románu by adekvátněji rozvinul interpretační přístup, který by figurativní a narativní analýzu propojil a ukázal v jejich vzájemné interakci.

Anna Schubertová 

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uvedte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.



Co nám chtějí říct přízraky

POSTTRAUMATICKÉ VYPRÁVĚNÍ ALEXANDERA KRATOCHVILA

Alexander Kratochvil: *Posttraumatické vyprávění: Trauma — literatura — paměť*. Brno, Host 2023. 326 stran.

V brněnském nakladatelství Host vyšla v edici Teoretická knihovna monografie německého slavisty, etnologa a literárního vědce Alexandra Kratochvila *Posttraumatické vyprávění: Trauma — literatura — paměť*. Zkušený teoretik v ní v několika literárněvědných analýzách zúročuje teze, získané během studií v Mnichově, Freiburgu, Brně a Lvově, během nichž se věnoval postmoderní ukrajinské próze. V *Posttraumatickém vyprávění* předkládá nejen přehled dosavadního stavu bádání v oblasti literárněvědně orientované odnože trauma studies, což samo o sobě může obor posunout, ale přináší i ojedinělý metodologický přístup, ať již jde o významné posunutí perspektivy v interpretaci literárních postav duchů a přízraků, nebo o akceptování „pulp fiction“, brakových žánrů, jako jsou komiks nebo počítačová hra, v oblasti literárněvědných přístupů.

Příběhy si vypravujeme proto, abychom si je zapamatovali. Nesou v sobě návody na „čtení“ světa kolem nás, nabízejí nám kompas pro plavbu životem, jsou nositeli kolektivního vědomí a historie, ukotvují nás ve společenství a pomáhají utvářet jeho identitu. Některé příběhy se ale vyprávějí jen těžko, protože vypravěč i posluchači by na vyprávěné nejraději zapomněli. Nemám

na myslí historky z mládí, na které si pamatujeme pouze zkráceně, ale přesto přijdou na každém rodinném setkání „k dobru“. Existují příběhy, o nichž by mluvčí chtěl vyprávět, ale nenachází slov. Nebo zážitky tak těžké, že chromne jazyk i sluch. Alexander Kratochvil se ptá, jakými prostředky lze překonat mezeru mezi narativizací a jejím předmětem, jenž se jí z podstaty brání. Jak vyprávět traumatizující zážitky z války a masového vraždění, dlouhodobých totalitních represí nebo jaderné katastrofy, jako byl Černobyl, které individuální i kolektivní nevědomí mají potřebu z vědomí vytěšňovat?

V oblasti trauma studies se s těmito otázkami přirozeně setkáváme velmi často. Proces léčení individuálního i společenského traumatu začíná pojmenováním traumatu a jeho postupnou integrací do struktury individua či celé společnosti. Na celospolečenské úrovni k tomu dochází prostřednictvím uplatňování politik, zpětnovazebně ovlivňujících společenskou mentalitu a emocionalitu. Takovým příkladem může být výstava *Niemals vergessen* (*Nikdy nezapomeňme*), jež byla otevřena ve vídeňském Künstlerhaus hned po válce. Výstava utvářela jasný masternarativ: Rakousko je obětí a nacismus byl import z Německa, jemuž se Rakušané museli podvolit. Jak ukázala šedesátá léta v Rakousku, tento narativ přispěl pouze k vytěsnění pocitu viny, nikoli k jeho zapomenutí. A tak se trauma vracelo: ať v podobě teroristických útoků ve Vídni nebo v šokující umělecké tvorbě vídeňských akcionistů. Zabránit tomuto navracení v důsledku vytěsnění může pouze přijetí a integrace traumatizujícího zážitku a tomu může pomoci právě posttraumatické vyprávění, jemuž se věnuje Kratochvil.

Alexander Kratochvil (* 1965 v Mnichově) je německý literární kritik, překladatel a esejista. Překládá z ukrajinštiny a češtiny. Napsal *Aufbruch und Rückkehr* (*Odchod a návrat: Ukrajinská a česká próza ve znamení postmoderny*), v níž popisuje, že je postmoderní literatura ve střední a východní Evropě charakteristická specifickou estetikou odpovědnosti vůči minulosti. V *Posttraumatickém vyprávění* sleduje a pojmenovává transformaci traumatizovaného vzpomínání v posttraumatickou vzpomínku, sleduje konstrukci paměti prostředky (i literárního) vyprávění. Sleduje proměnu masternarativů a jejich naleptávání individuálními narativy a counter narativy. V případových studiích vychází Kratochvil z propojení výzkumu traumatu a paměti s metodami analýzy v literární vědě: „Literární díla vznikající v takových kontextech přebírají formou narativních schémat obsahy dostupné v kulturní a kolektivní paměti, zpracovávají je prostřednictvím fikce do nového celku a vytvářejí tak nová vyprávění. Ta mohou při patřičné aktualizaci ze strany recipientů zpětně působit na jiné oblasti kultury, potvrzovat je, kritizovat a zpochybňovat“ (s. 65).

