

Paměť živá a zahlazená

Traumatický realismus v prózách Patricka Modiana, Georgese Pereca a W. G. Sebald



Nina Hřídlová

Univerzita Karlova

nina.hridelova@gmail.com

THE TENSION BETWEEN ACTIVE AND OBLITERATED MEMORY

TRAUMATIC REALISM IN THE WORKS OF PATRICK MODIANO,
GEORGES PEREC AND W. G. SEBALD

This study deals with the question of the representation of memory and trauma in the works of Patrick Modiano, Georges Perec and W. G. Sebald. The study focuses on the possibilities and difficulties of representing the traumatic experience of the Holocaust as well as the tension between the authors' personal memory and the collective and cultural memory expressed in post-war literature. Looking at the individual texts, the study traces various signs of traumatic narrative displayed in them, such as hypertrophied motifs of memory, disruptions of linear chronology or a specific register that makes elements of extreme experience penetrate into the everyday. The study concludes that by means of traumatic narration, the authors find common ground in the ethical imperative of testimony.

KLÍČOVÁ SLOVA

Paměť — vzpomínka — identita — trauma — román — moderní literatura

Memory — remembrance — identity — trauma — novel — modern literature

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2021.2.8>

„Není jedno, jestli se o táborech mlčí nebo se o nich mluví. ‚Když mlčíme,‘ [...] ‚jednáme přesně podle přání nacistů: jako by se bylo nic nestalo.‘ [...] ‚Mlčení je skutečným zločinem proti lidskosti...“¹

Tři autoři, v jejichž prózách nalézám společné prvky traumatické narace, se v různých souzvukných i protichůdných podobách setkávají skrze rejstřík a motiviku paměti. Jejich románové konstrukce mají strukturu traumatického vzpomínání a všichni tři tematizují možnost reprezentace traumatické zkušenosti. Zejména se shodují v důrazné etické výzvě, v touze po prolomení nebo překonání mlčení, kolem něhož jsou jejich prózy vystavěny. Zajímá mě, nakolik se v jejich textech téma a struktura traumatické zkušenosti prolíná s tematizací psaní jako takového; nakolik

1 Todorov 2000, s. 258.



se trauma zahlazuje, či naopak exponuje vyprávěním, převodem na pole fikce. Skrze interpretaci vybraných pasáží se také pokusím odpovědět na otázku, proč je právě etický moment vyprávění v jejich textech spjat s tématem paměti a svědectví.

V textu vycházím ze širšího kontextu uvažování o reprezentaci traumatické paměti. Terminologicky čerpám na jedné straně z aristotelské dichotomie paměti/vzpomínání,² na straně druhé pak z okruhu paměťových studií (P. Nora,³ M. Hirschová,⁴ A. Assmannová).⁵ Při interpretaci konkrétních úryvků používám terminologii žánru tzv. „traumatického realismu“, jak jej definuje Michael Rothberg.⁶

Základním východiskem pro mou interpretaci „traumatického vyprávění“ je pojetí traumatu jako specifické formy zkušenosti, která se vymyká standardní možnosti reprezentace. Soustředím se konkrétně na trauma válečné, v případě vybraných autorů jde o traumatickou paměť evropských válečných konfliktů 20. století. Válečnou zkušenost lze označit za vyňatou z logického a racionálního diskurzu; nespadá do rejstříku „události“ *per se*, ale do rejstříku traumatu ve smyslu záznamu paměti uloženého do podvědomí (těla, organismu, subjektu). Takový záznam může být v n souladu s tím, co si vybavuje aktivní paměť a co lze rozumově popsat. Stojí mimo pole sdělení.⁷ Zároveň je ale v poválečné literatuře traumatická podstata válečné zkušenosti *ad nauseam* tematizována a reprezentována v nejrůznějších motivických a formálních kombinacích. Prvky, které budu sledovat u trojice vybraných autorů, budou reflektovat právě snahu uchopit podstatu traumatického prožitku, zodpovědět, jak konstruovat narativ a jaký příběh o traumatu vyprávět.⁸

Michael Rothberg navrhuje vytyčení žánru traumatického realismu, který definuje snahou autorů o překonávání nemožnosti reprezentace traumatu. Žánr podle něj staví na specifické kombinaci „extremity“ a „všednosti“, která ani jeden z pólů nevylučuje z diskurzu, a vyznačuje se několika specifickými formálními prostředky. Těmito prostředky (či požadavky) jsou: specifický čas narace (iterativnost), traumatický prostor (který Rothberg popisuje jako spojení bachtinovského „chronotopu“ a Adorna „po Osvětimi“), nutnost dokumentace (kontextualizace, reflexe reference narativu).⁹ Žánr, který Rothberg vztahuje výlučně na memoárovou literaturu obětí nacistických vyhlazovacích táborů, používám pro čtení textů další generace autorů, u nichž se memoárový přístup prolíná s fikcí a naopak. Dvojice paměť–potlačení, trauma–vyprávění či extremita–všednost, jak je používá Rothberg, lze podle mne

2 Sorabji 1995.

3 Nora 2015, s. 62–72.

4 Hirsch 2012.

5 Assmannová 2018.

6 Rothberg 2000.

7 Petříček 2018, s. 105.

8 Snad právě ve smyslu této fascinace traumatem lze vykládat Adornovy výroky o literatuře coby nutkání k neustálým pokusům o překonání barbarství a cynismu ve světě, jenž je ale natolik cynický, že v něm může snaha o literaturu vyznívat až neuctivě vůči bolesti. Znamením paradoxního úsilí o vyslovení nevyslovitelného se pro Adorna stává právě etický nárok pravdivosti vůči utrpení. Jak vidíme v jeho analýze tvorby Paula Celana, umění, které se snaží přiblížit utrpení a naplnit určitý etický imperativ, se podle Adorna blíží k mlčení. Viz Adorno 1997, s. 422.

9 Rothberg 2000, s. 100–106.



uplatnit i při čtení textů o traumatech jiného druhu. Vzhledem k tomu, že samotný Rothberg odmítá číst narativy o holokaustu zcela mimetickým i zcela antimimetickým způsobem (tedy že odmítá a snaží se překonat diskusi na téma, zda je zkušenost holokaustu totálně extrémní a vymykající se jakékoliv reprezentaci, nebo naopak vyplynula z diskurzu evropského myšlení, a lze o ní tudíž uvažovat jako o každé jiné události a stejně tak ji reprezentovat),¹⁰ myslím, že se rozšíření primárních textů přímo nabízí, přestože sama se v tomto článku budu tematicky druhé světové války držet. Dalo by se dokonce polemizovat o tom, zda vzorce traumatické narace stanovené Rothbergem nejsou až příliš obecného rázu a zda se nevztahují širě na literární reprezentaci paměti jako takové, aniž by muselo jít nutně o paměť traumatickou. Například v lacanovské psychoanalýze tyto dvě „oblasti zkoumání“ v podstatě splývají — podstata „reálného“ prožitku jednotlivce, která má být zakódovaná v paměti jako vzpomínka, je podle ní vždy strukturně traumatická, a to ve smyslu propastného rozdílu, který se otevírá mezi přímým prožíváním a nepřímostí, nesdělitelností a nutnou nepřesností vzpomínání, a tím spíše pokusů o jeho předávání v rámci komunikace.¹¹ Rothberg nakonec míří podobným směrem, když na závěr své práce *Traumatic Realism* shrnuje, že traumatický realismus se vyznačuje jistým „narativním fetišismem“,¹² v rámci něhož se konstrukce narativu vědomě nebo nevědomě neustále navrácí a znovu a znovu otevírá trauma nebo ztrátu, které byly původním impulsem k vytváření narativu jako takového.

