

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Jan Strejcovský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média  
Dokumentární tvorba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**CHRIS MARKER A GILLES DELEUZE**  
*imaginární setkání*

**Jan Strejcovský**

Vedoucí práce : Ph.D. Pavel Bartošek

Oponent práce: prof. Miroslav Petříček, Dr.

Datum obhajoby: 3.10.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2017

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FILM AND TELEVISION FACULTY**

Film, television and photographic art and new media  
Department of documentary

**MASTER'S THESIS**

**CHRIS MARKER MEETS GILLES DELEUZE**  
*Imaginary Rendezvous*

**Jan Strejcovský**

Thesis advisor: Ph.D. Pavel Bartošek  
Examiner: prof. Miroslav Petříček, Dr.  
Date of thesis defence: 3.10.2017  
Academic title granted: MgA

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

<p style="text-align: center;"><b>CHRIS MARKER A GILLES DELEUZE</b> <i>imaginární setkání</i></p>
---

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



Rád bych na tomto místě poděkoval Ph.D. Pavlu Bartoškovi za inspirativní přednášky o Deleuzově pojmání filmu, prof. Miroslavu Petříčkovi za podnětné interpretace nedávné filosofie a otci Jiřímu Strejcovskému za obětavou pomoc s formální stránkou práce. Velký dík patří i Kristýně Strejcovské za shovívavost nejen k Markerovi a Deleuzovi.

## **ABSTRAKT**

### **Chris Marker a Gilles Deleuze**

#### *imaginární setkání*

Východiskem této práce je hypotéza, že mezi filmařem Chrisem Markerem a filosofem Gillesem Deleuzem existuje mnoho dosud neartikulovaných spojitostí. Navzdory zdánlivé lhostejnosti panující mezi těmito dvěma významnými francouzskými autory se totiž jejich myšlení často vzájemně zrcadlí. Tato práce hledá podmínky, možnosti a způsoby tohoto zrcadlení a klade si za cíl nikoli vyčerpávajícím, přirozeně nutně subjektivním hlediskem nahlédnout několik referenčních filmů Chrise Markera prostřednictvím klíčových témat z některých Deleuzových knih. *Film 2. Obraz-čas a Také sochy umírají; Bergsonismus a Rampa; Proust a znaky a Bez slunce*. Výsledkem práce je rozevření možných úhlů pohledu na principy fungování času, paměti, znaků a identity.

### **Chris Marker Meets Gilles Deleuze**

#### *Imaginary Rendezvous*

This thesis deals with the assumption, that there are many unarticulated links between filmmaker Chris Marker and philosopher Gilles Deleuze. In spite of the seeming indifference between those two important French authors, their thinking often mirrors each other. This paper explores the conditions, possibilities and ways of this mirroring aiming not to offer an exhaustive, but rather naturally subjective view to look at several of Marker's key films through crucial themes from some of Deleuze's books. *Cinema 2. The Time-Image and Statues Also Die; Bergsonism and La Jetée; Proust and Signs and Sunless*. This thesis should open new points of view on the principles of time, memory, signs and identity.

▪

## **OBSAH:**

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2. SOCHY TAKÉ UMÍRAJÍ / FILM 2. OBRAZ-ČAS .....</b>	<b>10</b>
2.1. Film jako zrcadlo skutečnosti .....	10
2.2. Slepá ulička Alaina Resnais .....	11
2.3. Krystal zrcadlící příchod obrazu-času .....	14
2.4. Stávání-se fraktálem .....	16
2.5. Osobní paměť dějinám navzdory .....	18
<b>3. RAMPA / BERGSONISMUS.....</b>	<b>22</b>
3.1. Bergsonismus jako ustavující princip filmu.....	22
3.2. Rampa mezi zastavenými pohyby .....	24
3.3. Živá vzpomínka za mrtvými obrazy .....	27
3.4. Pluralita pohybů a časů .....	31
3.5. Minulost jako koexistující kužel .....	35
3.6. Platónské souručenství.....	38
<b>4. BEZ SLUNCE / PROUST A ZNAKY.....</b>	<b>41</b>
4.1. Znaký jako hieroglyfy .....	41
4.2. Deteritorializace identit .....	45
4.3. (S)nová věcnost .....	48
4.4. Pavučina .....	50
<b>5. ZÁVĚR.....</b>	<b>53</b>
<b>6. SEZNAM PRAMENŮ.....</b>	<b>56</b>
6.1. Elektronické zdroje.....	56
6.2. Časopisecké články .....	56
6.3. Články ze sborníků.....	57
6.4. Literatura .....	59
6.5. Citované filmy.....	61



## 1. ÚVOD

*Umělecké dílo vždy znamená vytváření nových prostorů a časů. [...] Mělo by předkládat problémy a otázky, které se nás týkají, spíše než na ně poskytovat odpovědi. Umělecké dílo je nová syntaxe mnohem důležitější než slovník, která odhaluje cizí jazyk v známém jazyce.<sup>1</sup>*

Gilles Deleuze

*Nikdy mě nedonutíte říkat cinéma-vérité.<sup>2</sup>*

Chris Marker

Ačkoli francouzský filosof Gilles Deleuze zahrnul do svých studií o filmu většinu současníků, spolupracovníků i přátel Chrise Markera, on samotný mezi analyzovanými autory není. Markerovy filmy jsou přitom v mnoha případech ohledáváním podstaty fenoménů, které Deleuzovy koncepce rozpracovávají podobným způsobem. Stejně tak je Markerova nepolapitelná, věčně se maskující osobnost v mnohém přiléhavě aplikovatelná na Deleuzovy oblíbené pojmy „deteritorializace“ či „nomádské subjektivity“.

Obdobně jako Deleuze rozostřoval mimo jiné hranice mezi filosofií a teorií filmu a sám se stal (byť s přičiněním mnoha interpretů) jakýmsi antipodem pro něj příliš reduktivní psychoanalýzy a rigidního strukturalismu<sup>3</sup>, Marker boural

---

<sup>1</sup> Rozhovor s Gillesem Deleuzem v *Cahiers du cinéma* (1986, č. 380 [únor]), který dal později název stejnojmennému sborníku studií na téma Deleuzova vztahu k filmu. (In: FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*. s. 370.)

<sup>2</sup> Jeden z vzácných rozhovorů s Chrisem Markerem, publikovaný deníkem *Libération* (2003, 5. března). In: SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO 5/2007 revue pro dokumentární film*. s. 28. Marker zde dává jasně najevo, že před pojmem cinéma-vérité (film-pravda), jehož nárok na „pravdivost“ považuje za příliš nabubřelý konstrukt dokumentárního filmu, upřednostňuje anglickou mutaci *direct cinema* (volně přeloženo: přímý film). Nehledě na tuto záměnu zůstává faktem, že Marker rafinovanou slovní hříčkou často přelstíval obě tyto mutace původně francouzského označení, když přezdíval cinéma-vérité na „ciné, ma vérité“ (film, má pravda). Viz LUPTON, Catherine. „Chris Marker: Memory's Apostle.“ (In: *La Jetée/Sans Soleil* [DVD]. The Criterion Collection, 2007.)

<sup>3</sup> O Deleuzově překonání psychoanalýzy a strukturalismu ve filmové teorii svědčí výmluvně poslední slova *Obrazu-času*: „[...] žádné technické určení, ať aplikované (psychoanalýza, lingvistika), či reflexivní, nepostačuje k vytvoření pojmů kinematografie jako takové.“ DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 332.

hranice kinematografie a zároveň byl podle již okřídleného výroku sám institucí<sup>4</sup>. Tato práce si klade za cíl nikoli vyčerpávajícím, přirozeně nutně subjektivním rastrem nahlédnout prostřednictvím klíčových témat z některých Deleuzových knih několik referenčních filmů Chrise Markera.

Pokus o usouvstažnění myšlení dvou zdánlivě nesourodých francouzských autorů se v této práci pohybuje dvěma směry. Zatímco ve výběru Markerových filmů postupuje práce v chronologickém řazení od filmařských začátků (*Také sochy umírají* [Les statues meurent aussi, 1953]) přes slavný experiment s fikcí a fotografiemi (*Rampa* [La Jetée, 1962]) k svrchovanému filmovému eseji (*Bez slunce* [Sans Soleil, 1983]), Deleuzovo filosofické uvažování je představováno opačným směrem od pozdějších syntetických filmových knih (primárně *Film 2. Obraz-čas* [Cinéma II: L'image-temps, 1985]) k ranějším pracím zacíleným na jednotlivé autory (*Bergsonismus* [Le Bergsonisme, 1966], *Proust a znaky* [Marcel Proust et les signes, 1964]). Tato protichůdná konstrukce práce vznikla nezáměrně výběrem témat, které z těch kterých filmů/knih vyvěrají, dá se však zároveň číst jako přirozená snaha o jakousi výběrovou, více životopisnou filmografii Chrise Markera (postupující tak převážně induktivně) protknutou taktéž výběrovou, v Deleuzově případě však spíše myšlenkovou a deduktivní bibliografií.

---

<sup>4</sup> „Nadále zůstává záhadou jeho život i většina jeho záměrů, což není nic podivného u někoho, kdo nikdy nepoužíval své občanské jméno a neustále si vymýšlel nové verze vlastního života. [...] Marker byl instituce, stát ve státě [...] Henri Michaux měl údajně říct, že by se měla zbourat Sorbonna a na její místo postavit Marker.” ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 11-12.

## 2. SOCHY TAKÉ UMÍRAJÍ / FILM 2. OBRAZ-ČAS

*Když zemřou lidé, vstoupí do historie, když zemřou sochy, vstoupí do umění.*

*Tato botanika smrti je to, co nazýváme kulturou.*<sup>5</sup>

Chris Marker

### 2.1. Film jako zrcadlo skutečnosti

Deleuzovo zaujetí filmem jako polem vhodným pro zkoumání otázek, které rozpracovává ve svých filosofických koncepcích napříč jednotlivými knihami, nalezlo svůj vrchol v dvoudílné teoretické sumě dnes již legendárních spisů *Film 1. Obraz-pohyb a Film 2. Obraz-čas*. Kontroverze dodnes jitřící specializovaná symposia, odborné studie i samostatná periodika věnované Deleuzovu pojetí filmu vypovídají o úskalích, která sebou nutně nese takto široce rozkročená práce formulující z matérie postupů kinematografie jí vlastní pojmy.

Jedná se o „filosofii filmu“? Povaha těchto studií je filmovými teoretiky nahlížena z mnoha stran<sup>6</sup>. Sám Deleuze v úplném závěru *Obrazu-času* poskytuje snad nejnávodnější exposé svých záměrů: „*Filmová teorie není 'o' filmu, nýbrž o pojmech, které kinematografie podněcuje [...] Takže je tu vždy hodina, poledne či půlnoc, kdy se již nemáme ptát 'Co je kinematografie?', nýbrž 'Co je filosofie?'. Kinematografie sama je novou praxí obrazů a znaků, jíž musí filozofie dodat teorii v podobě praxe pojmů.*“<sup>7</sup>

Právě specifické asamblážovité pojmy<sup>8</sup>, které Deleuze aplikuje na jednotlivé kinematografické tendence i samotné tvůrce, jsou zdrojem určité zaumnosti, jež

---

<sup>5</sup> Úvodní slova komentáře filmu *Také sochy umírají*.

<sup>6</sup> Viz např. doslov Vlastimila Zusky k českému vydání *Filmu 2. Obrazu-času*, ve kterém se vymezuje vůči zavádějícímu označování Deleuzových spisů jako „filosofie filmu“ z pera Jacquese Aumonta. ZUSKA, Vlastimil. „Deleuze - filmová událost“. (In: DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 333.)

<sup>7</sup> *Tamtéž*. s. 331-332.

<sup>8</sup> Jde povětšinou o komplexně nepřekládané složeniny vycházející z klasifikace znaků C. S. Peirce. Deleuzovi slouží k rámování povahy konkrétních filmových vlastností. V *Obraz-čase* se tak objevují mj. následující pojmy: chronoznak, oniroznak, mnemoznak, hyaloznak, lektoznak, nooznak, opznak ad.

je určitou částí kritiků Deleuzova přístupu vnímána jako příliš svévolná. V této práci se proto budeme zabývat spíše oněmi obecnějšími otázkami, které daly oběma částem Deleuzova opusu jejich názvy: „*Co přesně nám film ukazuje o prostoru a čase, aniž by nám to ukazovaly ostatní druhy umění?*“<sup>9</sup>

Výchozí premisa skrytá v shora citovaném záměru, totiž že existují specifické vlastnosti filmu odhalující jinak nedosažitelné jevy spjaté s vnímáním prostoru a času, je přirozeným svorníkem mezi Deleuzem a Markerem do té míry, že odhaluje i účel této práce: tím je pokus o propojení Deleuzovových filosofických koncepcí s autorskými metodami Chrise Markera, jehož filmy mnohdy jak samotný prostor, tak především čas pojímají za svá nejvlastnější témata.

## 2.2. Slepá ulička Alaina Resnais

Chris Marker, podobně jako mnoho dalších pozdějších režisérů francouzské nové vlny, svůj přístup ke kinematografii formoval původně jako filmový kritik. V jednom z jeho textů<sup>10</sup> z roku 1952 se objevuje formulace s trochou nadsázky přímo „pokrevně příbuzná“ s pozdějšími Deleuzovými definicemi moderního filmu: „*Trvání akce se už nepodřizuje napětí divákova času, ale je vedeno skrze čas na plátně.*“ Jedná se o pasáž věnovanou filmům Markerova nadcházejícího spolupracovníka Alaina Resnais. Během následujícího roku se teoretická spřízněnost s tímto „filmovým psychologem“<sup>11</sup> vyvinula v autorskou spolupráci na projektu snímku *Také sochy umírají*, považovaném za vůbec první Markerův film tematizující paměť a dle jeho vlastních slov také „*první vážně míněný*“<sup>12</sup> film jako takový.

---

<sup>9</sup> MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov*. s. 344.

<sup>10</sup> Jde o článek věnovaný primárně Jiřímu Trnkovi, zmíněný citát se však týká Resnaisových filmů o malířích (*Van Gogh*, 1948; *Paul Gauguin*, 1950) aj.) MARKER, Chris. „Une forme d'ornement“. *Cahiers du cinéma*. 1952, č. 8 (leden). (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 35.)

<sup>11</sup> Deleuze takto Resnais skutečně vnímal, jak vyplývá z jeho citace Youssefa Ishaghpoura: „*Resnais chápal kinematografii nikoli jako nástroj k zachycení reality, nýbrž jako nejlepší prostředek k tomu, jak se dobrat fungování psychiky.*“ cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 146.

<sup>12</sup> Takto Marker odpovídá na otázku: „*Takže tvůj první kontakt s filmem byl snímek Také sochy umírají?*“ v jednom z poměrně raných rozhovorů. *Miroir du Cinéma*. 1962, č. 2 (květen). (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 105.)