Posttraumatické vyprávění vnímá Kratochvil jako myšlenkový experiment v podobě fiktivních textů, které zachycují stopy nevyslovitelnosti. Trauma se totiž, podle Kratochvila, stává vyslovitelným prostřednictvím propojování a intertextuality. Do kolektivní paměti tak může být vepsáno nikoli nějakým

přesným popisem toho, co se stalo, ale spíše traumatu odpovídající strukturou a formou. Díky tomu může být trauma zapamatováno a díky tomu skutečně zapomenuto (a nikoli pouze vytěsněno do nevědomí), což nejlépe vystihuje v části věnované legendární počítačové hře z prostředí Černobyli: „Ovšem že existuje i takový konec [S.T.A.L.K.E.R.a], který je, téměř by se chtělo říci, happy endem posttraumatického vyprávění a v němž se z traumatizace může stát posttraumatická vzpomínka, již lze integrovat do kulturní paměti“ (s. 270). Právě v kapitole o S.T.A.L.K.E.R.ovi se Kratochvilovi daří pomocí brilantní analýzy i znalosti teorií traumatu pojmenovat základní dynamiku vztahu traumatu, posttraumatického vyprávění a kolektivního (ne)vědomí: aby trauma z kolektivního nevědomí opravdu zmizelo, je třeba na něj zapomenout: ale za tím účelem musí být nejprve zpřítomněno a integrováno, aby bylo co zapomenout: „Cesta k sobě samému a k rekonstrukci svého »já« se S.T.A.L.K.E.R.ovi podaří tím, že si nic nepřeje, ale jedná a zázračnou moc plnící přání zničí. Tím zničí také Zónu coby nemísto, heterotopii a trauma“ (s. 270). Představuji si tento mechanismus jako kuchyň s odpadkovým košem v rohu: dokud jej budeme překračovat, bude smrdět a překážet v pohybu. Teprve když připustíme jeho existenci, můžeme ho vzít a vyhodit tam, kam patří, aneb řečeno Kratochvilovými slovy: „Na co se vzpomíná, lze [...] také zapomenout“ (s. 14). Nejdřív ale o těch odpadcích v kuchyni musíme vědět, pak je přesně lokalizovat a následně je vzít a vyhodit.

Kniha je rozdělena do osmi hlavních částí, jež jsou strukturovány jednotlivými podkapitolami, jejichž rozsah se v průměru pohybuje mezi 4–5 stranami, což je ideální délka koncentrovaného výkladu. Je v něm dostatek podrobností a zároveň jsou precizně zabroušeny všechny suky po kdysi snad rozbíhajících se větvičkách výkladu. To je jistě dáno nejen umným výkladem autorovým, ale i kvalitní redakční prací nakladatelství, ať již původní německé verze z roku 2019 z nakladatelství Kadmos Verlag, ale především českou redakcí nakladatelství Host. Jistě přispěl i odborný překlad Lucie Antošíkové, jež např. zvukomalebně překládá originál anglického citátu „images of a radical emptiness — a chasm, or an abyss, or an edge — or in images of fragmentation and ruin“ (A. Kratochvil: *Posttraumatisches Erzählen: Trauma — Literatur — Erinnerung* [2019], s. 60) jako „metafory rokle [...] nebo jako rozklad a rozpad“ (s. 79), včas upozorňuje čtenáře na důvody Kratochvilova označování Topolova románu jako *Ďáblovzy dílny* (s. 184), a dokonce hraje s Kratochvilem hru, v níž on v interpretaci Aloise Nebela využívá mluvčích jmen, jejichž význam Antošíková neprozrazuje až do konce kapitoly, aby nevyzradila Kratochvilovu pointu (a nebudu ji vyzrazovat ani já).