Susan Sontagová vnímá umělecké dílo jako variaci na mýtus o sestupu do podsvětí, ze kterého se člověk buď nevrátí živý, nebo se vrátí psychicky poškozen; píše ovšem, že zatímco fotograf má „povinnost“ svědčit, spisovatel sice může vyjádřit vlastní bolest, ale vyhledávat bolest druhých je pro něj dobrovolné.¹³ Soudím, že Modianovy, Perecovy a Sebaldovy texty tento rozdíl vyvrací a dokazují, že v případě traumatické narace o dobrovolnosti mluvit nelze. Právě skrze vlastní utrpení totiž autoři přistupují k utrpení druhého, a to nutkavým způsobem, jsou k tomu puzeni. Je to právě a zejména utrpení druhého ve světle utrpení vlastního, co nás nutně staví před etické dilema,¹⁴ do sféry nároku svědectví za cenu vlastního poškození. A všichni tři autoři, kteří jsou předmětem tohoto článku, uzavírají své prózy právě pobídkou k empatii, odpovědnosti vůči svědectví. Pokouší se zúctovat s osobní i kulturní pamětí — ukazují, že osobní bolest je „střepem“ v konstelaci kulturní paměti a že psát o této bolesti je nejen otázkou přežití nebo udržení zdravého rozumu, ale že jde o základní etický imperativ.

PATRICK MODIANO: PAMĚŤ JAKO PÁTRÁNÍ

Patrick Modiano ve svých románech popisuje pronikání katastrofy druhé světové války do každodennosti svých hrdinů a své fragmentární štvance umisťuje do

10 Tamtéž, s. 3.

11 Lacan 2014.

12 Rothberg 2000, s. 139.

13 Sontagová 2002, s. 42.

14 Lévinas 2009, s. 212.



specifického fikčního prostoru, v němž jsou ulice Paříže zobrazovány jako prostor úzkosti a úložiště starých traumat, uchovávaných po desítky let až k momentu vlastního psaní. Děj se často odehrává v hotelovém pokoji coby prostoru krajní nedůstojnosti a izolace, ve kterých je postavám upřen nárok na všednost a domáckost. V *Ulici Temných krámků* se objevuje vzpomínání vyvolané asociací slova Kastilie, které ukazuje hrdinu během skrývání, nepřirozeného a poníženého ve stísněném, neosobním hotelovém kamrlíku. Rámec reminiscence tvoří zamlžená paměť svědka, který se s hrdinou v minulosti setkal. Prostor pokoje vyvolává koncentrovanou úzkost: není v něm možný přirozený pohyb (strnulé kouření na posteli), je izolován od vnějšího světa (hrdina nemůže vyjít na ulici, je uzavřen mezi čtyřmi stěnami — tento příznak sociální fobie se bude objevovat v popisech úzkostných záchvatů u Georgese Pereca). Vzpomínka i po čase znovu způsobí u svědka pocit tísně; v kontrastu k sympatii, kterou vůči postavě štvance cítí, dokáže vyslovit jen neosobní a nedůstojnou větu — „žijeme to teď v divné době“.¹⁵

Jde o jeden z prostředků detektivního či noirového žánru, který autor s oblibou využívá a jenž (podobně jako romány o budoucí válce nebo katastrofická literatura) staví zápletku na představě nevyslyšeného varování, jakéhosi „a pak už bylo pozdě“. Takové varování z pohledu přítomnosti působí jasně a čitelně vystupuje ze sledu minulých událostí. Ve zpětném pohledu se zdá nepochopitelné, proč bylo ignorováno; jakožto viditelné se jeví být odvratitelným. Při čtení z kontextu minulosti se ale objevuje jen pomocí pátrání, hledání stop, jako skrytá indicie, která čeká na rozluštění.¹⁶ Fragmenty takových skládanek pak donekonečna selhávají v tom, aby vytvořily přijatelný, ve smyslu srozumitelný nebo ospravedlnitelný, celkový obraz minulosti.

V *Doře Bruderové* je tak detektivním pátráním dotváření Dořina příběhu, které začíná na základě noticky ve starých novinách a ve kterém roli antagonisty hraje selhávání paměti. Hned ve vršení „životopisných“ dat jednotlivých postav, kterými je román takřka přeplněn,¹⁷ se objevuje motiv vykořenění a dehumanizace. Popisy začínají „kategorizací“ Židů usídlených v Paříži po první světové válce, většinou přistěhovalců z oblastí bývalého Rakouska-Uherska nebo Polska, zaměstnaných v dělnických nebo pomocných profesích a napasovaných do „útlých životů“ v malých pokojích „hotelů“ (spíše dobových ubytoven), které mezitím zanikly. Nostalgie po zmizelé Paříži, přes kterou se vypravěč identifikuje s Dorou na základě prostorové blízkosti a osudu, který se podobá jeho vlastnímu, se postupně mění ve spílání době, která ignorantsky umožnila nechat tisíce lidí zmizet coby „cizí“ prvek na základě rasových zákonů vyznívajících ve zpětném pohledu nejen nelidsky, ale přímo absurdně.

V diskontinuitní časové linii, která přeskakuje mezi dobou okupace, šedesátými lety a roky 1996–1997, je přitom i současná Paříž obviněna z chladnosti a povrchnosti. Nové město je strojem, srovnávajícím se zemí jediné památky na tisíce lidí, které zahubilo; ničí metaforu *hloubky* a zahlazuje povrch paměti:

¹⁵ Modiano 2014, s. 104–106.

¹⁶ Petříček 2018, s. 49.

¹⁷ Označení „postava“ je zde problematičké, protože hlavní charakteristikou Modianových „postav“ je právě absence, fragmentarizace, neuchopitelnost v rámci vyprávění; na obtíže s naratologickými kategoriemi narazíme i u dalších interpretovaných textů.



Člověk by řekl, že místa uchovávají lehký otisk lidí, kteří tam bydleli. Ten otisk je buď z hloubky, nebo z výšky. Pokud jde o Ernesta a Cecílii Bruderovy, řekl bych, že z hloubky. Pokaždé, když jsem se ocitl v místech, kde žili, měl jsem pocit nepřítomnosti a prázdnoty.¹⁸

Důsledné používání metafory otisku nás vrací zpět ke struktuře vzpomínání — jedná se tu o paměť potlačovanou, zastíranou, obtížně sdělitelnou; vystupuje ale podvědomě skrze systém znaků a obrazů. K dojmu přispívá i to, že svědci, kteří se na Doru pamatují přímo, ji znali jako děti, a jejich vzpomínky jsou tedy „dětské vzpomínky, mlhavé, a zároveň přesné“.¹⁹ V *Ulici Temných krámků* jsou stejným způsobem popisovány i vzpomínky dospělých postav z období okupace, které jako by zastíralo realitu vrstvou mlhy, zdůrazňující nereálnost, převrácení normality. Vzpomínka na Guye Rolanda je tak připodobněna k otisku stopy v písku.²⁰ Paměť svědků je u Modiana příznačně zlomkovitá, pouze nastiňuje; prvek zřetelně odkazuje na táborová svědectví z holokaustu, specifická postavením přeživších svědků — reálně nemožnou dosvědčit největší hrůzy, protože už to, že zůstali naživu, znamená, že jim unikli.²¹

Svědkiem se u Modiana stává i město samotné. Demolice pařížských domů nebo celých čtvrtí, kde před válkou a během ní bydlely židovské rodiny z Východu, jsou zde porušením piety, pokusem zastřít minulost nebo přinejmenším nedostatkem úcty vůči obětem. Popisuje proluky mezi domy, kde se místo paměti shlukuje prázdnota:

Za zdí se rozprostírá no man's land, oblast prázdnoty a zapomnění. Staré budovy tourelleských kasáren nezbořili jako penzionát v ulici De Picpus, ale vyjde to nastejno. A přesto pod tlustou vrstvou ztracené paměti bylo občas něco jasně cítit, vzdálená a přidušená ozvěna, jenže člověk by nedovedl říci, čeho vlastně. Bylo to jako stát na okraji magnetického pole bez přístroje, který by zachycoval jeho vlny. Z nejistoty a výčitek svědomí tu někdo vyvěsil ceduli ‚Vojenský prostor. Zákaz filmování a fotografování‘.²²

Zákaz filmování a fotografování vyznívá v kontextu neschopnosti zadržet paměť obzvláště tíživě, jako zákaz vytvoření otisku, oživení vzpomínky, a odkaz na fotografické médium otevírá rozměr traumatické paměti, na který narazíme v dalších částech studie.