Alain Resnais popisuje okolnosti vzniku snímku takto: „[nakladatelství Présence Africaine] nám zadalo vyrobit film o černém africkém umění. Začali jsme s Chrisem Markerem následující otázkou: proč je černé africké umění v Musée de l'Homme [etnografické Muzeum člověka], zatímco řecké nebo egyptské je vystaveno v Louvru?“<sup>13</sup>

*Také sochy umírají* svým názvem s rafinovanou přímočarostí odkazují na ústřední metaforu filmu - totiž „smrtící vzkříšení“ afrických uměleckých artefaktů v procesu jejich vytržení z prostředí svého vzniku, ustrnutí v západních institucích uměleckého provozu a následné komercializaci vyprázdněním jejich původního obsahu: „Je nám k ničemu nazývat je náboženskými předměty ve světě, kde všechno je náboženství, stejně jako označovat je za umělecké předměty ve světě, kde všechno je umění.“ Africké umění bylo v jednotě se světem, kterou její muzeální ujařmení zpřetrhává.<sup>14</sup>

Markerův jako vždy ironický, v tomto případě navíc přiznaně militantní komentář (sám Marker označoval dílo za film-pamflet<sup>15</sup>) téměř v každé větě filmu varuje před nenápadností kulturního zotročování podrobených černých obyvatel Afriky: „...na předměty [černošského umění] se díváme jen v z hlediska potěšení, které nám skýtá pohled na ně, záměry a emoce jejich tvůrců nám unikají [...] teprve my z jejich kultických předmětů, garantů jednoty mezi člověkem a světem děláme pro nás pitoreskní sochy.“ Kultické je násilně redefinováno kulturním. Ze soch se stávají fosílie.

Jednoznačná antikolonialistická perspektiva filmu, se stala terčem závažných výhrad francouzské Cenzurní komise kinematografických filmů směřujících k potlačení explicitně politicko-kritického náboje snímku. V době stále

---

<sup>13</sup> Resnais genezi filmu objasňuje v rozhovoru pro časopis Téléciné. cit. podle: DE GROOF, Matthias. „Statues Also Die - But Their Death is not the Final Word.“ (In: *Image & Narrative*. 2010, roč. 11, č. 1, s. 29 - 30.)

<sup>14</sup> „Film [*Také sochy umírají*] naznačuje, že západní úcta k umění jako sféře oddělené od každodenního života je reflexem, který má skrýt skutečnost a vědomí smrti“ LUPTON, Catherine. *Chris Marker, Memories of the Future*. s. 38.

<sup>15</sup> MARKER, Chris. *Commentaires*. s. 9.

ještě choulostivé emancipace Afriky byla ve filmu predestinovaná rovnocennost<sup>16</sup> kultur kolonialistů a kolonizovaných stále vysoce ošemetné téma. Marker s Resnaismem na návrhy Cenzurní komise nepřistoupili a film byl tak na dlouhá léta zařazen na seznam snímků zakázaných veřejně promítat.

Jakkoli diskutabilně se tato neblahá zkušenost s cenzurními praktikami v poválečné Francii projevila v další tvorbě obou režisérů a jakkoli jsou rovněž dodnes nejasné konkrétní tvůrčí podíly Markera a Resnaise na výsledné podobě filmu, samotné autorské postupy zde již prozrazují blízkou příbuznost s Deleuzovými úvahami o principech fungování obrazu-času. Ve stejnojmenném druhém svazku svých prací o filmu Alainu Resnaisovi věnuje jednu samostatnou podkapitolu a napříč celou knihou se k němu vztahuje jako k jednomu z největších inovátorů moderního filmu: „*Když říkáme, že Resnaisovi hrdinové jsou filosofové, nechceme tím vůbec říci, že tyto postavy mluví filosoficky, ani že Resnais „aplikuje“ ve filmu filosofické ideje, nýbrž že vymyslel filosofický film, kinematografii myšlení, něco zcela nového v dějinách kinematografie a zcela živého v dějinách filosofie, že se svými nenahraditelnými spolupracovníky dosáhl vzácného sňatku filosofie a filmu.*“<sup>17</sup>

Deleuzův hold „nenahraditelným spolupracovníkům“ Alaina Resnaise je v tomto případě především poklonou jeho pozdějším kolegům<sup>18</sup>, kteří mu byli partnery při vzniku jeho nejznámějších hraných filmů jako *Loni v Marienbadu* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) nebo *Hirošima, má láska* (*Hiroshima mon amour*, 1959). Z jediné vedlejší zmínky v *Obraze-čase* lze usuzovat, že film *Také sochy umírají* nepovažoval Deleuze bytí jen za ouverturu k těmto Resnaisovým

---

<sup>16</sup> Fascinace africkým uměním jakožto sdílenou minulostí, ze které lze čerpat původní inspiraci (viz enormní zájem avantgardních umělců první poloviny 20. století o africkou kulturu) byla ještě na počátku druhé poloviny století stále v kontrastu s doznívajícím kolonialismem: „*Dychtivost vystavovat nezápádní artefakty, obzvláště patrná kolem přelomu posledního století minulého tisíciletí, žijí stejný modernistický 'Weltanschauung' jako ten čistě muzeální: konstrukce primitivismu, na který se západní civilizace může odvolávat jako na vlastní minulost existující v současnosti. Tento vynález vlastní vzdálené minulosti nanovo posiluje myšlenku západu jakožto evolučně vyspělejšího.*“ DE GROOF, Matthias. „Statues Also Die - But Their Death is not the Final Word.“ (In: *Image & Narrative*. 2010, č. 1, s. 30.) Jinými slovy - stáváme se svědky vlastní primitivní minulosti a jako taková jsou etnografická muzea bytostně sebereflexivní oblastí.

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 247 - 248.

<sup>18</sup> V první řadě jednomu ze zakladatelů tzv. nového románu Alainu Robbe-Grilletovi, scénáristovi *Loni v Marienbadu*, kterému v *Obraze-čase* Deleuze rovněž věnuje poměrně velký prostor, především skrze srovnání s Alainem Resnaismem, proti jehož „koexistujícím plochám minulosti“ staví Grilletovy „simultánní hroty přítomnosti“. Viz pátá kapitola *Obrazu-času* s podtitulem „Čtvrtý komentář k Bergsonovi“, která je dokonce přímo podle této dichotomie pojmenována „Hroty přítomnosti a plochy minulosti“. *Tamtéž*. s. 119-151.

pozdějším opusům, ale spíše za jakousi podřadnou slepou uličku na cestě k nim: „Umělecké dílo prochází napříč koexistujícím dobami, ledaže by mu v tom bylo zabráněno, že by bylo fixováno v jedné vyčerpané ploše, v jedné odumřelé fragmentaci (*Les statues meurent aussi [Také sochy umírají]*).“<sup>19</sup>

Diskvalifikuje-li se dle Deleuze film *Také sochy umírají* z hlavního kánonu Resnaisovy tvorby pro příliš vágní komunikaci dvou ústředních ploch - evropské a africké - je třeba připomenout rysy Resnaisových filmů tento kánon naplňující.

### 2.3. Krystal zrcadlící příchod obrazu-času

Resnaisův film *Loni v Marienbadu* platí za průlomový počín z hlediska reformulace tradičních narativních metod a prostoro-časových vztahů kinematografického díla. Jako jednu z nejcitovanějších filmových klasik poválečné kinematografie ji i Deleuze považoval za přirozený milník vhodný k demonstraci zásadních změn v povaze filmového jazyka, které se projeví v moderním filmu: „*Nejprve je tu rovina 'moderní' kinematografie, vyznačená krizí obrazu-akce. Loni v Marienbadu bude dokonce jedním z významných momentů této krize: selhání senzomotorických schémat, bloudění postav, vršení klišé a pohlednic [...] u Resnaisa bloudění, znehybnění, petrifikace, opakování neustále svědčily o všeobecném rozpouštění obrazu-akce.*“<sup>20</sup>

Právě krize obrazu-akce (fenomén realizovaný výsostně pohybem v prostoru, pojednáváný v prvním svazku *Obraz-pohyb*<sup>21</sup>), je tak v moderním filmu nahrazena novými formami obrazu-času, mezi kterými je právě hotel v Marienbadu modelovým příkladem krystalu času<sup>22</sup>. Obraz-krystal je první velká nová figura v *Obrazu-čase*. Jeho klíčovou rolí je převrácení hierarchie: čas již

---

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 149.

<sup>20</sup> *Tamtéž*. s. 125.

<sup>21</sup> První díl Deleuzovy filosofické analýzy filmu vychází od velkých tvůrců prvních desetiletí kinematografie a pokračuje v hledání reformních znaků filmového prostoru až do úsvitu druhé poloviny 20. století. Počínaje italským neorealismem pak Deleuze připravuje půdu pro druhý díl svého filmového bádání, který vzejde právě z konce obrazu-akce a objeví čisté optické a zvukové situace (opznaky a sonznaky): „[...] předpokládáme, že se postava ocitá v situaci, jakkoli obyčejné nebo mimořádné, která je mimo veškerou možnou akci, nebo na kterou nemůže nijak reagovat. Je příliš silná, příliš bolestná nebo příliš krásná. Senzomotorické schéma se rozpadá. Postava už není v senzomotorické situaci, ale v čisté optické a zvukové situaci.“ DELEUZE, Gilles. *Negotiations*. s. 51.

<sup>22</sup> „[...] celý hotel v Marienbadu je čistý krystal se svou průhlednou stranou, matnou stranou a jejich výměnou.“ DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 93.

nikoli „pouhý“ derivátu pohybu: „*Krystal odkrývá přímý obraz-čas a nikoli již nepřímý obraz času, který vyplýval z pohybu. Neabstrahuje čas, dělá něco lepšího, převrací jeho podřízenost ve vztahu k pohybu.*“<sup>23</sup> Jednota pohybu zajišťovaná montáží je v moderním filmu nahrazována jednotou času záběrů-sekvencí.

Filmový prostor - aktuální - v *Loni v Marienbadu* (ať už exteriér parku - kde stíny vrhají jen lidé, či interiér bludiště nekončících chodeb), je zakřiven neustálým srážením s druhým typem obrazů virtuálních (paměť<sup>24</sup>, snění, subjektivizace). Emblematickou scénou tohoto střetávání dvou druhů obrazů je výjev, ve kterém kamera panorámuje po obraze zámecké zahrady a poznenáhlu se ocitne ve skutečném parku. Čas se tak v nerozlišitelnosti<sup>25</sup> a zrcadlení těchto dvou typů obrazů stává hlavním tématem<sup>26</sup> filmu: „[...] *to, co vidíme v krystalu, je zosobnění času, trocha času v čistém stavu*<sup>27</sup>, *sám rozdíl mezi oběma obrazy, který se v nich nepřestává znovu a znovu tvořit.*“<sup>28</sup>

Snaha o zpřítomnění času ve filmu, kterou u Resnais Marker vytušil a teoreticky podchytil již v souvislosti s jeho ranými dokumentárními filmy, našla svůj snad nejlakoničtější výraz v Resnaisově bonmotu, podle kterého chtěl

---

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 119.

<sup>24</sup> Sám Resnais však upřednostňuje před pamětí pojem imaginace: „*Vždy jsem protestoval proti slovu paměť, nikoli však proti slovu imaginace, ani proti slovu vědomí. [...] Není-li kinematografie prostředkem pro jedinečné žonglování s časem, je v každém případě prostředkem, který se mu dokáže co nejlépe přizpůsobit. [...] To není následek svévolného volního aktu. Věřím, že téma paměti je přítomno pokaždé, když se napíše scénář či namaluje obraz. [...] Já dávám přednost slovům jako vědomí, imaginace před pojmem paměť, ale vědomí je samozřejmě také paměť.*“ (cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 147.)

<sup>25</sup> „*Je nutné, aby obraz byl přítomný i minulý, ještě přítomný a již minulý, a to najednou, současně. Jestliže by nebyl již minulý současně s tím, kdy je přítomný, přítomnost by nikdy nepominula. Minulost nenásleduje po přítomnosti, která již není, koexistuje spolu s přítomností, která byla.*“ *Tamtéž*. s. 96 - 97.

<sup>26</sup> „*Je to sám čas osobně, který se vynořuje z krystalu [...]*“ (*Tamtéž*. s. 325). Na základě této formulace by bylo možné dokonce tvrdit, že čas se stává „postavou“, „hlavním hrdinou“ filmu. Deleuze jde však ve stanovování ústřední postavy u Resnais ještě dál, když v následující parafrázi tvrdí, že sám „*Resnais vždy říkal, že to, co ho zajímalo, byl mozek, mozek jako svět, jako paměť, jako 'paměť světa'. [...] tvoří kinematografii, která už má jen jednu postavu, myšlení.*“ *Tamtéž*. s. 147.

<sup>27</sup> Tato s jasným odkazem na Prousta vzývaná „*trocha času v čistém stavu*“ se však dle Deleuze nesmí zaměňovat s přítomností jako takovou: „*Při každé příležitosti je to 'trocha času v čistém stavu', a nikoliv v přítomnosti.*“ (cit. podle: FLAXMAN, Gregory [ed.]. *The Brain Is the Screen*. s. 372.) Chápání filmového obrazu jako nositele přítomnosti je pro Deleuze v základu pomýlená vžitá představa filmových teoretiků, která jako svého druhu falešný důkaz plodí další nedorozumění stran základních atributů filmové reprezentace.

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 100.



*„udělat film, u kterého by nevadilo promítat první kotouč po pátém, neboť jediný čas existující v tomto filmu by byl čas jeho samotného“.*<sup>29</sup>

Potud se tedy Deleuze, Marker i samotný Resnais shodnou na stěžejní konstantě jeho díla. Jedná se o autonomní čas prostředkovaný simultaneitou ploch minulosti: *„Takto je pojem doby, světového věku, doby paměti hluboce založen v Resnaisových filmech: události nenásledují prostě za sebou, nemají pouze chronologický průběh, jsou neustále přestavovány podle jejich přítomnosti k té či oné ploše minulosti, k tomu či onomu kontinuu doby, které zde všechny koexistují.“*<sup>30</sup>

Film *Také sochy umírají* nahlíží Deleuze jako selhávající právě v konstruování oněch koexistujících epoch africké a evropské civilizace (*„Černá je barva hříchu - bílí si promítali své demony do černočů jako prostředek, jak se od nich očistit.“*). Z jeho odmítavého postoje k filmu však není zcela patrné, v jakém smyslu je ona fixovaná plocha opravdu vyčerpaná a fragmentace odumřelá.

## **2.4. Stávání-se fraktálem**

Odsuzuje-li Deleuze samotné téma filmu jakožto vyčerpanou plochu reliktní minulosti (aktuální kulturní mesaliance vládoucí a podrobené civilizace jako nekomunikujících ploch), přehlíží základní memento, kterým Marker naopak skrze svůj komentář apeluje na průnik těchto ploch: na pozadí soch připomínajících dávné evropské hrdiny deklaruje souručenství obou kultur: *„jejich historie je pradávna jako naše, tušíme v ní spřízněnosti s našimi důvěrně známými kulturními 'ostatky'“*.