V první kapitole Kratochvil rozebírá klíčové teoretické koncepty knihy a seznamuje čtenáře s rozvíjejícími se přístupy v trauma studies a literární vědě. Ve výkladu nechybí stěžejní díla Sigmunda Freuda (např. s. 68–69), Williama Jamese (*proud vědomí*) a Arthura Schnitzlera, mezi nimiž postrá-

dám snad pouze Charcotovu koncepci *les névrose traumatique*, jejíž pomocí otevřeně pojmenovával působení vracejícího se traumatu nejen u obětí násilných činů, ale také u zjevně nezraněné oběti-svědka. I bez zdůraznění tohoto aspektu traumatu, sekundární traumatizace v souvislosti s Charcotem, se soustředí na literární charakter svých případových studií, pro něž jsou stěžejními termíny paměť a vzpomínání. Ty analyzuje z hlediska jejich interakce s procesem vyprávění — zpočátku s důrazem na textové médium, později, jak ukáže v kapitolách šest a sedm, na média obrazová i audiovizuální. V této fázi výkladu je pro Kratochvila nejdůležitější Cathy Caruthová, která ukazuje, že trauma vzniká nikoli samotnou traumatizující událostí, ale odstupem od ní, distancí, pro kterou ji nedokážeme zpracovat a integrovat, a vrací se nám nezpracovaná a v deformovaném čase (s. 27–30). Sympatické je čtení výkladu v místech, v nichž je transgenerační přenos traumatu přejímán axiomatically (s. 31) a tento axiom je dokládán v následujícím výkladu pomocí literárněvědných analýz jednotlivých děl: „Násilí páchané a zakoušené v generaci prarodičů a rodičů se u potomků projevuje jako transgenerační trauma“ (s. 155).

Proces narativizace zasazuje Kratochvil do kulturologického a sociologického rámce, především užitím teorie Jeffreyho C. Alexandera o kulturním traumatu, jeho transformacích a funkcích pro kolektivní paměť. Kratochvil se ve výkladu nenechá lákat jednoduchými vzorci a rovnítky mezi traumatem a posttraumatickou reakcí. Připouští, že ne každý traumatizující zážitek musí nezbytně působit v jednotlivci či v tkáni společnosti trauma, nebo že by dokonce musel být nezvratný. Při samotném definování komplexnosti traumatického vzpomínání upozorňuje na potenciální rozpor již v úvodním výkladu a několikrát se k němu vrací, např. upozorněním na falešné vzpomínky (s. 232) či „protézy paměti“ (s. 222), uznává rozpor mezi povahou traumatu a narativizačními technikami, tj. že „základním rysem traumatu je, že vzdoruje narativní reprezentaci, zatímco traumatizované vzpomínání naopak usiluje o verbalizaci toho, co nelze vyslovit“ (s. 119), že „pokud trauma utváří událost nebo zážitek, který jedince ochromuje a jazyku a reprezentaci se vzpírá, jak pak může být převedeno do jazyka beletrie?“ (s. 243). Neříká, že trauma nelze vyslovit, ale spíše jako by se jazyk musel přizpůsobit struktuře, vyžadované povahou traumatu.

Dobрым postřehem je zohlednění úlohy counter narativů v rámci mas-ternarativů, tedy subverzivní potenciál „malých vyprávění“ v rámci velkých, jakými bylo např. mnou zmiňované *Niemals vergessen*, jež mělo ulevit rakouskému poválečnému svědomí. A to je zvláště důležité v kontextu literárních děl psaných a šířených v totalitním prostředí, jež Kratochvil analyzuje v dílech Chvyľjového a Bahrjaného. To, co Kratochvila zajímá, není jen mnohotvárnost a členitost „zobrazení“ dynamického vztahu mezi traumatem, vzpomínáním a jeho uměleckým ztvárněním, ale jsou to i mezery mezi definovanými

oblastmi. Právě v těchto mezerách nachází materiál, který hovoří „výmluvněji“, než jakákoli beletrie. Takovým zpracováním je pro něj již zmiňovaný *S.T.A.L.K.E.R.*, neboť o traumatu černobylské jaderné katastrofy hovoří nikoli příběhy pamětníků či účastníků události (dokonce píše o tom, že jedna mladá žena se o problematiku začala zajímat až s existencí počítačové hry, teprve díky ní o té události začala mluvit se svým otcem a díky tomu zjistila, že se podílel na likvidaci škod, na uklízení a záchranných pracích v uzavřené zóně [s. 257]). Tím sebevědomě rozvíjí celou paletu způsobů, jimiž může umění reagovat na traumatické zážitky: nejde pouze o romány a povídky Oksany Zabuzžkové či Jáchyma Topola, ale o žánry i média, kterým dosud v literární vědě tolik pozornosti věnováno nebylo (snad i proto, že jdou „zespodu“ a jsou přirozenými projevy vzpomínání kolektivní paměti).