Popisy míst paměti jsou tedy u Modiana paradoxní — vyčítá jim sice nespolehlivost a nedostatek piety, zároveň jsou pro něj ale nesporně posledními nosiči vzpomínání (slovníkem aristotelské dichotomie), protože rozněčují asociace obrazů, které se fragmentárně skládají do vzpomínek.

Tento paradox označuje Aleida Assmannová v *Prostorech vzpomínání* za součást deskriptivního rejstříku míst, která pojmenovává jako „traumatická“. Mluví o tom, že oběti vnímají často s velkou nevolí, když se prostory koncentračních a vyhlazo-

18 Modiano 2007, s. 21.

19 Tamtéž, s. 20.

20 Modiano 1978, s. 49.

21 Petříček 2018, s. 198.

22 Modiano 2007, s. 94.



vacích táborů zachovávají a stávají muzeálními expozicemi.²³ Ve chvíli, kdy se tábor stane muzeem, přestane být táborem. Stává se z něj kulturní obraz vyrovnávání, nikoliv už svědectví hrůzy. Vytváří se tak určité klišé, které paměti manipuluje. Dá se říct, že muzeální přístup, přístup empirických, vědeckých dějin, potlačuje osobní vzpomínky i rovnu kulturní paměti, a lze mu tak vytknout to, co se po druhé světové válce vyčítá obecně systému empirických věd i jazyku věd humanitních — tj. že selhává v předání žité zkušenosti. Řeč je stabilizátorem vzpomínek stejně, jako je jím konzervace míst. Díky fixaci řeči se vzpomínky stávají popsitelnými, a tedy předatelnými, v jistém smyslu se jí „uskutečňují“, zároveň je ale právě řečová fixace umožňuje upravovat, manipulovat a mazat. Zdá se tak, že stabilizace vzpomínek řečí je nutně i cestou ke ztrátě jejich autenticity, že vyslovená, vyprávěná vzpomínka je vždy a priori manipulovanou a zkreslenou verzí skutečného prožitku. Analogicky se i traumatické, obsesivní návraty ke stejným motivům jeví jako výslednice pokusů komunikovat (a tím zahladit) trauma a jejich selhávání, způsobeného nesdělitelností podstaty traumatické vzpomínky.

Modiano obchází přímé sdělení vršením fragmentů, kterými zdůrazňuje neskladnost, roztržitost celku; příběhy jeho postav jsou konstelacemi jednotlivých detailů. Doru Bruderovou skládá dohromady pomocí ústřížků, kartotéčních lístků, soupisů: mikropříběhů lidských osudů na několika řádcích, kategorizovaných škatulek jména, věku, profese, adresy; dopisů, pohlednic, novinových výstřížků, dokumentů z archivů, map a plánů. Tyto „fragmenty lidskosti“ fungují ve druhém plánu zároveň jako prostředek ke sdělení vlastního příběhu vypravěče. Jsou to materiály tvořící „kaleidoskop relikvů a fragmentů, které člověk během svého života shromažďuje“.²⁴ Jejich použití v naraci evokuje dojem uceleného života, usazeného, mírně plynoucího v čase a prostoru. Podle Assmannové jsou takové literární fragmenty „proniknuty osobními příběhy, avšak pouze je dokládají, nevyprávějí je“;²⁵ jejich vršení skutečně vyvolává dojem „dokladu“, něčeho autentifikujícího zkušenost.²⁶

Příznačné je, že úseky vlastního příběhu vypravěče nebo jeho otce se vnořují do příběhu postav často skrze trpký motiv nemožnosti komunikace, jako je tomu například v popisu cesty vypravěče policejním antonem na služebnu s otcem, který ho právě udal. Z Modianova osobního příběhu, jak ho zpracovává v *Rodokmenu (Un pedigree)*,²⁷ vyplývá, že se potýká s druhogeneračním traumatem; jeho rodiče, zejména jeho otec, za války (Modiano se narodil v roce 1945) zažili pronásledování, o kterém s nimi nikdy

23 Assmannová 2018, s. 374.

24 Tamtéž, s. 409.

25 Tamtéž, s. 409.

26 Oproti Assmannové se domnívám, že fragmenty nesou silný narativní potenciál, že pudí přirozeně ke snaze o propojování a jsou vyložené „příběhotvorné“. Důkazem může být, že fragmentace u Modiana nejde proti tendenci vyprávění, pouze ho strukturuje. Fragment působí jako rozbuška příběhu, který se nedaří rozvíjet lineárně, „bezbolestně“. Když linie vyprávění narazí na pomyslnou překážku traumatické struktury paměti, naváže narace zrcadlením v dalším fragmentu. Tak se Modianovi daří do děje postupně vkládat střepy vlastních, autobiografických vzpomínek. Trauma je částečně asimilováno a úlomky svědectví se provázáním posouvají od „dokladu“ k fikci.

27 Modiano 2005.



nemluvil a na které se nikdy nezeptal. Píše o propasti, která se mezi nimi v jeho dospívání otevřela, i vlastní vině, smíšené zřejmě z dojmu, že nikdy nepoložil ty správné otázky, a z pocitu určitého pohrdání, které vůči rodičům cítí kvůli jejich emočnímu chladu. Připadá si, jak říká, jako pes bez rodokmenu, ale zejména svého otce se snaží opakovaně vyvinit, ospravedlnit jeho odtazitost utrpením prožitým za války.

Modiano například vzpomíná, jak šel ve třinácti letech se svým otcem do kina, a aniž by to předem věděli, ocitli se na promítání *Norimberského procesu*. Z kina se vraceli domů bez jediného slova a ani nikdy v budoucnu už se prý k filmu nevrátili.²⁸ Nepopsatelnost vykloubené reality válečných let si i další generace nese neustále s sebou. Stejně jako Perec, který o této tísní píše v *W aneb Vzpomínce z dětství* i v románu *Život návod k použití*, Modiano intenzivně cítí, že není žádoucí jako člověk; že v době, ve které žije, je přese všechnu svou snahu persona non grata. Společnost, v níž se pohybuje, se sotva před několika lety pokusila lidi, jako je on, plánovitě vyhubit. Aby sdělil svůj příběh, zformuloval tento pocit, utíká se k hledání spřízněných osudů, literárních dvojníků — tak jako jsou jeho postavy otce a Dory na mnoha místech „falšované“ vzpomínkami vypravěče, jsou v autobiografických pasážích vypravěčovy prožitky volně zrcadleny jinými životy, seabaldovskými „fantomy opakování“. Stejně jako u Sebalda je motiv spojen se ztrátou každodennosti, ne nutně v melancholických tónech, ale coby součást rejstříku obžaloby (společnosti, doby, Paříže) z toho, že tato normalita byla odepřena, zcizena. Ve výčtu dvojníků se objevují postupně Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Roger Gilbert-Lecomte, Maurice Sachs, Antonin Artaud, Robert Desnos. Jsou s Modianem propojeni místem, věkem, datem nějaké události, prožitkem, rituálem. Přejechy mezi jednotlivými fasetami jakéhosi univerzálního štvaneho hrdiny, vypravěče a jeho jiných Já navozují dojem déjà vu, rozbíjejí lineární časovost i možnost identity jako takové. V tomto bodě Modiano svou prózu kulminuje výzvou k empatii vůči druhému coby jediné šanci, jak udržet důstojnost lidské existence, důstojnost druhého i svou vlastní:

Už se nikdy nedozvím, co dělala v oněch dnech, kde se skrývala, s kým trávila ty tři zimní měsíce po svém prvním útěku, i těch několik týdnů na jaře, když odešla znovu. To je její tajemství. Skromné i drahocenné tajemství, které už jí nestihli vzít ani kati, ani takzvané okupační úřady s nařízeními, celami, kasárenami a tábory, ani dějiny, ani čas, nic z toho, co člověka špiní a ničí.²⁹

GEORGES PEREC: PAMĚŤ JAKO STRATEGIE

Jazyk nám dává jasně na srozuměnou, že pamatování není nástrojem prozkoumávání minulého, nýbrž médiem. Je médiem prožitého, stejně jako je zemina médiem, v němž leží zavalena stará města. Kdo se chce přiblížit své vlastní zavalené minulosti, musí si počínat jako muž, který kope. Především se nesmí ostýchat vracet se opakovaně k jednomu a témuž faktu — rozvalit ho, jako se rozvaluje zemina, prohrabat ho, jako se prohrabává hlína. [...] A člověk se sám

²⁸ Tamtéž, s. 57.