Míní-li Deleuze onou odumřelou fragmentací práci se stříhem, ta je na mnoha místech dynamizována asociační montáží, skrze kterou dochází naopak ke vzkříšení původního ducha africké kultury. V kombinaci s komentářem, přelévajícím se mnohdy z angažované do čistě lyrické polohy, se filmu dokonce mimoděk daří naznačit i několik Deleuzových pozdějších koncepcí. Výmluvným

---

<sup>29</sup> cit. podle: KOVÁCS, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, s. 130.

<sup>30</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 144.

příkladem jsou v tomto ohledu například rapidmontáže „vzorníků“ ornamentů<sup>31</sup> („*Stvoření nemá limity, vše komunikuje, od jeho planet po jeho atomy...*“) nebo záměnných povrchů („*Zkuste rozlišit mezi látkou a Zemí z nadhledu, černou kůží a vyprahlou zemí viděnou z letadla, kůrou stromu a povrchem sochy*“). Pro obě scény je typické odhalování fraktálovitosti, která je zároveň jedním z vracejících se Deleuzových motivů, konstitutivním prvkem „rovin imanence“<sup>32</sup>: „*Nelze proto myslet, aniž bychom se stávali něčím jiným, něčím, co nemyslí, zvířetem, rostlinou, molekulou, částicí, jež se vracejí k myšlení a znovu je uvádějí do chodu.*“<sup>33</sup> V podobném duchu se už na samotném začátku filmu personifikuje exponát v muzeu, zastupující „hlavního hrdinu“/téma snímku, když subjektivním pohledem kamery zevnitř vitríny sleduje návštěvníky muzea, jaký k němu zaujmou postoj.

Stejně tak další Deleuzovo hájemství „stávání-se“, které v jeho filosofii nabývá primát nad ustálenou reprezentací<sup>34</sup>, je ve filmu *Také sochy umírají* zvnitřněno až na samu mez únosnosti: Afričané se stávají falešnými Evropany a film sleduje tento drastický proces stávání-se zdegenerovaným příslušníkem jiné civilizace, stávání-se kulturním nomádem v šumu kolonizace. Opačný pól archetypálního stávání-se jakožto prapůvodního určení černošského umění Markerův komentář zatím staví do kontrastu k evropským uměleckým předmětům: „...v těchto sochách je méně modlářství, nejsou to Bozi, ale modlitby!“

---

<sup>31</sup> „*Resnaisova Eisensteinovská montáž vrcholí a za akcelerující posloupnosti grafických obrazů dosahuje nádherného vyvrcholení a epifanie střihem na hlavu afrického plavce, který se zvedá nad hladinu řeky.*“ ROSENBAUM, Jonathan. „The Unknown Statue“. [online] <http://movingimagesource.us>. 6.10.2009. Dostupné z: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-unknown-statue-20091106>)

<sup>32</sup> Rovina imanence je klíčová pozdní filosoféma Deleuze a Guattariho, podle níž autoři pojmenovali druhou kapitolu svého posledního společného traktátu *Co je filosofie?*. Jedná se o řezy chaosem prostředkované různými způsoby uměním, vědou a filosofií. V případě filosofie názorněji: „*Pojmy jsou souostroví či kostra, spíš páteř než lebka, zatímco rovina je dýchání, v němž se tyto izolované momenty vznášejí. [...] vždy je fraktálová. [...] Pojmy jsou události, zatímco rovina je horizont událostí, jímka či zásobárna čistě pojmových událostí: není to relativní horizont, který funguje jako mez, mění se s pozorovatelem a zahrnuje stavy pozorovatelných věcí, nýbrž je to horizont absolutní, nezávislý na všech pozorovatelích [...]*“ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Co je filosofie?* s. 36.

<sup>33</sup> *Tamtéž.* s. 41.

<sup>34</sup> „*Zpočátku tedy film napodobuje iluzi vnímání, poté se však emancipuje a vytváří novou pedagogiku vnímání, přináší nový obraz myšlení, který není založen staticky. Pro západní způsob myšlení je totiž typické pracovat skrze myšlenku reprezentace, identity a zdravého rozumu. Oproti tomu Deleuze zaměřuje pozornost na kritiku identity myšlení a bytí a jako protiklad používá neustálé stávání se [...]*“ CHARVÁT, Martin. „Filmový obraz jako médium otřesu myšlení.“ (In: *Mediální studia 2/2014.* s. 114.)

V klidné pasáži, zachycující každodenní činnosti domorodých Afričanů před příchodem Evropanů, v komentáři „*pohyb švadleny přechází do pohybů světa*“. Jsou to právě pohyby světa, které rezonují s Deleuzovou taxonomií filmové tvorby a ze kterých vůbec může moderní kinematografie prodělat své znovuzrození: „*doba je vymknuta z kloubů: čas se vymkl z těch kloubů, které mu připisovalo chování ve světě, avšak také pohyb světa*“.<sup>35</sup>

## 2.5. Osobní paměť dějinám navzdory

Marker - ač anticipující Deleuze již v jednom ze „svých“ prvních filmů - se do pomyslného pantheonu tvůrců v *Obraze-čase* nezařadil dost možná i z důvodu, který v kontextu Deleuzovy celoživotní politické angažovanosti na první pohled působí poněkud nepatřičně: byl na něj příliš přímočaře politický<sup>36</sup>. Deleuze totiž „*navzdory svým jasně levicovým a antikapitalistickým tendencím nepatří do široké skupiny filmových teoretiků považujících moderní kinematografii za pouhý důsledek politické kritiky*“.<sup>37</sup> Potud se tedy ve své filmově teoretické práci věnuje především apriorním podmínkám pro vznik těch kterých typů obrazů a v jedné zdánlivě smířené pasáži *Filmu 2. Obrazu-času* se

---

<sup>35</sup> Deleuze cit. podle: BOHÁČKOVÁ, Kamila. “Konečně celý obraz česky.” A2. 2007, roč. 3, č. 3, s. 8.

<sup>36</sup> Sám Marker by tuto dedukci nicméně nejspíše považoval za pomýlenou již v základní definici jeho „aktivismu“. Ve zmiňovaném rozhovoru přetištěném pro deník Libération se k této problematice vyjadřuje následovně: „*Tohle je dobrá příležitost zbavit se obtěžující škatulky. Pro mnoho lidí znamená ‘angažovaný’ totéž co ‘politický’, mě však politika jakožto umění kompromisu [...] hluboce nudí. Mě uchvacuje Historie, politika mě zajímá jen do té míry, do jaké tvoří zářez Historie v současnosti. Se svou nenapravitelnou zvědavostí [...] se stále ptám: jak to lidé dělají, že mohou žít v takovém světě? Odtud také pramení má mánie vydat se podívat na to, ‘jak se věci mají’, ať už tam či jinde.*” (cit. podle: SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO 5/2007 revue pro dokumentární film* s. 26.) Jako svého druhu kompromis mezi touto Markerovou proklamovanou apolitičností a přehnanými osidly angažovanosti lze vnímat následující charakteristiku Markerovy pozice na počátku jeho tvůrčí dráhy: „*Marxista na volné noze*”. ROSENBAUM, Jonathan. “The Guarded Intimacy fo Sans Soleil”. [online] criterion.com. 25. 6. 2007. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/484-personal-effects-the-guarded-intimacy-of-sans-soleil>.

<sup>37</sup> KOVÁCS, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 - 1980*. s. 44. Toto negativní vymezení Deleuzova filmového „záběru“ dokazuje jeho primární fascinaci autonomní „ontologií“ média kinematografie na úkor jejích politických deformací: „*Deleuze tvrdí, že moderní kinematografie je výrazem podmínek modernity a odmítá, že skončila v sedmdesátých letech v důsledku rozmělnění ideologické kritiky kapitalismu. Pro Deleuze není kinematografie podřízena historii, ale stává se realitou. V tom spočívá veškerý rozdíl mezi Deleuzem a ideologií modernity.*” Tamtéž. s. 42.

dokonce uchyluje k zpochybnění Ejzenštejnova odkazu<sup>38</sup>: „Každý ví, že kdyby umění nutně přinášelo otřes či rozechvění, svět by se již dávno změnil a lidé by již dávno přemýšleli.“<sup>39</sup>

Toto přiznání je jednou z dalších variací na nevysvětlitelnost událostí Druhé světové války. Že se jedná o pouze zdánlivý defétismus dokládají pozdější pasáže *Obrazu-času*, především v jeho posledních kapitolách: napříště už Hitler nemůže konkurovat Hollywoodu prostřednictvím jiných Leni Riefenstahlových (právě jako „výsledek obrazu-pohybu“ Deleuze v závěru *Obrazu-času* tituluje tuto německou režisérku velkofilmů oslavujících sílu árijské rasy): „Revoluční zasnuby obrazu-pohybu s uměním mas jakožto subjektu ztroskotaly a přenechali místo podrobeným masám jako psychologickému automatu a jejich vůdci jako velkému duchovnímu automatu.“<sup>40</sup> Poválečná kinematografie si podle Deleuze tuto nemožnost Ejzenštejnovy vize kinematografie, potažmo její nenaplněné očekávání, respektive jeho odvrácenou tvář, uvědomuje a proto od základů mění svou povahu.

V kapitole věnované slavným etnografickým filmům (Jean Rouch, Pierre Perrault) Deleuze píše: „Jako kdyby se veškerá paměť světa<sup>41</sup> vyskytla u každého utlačovaného národa a veškerá paměť osobního já hravě překonávala organickou krizi.“<sup>42</sup> Ve stejném duchu v závěrečné části filmu *Také sochy umírají* onu krizi překonávají autentické projevy Afričanů ve sportovních výkonech a jazzové hudbě. Sochy sice zemřely, zakonzervovány v „ledu vitrín“, ale jejich tvůrci se stávají živoucími sochami nových kultů.<sup>43</sup>

V tomto momentě spolu s Marker s Deleuzem nachází společnou řeč na znovuobjeveném poli politické kinematografie, které se v *Obraze-čase* definuje

---

<sup>38</sup> Pro Ejzenštejna byl jedním ze základních cílů montáže otřes myšlení: „Atrakce je každý agresivní moment divadla, tj. každý jeho prvek, jenž diváka nutí k citové nebo psychologické součinnosti, je racionálně kontrolován a matematicky vypočítán na určité emocionální otřesy.“ (cit. podle: PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. s. 5.) Obecně vzato, Ejzenštejnova „intelektuální montáž“ byla pro Deleuze příliš dialektická a otřes příliš primitivní figura.

<sup>39</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 188.

<sup>40</sup> *Tamtéž*. 313.

<sup>41</sup> Resnaisův film o Pařížské Národní knihovně, natočený jen o tři roky po *Také sochy umírají*, nese shodou okolností analogický název *Všechna paměť světa* (*Toute la mémoire du monde*, 1956) a provází jej rovněž Markerův komentář.

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 262.

<sup>43</sup> „Stejně jako ikona plodnosti je film projevem přání budoucího stvoření, nikoliv památkou již dokončené destrukce.“ KÖNIG, Amy H. „Where do Statues go when they die? On Art, Colonialism and Complicity.“ [online] h2so4.net. Dostupné z: <http://www.h2so4.net/artlove/statues.html>.

následovně: „*Filmový autor stojí tváří v tvář lidu, který je z hlediska kultury ve dvojím smyslu kolonizován: je kolonizován příběhy, které přišly odjinud, ale rovněž vlastními mýty, jež se staly neosobními entitami ve službách autora. Autor by se tak neměl stát etnologem svého lidu, ani by si sám neměl vymýšlet fikci, která by byla jen soukromým příběhem: neboť každá osobní fikce, stejně jako každý neosobní mýtus, je na straně pánů.*“<sup>44</sup> Nejadekvátnější varianta filmu utlačované skupiny je tak i pro Markera ta, kterou inicioval ve skupině Medvědkin<sup>45</sup>, ve které si dělníci natáčeli sami filmy o vlastním okrajovém postavení.

Inkriminovaný, dlouho zakázaný poslední kotouč filmu *Také sochy umírají* začíná explicitním pojmenováním společného jmenovatele obou kultur, totiž mocenské represe: „*Nebylo by nic, co by nám bránilo, aby jsme byli společně dědici našich minulostí, kdyby se mohla v současnosti nastolit rovnost. Přejmenším je to předurčeno jedinou rovností, která se nikomu neupírá... rovností v represí.*“ Kolonialismem uměle přiživovaná nadřazenost moderního nad tradičním a centra nad periferií se tak ve filmu rozpouští před společným

---

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 263. V této souvislosti se jeví stěžejní Markerova poznámka o autonomním symbolickém systému minoritních tvůrců: „*Nikdy však nekopírovali dominantní jazyk, brali si z něj jen kódy, aby to bylo důvěryhodné a aby byly zprávy užitečné*“ (In: SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO 5/2007 revue pro dokumentární film*. s. 27.) Více o Markerových „romanticky“ politických filmových aktivitách i rozdílech mezi iniciativou SLON (Společnost pro uvádění nových děl) a Skupinou Dziga Vertov, potažmo kolektivními přístupy Chrise Markera a Jeana-Luca Godarda viz studie Trevora Starka, z které pochází i tento Markerův citát: „*S audiovizuálními zařízeními v rukou nám samotní dělníci předvedou filmy o dělnické třídě, o tom, jaké to je, jít do stávk, o útrobách továrny. Mohli bychom být desettisíckrát mazanější a méně romantičtí a stále bychom byli omezeni kinematografickou realitou, kterou nutně v jednom kuse žijeme. Ať už mezi tučňáky nebo dělníky, člověk může skutečně vyjádřit jen to, co žije.*“ cit. podle: STARK, Trevor. „'Cinema in the Hands of the People': Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film“. (In: *October*. 2012, č.139, s 126.)