V druhé kapitole se Kratochvil zabývá ukrajinskou literaturou první poloviny 20. století. Pozornost věnuje Mykolu Chvyľjovému a Ivanu Bahrjanému, dvěma klíčovými osobnostem tohoto období. Chvyľjového pseudonym, jenž by se dal přeložit jako „Vlnovský“, odpovídá jeho zařazení k „revolučnímu romantismu“ (s. 85) a s Bahrjaným má společný způsob, jakým čelí revolučním „vlnám“, jež přecházejí přes území tehdejší Ukrajiny. Kromě analýzy Chvyľjového románu *Ja: Romantyk* přináší Kratochvil i velmi zajímavý postřeh, derivovaný z myšlenek německého egyptologa Jana Assmanna: Kratochvil cituje afroamerickou spisovatelku Toni Morrisovou, že „akt psaní knihy je v jistém smyslu způsobem, jak vzpomínat“ (s. 51), což vyvolává vzpomínku na slova německého egyptologa Jana Assmanna: „Egyptský chlapec již nemusí podstupovat muka iniciace, učí se psát“ (J. Assmann: *Smrt jako fenomén kulturní teorie* [2003], s. 48–49). Kratochvil si je ve výkladu vědom, že písmo je nahrazením tělesné mnemotechniky, v čemž (zřejmě) vychází z Nietzscheho konceptu, že v paměti zůstává pouze to, co je do ní vpáleno a co bolí: „[...] jediné to, co nepřestává bolet, zůstává v paměti“ (ibid., s. 48–49). Kratochvil si je vědom, že traumatizujícím zážitkem se rozpadá chronotopický řád a vypravování jsou pokusy o jeho obnovu za účelem hojení. Znovu tedy říká, že aby mohlo být trauma zapomenuto, musí být nejprve zvědoměno.

Tématem třetí kapitoly je česká poválečná literatura a různé způsoby ztvárnění druhé světové války a jejího konce u spisovatelů různého zaměření, od rigidně ideologického podloží *Němé barikády* Jana Drdy přes humorně pojaté *Zbabělce* Josefa Škvoreckého až po humanistickou solidaritu s oběťmi v samizdatovém vydání *Zprávy o pádu města* Zdeňka Rotrekla z roku 1980 a odkazy na *Pražskou eklogu* Jiřího Kovtuna: „Na tomto procesu lze skvěle pozorovat dialektiku zapomínání a vzpomínání. Tezi formulovanou Aleidou a Janem Assmannovými, že žádná paměť není možná bez zapomínání, předjímá již Nietzsche svým stručným vyjádřením: „Tedy: je možno žít téměř bez vzpomínky, ba žít šťastně, jak ukazuje zvíře; je však naprosto nemožné žít bez zapomínání“ (s. 136).

Ve čtvrté kapitole se Kratochvil zabývá vzpomínáním a zapomínáním v nejnovější ukrajinské próze o dějinách 20. století v „blood lands“, se zvláštním zřetelem k rodinným příběhům (jež se vymykají masternarativům). V analýze *Muzea opuštěných tajemství* Oksany Zabuzžkové, *Tanga smrti* haličského spisovatele Jurije Vynnyčuka a *Vidljunni* Larysy Denysenkové (jejíž práci srovnává s českými či slovenskými autory jako Jaroslav Rudiš či Michal Hvorecký) a *Sladká Darusja* Mariji Matiosové se Kratochvil dostává k otázce osobní zodpovědnosti nejen coby autora, ale také svědka a „gatekeepera“ k traumatu a traumatizující události. Podobným způsobem uvažuje v rámci konceptu Trauma-Tragedy i britský teatrolog Patrick Duggan: jisté znaky Kratochvilovy „pragmatiky estetické zodpovědnosti“ (s. 180) totiž můžeme spatřovat v Dugganově tvrzení, že umělecká performance dostává diváka do „pozice, již bychom mohli považovat za etickou zodpovědnost vůči dílu i zkušenosti samotné“ (Patrick Duggan: *Trauma-Tragedy: Symptoms of contemporary performance*. Manchester: Manchester University Press 2012, s. 87). Kratochvil tím navazuje na princip, který začal rozvíjet na konci první kapitoly a který je základem některých jeho předchozích prací týkajících se spojení estetiky a etiky ve střední a východní Evropě: zpochybnit základní tezi o nereprezentovatelnosti traumatu, a to jak s ohledem na literární strategie nezobrazitelnosti, tak s ohledem na funkci a místo nezobrazitelnosti v sociokulturním kontextu (s. 72), a tím přispívá k utváření masternativů, v nichž trauma a posttraumatické vyprávění mohou sloužit jako základ pro rekonstrukci národní identity.