²⁹ Modiano 2007, s. 103.



připraví o to nejlepší, bude-li vytvářet pouze inventář nálezů, aniž by v současném podloží vyznačil místo, kde je uchováváno to staré. Právě vzpomínky tak nemusejí být ani tak informativní, ale měly by přesně vyznačovat místo, kde se člověku staly dosažitelnými.³⁰

Perecova narativní strategie se podobá exkavaci vzpomínek, jak o ní píše Walter Benjamin. Je z podstaty autoterapeutická: většina Perecových próz je vystavěna na principu pravidla nebo překážky, které podněcují vyprávění, ale zároveň neustále odkazují k jeho nemožnosti (absenci paměti, slov, smyslu). Pravidlo udává próze řád, který autor v inverzním pohybu bojkotuje; texty jsou plné napětí a proměnlivé touhy po paměti a zapomení, po nemoci a léku. Perecova literární exkavace většinou probíhá na základě složitých matematických konstrukcí — prózy jsou kousek po kousku stavěny podle předem vytvořené mřížky nebo sítě pravidel. Mohou působit dojmem formalistních hříček nebo jazykového experimentu; ludický prvek ale u Pereca není odlehčením, odkazuje primárně k nedostatečnosti tradičního vyjádření, k mezeře v řeči a krizi jazyka. Formální hravost tvoří přirozený protipól tematické tíživosti.³¹

V *La disparition* (Zmiznutí)³² je základní formální strategií vynechání samohlásky „e“. Zápletka je špionážní, absurdní a zdůrazňuje zdánlivě nekonečnou reprodukci pravidla překážky (motivů vymizení) v jednotlivých epizodách románu. Próza začíná karnevalovým popisem výjimečného stavu. Nespecifikovaný chaos (válka nebo revoluce) se hemží uniformami, deformacemi, je tělesný, krvavý, děsivě komický. Všednost je vykloubena, řád převrácen, dochází k naprostému vykojení smyslu. Perec³³ se ironicky prohlašuje za následníka Gargantuy nebo Tristrama Shandyho, a odkazuje tak ke karnevalovému modu coby pokusu o „vyléčení“ vyprázdněného jazyka. V hranicích takto vymezeného času a prostoru nacházíme záhy hrdinu, který trpí nespavostí. Pasáže o insomnii Antona Voylla je zajímavé číst paralelně s jinou Perecovou prózou — *Mužem, který spí* —, v níž autor popisuje epizodu vlastního psychického zhroucení.

Obě prózy jsou strukturálně vystavěny na principu psychické krize, tzv. retraumatizace, kterou tvoří zřetelný řetězec událostí: na pozadí vnější rozbušky je naru-

30 Benjamin 2016, s. 76.

31 Zygmunt Bauman o „hráči“ coby typu postmoderního hrdiny trefně uvádí, že usiluje zejména o překročení krutosti a neústupnosti světa: „Ve hře nevládne nutnost, není v ní ale ani náhody. Hra se od ‚tvrdé skutečnosti‘ liší tím, že ruší protiklad mezi nutností a náhodou. A tím, že ruší tento protiklad, ubírá na ‚tvrdosti‘ tomu zlomku světa, který ovládá. [...] Ve hře jsou svět i osud měkké, poddajné jako vlhká hlína v rukách šikovného hrnčíře...“ (Bauman 1995, s. 53).

32 Perec 2007. Česky nevyšlo. Překlad titulu „Zmiznutí“ navrhuje Václav Jamek a upřednostním ho zde před překladem doslovným, protože odráží princip prózy, tedy absenci samohlásky „e“ (viz Jamek 1998, s. 724).

33 Vzhledem k příznačně problematicky rozlišitelným kategoriím autora, vypravěče a postavy (modelového autora, autobiografické/autofikční postavy, autobiografického nebo autofikčního vypravěče) v Perecových prózách zacházím v této části studie s těmito naratologickými pojmy se značnou volností a uchyluji se k obecnému označení „Perec“. Analýza hranic míry jednotlivých „úkazů“ v textech by vystačila na samostatnou studii, ta by ovšem nejspíš byla soupisem čtenářských dojmů.



šena každodennost a vnitřní řád protagonisty. Nejdříve dochází k rozpadu chronologie a k reflexi klamavosti lineárního času. Poté se důsledně oddělí prostor vnitřní od prostoru vnějšího a okolní svět je vyloučen ze zřetele. Realita je omezena na dokola se opakující úsek děje, odehrávající se v klaustrofobním prostoru čtyř stěn, jenž nám připomene hotelové utečence Patricka Modiana. *Insomniak* se nakonec plně uzavírá do představy soukromého mikrosvěta, v němž začíná realizovat představu izolovaného, dokonalého řádu, který má dodat jeho existenci význam.

V obou prózách v tomto bodě následuje detailní popis posedlosti ornamentem: utkvělá představa pravidla ve vzoru koberce, v karetní hře nebo vracející se sen o řadě knih, z nichž jeden svazek chybí. Ornament je metaforou uzavřeného řádu; pravidlo, na kterém je řád vystavěn, se neustále reprodukuje, ale nelze jej postřehnout v jednotlivosti. Vzniká tak dojem výchytky, propasti mezi bytím a rozuměním. Kruhový pohyb v úzkostných mikrostrukturách evokuje práci paměti, benjaminovské kopání, ale nutkavé a nedobrovolné, jako by u kopáčovy hlavy někdo držel pistoli. Kopáč vymýšlí strategie, které by jeho utrpení zmírnily; uvidíme, že jednou z nejčastějších u Pereca bývá „falšování“ vzpomínek, strojení jakýchsi podvrhů, rozestých do překopávané půdy.

Ve *W aneb Vzpomínce z dětství* tak nacházíme hned tři autorova alter ega, tři příběhy „o sobě“. V úvodu prózy vypravěč říká, že „nemá žádné vzpomínky z dětství“³⁴ a že tento jeho dojem se odvíjí od provázanosti jeho dětství s historickým časem; jak píše, postrádat paměť je jako být z historie vyvržen. Jak se ukazuje později, vzpomínky z dětství vypravěč má nebo měl, respektive je konstruuje (a dekonstruuje a rekonstruuje) v dalších kapitolách, ať už v podobě autobiografie, nebo prostřednictvím alternativní historie koncentračnického ostrova *W*.

Velká část prvního oddílu románu *W aneb Vzpomínka z dětství* je vystavěna na popisech fotografií, na nichž se dochovala podoba vypravěčových rodičů. Konstrukci svého příběhu pomocí tohoto prostředku vypravěč označuje za jediný způsob, jak si vybavit nevybavitelné, svou historii, kterou je nutné podepřít „zažloutlými fotografiemi, nečetnými svědectvími a nicotnými doklady“,³⁵ jako by přítomnost fotografií (o kterých u Pereca navíc pouze čteme v zauzlené ekfrázi), kartotéčního lístku, útržku telegramu, dodávala vzpomínkám jakousi zdánlivou hodnověrnost, kterou jim nemůže dát literatura samotná. Stejně jako u Patricka Modiana je vzpomínání možné jen fragmentárně a – jako v *Doře Bruderové* – úlomkovité album se pokouší simulovat každodennost uceleného lidského života, kontinuitu přetržených existencí.