<sup>45</sup> O Deleuzově pojetí paměti v souvislosti s Markerovým filmem o ruském filmaři Alexandru Medvědkinovi *Alexandrův hrob* (Le Tombeau d'Alexandre, 1992), po němž Marker pojmenoval skupinu radikálních amatérských filmařů v odkazu na Medvědkinův putovní „filmový vlak“ (se kterým tento sovětský filmař cestoval po SSSR a v němž zpracovával filmové aktuality se silným sociálním podtextem, promítané přímo portrétovaným pracujícím) viz studie Antona Granika a Philippe Rozina: „*'Neboť paměť již jistě není jen schopnost udržet si vzpomínky: je to membrána, která těmi nejrůznějšími způsoby (spojitostí, ale také nespojitostí, obalením atd.) nechává korespondovat plochy minulosti a vrstvy reality, kde první vycházejí zvnitřku, který je vždy již zde, druhé přicházejí z vnějšku, který vždy teprve nastane, obě pak rozežirají přítomnost, jež je již pouze jejich setkáním'. Takové 'již zde' je tunelový efekt politické propagandy. Historizuje čas ještě předtím, než se objevuje v samotné paměti a podmiňuje interpretaci, kterou mohou poskytnout protagonisté. Taková paměť je pak konečným architektem času.*“ GRANIK, Anton; ROZIN, Philippe. „Sur Le tombeau d'Alexandre (1992) de Chris Marker. Réflexion sur la dissolution révolutionnaire d'une personnalité artistique“. (In: *Raisons politiques*. 2010, roč. 9, č. 38, s. 96.)

nepřítelem a konec filmu se tak nese v jasně universalistickém duchu: „Z tváří afrických soch se vyloupnou opět stejné lidské tváře, jako když had svléká kůži. Pod jejich mrtvou formou rozeznáváme onen příslib, společný všem velkým kulturám, člověka vítězího nad světem.“

Deleuze i Marker konfrontují kolektivní fikce a znovuvytváří zanedbanou a dočasně nevědomou paměť. Deleuze však pro svůj konstitutivní rozbor případů kinematografického vizionářství opomíjí Markerův význam na poli invenčního, sic politického sdělení. Překvapivost tohoto opomíjení Chrise Markera vyvažuje vrchovatou měrou spoluautor filmu *Také sochy umírají* Alan Resnais, který si na konto přehlížení Markera jakožto právoplatného autora filmu neodpustil svého kolegu naopak vyzvednout do pantheonu dokonce přesahujícího ten deleuzovský: „Mluvíme o metodě Leonarda da Vinciho; snad bychom měli časem mluvit i o metodě Chrise Markera. Dokonce bych zašel tak daleko, že Marker je výše než než Leonardo, protože ve všem, s čím začne, jde až za dřev.“<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Resnaisova odpověď v rozhovoru s Guyem Gauthierem. cit. podle. BELLOUR, Raymond. “Chris Marker par Raymond Bellour”. (In: *Planète Marker* s. 3.) Je třeba dodat, že tato nebývalá míra adorace mezi oběma autory byla vzájemná, jak se dozvídáme opět z rozhovoru pro časopis *Miroir du Cinéma*, ve kterém Marker na otázku „Je pro tebe Resnais nejvýznamějším francouzským režisérem?“ odpovídá lakonicky: „Bezpochyby.“ *Miroir du Cinéma*. 1962, č. 2 (květen). (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 105.)

### 3. RAMPA / BERGSONISMUS

*Mým způsobem úniku v té době bylo uvažovat o dějinách filosofie jako o análním sexu, anebo, což je vlastně totéž, jako o neposkvrněném početí. Představoval jsem si, jak zezadu přistoupím k autorovi a udělám mu dítě, které bude jeho a zároveň bude zrůdné. Je velmi důležité, aby to byl jeho potomek, protože autor musel ve skutečnosti říci vše, co jsem ho říci přinutil. Musela to však být také stvůra, neboť bylo nutné projít celou řadou posunů, odklonů, průniků a skrytých výronů, jež jsem si skutečně užíval. Má kniha o Bergsonovi se zdá být klasickým příkladem takového přístupu.<sup>47</sup>*

Gilles Deleuze

#### 3.1. Bergsonismus jako ustavující princip filmu

Kniha o Bergsonovi je v rámci Deleuzova díla jednou z mnoha pojednání interpretujících myšlení konkrétních autorů (Kant, Proust, Spinoza etc.), kterými svou filosofickou dráhu započal. Zatímco u výše jmenovaných Deleuze zvolil pro rámcové vystižení tématu a jakožto možný zorný úhel k jeho četbě přídomky klíčových pojmů pojících se k těm kterým myslitelům (*Kantova kritická filozofie* [La philosophie critique de Kant, 1963], *Proust a znaky*, *Spinoza. Praktická filozofie* [Spinoza - Philosophie pratique, 1970] etc.), právě u Henriho Bergsona jakoby se volbou názvu knihy uchýlil rovnou k ustavení určitého směru myšlení: Bergsonismu.

Stěžejní význam, který Deleuze spatřuje v Bergsonově filosofii, se dále projevil v obou výše rozebíraných knihách o filmu (*Obraz-pohyb*, *Obraz-čas*), ve kterých se koncepce rozvíjené v *Bergsonismu* přepodstatňují a aplikují na samotnou povahu kinematografie jakožto umění „pohyblivých obrazů“. Vůbec první kapitola *Obrazu-pohybu* „Teze o pohybu“ hned na druhé straně přichází s Bergsonovou figurou „vnitřního kinematografu“, který „uvádíme do chodu“<sup>48</sup>,

---

<sup>47</sup> cit. podle: DVOŘÁK, Tomáš. „Plody filosofické perverze“. In: A2. 2007, roč. 3, č. 34, s. 6.

<sup>48</sup> cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb* s. 10.

kdykoli mentálně uchopujeme realitu, totiž kdykoli ji vyjadřujeme, chápeme či prostě jen vnímáme. Přílehavost Bergsonových schémat na principy filmu se stále nově osvědčuje v rámci vývoje Deleuzových úvah o jednotlivých znacích vyvěrajících z těch kterých filmů.<sup>49</sup> Na pozadí svých komentářů k Bergsonovi tak Deleuze objasňuje fungování principů obrazů-pohybů a obrazů-časů, mnohdy i pomocí rozvedených Bergsonových náčrtů, přehledně znázorňujících schémata vnímání, paměti, pohybu atd.

Právě pohyb jakožto základní (jakkoli moderním filmem následně překonaná) vlastnost filmu je pro Deleuze onou pomyslnou „hybnou silou“, doménou filmového zprostředkování skutečnosti, kterou ostatní druhy umění v takto bezprostřední formě neoplývají: „Deleuze tvrdí, že kinematografie překračuje podmínky, za kterých byl vědecky pojednáván pohyb. Jakkoli film pracuje s fotogramy nebo snímky v pravidelné rychlosti čtyřicetkrát za sekundu, to, co vytváří, není iluzí pohybu nebo jednoduchou posloupností snímků: to, co film vyjevuje, je 'okamžitý pohyb'.“<sup>50</sup> Tento „přímý“ pohyb je vlastností, která kinematografii umožňuje jedinečným způsobem zachycovat a znovunalézat<sup>51</sup> realitu.

Byl to právě Bergson, kdo již ve své dřívější knize, *Hmota a paměť* (*Matière et mémoire*, 1896), vydané v roce, kdy se kinematografie jako taková začala

---

<sup>49</sup> Deleuze tuto bergsonovskou inspiraci explicitně tematizuje ve čtvrté kapitole *Obrazu-pohybu*: „[...] soubor znaků shromážděných v obou knihách o filmu není jakási abstrahovaná a všeobecná varianta znaků objevujících se v různých kanonických filmech. Naopak, všechny odkazují na Bergsonovu teorii subjektivity.“ cit. podle: HUGHES, Joe. „Schizoanalysis and the Phenomenology of Cinema“. (In: BUCHANAN, Ian; MACCORMACK, Patricia [eds.]. *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. s.15.)

<sup>50</sup> FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*. s. 18.

<sup>51</sup> Proustovský pojem „znovunalézání“ pojmenovává poslední díl (*Čas znovunalezený* [Le Temps retrouvé]) monumentálního sedmidílného *Hledání ztraceného času* (*À la recherche du temps perdu*. 1913-1927). Film byl však od svých počátků konfrontován s údajným hendikepem pro toto specifické zpřítomnění minulosti: kupříkladu senzace kolem nedávno nalezeného záběru Marcela Prousta, sestupujícího v roce 1904 v davu svatebčanů ze schodů, pramenila sice částečně z ojedinelosti výjevu (s velkou pravděpodobností se jedná o Proustovo jediné zachycení na filmovém pásu), do značné míry byla však umocněna faktem, že Proust zastával velice skeptický pohled na tehdy zbrusu nové médium filmu: „Kdyby realita byla jen tím posledním reziduem naší zkušenosti, které je pro každého totožné, [...] pak jakési kinematografické, filmové zachycení věcí by bez pochyby stačilo, a 'styl', 'literatura', které by se vzdalovaly od pouhých věcných daností, by byly jen jakýmsi umělým doplňkem.“ (cit. podle: FULKA, Josef. „The Man of the Crowd“. A2. 2017, roč. 13, č. 7, s. 5.) Teoretik fotografie Roland Barthes kinematografii zase (v absolutním kontrastu s Deleuzem) pranýřoval pro její neoddělitelnou svázanost s časem: „[...] film je poznamenán diktaturou času a vnucenou rychlostí, která brání promyšlenému 'vnímání', která diváka neúprosně unáší [...] přičemž mu neponechává žádnou svobodu, jak na obraz reagovat.“ cit. podle: DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 150.)



teprve ukazovat veřejnosti, odhalil existenci *obrazů-pohybů* neboli *pohyblivých řezů*. V závěru první kapitoly *Obrazu-pohybu* tak Deleuze s definitivní platností vyvozuje, že film nejsou statické fotografické řezy, ke kterým je nějakým zázračným mechanismem přičítán abstraktní pohyb: „1. neexistují pouze momentky, to znamená nehybné řezy pohybu; 2. existují obrazy-pohyby, které jsou pohyblivými řezy trvání [...]“<sup>52</sup>

Tato premisa zakládající celou následující taxonomii filmových postupů v obou Deleuzových knihách o filmu je v Markerově nejproslulejším filmu *Rampa* popřena do maximální možné míry. Jedná se totiž o film složený téměř výhradně ze statických fotografií<sup>53</sup>. Přesto má s Deleuzem a především s jeho bergsonismem mnoho styčných ploch. Jakkoli se totiž svou formou diskvalifikuje z úvah o pohybu, otevírá na druhé straně celé pole pro přehodnocování fenoménu času.

### 3.2. Rampa mezi zastavenými pohyby

*Rampa* byla pro samotného Markera filmem natolik zásadním, že se při jejím opětovném uvedení dopustil radikálně sebekritické poznámky, totiž že právě „*Rampa je jediný z mých filmů, o jehož znovuuvedení se dozvídám*

---

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. s. 21. Trvání jakožto doslova jeden z „nejtrvalejších“ konceptů Henriho Bergsona je ve vymezení jeho nezávislosti na klasických pojetích časoprostoru klíčem i k Deleuzově pojetí pohybu ve filmu. Bergsonovu jasnozřivost v tomto směru dokládá velká inverze reality v metafilm skutečnosti, která se vyjevuje v souladu se změnou paradigmatu kinematografie z prosté imitace reality na médium nových druhů obrazů: „*Když film přestane napodobovat běžné lidské vnímání, objeví to, co předpověděl již Bergson: 'vesmír jako film o sobě, jako metafilm'*“<sup>52</sup> (cit. podle: FLAXMAN, Gregory [ed.]. *The Brain Is the Screen*. s. 17.) Tuto zásadní změnu v ustavující funkci kinematografie lze vnímat jako možnou Deleuzovu odpověď na zmíněné odmítavé kritiky filmu jako takového (Proust, Barthes etc.)

<sup>53</sup> Jedinou výjimku v řadě fotografií tvoří krátký klasický záběr - „ohlušující“ mrknutí oka hlavní hrdinky, které je v řadě frenetických prolínaček přehlédnutelné jedním delším mrknutím.

s *potěšením*.<sup>54</sup> Tato na první pohled přehnaná skromnost je však odrazem hlubší kritické reflexe vlastních filmů, ze které vychází i Markerovo přesvědčení, že jeho „*tvorba z šedesátých a padesátých let do Rampy může mít leda tak sociologicko-historický význam, ale jinak nemá žádnou hodnotu.*“<sup>55</sup> Jedná se rovněž o první Markerův film, který lze považovat za hraný.<sup>56</sup>

Tato filmově fotografická esej vypráví „*příběh muže poznamenaného obrazem z dětství*“, jak v první větě komentáře zaznívá referenční expoziční informace. Za ohlušujícího burácení se ocitáme na „rampě“, totiž na vyvýšené plošině, ze které se nabízí pohled na vzlétající a přistávající letadla na pařížském letišti Orly. Pocity asociované s letišťem - tedy uvolnění, vytržení, přesun do jiných rovin - umocněné hudbou mužského liturgického sboru ruské provenience umožňují vzletět i samotnému filmu a dramaturgizují zdánlivě nevinnou výchozí scénu.

---

<sup>54</sup> cit. podle: DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 116.) O výsadním postavení *Rampy* v rámci Markerova díla svědčí i jeho rozhovor se spisovatelem Mikkelem Aalandem, vedený shodou okolností na palubě lodi křižující Nil: „*Pak mi prozradil, že Rampa ve skutečnosti není jeho film. 'Ten film prošel skrze mne, řekl, nikdy předtím ani potom jsem nic podobného neudělal [...] bylo to jako automatické psaní. To až ve střihu se jednotlivé díly puzzle propojily a nebyl jsem to já, kdo to puzzle složil.*“ AALAND, Mikkel. „Homage to Chris Marker“. [online] peterblumgallery.com. 5.4.2011. Dostupné z: <http://peterblumgallery.com/artists/chris-marker/press/277>)

<sup>55</sup> cit. podle: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 109. Markerova retrospektiva v Cinémathèque Française v roce 1997 začínala příznačně právě v onom zlomovém roce 1962, ve kterém vznikl kromě *Rampy* i slavný portrét jarní metropole *Pařížský máj* (Le joli mai), označovaný za průkopnický film cinéma-vérité. „*Je zajímavé, jak dva vektory těchto filmů - Pařížský máj v mnoha ohledech nejvíce non-fikční Markerův film a Rampa naopak nejfiktivnější - tvoří v jistém smyslu dva póly, mezi kterými se může filmový esej pohybovat, syntetizovat je a nacházet svůj výraz.*“ (LIBRARIAN, Blind. „Signal in the Noise“. [online] Chrismarker.org. 22.1.2011. Dostupné z: <https://chrismarker.org/signal-in-the-noise/>). V souvislosti s tímto „počátkem letopočtu“ Markerovy již zralé filmografie sám autor svou předchozí filmovou produkci označoval za „rudimentární“: „*'Rudimentární' je pečlivě vybrané slovo naznačující 'primitivní' i 'fundamentální'.*“ DARKE, Chris. „Chris Marker: Eyesight“. [online] filmcomment.com. květen/červen 2003. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/article/chris-marker-eyesight/>.

<sup>56</sup> *Rampa* je dokonce mnohdy mylně považovaná za „*jediný fikční film v Markerově rozsáhlé filmografii*“. (DARKE, Chris. *La Jetée*. s. 13.) Jakkoli přesvědčivá je totiž dokumentární fikce filmu *Ambasáda* (L' Ambassade, 1973), jedná se také o hraný film. Toto vypuštění *Ambasády* ze seznamu Markerových hraných filmů je o to překvapivější, že Darke byl spolupracovník Chrise Markera a kurátor jeho retrospektivy v londýnské Whitechapel Gallery (2014). Právě v komentáři *Ambasády* zazní věta, která bude pro následující text určující: „*To, co nazýváme minulostí, je něco podobného tomu, čemu říkáme zahraničí: není to otázka vzdálenosti, je to překročení hranice.*“

Hrdinou je zde chlapec, který jako jeden z návštěvníků letiště v doprovodu rodičů sleduje dění na ranvejích, přičemž se náhle stane svědkem smrti muže, která ho hluboce poznamená a předurčí jeho další osud. Výjev, jak jej časově datuje komentář, se totiž „odehrává několik let před začátkem třetí světové války“.