V páté kapitole čte Kratochvil romány Jáchyma Topola *Sestra* a *Chladnou zemí*, jejichž středobodem je genocida a masové vraždění v nacistickém Německu, respektive v Sovětském svazu, jako příklady literatury zabývající se problémy, jako je svědectví a transformace traumatu a traumatických vyprávění do produktů kulturního průmyslu, a odhaluje aspekty „dark turismu“ (s. 205) Problematické široké přitažlivosti traumatických narativů se dále věnuje šestá a sedmá kapitola, v nichž je pozornost zaměřena na „neliterární“ média a žánry: komiks a počítačovou hru. Český grafický román *Alois Nebel* z let 2003–2005, který zpracovává nejbolestivější stránky česko-německého historického střetnutí ve 20. století, a ukrajinská počítačová hra *S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl* (2007), vycházející z literárních předloh, jsou dva příklady, na něž se Kratochvil rozhodl soustředit svou analýzu. Osmá a poslední kapitola se opět zabývá současnou ukrajinskou literaturou. Donbaský válečný román *Internát* Serhije Žadana, patrně nejdiskutovanější ukrajinská próza roku 2017, je literární reflexí traumatické zkušenosti, která stále trvá v současnosti a nemá jasný konec.

Podle amerického historika a badatele *trauma studies* Dominicka LaCapry traumatická událost doslova otupí smysly v okamžiku vzniku, proto je v takový moment nelze dostatečně reflektovat. Tím umožňuje pochopit význam

výroku Lindy Hartové, podle níž „cítit bolest, být v bolesti [...] je extrémním stavem existence, jež doslova narušuje možnosti jazyka. V tomto smyslu je bolest reprezentována »místem za slovy«“ (L. Hart: *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism* [1998], s. 134), a stejně tak umožňuje kritické zvážení teze Aleidy Assmannové a Karoliny Jefticové (*Rendezvous mit dem Realen: Die Spur des Traumas in den Künsten* [2014]), že trauma je **nepředstavitelné**. Právě tento přístup Assmannové a Jefticové Kratochvil úspěšně zpochybňuje. Jednak dokládá, že samotné „mlčení“ může mít performativní charakter, jako v případě Brusova „[...] mlčel jsem. A mé psaní mlčelo též“ (G. Brus: *Das gute alte Wien* [2007], s. 52), jednak ukazuje, že základem posttraumatického vyprávění není mimeze události, ale její struktury. Podle Kratochvila je posttraumatické vyprávění charakteristické roztržštěnými dějovými liniemi a cyklickým vyprávěním, „mimezí vzpomínky“ (s. 92) a literárním kódováním traumatu, narušováním narativních struktur: kauzality, časové linearit a ohraničenosti prostoru.

Nejzajímavějším metodologickým momentem celé Kratochvilovy monografie, kromě již několikrát zmiňovaného úkroku k neliterárním médiím, je práce s postavami příznaků a duchů v literárním a uměleckém díle. Na několika příkladech Kratochvil ukazuje, že jde o kulturní topos, v němž se „Matka Boží stává v průběhu vyprávění očividně příznakem, symbolem ztráty a tím, co vyplňuje prázdnotu“ (s. 85), „příznak odkazuje na ztracenou budoucnost“ (s. 90), duchové a přízraky jako zpřítomnění traumatu, „kostlivci ve skříni“ (s. 55), zkrátka přesvědčivě dokládá, že kódování mezery pomocí přízraku je literární strategií, poukazující na ztracenou minulost/budoucnost vypravěče, případně celého společenství. Tento Kratochvilův přístup je velmi originální a zřejmě by umožnil pozoruhodný a inovativní výklad Erbenových „Svatebních koší“ (1853), Ibsenových *Příznaků* (1881) nebo Shakespearova *Hamleta* (1603), jenž metaforicky vypráví o zkáze nejen královského rodu, ale celého království, a k expozici využívá právě zjevení ducha — zavražděného krále Hamleta.

Tomáš Kubart 

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.