V pasáži o vile ve Villardu nacházíme klasickou „fotografickou“ vzpomínku: o budouvě vypravěč ví, že „má venkovní schodiště s boční zídou, nesoucí obrovské kamenné koule“. Ví to „proto, že tři takové koule je vidět na fotografii, která ukazuje na schodech v letní den skupinku jakýchsi výrostků, mezi nimiž lze rozeznat sestřenicí Elu a bratrance Paula“.³⁶ Podobnou sugescí paměti je komentář ke stylizované ateliérové fotografii jeho matky, o které se dočteme, že se na ní „matka usmívá trochu nejapným úsměvem odkrývajícím zuby, který u ní není obvyklý, zřejmě však odpo-

34 Perc 2016b, s. 17.

35 Tamtéž, s. 25.

36 Tamtéž, s. 107.



vidá fotografovou práci“.³⁷ Vypravěč tak usuzuje na základě pěti dochovaných snímků a možná se nechává strhnout představou pomstychtivých ateliérových fotografií v duchu Benjaminových *Malých dějin fotografie* (Benjamin stylizaci starých snímků označuje za pomstu špatných malířů na fotografii — původní malíři miniatur, kteří po rozmachu fotografie sledovali zánik svého žánru, se podle něj v nových ateliérech mstí svým objektům absurdním aranžmá, úchylným pozadím a kulisami na pomezí mučírny a korunovačního sálu).³⁸

John Berger ve studii o Paulu Strandovi zdůrazňuje u fotografie moment jakési zbytnělé časovosti. Fotografie nezachycuje jen úsek, jednotlivý okamžik v čase, ale životní nebo historickou chvíli měřenou jejím trváním vůči době celého života.³⁹ Na pozorovatele působí, jako by vybízela k vyprávění nějakého příběhu. Fotografie coby „instrument“ nenahrazuje původní malbu nebo rytinu, není jen posunem na linii mimetického zobrazení, její tendencí je podle Bergera nahradit samotnou paměť, protože probouzí ve vědomí stejný proces jako vzpomínání. I proto jsou dětské vzpomínky tak náchylné k manipulaci fotografií — jen díky jejich podivné nehybnosti si člověk může uvědomit, že se do paměti vloudil statický snímek.⁴⁰ Tato šalebná funkce fotografického média jako by ho předurčovala k tomu, aby nešlo v traumatické próze opominout — jeho manipulativní potenciál přesně odpovídá propasti mezi traumatickým prožitkem a vzpomínkou na něj.

Perec přiznává, že popisy fotografií jsou jeho prvními texty, že odjakživa toužil psát právě je, a že jsou tak coby rozbušky vlastní touhy psát překryty letitými vrstvami autocenzury. „Falšované“ vzpomínky se někdy prozradí výraznými ustálenými motivy nebo obrazy, které z vyprávění trčí, jako z rodinného alba trčí snímek skupiny cizích lidí. Ve *W aneb Vzpomínce z dětství* je takovým vetřelcem motiv zlomenin všeho druhu, fixace končetin dlahami a jejich zavěšování na popruhy; funguje jako metafora jiného druhu zranění, nahrazuje místa, která by měla vypovídat o tom, co bylo skutečně zlomeno, co se ale pohybuje v rovině nevybavitelného, v rovině bolestí, o kterých se v dětství „mluvilo jen šeptem“.⁴¹

W i další romány jako by byly variacemi Perecovy (autofikční) paměti, fantomovými končetinami, které tvoří mapy absentujících vzpomínek nebo traumatických zážitků, překrytých rozsáhlými vrstvami vědomí.

Podobné psaní-mapování se explicitně objevuje v *Muži, který spí*, kde se váže na topografickou metaforu plavby. Tato metafora se vyznačuje příznačným kontrastem mezi touhou po systematickosti, aplikovanou vykloubeně na archetypální představu vody, moře, oceánu, která se coby plocha emocí jakémukoliv systému vzpírá. Ve *W aneb Vzpomínce z dětství* je podobně námořní cesta kolem světa pokusem o léčbu traumatizovaného Gasparda, neduživého, hluchoněmého a odloučeného dítěte: „Cesta, zamýšlená hlavně jako léčebná kúra, ztrácí postupně svůj smysl; stále zřetelněji se ukazuje, že bylo zbytečné ji podnikat, že však též není žádný důvod ji

37 Tamtéž, s. 73.

38 Benjamin 1972, s. 18.

39 Berger 2009, s. 59.

40 Tamtéž, s. 66.

41 Perec 2016b, s. 113.



přerušit.⁴² Vyprávění vychází z bodu nula dětství a alternuje možné podoby vzpomínek při hledání jakéhosi kraje světa, ke kterému stačí mít dobrou mapu a kde by mohlo dojít k „zázraku“. Zdá se, že v tomto obrazu geograficky rozprostřené terapie je opačnou variantou ztroskotání. Je ovšem otázkou, jestli je ztráta paměti coby ztroskotání pro Pereca výhrou, nebo prohrou — zda se opravdu mapa míst, kde se vzpomínky stávají dosažitelnými, jeví jako cíl, nebo zda je třeba ji za každou cenu po vytvoření zničit.

Ukazuje se tedy, že v Percových prózách se traumatický vzorec objevuje jako napětí mezi hledáním paměti, která zároveň nechce být objevena. „Zase jednou jsem byl jako dítě, které si hraje na schovávanou a neví, čeho se bojí či po čem touží víc: zůstat v úkrytu, být odhaleno.“⁴³ Důkladně vytvořený systém, který z odstupu působí dojmem skládky, se v jeho textech nikdy neuzavře. Výjimku představuje próza *Muž, který spí*, která neukončitelnost Percova příběhu překonává, když nabízí způsob jeho čtení: „Jsi raději chybějící dílek ve skládance,“⁴⁴ protagonista sám sebe označuje za absentující fragment a svou vlastní existenci za chybu nebo prázdné místo. I zde se v procesu retraumatizace vyjevuje prožitek „anomálie“, syndrom přeživšího.

Tendence hledání a potlačování paměti se zrcadlí v napětí mezi řečí a mlčením. Protagonista *Muže, který spí* se izoluje v samotě, nečinnosti a tichu; snaží se pozbyť paměť, odtrhnout se od lidského údělu, nebýt s ním konfrontován, vyhnout se nutnosti komunikace. Skrze utrpení prožité izolace se ale vyjevuje, že vzdát se lidskosti není možné. V terapeutickém obratu se do té doby nekonkrétní okolní postavy, ke kterým protagonista necítí žádné emoce, začínají měnit na „skutečné“ lidi, nejprve popisované jako monstra: „Vstoupily ti do života nestvůry, krysy, tví bliženci, tvoji bratři. Desítky, stovky, tisíce nestvůr.“⁴⁵ Z dehumanizované masy, krčící se ve špinavých pokojích, ukrývající se, páchnoucí dezinfekcí, se stávají čím dál víc Percovi bližní: nejdřív je „sleduje, pronásleduje, nenávidí“, pak „jde vedle nich, doprovází je“.⁴⁶ Nakonec se s nimi nejen identifikuje, ale v momentu přijetí se stává jejich mluvčím a vztahuje na sebe imperativ svědectví: „Nestvůry, které jsou si jisté, že si mohou dělat nároky, které tě berou za svědka, upřeně tě zkoumají, oslovují.“⁴⁷

Plán vyčlenit se z lidské masy, vzdát se humanity, která je odporná, zločinná, vede oklikou zpět k potřebě řeči pro obhajobu, pro podání svědectví. Povinnost svědectví je nepřekonatelným etickým imperativem: nacházíme tu odpovědnost vůči utrpení, jak ji definuje Adorno. Tento imperativ je jistým druhem rezignace (nezbývá než být člověkem) a zároveň uzdravením — je to právě přijetí sebe-coby-součásti-utrpení, které umožňuje vzpomínkám, aby se na konci prózy vynořily. Spolu s ním se objevuje i smíření s časovostí — zatímco obsesivní, iterativní časovost narace simulovala utrpení, čas vnější, dějinný, který byl celou dobu odmítán, bez rušení ubíhá na pozadí a nakonec působí ozdravně: „Čas, který nad vším bdí, to za tebe vyřešil.“⁴⁸

42 Tamtéž, s. 41.

43 Perc 2016a, s. 18.

44 Tamtéž, s. 38.

45 Tamtéž, s. 90.

46 Tamtéž, s. 91.

47 Tamtéž, s. 93.

48 Tamtéž, s. 113.



Analogicky je i systém řeči jako takový u Pereca nutným prostředkem opakovaného otevírání traumatu, pomocí něhož lze s traumatem zacházet, lze ho částečně přeměnit v nebolestivou vzpomínku. Tam, kde se u Modiana podobný postup jevil jako manipulace a kde se trauma fikci vzpíralo, vnímá Perec stejný prostředek spíše jako léčebnou metodu. Trauma sice klade při převodu do fikčního jazyka překážky, v úplném závěru *Muže, který spí* už však tyto překážky nejsou nepřekonatelné; pokusy o jejich překonání se naopak jeví jako nutná součást a jedna ze základních motivací psaní.