Dále, po této tragické události s zatím nedozírnými důsledky, se film odehrává převážně v postapokalyptických sklepeních, v kterých našlo útočiště těch několik málo přeživších po zničující třetí světové válce. Ti v rámci svého pudu sebezáchovy experimentují s vysíláním zajatců napříč časem s cílem „přivolat minulost a budoucnost k záchraně přítomnosti.“ V improvizovaném stroji času v podobě houpací sítě a speciální elektrodové čelenky<sup>57</sup> je tak do minulosti vyslán hlavní hrdina (Davos Hanich), který byl údajně schopen „silných mentálních obrazů“, protože „ti, kteří byli kdysi schopni představivosti či snění, se snad nějak dokáží vrátit zpět“.

V minulosti se setkává s ženou (Helene Chatelain), která byla svědkyní vraždy na rampě letiště Orly. Nutně dezorientován ze zpětného pohybu časem se hrdina ušebírá se svou „staronovou známou“ do muzea paleontologie. Mezi fosíliemi a především stovkami vycpaných ptáků jsou vydáni všanc bezčasí. Následující sekvence je cestou do budoucnosti s nezřetelným výsledkem.

V závěru filmu se odehrává scéna z letištní rampy podruhé, tentokrát však z perspektivy zavražděného muže, který si v okamžiku smrti uvědomí, že jako dítě ji už jednou viděl: „měl trochu závatř z toho, když si pomyslel, že dítě, kterým byl, tady také muselo být a pozorovat letadla“.

Rampa se tedy završuje sekvencí, která spojuje identitu chlapce a muže v okamžiku smrti: „U Markera dítě nevědomě přihlíží své vlastní smrti, aby se mu živě vryla do paměti. A dospělý muž se snaží (ale marně) přežít tím, že se vrací k onomu bodu fixace živé paměti. Přestože nakonec oba pohlítí propast, nemění to nic na tom, že proti vyhaslému pohledu paměti na jedné straně stojí rozžhavená vzpomínka na straně druhé a že proti smrti obrazů Marker staví sílu vědomí.“<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Jakkoli se může tento stroj času zdát na první pohled diletantský či dokonce parodický, kultovní autor sci-fi literatury J.G. Ballard tvrdí, že se jedná o „z mého pohledu jediný přesvědčivý stroj času v historii sci-fi.“ BALLARD, J. G. „La Jetée: Academy One“. (In: MOORCOCK, Michael [ed.]. *New Worlds SF*. s.3.) Často vyzdvihovaná devíza Rampy totiž spočívá ve skutečnosti, že místo obligátního důrazu na fyzický aspekt přesunu časem, známého z klasického sci-fi, jsou zde jako hlavní nástroj přesunu představovány funkce vypjaté imaginace a paměti.

<sup>58</sup> DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 132.).

### 3.3. Živá vzpomínka za mrtvými obrazy

Nezařaditelný koncept Markerovy *Rampy*, který není ani komentovanou prezentací nehybných fotografií, ani sérií fotogramů, filmový teoretik Phillipe Dubois označuje jako „filmogram“ a tento hraniční pojem dokonce uvádí i v samotném názvu svého pojednání o tomto filmu: „*Rampa aneb filmogram vědomí*“.<sup>59</sup> V tomto článku lze nalézt několik více či méně přímých odkazů na Deleuze: vedle přímé citace („*Deleuzovské zvolání: 'Řekneme o záběru, že se chová jako vědomí'*“<sup>60</sup>) používá Dubois k obecné definici tvorby Chrise Markera samotný pojem vetknutý do titulu *Obrazu-času*: „*Markerovy filmy se odvíjejí od útržků obrazu-času v paměti.*“<sup>61</sup> Jestliže tedy Dubois ukazuje na společné prvky mezi Markerem, Deleuzem (potažmo Bergsonem) v případě své „případové studie“ *Rampy*, legitimizuje do značné míry následující úvahy vycházející ze srovnání jejich koncepcí. Primární se zde zdá být mechanismus vzpomínky.

Jedna z nejcitovanějších vět z filmu *Rampa* již v expozici předjímá Markerovo věčné téma paměti<sup>62</sup>: „*Nic neodlišuje vzpomínky od jiných okamžiků, to až později se dají rozpoznat podle svých jizev.*“ Častá interpretace zvoleného pseudonymu režiséra, (rodným jménem Christiana François Bouche-Villeneuve), tedy „Marker“, je právě stopa, otisk, nebo snad nejpřesněji - jizva. Pojetí

---

<sup>59</sup> Právě tento text vycházející ze srovnání mechanismů Markerova filmu a konkrétních pasáží z Bergsonovy filosofie pro tuto práci slouží za zasvěcený spojovací článek. Jako průkazný fakt dosvědčující zmiňovanou zasvěcenost lze uvést informaci, že Marker tento text na rozdíl od většiny svých exegezí nezavrhl. Viz. DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 114.).

<sup>60</sup> *Tamtéž*. s. 138.

<sup>61</sup> *Tamtéž*. s. 121.

<sup>62</sup> *Rampu* lze v tomto smyslu vnímat i jako přirozené vyústění Markerových literárních snažení - povídek, ale především básní, „[...] v nichž neustále narážíme na ohledávání času jako veličiny určující naše životy a paměti jako vlastnosti našeho myšlení, která nás propojuje s minulostí či budoucností, a je tedy na veličině času závislá.“ (ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 113.) Markerovy zkušenosti s vlastní literární tvorbou i kritickou činností osvětlují existenci knižních verzí většiny jeho filmů: *Commentaires* (Seuil, 1961; 1967) i samostatně vydaná *La Jetée: ciné-roman* (Zone Books, 2008). Z hlediska teorie filmu je tato intermedialita vnímána jako „promyšlená strategie jedince, pro něhož není důležité odlišení mezi formami nebo rozdílnými specifiky prostředků, ale naopak to, co je k sobě pojí, souvstažnosti, obecný pohyb (bytostí a věcí)“ DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 119.). V tomto bodě lze opět spatřovat evidentní příbuznost s Deleuzovými analýzami „obecných pohybů bytostí a věcí“ v rámci jeho psaní o filmu optikou rádooby odlišné domény filosofie...

vzpomínky jakožto vnitřní jizvy<sup>63</sup> v nepřeborném sledu „fotografických“ okamžiků je samotným formálním principem filmu *Rampa*, který se jako takový úzce pojí s Bergsonovou teorií paměti, interpretovanou Deleuzem: „*Jakmile hledáme vzpomínku, jež nám uniká, uvědomujeme si určitý svébytný akt, kterým se vymaňujeme z přítomnosti a přesouváme se do minulosti obecně a poté do určité oblasti této minulosti: tápání, srovnatelné se zaostřováním fotoaparátu. Naše vzpomínka však stále zůstává ve virtuálním stadiu. Prozatím se zaujetím odpovídajícího postoje pouze připravujeme pro její přijetí. Postupně se objevuje jako srážející se mlhovina a ze stavu virtuálního přechází do stavu aktuálního*“<sup>64</sup>

Bergsonovo přirovnání prvotní fáze vzpomínání k „*zaostřování fotoaparátu*“ sugeruje určitý „strojově“ mentální výkon, který ve svém dalším „fotografickém“ filmu *Kdybych měl čtyři dromedáry* (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966) Marker popisuje s notnou dávkou entuziasmu: „*Fotografování je jako lov, je v něm instinkt lovu bez touhy zabít. Je to lov andělů ... Jeden sleduje, míří, střílí a - klik! Spíše než někoho zabít, děláte ho věčným.*“ Právě věčnost je už v začátku Duboisovy statě tematizována v rámci finálního mementa *Rampy*, totiž opakované smrti hlavního hrdiny, ve které se jedná o „*čas, kde mizí rozdíl mezi minulostí a přítomností ve prospěch vnitřního plynutí, jež v okamžiku smrti celý život aktualizuje*“.<sup>65</sup>

Smrt se tak jakožto stěžejní motiv *Rampy* stává katalyzátorem bleskového dobrodružství paměti. V podobném smyslu následující pasáž z Bergsonovy knihy *Myšlení a pohyb* konceptualizuje onu mezní zkušenost, kterou Dubois v *Rampě* rozpoznává: „*Pokud by pozornost k životu byla dostatečně silná a dostatečně odpoutaná od veškerého praktického významu, obsáhla by v jedné nedílné přítomnosti celou uplynulou minulost vědomé osoby – nikoli jako v momentce, nikoli jako celek simultánních částí, nýbrž jako něco, co by bylo zároveň v kontinuálním pohybu. [...] To není jen hypotéza. Ve výjimečných případech se stává, že pozornost se z ničeho nic přestane upínat k životu a hned se minulost jako kouzlem stane přítomná. Zdá se, že osoby, před nimiž se znenadání vynoří hrozba náhlé smrti, jako třeba horolezec, který spadne na dno propasti, utonulý nebo oběšenec, mohou prožít náhlé obrácení pozornosti – cosi jako změnu*

<sup>63</sup> Sousloví „*vnitřní jizva*“ je přejato z názvu filmu Phillipa Garrela (mj. také autora markerovských ciné-tracts - filmových letáků) *Vnitřní jizva* (*La Cicatrice intérieure*, 1972).

<sup>64</sup> cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. s. 63 - 64.

<sup>65</sup> DUBOIS, Philippe. „*Rampa* Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“ (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 147.).

orientace vědomí, které se doposud ubíralo k budoucnosti, je náhle pohlceno nezbytnostmi jednání a ztratí o ni zájem. To stačí k tomu, aby se připomněly tisícovky ‚zapomenutých‘ podrobností, aby se před dotyčnou osobou odvinul celý její příběh v jednom pohyblivém panorámatu.“<sup>66</sup>

Toto okamžité „sražení“ bergsonovské mlhoviny vzpomínek lze v určitém smyslu označit pojmem, který je v literatuře nejčastěji asociován s Jamesem Joycem, jehož modelovým příkladem je však mechanismus *Hledání* Marcela Prousta - epifanii<sup>67</sup> (v jeho případě nečekaně aktivovanou namočením pověstného koláčku „madlenky“<sup>68</sup> do šálku čaje, která při dotyku patra rázem vyvolá zasuté obrazy z dětství). Deleuzem na několika místech *Obrazu-času* citovaný filmový teoretik Jean-Louis Schefer ve svém článku o *Rampě* odhaluje, že podobnost Proustova a Markerova principu epifanie má však ve svém jádru podstatný genetický rozdíl, když popisuje Markerovo uchopování vzpomínky napříč časem: „Předmět vzpomínky je implikován jako místo, kde se sám čas nějakým podivným způsobem vyprazdňuje. Tajemství tohoto předmětu je vždy obrazem subjektivní události, tajemství jeho ‚já‘, které je vyplaveno tím, že se subjekt uchýlí ke vzpomínkám na osobu, kterou kdysi miloval. Tato sci-fi hypotéza obsahuje přesně to, co by se dalo nazvat ne-proustovským aspektem vzpomínek ve formě obrazů: skutečný čas experimentálního subjektu se neutváří v podobě neviditelných obrazů (syntézy vůní, zvuků, forem, vágních afektů), které oživují Proustovo psaní [...], ale místo toho jsou tvořeny jakýmsi cizími obrazy, které vytvářejí subjekt.“<sup>69</sup> A právě tyto obrazy *Rampa* předkládá. Nikoli

---

<sup>66</sup> cit. podle: DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 115-116.)

<sup>67</sup> Epifanie vedle původního náboženského obsahu posvátného zjevení nabývá v moderní literatuře mnoho podob, obecně jde o „náhlý duchovní průlom, který ať už na základě nějakého předmětu, scény, události nebo pamětihodného hnutí myslí - manifestuje bytí mimo proporce přísně logické relevance.“ BEJA, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. s. 18.

<sup>68</sup> Jedná se o koláček, který byl vypravěčovi o nedělích servírován v dětství, prostřednictvím něhož se v *Hledání* probarví dávno vybledlé vzpomínky díky působení tzv. „mimovolné paměti“. Deleuze ve své knize o Proustovi tento typ paměti popisuje následovně: „přísná identita kvality společné oběma počítkům nebo identitě počítku společného dvěma okamžikům, aktuálnímu a minulému. [...] Mimovolná paměť se vyznačuje tím, že kontext zvintrňuje, starý kontext činí neoddělitelný od smyslového počítku.“ (DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 72.) Záměrná paměť oproti tomu pracuje s momentkami - sledem přítomnosti- čímž jí podle Deleuze uniká „bytí o sobě minulosti“ (*Tamtéž*. 70). Právě koncepce *Rampy* složené z fotografických momentek může být pro Deleuze nepřijatelným faktorem pro filmové hledání esencí.

<sup>69</sup> SCHEFER, Jean-Louis. „On La Jetée“. (In: SMITH, Paul [ed.]. *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. s.141.)

již vnější vjemy typu madlenky, které spouští řetězec asociací, ale vlastní obraz subjektu, v tomto případě hlavního hrdiny v okamžiku smrti.

Markerova epifanie - alespoň ta prezentovaná v *Rampě* - je tedy jakýmsi pomyslně limitním předsmrtným stavem zjevování minulosti, který se ve své finalitě staví přímo do nezadržitelného proudu času: „*Muž zůstal viset uprostřed trasy na pevné přerušované niti svého pádu, mezi smrtí, která mu klepe na dveře, a touhou, ke které upírá svůj zrak. Ustrnul mezi mužem a ženou, životem a smrtí, nebem a zemí, mezi dvěma hledisky, mezi dvěma verzemi téže události, mezi zpřítomnělou minulostí a již prožitou současností, mezi dětstvím a věkem dospělosti, objektivitou a subjektivitou, pohybem a nehybností. Nachází se v tepotu času.*“<sup>70</sup>

Oproti tomu Proust se stran časovosti své epifanie nemůže dlouho rozhodnout, aby ji v posledním, sedmém díle svého *Hledání* útěšně situoval mimo veškerou temporalitu: „*Když z přítomného okamžiku takto naléhavě vyvstane minulost dávno zasutá v neznámé části mne samého, činím ve skutečnosti zkušenost s čímsi nečasovým: Chvilka oprostěná od řádu času*“, *takže slovo 'smrt' pro člověka nemá žádný smysl.*“<sup>71</sup> Proust svým *Hledáním* chce smrt odvrhnout, zatímco *Rampa* je pro Markera doslova odrazovým můstkem k zmiňovanému bergsonovskému „*pohyblivému panorámatu života*“, jehož výsek nám předestírá, a jež aktivuje právě smrt.<sup>72</sup>

Jean-Louis Schefer v tomto duchu dovádí svůj článek o *Rampě* k závěru, který zkušenost Markerova filmu s konečnou platností ukotvuje do vrtkavosti dávno minulého času obrazu z dětství, který ale oproti tomu proustovskému v sobě již nezvratně obsahuje právě smrt: „*Jsmo fascinováni zničením tohoto obrazu ve který věříme jako v podstatu jen proto, že je tak křehký a mdlý a proto, že jsme přesvědčeni, že samotná naše existence, tolik závislá na této*

---

<sup>70</sup> DUBOIS, Philippe. “Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí.” (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s.139.) Další delezuzovská (bergsonovská) inverze spočívá právě v situování člověka dovnitř času: „*Deleuze naznačuje, že vnitřek musí být otevřen vnějšku, aby už to nebyl čas, který je uvnitř nás, ale my, kteří jsme uvnitř času - surfující po hřebeni jeho vln směrem k 'čisté virtualitě'*” (cit. podle: FLAXMAN, Gregory [ed.]. *The Brain Is the Screen*. s. 18.) Stejnou revoluci způsobil podle Deleuze v literatuře právě Proust: „*V románu je to Proust kdo řekl, že čas není uvnitř nás, nýbrž že my jsme uvnitř času.*” DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 101.