W. G. SEBALD: PAMĚŤ JAKO NEMOC

Téma paměti a traumatu se u Sebalda hned v několika ohledech váže na topos melancholie. V první řadě melancholický rejstřík odpovídá časové linii traumatické narace, uvádí do Sebaldových próz moment určitého zastavení nebo pozastavení, nečinnosti, narušení lineariry. Zadržuje se poji s motivem zpracování ztráty — melancholie je u Sebaldy patologickou formou truchlení, přesunutou z pole vědomí na pole nevědomí.⁴⁹ Trauma přitom u Sebaldových hrdinů, kteří mnohdy v určitém smyslu postrádají prvky individuality, slouží spíše jako obecný textový princip: nejen že udává obsah i formu textu, ale i samotná „patologičnost“ takového psaní je reflektována. V autoterapeutických prózách se setkáváme s pojetím nutkavé „práce truchlení“; tuto linii Sebald přejímá a proměňuje ji ve svých „skládaných“ hrdinech na patologii kolektivní.⁵⁰ U Patricky Modiana a Georgese Pereca nacházíme zvažování (ne)možnosti autofikce a napětí, které vyvolávají neustálé pokusy o reprezentaci traumatu. Sebald tento prvek nutkavosti uplatňuje jako strategii — práce truchlení je pro něj podobnou mřížkou, jakou je pro Pereca matematická hra, experimentuje s jejími podobami a jejím stupňováním v proměnlivých identitách svých postav.

V *Saturnových prstencích* najdeme pasáž, v níž se melancholie Michaela Hamburgera váže na ztrátu paměti a konkrétní krajiny dětství. V popisu poválečné návštěvy Berlína narazíme na nečekaně perecovskou představu chybějícího dílku — Hamburger tu mluví o pocitu neskutečnosti minulého, o dojmu, že by mu stačilo jen správně rozluštit nějaký rébus složený snad z písmen na poštovních schránkách v jeho starém berlínském domě, „aby se všechny ty neslychané události, k nimž došlo od doby naší emigrace, nikdy nestaly“.⁵¹ Představa, že objevením nějakého pravidla hry by bylo možné historii zvrátit, je zatím popsána coby nemožná — „Ale já na to slovo nemohl

49 Z pohledu psychoanalýzy je truchlení duševním procesem, kterým se Já pracně zbavuje bolesti, aby se na jeho konci osvobodilo. Melancholie je pak silnější, chorobnější verze truchlení, která do hry uvádí prvek nevědomí — Já není schopno si zřetelně uvědomit, co vlastně ztratilo, jaká ztráta v něm trauma vyvolala. Nejasný pocit ztráty v něm ale probouzí představu nicotnosti sebe samého, vede ke zklamání, sebeobviňování a sebenávisti. Viz Freud 1993, s. 394.

50 Více o procesu „práce truchlení“ jako narativní struktury autobiografických textů viz Fulka 2005.

51 Sebald 2012, s. 160.

přijít...“ — a vede zpět do spirály melancholie. Hamburger se ovšem sám počíná vyjevovat jako fragment, jeho paměť se fluidně prolíná s pamětí jeho dvojníků.

Podobně jako v Benjaminově „Berlínském dětství“, podle něhož je kapitola o Hamburgerovi titulována, tvoří paměť postav v *Saturnových prstencích* souhrnný katalog či album prchavých dojmů a vzpomínek na místa, vůně, osoby a předměty spojené s prostory dávno zaniklými. I prostor „Berlínského dětství“ Michaela Hamburgera působí jako muzeální expozice nebo divadelní kulisy. Motiv tíže, bytelnosti, určité hypertrofie materiálnosti předmětů je u Sebaldy na jedné straně připomínkou nostalgické po pevnosti a neochvějnosti, kterou se vyznačovala tradice „staré doby“, přelomu 19. a 20. století; zároveň jde o motiv, kterým prohlubuje dojem zavalení postav vzpomínkami až k zadušení, přikování k domům, k věcem, k práci paměti. V klaustrofobním prostoru se retraumatizace protagonistů odehrává v iterativní, úzkostné časovosti. V pasáži o rodině Ashburyových se objevuje lpění na opakování duševních i fyzických pohybů: starobylý rod, ochromený změnou dobových kulís, vyplňuje čas neustálým sešíváním ústřížků látek a jejich následným páráním — jako Penelopa při čekání na Odyssea ve dne tká a v noci páře pohřební roucho, aby se nemusela vzdát naděje na návrat starých pořádků, dokud ji ženichové neusvědčí z „podvodu“.

„Fantomy opakování“ pronásledují vypravěče, který trpí na neustálé dějá vu a má dojem, že je (nebo mohl kdysi být) Hamburgerem nebo Hölderlinem, že vzpomínky jsou jim společné, že ztrácí vlastní identitu a je mu znemožněna jakákoliv plodná práce kromě práce truchlení, že ho ovládá chorobný strach z času.

Pro oba předchozí autory byla simulovaná časovost každodennosti protipólem času krutého, dějinného. Viděli jsme smířcí obrazy fragmentární paměti, fetiše archivů a fotografií. I Sebaldovy prózy pracují s dokumenty a snímky výrazně umístěnými do textu, a to velmi specifickým způsobem — nelze je omezit na čistě ilustrativní funkci, protože bychom jim upřeli podstatnou část významu.

V jednom ze svých esejů⁵² vypráví Marianne Hirschová o „hledání“ vlastních rodičů, kteří zažili válku a perzekuci Židů v ukrajinských Černovicích. Z tohoto období zbyla jediná fotografie, která zachycuje mladý pár procházející městskou ulicí. Ve zvětšeném detailu snímku dvou běžně vypadajících lidí se ukrývá světlá skvrna na klopě saka muže (otce) — Hirschová, připravující publikaci o druhé světové válce, očekává, že půjde o žlutou hvězdu, ale zvětšenina ukazuje něco jiného, jde nejspíš o odznak nebo smítko. Předpoklad, že fotografie jako „dokumentární“ médium poskytne odpověď na pokládanou otázku, se ukazuje jako mylný. V *Austerlitzovi* se podobná nemožnost důkazu objevuje opakovaně. Rozostřené, černobílé reprodukce zobrazují z valné části zcela banální věci. Dveře a vitríny románového Terezína působí sice i bez komentáře tíživě, tíha ale nespočívá v tom, co vidíme na snímku; obraz dotváří komentář a vice versa. Právě skrze snímky se nám přibližuje Austerlitzovo dilema — v Terezíně hledá stopy své matky, zároveň se ale vzpomínky na ni obává. „Věci se fotografují proto, abychom je vypudili z mysli.“⁵³

Roland Barthes ve *Světlé komoře* připisuje hrozivý nádech některých snímků tomu, že fotografie dokáže donekonečna reprodukovat něco, co se ve skutečném životě nikdy opakovat nemohlo. Jde o představu obzvláště děsivou, když je spojená s obrazem

52 Hirschová — Spitzer 2015.

53 Barthes 2005, s. 54.



genocidy. Snímek je podle Barthesa navracením mrtvého, vytvářením „živého obrazu mrtvé věci“.⁵⁴ Zachovává svůj referent proti času, proti nestálé paměti a proti dějinám; je to zvláštní médium, které ze své podstaty překonává lineární čas a ničí jeho vládu nad hmotou. Sebald ukazuje, že snaha o takové zadržení paměti, o porušení linearitu, působí jako vykopávání mrtvol; iterativní časovost je v jeho textech nakonec hrůznější alternativou původně proklínané dějinnosti. Když Sebald na konci *Austerlitz* vede děj zpět na ovesné pole, pod kterým jsou pohřbeni padlí vojáci, vrací ho tak pomyslně na začátek, uzavírá jednu vrstvu a začíná další. Součástí této nové vrstvy půdy bude nevyhnutelně i on sám. Dívat se na fotografii je v tomto směru pro Sebaldovy protagonisty podobné — je to jako měřit se na rakev.