<sup>71</sup> PROUST, Marcel, *Hledání ztraceného času VII*. s. 184.

<sup>72</sup> „*Tragickým důsledkem modernistického narativu je, že v okamžiku plného vědomí vlastního života a jeho skutečných událostí [...] je jediným možným následujícím krokem [...] smrt.*” MANSFIELD, Charlie. “*Identity and Narration in Chris Marker's La Jetée and the Appearance of the Internet as a Symptom of Cold-War Anxiety*”. (In: BAETENS, Jan; RIBIÈRE, Mireille [ed.]. *Time, Narrative and the Fixed Image*, s.183.)

v minulosti uzamčené skutečnosti, je s tímto obrazem soudržná. [...] V tomto smyslu rovněž tušíme, že tato fikce našeho času zavínutého v čase veškerenstva, uchováající starý film se záznamem toho, čím jsme kdysi byli, [...] vyjadřuje nebo dokazuje odvěký příchod smrti.”<sup>73</sup>

### 3.4. Pluralita pohybů a časů

Fenomén závratě jakožto přirozené reakce na příliš silně pociťovanou minulost je specifickou psychologickou odezvou, která Markera i Deleuze fascinovala natolik, že se k ní oba opakovaně vyjadřovali v souvislosti s Hitchcockovým filmem *Vertigo* (1958). Deleuze v Hitchcockovi rozeznával výsostný předěl mezi obrazem-pohybem a obrazem-časem<sup>74</sup>: „[Hitchcock] dokončuje, završuje veškerou kinematografii, dotlačí obraz-pohyb až do krajnosti. Hitchcock završuje kinematografii tím, že zahrnuje diváka do filmu a film do mentálního obrazu.”<sup>75</sup> Zároveň právě *Vertigo* bylo pro Deleuze jedním z několika málo mála příkladů čistého obrazu-krystalu a z tohoto titulu společným ideálním vzorem práce s časoprostorem filmu i pro Markera, který ve svých poznámkách k *Vertigo* s titulem „*A free replay*” obdivoval emblematickou scénu obsese hlavního hrdiny minulostí polibkem, jež svou intenzitou „*thanks to the most magical camera movement in the history of cinema*”<sup>76</sup> mění aktuální kulisy za byvší scénérii.

Marker v akrofóbii hlavního hrdiny Scottieho (James Stewart) spatřoval „jasnou, srozumitelnou a spektakulární” metaforu závratí z času<sup>77</sup> a *Rampu* dokonce nazýval „remakem” *Vertiga* jakožto jediného filmu schopného zachytit

---

<sup>73</sup> SCHEFER, Jean-Louis. “On La Jetée” (In. SMITH, Paul [ed.]. *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. s. 144.).

<sup>74</sup> Pozoruhodnou mikroanalýzu o podobném rozkročení v rámci filmu *Rampa* podává Janet Harbord ve své knize *La Jetée*. Ve filmu jsou podle ní obrazy-akce a obrazy-časy namíchány podle povahy zobrazovaného. Akční scény - na rampě, při podzemních experimentech etc. „fungují podél jiné osy než v ty v krajinách a portrétech, které vyjevují rozměry času v jeho pozastavení a rozprostranění. Naproti tomu dramatické sekvence operují podél osy temporálního pohybu. Čas jako linie spíše než rastr prostoru. Jakoby zde v různých momentech nezávisle existovaly obrazy-akce a obrazy-časy vedle sebe.” HARBORD, Janet. *La Jetée*. s. 29.

<sup>75</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. s. 240.

<sup>76</sup> MARKER, Chris. “A free replay”. (In: BOORMAN, John, DONOHOE, Walter [eds.] *Projections 4 ½*. s. 124.)

<sup>77</sup> *Tamtéž*. s. 123.



„nemožnou a šílenou paměť“.<sup>78</sup> Toto opět příznačně pokorné přiznání původní předlohy se může zdát poněkud nadnesené - tématická příbuznost by sama o sobě „remake“ z *Rampy* nedělala - nicméně hojně citovaná scéna z *Vertiga* s letokruhy pařezu sekvoje jako jakýmsi přírodními hodinami/pravítkem času se skutečně objevuje i v Markerově filmu, jakkoli s jemně posunutým významem, který má však dalekosáhlé konsekvence. Zatímco ve *Vertigu* slouží letokruhy k vyznačení jakési „předminulosti“, ve které měl žít fiktivní předobraz postavy Madeleine<sup>79</sup> (Kim Novak s prstem směřujícím do nitra stromu: „*Odtud pocházím.*“), v *Rampě* ukazuje hlavní hrdina mimo monumentální řez kmenem („*a slyší se, jak říká: 'Odtud pocházím.'*“).

Tímto gestem scéna upozorňuje na zdánlivě nemyslitelnou možnost, totiž že hrdina přichází z doby ukryté nikoli někde v hlubinách minulosti (*Vertigo*), ale naopak z budoucnosti, do které sekvoj ani nemohla stihnout dorůst. Tento paradox sám o sobě neimplikuje proustovské pobývání „mimo čas“ (koneckonců v závěru *Rampy* si sám muž nemožnost takové existence uvědomuje: „*Věděl že není cesty z času.*“), je spíše rafinovanou aluzí na závrať z pružnosti času, v případě *Rampy* v souladu s klasickým schématem vědeckofantastického motivu cestování z budoucnosti. V následující analýze základních koncepcí různosti časů, která je vlastní Deleuzovi nejen v jeho bergsonovských interpretacích, se ukáže, jakým způsobem je právě časová kompozice *Rampy* (do značné míry možná nevědomou) aplikací těchto teorií na konkrétní film.

Dubois spatřuje ve způsobu, jakým *Rampa* pracuje s časem, dvě polohy: film „*působí v čistě dialektickém pohybu mezi analytickou koncepcí času (elejského či zénonského typu 'matematického okamžiku, který by v čase představoval bod v přímce' abychom použili Bergsonových slov) a fenomenologickou koncepcí: Čas, který již není nahlížen z pevného (tedy externího) hlediska, nýbrž z pohledu samotného pohybu. Na jedné straně stojí objektivizovaný fotografický čas (letokruhy) a na straně druhé čas filmový, prožitý jako trvajících zkušenost...*“<sup>80</sup> Právě v uchopování onoho prvního pólu času tedy *Rampa* samotnou svou koncepcí statických fotografií dospívá k otázkám, palčivým již od dob presokratických filosofů, konkrétně v samotném citátu

---

<sup>78</sup> Toto hodnocení *Vertiga* zazní v komentáři Markerova filmu *Bez slunce*.

<sup>79</sup> „*Co je Madeleine?*“ Tyto slova v Markerově pozdější interaktivní CD kreaci *Immemory* (1997) následují dva obrazy: Marcel Proust a Alfred Hitchcock. „Zázračná“ sušenka „madlenky“ se skrze asociaci stává předlohou pro hlavní hrdinku Madeleine Hitchcockova *Vertiga*. Obě dvě přinášejí minulost s nebyvalou intenzitou zpět do přítomnosti.

<sup>80</sup> DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrisa Markera aneb Filmogram vědomí.“ (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 148.)

zmiňovaným Zenonovým aporiím pohybu. Celá Deleuzova koncepce filmu jako bezprostředního média pohybu vychází právě z nového promýšlení paradoxu přítomnosti skrze Bergsonovu aktualizaci téhož tématu: „*Co je přesně přítomnost? Je-li to aktuální okamžik – tedy matematický okamžik, který se má k času tak, jako se má matematický bod k přímce – je zřejmé, že takový okamžik je pouhou abstrakcí, duchovním náhledem. Nemůže mít skutečnou existenci. Z podobných okamžiků byste nikdy nestvořili čas, stejně jako z matematických bodů nesložíte přímku. [...]*“<sup>81</sup>

Nehybné obrazy fotografií *Rampy* jsou ve svém důsledku právě oněmi matematickými body, výseky z proudu času (jakkoli k jejich zachycení bylo třeba osvit filmu po měřitelný zlomek sekundy, jejich výsledná podoba je oním statickým řezem), které ve svém rytmu v sobě v rámci filmu snoubí dvě roviny časovosti: fixují vždy již nutně uplynulou minulost a zároveň právě probíhající přítomnost naznačeného filmového pohybu. „*Ačkoli fotografie může představovat pouze 'minulé' nebo minulost, která se uchovává, Marker se neustále snaží vyvinout metody, které by mu umožnily kompenzovat chybějící přítomnost, jež mu jinak uniká. Iluze pohybu jako pokus vrátit obrazu zpět chybějící polovinu času.*“<sup>82</sup>

Tato chybějící „polovina času“ je simulována zmíněnou „iluzí pohybu“, který podle Deleuze nemůže být dosažen pouhou sukcesí chronologicky po sobě následujících okamžiků, protože taková představa by čas redukovala na pouhý derivát prostoru („*čas jako něco méněcenného, jako ochabnutí či úbytek bytí*“<sup>83</sup>). Naproti tomu skutečný pohyb se odehrává kdesi za těmito nečasovými okamžiky: „*Skutečný pohyb se děje mezi těmito momenty, jakkoli nepatrně jsou odděleny, protože pohyb není v žádném případě měřítkem prostoru; skutečný pohyb je obrazem času či trvání [...]*“<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> cit. podle: *Tamtéž*. s. 115.

<sup>82</sup> HOLMES, B.C. “The Deleuzian Memory of Sans Soleil”. [online] bcholmes.org. Dostupné z: <http://www.bcholmes.org/film/sansoleil.html>

<sup>83</sup> V *Bergsonismu* Deleuze vztah mezi časem a pohybem usouvstažňuje do další dvojdomosti, tentokrát mezi dvěma různými bytostně odlišnými druhy pohybu, které naznačují možné překlenutí zénonské aporie: „*Pohyb jakožto fyzická zkušenost je vlastně sám určitá směs: na jednu stranu prostor, jímž prošlo to, co se pohybuje - ten tvoří neomezeně dělitelnou numerickou multiplacitu, jejíž všechny části, skutečné nebo možné, jsou aktuální a liší se jen ve stupni; na druhou stranu čistý pohyb, který je alterací, kvalitativní virtuální multiplacitou, jako třeba Achillův běh, jenž se dělí na kroky, ale jehož povaha se mění pokaždé, když se rozděluje.*“ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. s. 53.

<sup>84</sup> FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*. s. 18.

Dualismus skutečného a zdánlivého pohybu osvětluje první díl Deleuzova filmového diptychu. Ještě zásadnější se však v kontextu *Rampy* zdá již naznačený dualismus času, který je tematizován v druhém dílu v souvislosti s v první kapitole této práce představenou koncepcí obrazu-krystalu: „V krystalu vidíme neustálé zakládání času, Kronos a nikoli Chronos“<sup>85</sup>. Analýzou diametrálního rozdílu mezi těmito dvěma druhy času se ve své studii *Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema* zabývá i Nadine Boljkovac<sup>86</sup> a ve svém rozlišení zcela v duchu názvu své knihy dospívá k hlubokým psychologickým konotacím, když smiřuje základní deleuzovské konstanty z knihy *Diference a opakování* (*Différence et répétition*, 1968): „Boljkovac toho dosahuje skrze proti-aktualizaci, ve které je původní hrůza, strach a všudypřítomná smrt minulosti (obklopená sjednocujícím přítomným časoprostorem Chronosu) rozdělena Janusovou druhou tváří Aiônu<sup>87</sup>. Ten obsahuje jak vše, co se 'již se stalo', tak i to, co se 'zatím ještě nestalo'. Je to čistá, prázdná (nehmotná) forma času, nomádská linie, která proudí v minulých i budoucích směrech současně, umožňuje obrazům uniknout z jejich kauzálních příčin, odhmotnit se, [...] a stát se skutečnou událostí, potvrzujícím stáváním-se.“<sup>88</sup>

Tak jako se však povahově liší uvedené druhy pohybů a časů, přestože vychází z identického zastřešujícího podloží organizace časoprostoru, podobným způsobem existují různé druhy epifanií, přičemž jejich nejvnitřnější princip - vítězství minulosti nad prchavostí času - zůstává stále stejný: „Prostor byl

---

<sup>85</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 100.

<sup>86</sup> Kniha Nadine Boljkovac zkoumá průsečíky mezi Deleuzem, Resnaisem a Markerem a jako taková se zdá být nejpříbuznější dostupnou studií tématu této práce.

<sup>87</sup> Pojem „Aiôn“ je interpretován jako původně stoický termín pro věčnost na mnoha místech Deleuzovy *Logiky smyslu* (*Logique du sens*, 1969). Někdy je však tato analýza považována za příliš překombinovanou interpretaci stoiků: viz např. studie: SELLARS John. „*Aiôn and Chronos: Deleuze and the Stoic Theory of Time*“. (In: MACKAY, Robin (ed). *Collapse III*. s. 177-205.) Deleuzovo pojetí času daleko přesahuje jeho analýzy v *Obrazu-pohybu* a především *Obrazu-čase*, ve kterých bývá obviňován z určitého rozmělnění svých předchozích koncepcí času: „*problém je, že to je příliš impresionistické a volné zhuštění jeho předešlé filosofie času.*“ WILLIAMS, James. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time*. s. 163.

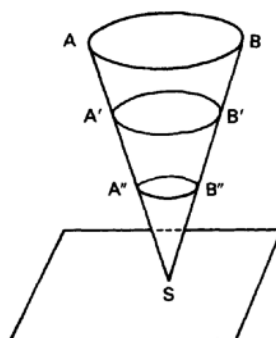
<sup>88</sup> GARDNER, Colin. „Nadine Boljkovac (2013) *Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*“. (In: *Deleuze Studies*. 2015, roč. 9, č. 2, s. 266.) Marker oproti pružnosti a pluralitě časů staví lidskou snahu po vyrovnání se s jejich mnohostí v komentáři filmu *Kdybych měl 4 dromedáry*: „*A pak je tady ona nevysvětlitelná touha dát světu řád, vnést do něho klid, zrušit časová pásma... Zřejmě to patří k nostalgii po Ráji, aby byl všude stejný čas.*“

vymknutý z kloubů. Jediná naděje přežití spočívá v čase.”<sup>89</sup> Základní metodická otázka nyní zní: jakým způsobem je podle Deleuzovy interpretace Bergsona uspořádána minulost?

### 3.5. Minulost jako koexistující kužel

Příběh *Rampy* se odvíjí z dětské vzpomínky (jizvy), obrazu minulosti, který paměť přivolává, v níž se obraz krystalizuje a v ontologickém smyslu slova materiálně vytváří. *Rampa* je tímto svým akcentem na materializaci vzpomínky příznačně na té linii moderního filmu, která svoji modernitu odvozuje z v první kapitole této práce představené aktualizace virtuálních ploch minulosti a oproti flashbackům klasického filmu nechává přítomnost s minulostí koexistovat ve vzájemné nerozlišitelnosti: „Čas znovu plyne, okamžik se opakuje. Neví už ani, zda je to tentýž den. Ještě se spolu vydají na nekonečně mnoho podobných procházek.” Tímto způsobem komentář doprovází opakovaná shledání hlavního hrdiny příchozího z budoucnosti se ženou ze současnosti. Podobným způsobem zmiňovaná scéna „pohroužení do minulosti” v památném polibku v Hitchcockově *Vertigu* aktualizuje virtuální plochy minulosti.

Tato terminologie kontrastu mezi virtuální a aktuální rovinou skutečnosti má svůj původ v asi nejslavnějším Bergsonově schématu z *Hmoty a paměti*, znázorňujícím náš pohyb časem, manifestovaný na následujícím obrázku obráceného kužele:



Plocha, na které svou špičkou kužel spočívá, tvoří aktuální přítomnost, nepřetržitě se posouvající kupředu. Styk s touto plošinou přítomnosti s naším já je právě onen bod, ve kterém se jí kužel dotýká a jako takový ztělesňuje čisté

---

<sup>89</sup> Tato věta, vystihující přesun těžiště zájmu z prostoru do času, kterou, jak uvidíme, Marker dále rozvíjí ve filmu *Bez slunce*, se vyskytovala v jedné z verzí scénáře *Rampy*. Citace pochází ze studie, ve které byl Markerův krátký sci-fi opus byl podroben analýze pozoruhodně propojující Deleuzův krystalický režim obrazu s markerovým filmem. POWELL, Helen. *Stop the Clocks!: Time and Narrative in Cinema*. s. 52.

vnímání. Elipsa AB v základně kužele reprezentuje virtuální totalitu paměti. Jednotlivé řezy minulosti A'B', A''B'' etc. představují plochy koexistující ve větší či menší vzdálenosti, tedy větší či menší hloubce v toku času. Minulost tedy podle tohoto náčrtu existuje současně s přítomností<sup>90</sup> a každý uplývající okamžik se dělí na okamžitou současnost, která pomíjí, a minulost, která se uchovává. Bez tohoto mechanismu by podle Bergsona nebyl možný pohyb času, tedy samotná konstrukce časoprostoru v té podobě, v jaké ji vnímáme.

Základní bergsonovská inverze v povaze časovosti tak, jak jí definuje Deleuze, je tedy v existenci minulosti jako celku na úkor prchavé přítomnosti: „Je-li pro nás tak obtížné myslet přžívání minulosti v sobě, je to proto, že se domníváme, že minulost již není, že přestala být. Zaměňujeme tedy Bytí s být-přítomen. Sama přítomnost ovšem není - je to spíše něco jako čisté stávání, je vždy mimo sebe. Přítomnost není, ale působí. Jejím vlastním živlem není bytí, ale aktivita a užitečnost. O minulosti je oproti tomu třeba říci, že přestala působit nebo být užitečná. Nepřestala však být. Právě minulost, neužitečná a neaktivní, nepohnutá, v plném slova smyslu JEST: splývá s bytím o sobě. Neřekneme, že 'byla', protože je oním 'o sobě', jež je bytí vlastní, i formou v níž se bytí uchovává samo v sobě (v protikladu k přítomnosti, formě, v níž se bytí dovršuje a posouvá mimo sebe). Běžná určení se nakonec prohodí: právě o přítomnosti je třeba v každém okamžiku říci, že již 'byla', a o minulosti, že 'jest', že je věčně a odjakživa.“<sup>91</sup>

Síla Markerovy *Rampy* spočívá právě ve schopnosti filmu demonstrovat tuto Deleuzovu (Bergsonovu) provokativní tezi o věčně koexistující minulosti tím, že nastoluje „dialektiku mezi vnitřním a vnějším cestováním v čase“<sup>92</sup>. Podle Duboise totiž v této dialektice nejde o prosté vzpomínání: „Zde začínají jako doznání vyvěrat obrazy' [...] Cílem tudíž není vrátit hrdinu do minulosti, nýbrž

---

<sup>90</sup> Z této premisy vychází i koncept Trvání Henriho Bergsona, který Deleuze v kontextu úvah o čase shrnuje následovně: „Vrchol [kužele] představuje ten nejstlačenější bod našeho trvání; zároveň však představuje naše vložení do toho, co je stlačeno nejméně, to jest do jakési nekonečně uvolněné hmoty. [...] Trvání zajisté je skutečnou posloupností, ale je jí jen proto, že na hlubší úrovni je virtuální koexistencí: koexistencí všech úrovní, všech tenzí, všech stupňů kontrakce a uvolnění se sebou samými. S koexistencí je rovněž třeba do trvání znovu zavést opakování, a to 'psychické' opakování úplně jiného typu než 'fyzické' opakování hmoty. Opakování 'rovin' namísto opakování prvků na jedná a téže rovině. Virtuální opakování namísto opakování aktuálního. Celá naše minulost se odehrává, obnovuje a opakuje současně, na všech úrovních jež vytyčuje.“ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. s. 107, 69.

<sup>91</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. s. 62.

<sup>92</sup> DUBOIS, Philippe. „Rampa Chrisa Markera aneb Filmogram vědomí.“ (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 149)

vytáhnout obrazy napovrch. Přenést je, a nikoli jeho. Na povrch čeho? Samozřejmě na povrch jeho vědomí, ale také na povrch filmu, který lze připodobnit jakožto projekci k tzv. vědomím."<sup>93</sup> Spontánním výtryskem vědomí, projekce svého druhu, která dokazuje konstrukci simultánně existující minulosti v přítomnosti, je podle Bergsona psychologický jev „dělá tu“ - tedy pocit, ve kterém jsme přesvědčeni, že se děje něco, co jsme již zažili („Kdyby měl schopnost představit si nebo snít o jiném čase, pak by se tam možná dokázal znovu začlenit.“) Tento „důkaz“ platnosti slavného schématu kužele zařadil Deleuze do Obrazu-času, kde v kapitole Krystaly času tvrdí, že pocit „dělá tu“ není „nic jiného než to, že nás nechává tuto samozřejmost pocítit: je to vzpomínka na přítomnost, současná s touto přítomností samou...“<sup>94</sup>

Scéna v muzeu, ve kterém najde útočiště časově nesourodý pár, je symbolickým vyvrcholením shledávání hlavních hrdinů filmu *Rampa*. Jedná se opět o příhodné prostředí pro markerovskou výpravu do útrob paměti, známou již z předchozích filmů (*Také sochy umírají, Všechna paměť světa...*): „Další obrazy vyvstávají a splývají v tom muzeu, které je možná jeho pamětí“ Muzeum se stává metaforou pro vždy nutně selektivně konstruovanou paměť jednotlivce, pouze simulující „objektivní“ výsek vědění: „Kinematografie i muzeum mají privilegovaný vztah k modernismu a jeho rozpornému chápání času. Na jedné straně se modernistické metody snaží racionalizovat čas, učinit to smysluplným, směřovat vyprávění k pointě [...] Na druhé straně však jak film, tak muzeum hrozí vyprázdnit účelnost času. Film je také prázdný čas, čas vyprázdněný, stejně jako muzeum je mrtvé skladiště minulosti.“<sup>95</sup>

Postavy volným tempem korzují mezi vycpanými zvířaty, vytrženými z kontextu i času, strnulými v pózách předstírajících život v mrtvolnosti. Scéna z muzea tak rafinovaným způsobem zrcadlí formální dispozitiv *Rampy*, statické fotografie, které stejně jako vycpaniny v muzeu ze své podstaty předstírají život ve smrti, oproštěné od původního kontextu stejně jako fotografie z času...

---

<sup>93</sup> *Tamtéž.* s. 149.

<sup>94</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas.* s. 97.

<sup>95</sup> HARBORD, Janet. *La Jetée.* s. 75

### 3.6. Platónské souručenství

Scéna v muzeu, předcházející finální gradaci filmu, svým způsobem kypří půdu pro následující změnu paradigmatu cestování časem. V nadcházející sekvenci totiž hrdina cestuje do budoucnosti. Jedna z odvážnějších analýz *Rampy* z pera Sander Lee pracuje s příměrem k slavnému Platónovu obrazu jeskyně. „*Reálné objekty*“ v muzeu (potažmo rovinách minulosti obecně) jsou podle Lee v jistém smyslu „skutečnější“ než stínohry v podzemí (jeskyni) experimentátorů: „*Tyto reálné objekty jsou zřetelně významnější než cokoli, co je vidět v jeskyni. Lze je vnímat jako platónské formy, ideální představy pokojů, dětí, ptáků, koček a hrobů. V Rampě jsou tyto předválečné obrazy (stálé, věčné, nehybné) analogické obrazům vnímaným duší před narozením ve světě čistých forem [...]*“<sup>96</sup>. Ideální, bezčasé platónské esence<sup>97</sup>: „*Dělám tyto věci a lidé mě mají za Platóna.*“<sup>98</sup>

Cesta do budoucnosti je zprostředkována změnou perspektivy. Znejistění měřítek Marker dosahuje sekvencí průjezdů abstraktními výjevy. Tento průlet grafickými obrazci muže přenese na planetu budoucnosti, osídlenou přeživším lidstvem. Zploštělá kartografie simuluje strukturu znovu vystavěné Paříže a zároveň připomíná vzor průřezu sekvojí jako symbolu uplývajícího času. Budoucnost již není jen „ne-místo“ v konvenčním smyslu<sup>99</sup> (jako letiště Orly), ale pouhý temný prostor zaplněný seskupeními hlav lidí z budoucnosti - lidí

---

<sup>96</sup> LEE, Sander. „Platonic Themes in Chris Marker's *La Jetée*“. (In: STOEHR, Kevin L. [ed]. *Film and Knowledge: Essays on the Integration of Images and Ideas*. s. 100.)

<sup>97</sup> Esence jsou Platónově pojetí jakési původní vzory jednotlivých entit, pocházející ze světa idejí. Podmínky, z kterých se náš svět utváří. Klasický příklad zjevení esencí představuje právě Proustova epifanie: „*Combray se z podnětu piškotového koláčku vynoří ne pouze takové, jaké bylo v tehdejší přítomnosti (jednoduchá asociace idejí), nýbrž absolutně, v podobě, v jaké jsme ho nikdy nezažili, ve své „esenci“ či věčnosti.*“ (DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 20.) Znaky esencí nejsou objektivní ani subjektivní, nacházejí se na hlubší rovině: „*Každá esence je vlastní, zemí, [...] poslední kvalitou v srdci subjektu; ale tato kvalita je hlubší než subjekt, je jiného řádu než on: 'Neznámá kvalita určitého jedinečného světa.'*“ (Tamtéž. s. 54-55.) V odkrývání těchto „neznámých kvalit jedinečných světů“ spočívá pojetí Platónovy anamnézy - rozpomínání na svět idejí.

<sup>98</sup> Tento bonmot Chris Marker údajně pronesl se značnou dávkou beznaděje. cit. podle SOOKE, Alastair. *Chris Marker, Whitechapel Gallery, review: 'provocative and prophetic'*. [online] telegraph.co.uk 17.4. 2014. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10772395/Chris-Marker-Whitechapel-Gallery-review-provocative-and-prophetic.html>

<sup>99</sup> Dubois rozeznává klasický případ „ne-místa“ právě v letišti, kde panuje „*prázdnota čistě přestupního prostoru, pocit z neutrálního, aseptického a mezního místa, objektu, který v jistém slova smyslu je „památníkem ne-místa*“. DUBOIS, Philippe. „*Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí.*“ (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 125.)

vědoucích, jak symbolizují znamení na jejich čelech asociující hindské třetí oko. „Odříkal jim své poselství: protože lidstvo přežilo, nemůže odepřít vlastní minulosti možnost záchrany. Tento sofismus byl brán jako přestrojený Osud.“

V komentáři se tak implicitně odkazuje na relativismus „sofistů“ jakožto relativistů již z doby Platónovy, které Marker v interpretaci Lee ztotožňuje s experimentátory podzemního stroje času, jimž jde primárně o světskou moc. Lidé z budoucnosti v příchozím muži neomylně rozpoznají nástroj těchto pokusů, nabídnou mu možnost zůstat v jejich ideálním světě a tím se osvobodit od traumatické minulosti<sup>100</sup>. Muž však odmítá s tím, že jeho místo je právě na rampě letiště Orly v „předminulosti“ jeho dětství, kde na něj možná čeká jeho vysněná souputnice. A právě v tomto bodě, kdy je obraz z dětství příliš intenzivní, aby se od něj hrdina mohl odpoutat a začít nový život, Marker svému hrdinovi definitivně odpírá rozvahu Platónova filosofa, kterému úsudek před jeskyní oslnila zář čistých forem: „Tento krok a jeho silná emocionální motivace jasně ukazují, že muž ve skutečnosti neotvírá dokonalou platonickou sféru esencí. Namísto toho si zvolil to, co Platón nazývá sférou smyslů, právě tu říši, ve které jsou obyvatelé jeskyně v plné síle. [...] Poté, co mu nabídnou největší příležitost, jakou může člověk dostat, tedy možnost skutečného poznání oproštěného od všech emocí a tužeb, lidé z budoucnosti ztratí veškerý zájem o muže, který se stejně jako jeho současníci podvolí emocím před intelektem.“<sup>101</sup> Muž tak dobrovolně cestuje zpět na rampu letiště Orly, kde nachází svou smrt z rukou jednoho z dozorujících experimentátorů.

V jádru Markerovy *Rampy* tak lze vysledovat hlubokou platónskou inspiraci, kterou Deleuze podobným způsobem odhaluje právě v Bergsonově pojetí času. V klíčové kapitole *Bergsonismu* „Paměť jako virtuální koexistence“ popisuje čistou minulost, jakousi „minulost obecně“: „minulost nepřichází po přítomnosti, ale je jí naopak předpokládána jako čistá podmínka, bez níž by minulost neuplývala. Jinými slovy, každá přítomnost poukazuje k sobě samé jakožto minulé. Takové to tvrzení má obdobu pouze v tezi Platónově - v Rozpomínání. Rozpomínání rovněž

---

<sup>100</sup> Mnoho interpretací *Rampy* poukazuje na její očividnou metaforiku hrůz druhé světové války na jedné, a všudypřítomný strach z případné třetí světové války na druhé straně: „Protagonista nemůže toužit po budoucnosti ani ve chvíli, kdy je mu nabídnuta jako možnost přežití, neboť jeho nostalgie je příliš silná. Odmítá vidět v budoucnosti cokoliž žádoucího, protože ji celou vnímá jako produkt odporného postkatastrofického času, z něhož přicestoval.“ HUEBNER, Karla. „Nostalgia and La Jetée“. (In: *Contemporaneity*. 2015, roč. 4, č. 1, s. 98. Dostupné z: <https://contemporaneity.pitt.edu/ojs/index.php/contemporaneity/article/view/132/148>

<sup>101</sup> LEE, Sander. „Platonic Themes in Chris Marker's La Jetée“. (In: STOEHR, Kevin L. [ed]. *Film and Knowledge: Essays on the Integration of Images and Ideas*. s. 100.)