Stejně jako Hirschová hledá i Barthes na fotografiích ve *Světlé komoře* svou zemřelou matku, kterou dokáže objevit jen v nahodilém gestu mladého děvčete, na jediné fotografii z celého alba: to je ona. I Austerlitz pátrá na starých snímcích a v záběrech z Terezína, aby nakonec svou matku poznal ve tváři cizí ženy.⁵⁵ Všichni tři hledají identitu („pravdu“), která je imaginární, je jejich výplodem. Snímek stále a pevně zůstává maximálně u podobnosti.

Barthes vnímá prohlížení fotografií jako sebezraňování.⁵⁶ Snímek ho zasáhne, pokud obsahuje punctum: může to být detail, specifické zachycení času, tušení katastrofy; něco jako bodnutí, jizva, vzbuzující účast. Punctum nelze dekódovat — nelze je pojmenovat. Sebald používá barthesovské punctum pro gradování svých próz. Fragmenty děje jsou u něj vypointovány fotografií jako ránou, nečekaným sousedstvím, násilnou konstelací.

Příkladem může být třetí kapitola *Saturnových prstenců*, v níž Sebald v širokém oblouku, odpovídajícím rámcovému oblouku vypravěčovy pouti po anglickém pobřeží, buduje dvojí reprezentaci genocidy — nejprve v obrazech rybolovu sledů, doprovázených komentářem o násilí „racionalismu“ na „přírodě“,⁵⁷ poté (v kontrapunktu k drastickému popisu rybolovu) v anekdoticky konstruované epizodě o smrti jistého „excentrického“ majora Le Strange, který se během druhé světové války účastnil osvobození tábora v Bergen-Belsenu. Mezi epizody o sledích a majorovi je bez dalšího komentáře vsunuta fotografie z osvobození Bergen-Belsenu; idylické světlo a les na fotografii v první chvíli vytváří dojem, že se díváme na jezero Benacre Broad, kolem něhož zrovna vede hlavní rámeček putování, než si čtenář všimne mrtvých těl na zemi mezi stromy.

Sebald příznačně navazuje asociací na Borgesovu povídku „*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*“, která mluví o psaní a čtení knih jako o sounáležitosti s určitým tajným společenstvím. Sebald rozvíjí borgesovskou představu fikce jako světa, který svými provázanými motivy tvoří celistvou, dokonalou strukturu obnovující se v prostoru a čase, obrovskou symetrickou stavbu, která rozšiřuje realitu a má schopnost ji proměnit prostřednictvím interpretace.

Pointou obou autorů je kritika metafyziky a racionalismu obecně. Pokud lze svět proměnit jeho interpretací, k čemu taková proměna bude spět? Není představa abso-

54 Tamtéž, s. 76.

55 Sebald 2009, s. 215.

56 Barthes 2005, s. 27.

57 Sebald 2012, s. 56.



lutně symetrické struktury, která funguje na principu vnitřního řádu, ve skutečnosti představou směřující k totalitě, tedy dokonale děšivou?

Sebald tak buduje dichotomii románu coby dokonalé stavby versus románu-paměti, která připomíná dualismus inženýrské důmyslnosti a všedního kutilství, na kterém staví svůj *Život návod k použití* Georges Perec. V tomto páru je konstrukce „inženýrského“ typu zneklidňující ve smyslu Baumanovy klasické teorie o tom, že právě inženýrská disciplína, specializace práce a pevný byrokratický řád byly hlavními stavebními kameny holokaustu.⁵⁸

Svoje metafory dokonalých konstrukcí pak Sebald také završuje podobně jako Perec, tedy pomocí chybějícího dílu nebo zabudované chybovosti:

V každém námi navrženém a uskutečněném projektu představují jeho velikost a stupeň složitosti jemu vepsaných informačních a řídicích systémů rozhodující faktory, a tudíž všeobsahující, absolutní dokonalost složité koncepce se může, ba v konečném důsledku musí překrývat s její chronickou dysfunkcí a konstituční nestabilitou.⁵⁹

V cyklickém narativu se vždy objeví konstrukční chyba a člověk se vši svou inženýrskou důmyslností nedokáže vymyslet stroj, který by dovedl zánik do úplného konce. Způsob, jakým Sebald „imituje“ racionalistické konstrukce a překračuje je pomocí lakun paměti, vytváří určité mytizující shrnutí, ve kterém jako by měl román schopnost zabránit genocidě, jako by rozkladná ironie překračovala pokusy o vyhlazení. Nakonec nás tedy i Sebald vrací zpět k řeči, k imperativu psaní, myšlení, komentování. Jak ale hledět na takovou „katarzi“ ve chvíli, kdy je trauma textovým principem prózy, kdy se už nejedná o autofikci, nýbrž o literární mýtus?

Sebaldův vypravěč naznačuje, že katarzní je pro něj myšlenka, že i on je součástí jakési tajné společnosti čtenářů smyslu, že vědomě nazírá a reflektuje svou pozici vůči konstruované „kultuře traumatu“. To ovšem směřuje k intelektuální pozici, ke stylizaci. Trauma se v Sebaldových prózách stává mnohem spíše ornamentem než nutkavým motivem. Rozkladná ironie esejisty padá i na samotnou výzvu k empatii, ke které Sebald dochází: mýtus je sice z principu transformativním „žánrem“, subjektivitu ovšem svým narativem může drtit, z jednotlivostí dělá obecniny. V Sebaldových textech se tak vyhrocují protipóly žitého a psaného, osobního traumatu a fikce, které se předchozí autoři snažili smiřovat pomocí autoterapeutického momentu. Setkáváme se v nich mnohem spíše s pokusem o jakousi „kulturní empatii“, připomínáním nutnosti vyrovnávat se s traumatickými texty coby novým kulturním kánonem.

ZÁVĚR

Lze se v dnešní „traumatické“, či „posttraumatické“ kultuře (jak ji označuje Petříček)⁶⁰ vůbec vyhnout konfrontaci s traumatem, s předáváním kolektivní zkuše-

58 Bauman 2003.

59 Sebald 2009, s. 247.

60 Petříček 2018, s. 113.



nosti selhání, s nedůvěrou v jazyk a sdělení? Petříček říká, že traumatický realismus má své místo právě jako „donucovací prostředek“, jako imperativ, kterým autor nutí čtenáře poznat nebo poznávat, zvažovat svůj vztah vůči kulturní paměti. De facto se podle něj jedná o projekt politický, v němž je etický imperativ sociálním rituálem, který má za cíl svého čtenáře formovat a „smířit“ s kolektivním traumatem, a to prostřednictvím nové „poetiky svědectví“, jež má „zabránit snahám o zahlazování“ paměti.⁶¹

Z interpretací podaných v tomto článku je patrné, že pro reprezentaci kolektivního a osobního traumatu zvolení autoři používají podobné a provázané formální prostředky a motivy, ovšem etický imperativ, formulovaný na jejich základě, se liší. Texty Patricka Modiana a Georgese Pereca, poznamenané druhogeneračním traumatem, rozšiřují škálu traumatického realismu, ustanovenou Michaelem Rothbergem, o autofikční a fikční prvky, které vzdalují jejich prózy memoárové literatuře táborů, jež tvoří korpus Rothbergem studovaných textů. V zásadě ale nebourají sérii požadavků, které Rothberg ve své studii o traumatickém realismu postuluje. S texty autorů předchozí generace navíc výrazně interagují na intertextuální úrovni.

Sebaldovy romány sice podobně jako Perecovy a Modianovy texty formulují silný etický imperativ psaní-svědectví, nesou ale zároveň podobu mytizujícího narativu o kulturním traumatu a s vyprávěním o traumatu jednotlivce zacházejí spíše jako s ornamentem než jako s fragmentem. Přesahují tím rozměr traumatické autofikce, který nacházíme u Pereca a Modiana, a rozvíjejí možnosti transformace traumatického prožitku v narativ a dále v osobní a kulturní paměť. Specifická seabaldovská postava, jejíž autofikčnost je mnohem obtížněji uchopitelná a která se rozplývá v intertextualitě, kolektivní identitě a kultuře, jako by byla literárním prostředkem a projekcí proměny osobní paměti v kulturní. U Sebaldy tak nenacházíme pouze znaky „nutkavého“ narativu; objevujeme další vrstvení, hru, ve které je nutkavost povýšena na formu v rozsahu, který by se dal označit spíše za intelektuální fetišismus. Je proto zajímavé, že právě v *Saturnových prstencích*, v nichž je traumatická narace de facto textovým principem a vršení traumatických motivů autorskou strategií, formulovaný etický imperativ ponejvíce vyznívá jako didaktická výzva ve smyslu Petříčkovy „politické“ strategie.

Sebaldovy texty se sice vzdalují autoterapii, posouvají se od osobní posedlosti k literární stylizaci, představují však druhou stranu jedné mince: můžeme na nich sledovat posun od traumatu k paměti, od „svědectví“ k „literatuře“. Zatímco autofikční autoterapeutické texty vykazují narativ osobního vyrovnávání, na jehož dně se přes jeho repetitivnost a neukončenost skrývá touha po vyrovnání a spočinutí, Sebaldovy prózy poukazují na to, že terapeutický moment narace není trvalý, a nejen to — že úkolem kolektivní či kulturní paměti je naopak odvrátit zahlazení a asimilaci traumatu; trauma má být živé, přítomné a znovu otevírané. Jsme zde zpátky u neřešitelné dichotomie, základního jevu struktury traumatu.

Když se vrátíme k Petříčkově „politické strategii“, jeho formulace poetiky svědectví (má zabránit snahám o zahlazování paměti) se ve skutečnosti zdá být v kontradikci s tím, jak vyznívají a jak jsou strukturovány pokusy Pereca či Modiana o reprezentaci osobního traumatu, a připomíná mnohem spíše seabaldovský stylizovaný

61 Tamtéž, s. 304–305.

esej o paměti. „Poetika svědectví“ má přitom podle Petříčka zejména problematizovat zobecňující uvažování, vyzdvihovat jedinečné a jednotlivé na úkor celku.

Jistý problém nacházím v tom, že „svědectví“ je v oblasti paměťových studií používáno jako kategorie, jako jistá meta reprezentace. Přisuzuje se mu „dokumentárnost“ či „autenticita“, tedy velmi obtížně definovatelné atributy. Přesnější by bylo poukázat na jeho unikavost: Rothberg v kontextu svého korpusu memoárové literatury táborů označuje svědectví za žánr vymykající se z historiografie i z literatury, ani „mimetický“, ani „antimimetický“, plynoucí z „touhy po koherenci“. ⁶² K této rámcové definici bych přidala poukaz na jistou „nedobrovolnost“, na nutkavý narativ svědectví, který jsme mohli sledovat v interpretovaných prózách. Etický imperativ formulovaný traumatickými texty je otázkou puzení, vzniká v situacích, ze kterých není jiné cesty. Jako takový je prost didaktické intence, nevykazuje snahu moralizovat či interpretovat skutečnost; snaží se na ni spíše indexálně ukázat, „poukázat“, ⁶³ a otevírá tak prostor pro aktivní práci čtení. Snaha situovat traumatický narativ na pomyslných osách koherence či angažovanosti je vždy poznamenána výchozím horizontem očekávání, výsledek je silně závislý na kontextu, ve kterém je text recipován.

Lze říci, že texty W. G. Sebald, které přistupují ke svědectví jako k žánru, motivu či „kategorií“ ve stejném smyslu, jako k němu přistupují paměťová studia, ilustrují posun ke zřetelně didaktické verzi etického imperativu. Právě proto v nich nalézáme průzračnější formulaci touhy zabránit zahlazení traumatické paměti. Na prózách tří zvolených autorů tak můžeme sledovat přechod od traumatu k paměti a od paměti k literatuře a na základě Sebaldových próz dále nuance přechodu od figury svědectví přes jistou destilovanou „poetiku svědectví“ až k „politice svědectví“. Tato politika svědectví definitivně překračuje vnitřní rozpolcenost traumatického narativu mezi touhou po otevírání a zahlazování paměti. Přiklání se na stranu snahy o nekonečné otevírání a formuluje imperativ reprezentace a recepce osobního a kulturního traumatu coby formy společenského rituálu.

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

- | | |
|--|---|
| Modiano, Patrick. <i>Rue des Boutiques obscures</i> . Paris: Gallimard, 1978. | Perec, Georges. <i>La disparition</i> . Paris: Denoël, 2007. |
| Modiano, Patrick. <i>Un pedigree</i> . Paris: Gallimard, 2005. | Perec, Georges. <i>Muž, který spí</i> . Přel. Lukáš Prokop. Praha: Rubato, 2016a. |
| Modiano, Patrick. <i>Dora Bruderová</i> . Přel. Pavla Doležalová. Brno: Barrister & Principal, 2007. | Perec, Georges. <i>W aneb Vzpomínka z dětství</i> . Přel. Václav Jamek. Praha: Rubato, 2016b. |
| Modiano, Patrick. <i>Ulice Temných krámků</i> . Přel. Václav Jamek. Praha: Mladá fronta, 2014. | Sebald, W. G. <i>Austerlitz</i> . Přel. Radovan Charvát. Praha: Paseka, 2009. |
| Perec, Georges. <i>Život návod k použití</i> . Přel. Kateřina Vinšová. Praha: Mladá fronta, 1998. | Sebald, W. G. <i>Saturnovy prstence</i> . Přel. Radovan Charvát. Praha: Paseka, 2012. |

62 Rothberg 2000, s. 103.

63 Tamtéž, s. 104





SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

- Adorno, Theodor W. *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997.
- Assmannová, Aleida. *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*. Přel. Jakub Flanderka, Světlana Ondroušková, Jiří Soukup. Praha: Karolinum, 2018.
- Barthes, Roland. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Přel. Jana Ogrocká. Praha: SLON, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přel. Miloslav Petroušek. Praha: SLON, 1995.
- Benjamin, Walter. *Psaní vzpomínání: Výbor z díla III*. Přel. Martin Ritter. Praha: Oikoymenh, 2016.
- Benjamin, Walter. „A Short History of Photography“. *Screen*, 13/1, 1972, s. 5.
- Berger, John. *O pohledu*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Fra, 2009.
- Freud, Sigmund. *Vybrané spisy II–III*. Přel. Otakar Kučera, Bohodár Dosužkov, Karel Kopriva, Jaroslav Vácha, Jiří Pechar, Luděk Hošek. Praha: SZdN, 1993.
- Fulka, Josef. „Autobiografický text a práce truchlení: Melancholie u Bartha a Althussera“. *Slovo a smysl*, 2, 2005, č. 4. [online]. [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/358>.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hirschová, Marianne — Spitzer, Leo. „Co je na obrázku špatně? Archivní snímky v současných narativech“. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Ed. Alexander Kratochvíl. Praha: Akropolis, 2015, s. 207–221.
- Jamek, Václav. „Geniální hračičkář a jeho mistrovské dílo“. In *Perec, Georges. Život návod k použití*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 717–735.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 2014.
- Lévinas, Emmanuel. *Etika a nekonečno*. Přel. Věra Dvořáková, Miloš Rejchrt. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- Nora, Pierre. „Světový nástup paměti“. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Ed. Alexander Kratochvíl. Praha: Akropolis, 2015, s. 62–72.
- Petříček, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Sontagová, Susan. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Litomyšl — Brno: Paseka — Barrister & Principal, 2002.
- Sorabji, Richard. *Aristotelés o paměti*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Rezek, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *V mezní situaci*. Přel. Kateřina Lukešová. Praha: Mladá fronta, 2000.