*afirmuje určité čisté bytí minulosti, určité bytí-o-sobě minulosti, jakousi ontologickou Paměť, schopnou posloužit jako základ pro odvíjení času.*<sup>102</sup>

Přes všechny uvedené průniky Deleuzova uvažování a Markerovy koncepce filmu *Rampa* není v *Obrazu-pohybu* ani *Obrazu-času* na tento snímek jediný přímý odkaz. Zastavený čas momentek *Rampy* jako by film diskvalifikoval pro Deleuzovo čtení filmu jakožto nositele pohybu. Čas je v tomto filmu však jakožto tématizován v mnoha svých aspektech a zapouzdřen dokonce už i v samotném názvu filmu - francouzsky *La Jetée* sugeruje minulost: „Tady/tam jsem byl.“ Stejně tak paměť je zde nepřehlednutelným způsobem preparována v duchu Flaxmanova bonmotu: „v moderní době, co jiného je paměť než vzkříšení?“<sup>103</sup> Deleuzovo přehlédnutí těchto fenoménů v *Rampě* tak dokládá zdánlivě paradoxní rčení: „pod svícem je největší tma“.

---

<sup>102</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. s. 67-68. Proustovo *Hledání* lze v tomto kontextu vnímat jako přesazení platónské rozpomínky mimo čas a překonání jejího limitujícího subjektivismu směrem k čisté paměti, která spočívá i za horizontem Bergsonova kužele.

<sup>103</sup> FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*. s. 42. Modifikovaná obdoba tohoto výroku, inspirovaného svatým Pavlem, se od osmdesátých let opakovaně objevuje také v tvorbě Jeana-Luca Godarda: „*Obraz se dostaví v okamžiku vzkříšení.*“ (cit. podle: WITT, Michael. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. s. 80.)

## 4. BEZ SLUNCE / PROUST A ZNAKY

*Přidávat k věcem přídavná jména by bylo tak drzé jako nechávat na dárcích cenovky.<sup>104</sup>*

Chris Marker

### 4.1. Znak jako hieroglyfy

Jedna z prvních Deleuzových prací *Proust a znaky* platí dodnes za svébytný příspěvek do stále živé akademické debaty o Proustově literárním odkazu. Znak jakožto klíčové atributy Proustova *Hledání* jsou v Deleuze interpretaci rozesety napříč celým cyklem a fungují jako imperativy, nutící k dešifrování: „*Leitmotivem Hledání je slovo nutit: dojmy, které nás nutí pozorovat, setkání, která nás nutí interpretovat, výrazy, které nás nutí myslet.*“<sup>105</sup> Naléhavost tohoto znakového nátlaku Deleuze na mnoha místech dokonce nazývá násilím znaku, „*které nás nutí hledat, které nám nedopřeje klidu.*“<sup>106</sup> Ve znaku pouze implikované pravdy jsou pro Prousta v Deleuzově interpretaci hlubší než explicitní významy.<sup>107</sup>

Toto přesvědčení o primátu znaků nad fakty, interpretací nad pravdami, je základní konstantou Deleuzova uvažování, které se současně s tím stává jakousi protiváhou reprezentujícího myšlení: myslíme jen tehdy, donutí-li nás myslet nějaký vjem, který nerozpoznáváme a tím pádem jej nejsme schopni reprezentovat. Neschopnost prostřednictvím pojmů<sup>108</sup> klasifikovat viděné,

---

<sup>104</sup> Z komentáře filmu *Bez slunce*.

<sup>105</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 108-109.

<sup>106</sup> *Tamtéž*. s. 25.

<sup>107</sup> „*Jakou hodnotu mají tyto objektivní pravdy, výsledky určité kombinace práce, rozumu a dobré vůle, když jsou sdělovány ve stejné podobě, v jaké jsou nacházeny, a stejně tak mohou být i přijímány.*“ (*Tamtéž*. s. 41.) Proti těmto prefabrikovaným pravdám Proust staví mimovolné, „iracionální“ pravdy, které lze vydobýt z řádu ztraceného času: „*ve skutečnosti stojí tyto pravdy proti pravdám, které odkrývá rozum, když pracuje z dobré vůle, dává si úkoly a zakazuje si ztrácet čas.*“ *Tamtéž*. s. 32.

<sup>108</sup> „[...] slova sama pro mně představovala jistou informaci jedině pod podmínkou, že byla interpretována podobně jako rumělec ve tváři osoby, která upadla do rozpaků, nebo jako třeba náhlé odmlčení...“ (cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 121.) Už ve svém fotoeseji *Koreans* (Coréennes, 1959) Marker v podobném duchu označuje pro něj nejdůležitější zkušenosti jako „*úsměv, který se vytrácí, tvář, která vyjde naprázdno.*“ MARKER, Chris. *Koreans*. s. 25.

nemožnost případné analogie či protikladu otřásá schopnostmi rozvažování a zneklidňuje soudnost. Řeč jako médium směnitelnosti, pojmy jako společná měna, selhávají: „*V souvislosti s nemožností pojmenování nebo artikulace zážitků Bez slunce uvádí: 'Pro nás není slunce tak úplně slunce, ledaže by to bylo zářivé.'* Film vytrvává v honbě za nevyslovitelným, za bezejmennými znaky nebo dynamicky se rozvíjejícími odhalenými běžně nepostižitelného.“<sup>109</sup> Ústřední otázka Deleuzovy analýzy Prousta stejně jako Markerova filmu *Bez slunce* tedy zní: jak lze myslet to, s čímž se setkáváme právě a pouze díky znakům?<sup>110</sup>

Jednou z možných reakcí na tuto otázku je z obecného pohledu právě esej. V Musilově *Muži bez vlastností* (Der Mann ohne Eigenschaften, 1930) lze nalézt jednu z nejinspirativnějších definic esejistického přístupu: „*Domníval se, že asi tak jako esej v postupných oddílech probírá nějakou věc z mnoha stran, aniž by ji vystihl cele – neboť věc úplně vystižena ztrácí rázem svůj objem a roztaje v pojem – může také on nejsprávněji pohlížet na svět a na svůj život a tak s nimi nakládat.*“<sup>111</sup> V těchto intencích tak lze snáze chápat povahu eseje jako ze své textové podstaty bytostně pojmové, avšak zároveň od ideologických verdiktů osvobozené<sup>112</sup> formy: „*Esej je svého druhu soud, ale základní a rozhodující v něm není verdikt (jako v případě systému), ale proces souzení.*“<sup>113</sup> Corriganova kniha, z které pochází tento citát, svým názvem *The Essay film. From Montaigne,*

---

<sup>109</sup> BOLJKOVAC, Nadine. *Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. s. 115. Volba názvu kapitoly věnované filmu *Bez slunce* v této knize - totiž „Bezejmenné znaky“ - do jisté míry posvěcuje výběr Deleuzovova *Proust a znaky* coby pandánu pro Markerův film.

<sup>110</sup> Situování převážné části filmu do Tokia je logickým krokem v návaznosti na obecnou fascinaci Západu diametrálně odlišnou „znakovostí“ Japonska, jak ji ve své knize *Říše znaků* (L'Empire des signes, 1970) zvětšil Roland Barthes: „*nejde o jiné symboly, jinou metafyziku, jinou moudrost, [...] nýbrž o možnost [...] revoluce ve vlastnictví symbolických systémů. Jednoho dne by bylo dobré sepsat dějiny naší temnoty, vyjavit hutnost našeho narcismu, udělat v průběhu staletí soupis těch několika výzev k odlišnosti, které jsme občas dokázali zaslechnout, a ideologických přivlastnění, jež nevyhnutelně následovala a která spočívají v tom, že neustále zdomácnují naši neznalost Asie.*“ (BARTHES, Roland. *Říše znaků*. s. 14.) Marker v knize *Le Dépays* (1982) popisuje svou vlastní transformační zkušenost s Japonskem v obdobném duchu: „*I když jsem nečekal žádný dopis, zastavoval jsem se před poste restante, protože je třeba uctít duchy roztrhaných dopisů. A u přepážky s leteckou poštou jsem zas musel pozdravit neodeslané dopisy. Porovnával jsem to s nesnesitelnou ješitností Západu, který neustále upřednostňoval bytí před nebytím, vyřčené před nevyřčeným.*“ (cit. podle: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 321.)

<sup>111</sup> MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. s. 229. Tuto větu lze prostřednictvím hlavního hrdiny Ulricha číst i jako základní odůvodnění Musilova stylu psaní.

<sup>112</sup> Filmový historik Timothy Corrigan v této souvislosti připomíná provizornost a experimentálnost eseje, jejíž přirozeností jsou „*zkoušky, pokusy, testy*“. CORRIGAN, Timothy. *The Essay film. From Montaigne, After Marker*. s.13.

<sup>113</sup> *Tamtéž*. s. 22.

*After Marker* dává tušit zásadnost<sup>114</sup>, kterou Marker ztělesňuje pro ustavení filmového eseje a jehož modelovým příkladem se stal právě film *Bez slunce*.<sup>115</sup>

Již v Markerově filmu *Dopis ze Sibiře* (*Lettre de Sibérie*, 1957) André Bazin rozpoznával zárodky toho, co se napříště začne označovat filmovou esejistikou. „Řekl bych, esej dokumentovaný filmem. Klíčové slovo je zde 'esej', rozuměno ve stejném smyslu, jaký má v literatuře - esej zároveň historický a politický, napsaný básníkem.“<sup>116</sup> Bazina fascinovala na Markerově stylu především práce s komentářem, který se pojí s povětšinou spontánně natočenými výjevy a jako jakýsi autonomní rastr<sup>117</sup> jejich významy transformuje do nových konfigurací. Tento způsob montáže dokonce nazýval „horizontální“ v kontrastu s tradičním typem „vertikální“ stříhové skladby pracující s návaznostmi od jednoho obrazu k druhému.

Tato metoda dosáhla svého exemplárního vyvrcholení již ve filmu *Dopis ze Sibiře*, ve kterém tytéž záběry běžného pouličního ruchu ve městě Jakutsk následují po sobě třikrát za sebou, pokaždé doplněny obsahově i intonačně se různícím komentářem.<sup>118</sup> Toto gesto, které v dějinách filmu slouží za modelový příklad filmové sebereflexivity, se svým jasným odkazem na nemožnost objektivního zachycení skutečnosti stává v méně explicitní, rafinovanější podobě stěžejním motivem i o dvacet šest let později ve filmu *Bez slunce*. Zde se snoubí

---

<sup>114</sup> Marker je považován za pionýra esejistického přístupu ve filmu a často se připomíná bonmot Richarda Rounda, hodnotícího Markera jako „něco jako totální kinematografie jednoho muže... 1 ku 1,33 Montaignovi“. (cit. podle: CORRIGAN, Timothy. *The Essay film. From Montaigne, After Marker*. s. 18). On sám se dokonce za esejistu označoval, objevení filmového eseje jakožto žánru Marker však přisuzoval režisérce Nicole Vardésové: „Možná je třeba vnímat inteligenci jako další estetickou kategorii. Pak lze dospět k úvaze, že film není pouhým dědicem románu a divadla, a občas poesie, ale že zná i esej, a jako v knihupectví lze nalézt špatné eseje, tak stejně takové nalezneme i ve filmu. Před jejími filmy *Paris 1900* a *Život začíná zítra* nic takového v kinematografii neexistovalo.“ (cit. podle: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 193.)

<sup>115</sup> Corrigan *Bez slunce* dokonce označuje za „zřejmě nejslovnější a nejdůležitější esejistický film dvacátého století“. CORRIGAN, Timothy. *The Essay film. From Montaigne, After Marker*. s. 112.

<sup>116</sup> BAZIN, André. “André Bazin on Chris Marker”. [online] [chrismarker.org](https://chrismarker.org). 31.10.2015. Dostupné z: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958>. Titulek jedné z podkapitol článku nese pro popisovaný princip dominance řečeného nad viděným příznačnou formulaci: „*Rozesmátý od ucha k oku*“.

<sup>117</sup> V *Bez slunce* tato autonomie mluveného komentáře dosahuje své maximy: Marker tvrdí, že v celém filmu není jediný záběr se synchronním zvukem. MARKER, Chris. “Letter to Theresa by Chris Marker – Behind the Veils of Sans Soleil”. [online] [chrismarker.org](https://chrismarker.org). Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker>.

<sup>118</sup> Postupně se tak vystřídá styl prosovětský, protisovětský a neutrální.

vrstvy cestovního cestopisu, deníku, reportáže etc. v neustálém tázání po možnostech filmové reprezentace. Její limity neustále připomínají zrádné kombinace komentáře s obrazem, ve kterých „přicházejí do popředí imaginární a fantasmagorické fasety reality, které jsou dále pokoušeny paradoxy pramenícími z dialektických i bezprostředních potencialit setkání slova s obrazem. Znak je základní formou těchto paradoxů a esejistický film se stává 'tkaním hieroglyfů' ".<sup>119</sup>

Hieroglyf jakožto znak vyzývající k interpretaci je pro Deleuze v knize *Proust a znaky* stěžejním pojmem. Vývoj moderní literatury směrem od naturalismu k uchopování času a vlastní skutečnosti psaní, v jehož počátcích položil základní kameny právě Proust<sup>120</sup>, lze v kontextu první kapitoly této práce chápat obdobně, jako vývoj filmu od selhání senzomotorických schémat klasického filmu směrem k obrazu-času. Deleuze předjímá svou pozdější definici moderního filmu, když v souvislosti s moderním románem píše: „[...] *dílo, jehož objektem nebo spíš subjektem je Čas. Jde v něm o fragmenty, nese sebou fragmenty, které už nelze nijak slepit, [...] Snad právě to je čas: svrchovaná existence částí odlišné velikosti a tvaru, které se nedají přizpůsobit, které se nerozvíjejí ve stejném rytmu a které řeka stylu neunáší stejnou rychlostí. [...] nesourodý asociativní řetězec získává jednotu jedině od tvůrčího hlediska, které samo hraje v celku roli nesourodé části.*“<sup>121</sup>

Závěrem k tomuto úvodu do Deleuzovy analýzy Prousta a představení Markerova filmu *Bez slunce* představme citát T. S. Eliota, kterým je samotný film uveden: „*Protože vím že čas je vždy jen čas/A místo vždy jen místo.*“<sup>122</sup> Následující přes půl druhé hodiny trvající asambláž útržků paměti cestovatele odkazující k tomuto verši se slévá v monumentální řečiště, které kopíruje Deleuzovo vymezení vývoje filmu v duchu často citované věty z komentáře *Bez slunce*, jež zní jako vzdálená ozvěna *Rampy*: „*Tvrdil, že v 19. stol. si lidstvo*

---

<sup>119</sup> POTTER, Daniel L. "Wounded Time. Ancient, Periodically Dusted Viewing Notes On Sans Soleil". [online] chrismarker.org. Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker-2/wounded-time>.

<sup>120</sup> Na tomto místě lze připomenout poznámku pod čarou, ve které Deleuze srovnává proustovskou koncepci s dalšími „základními kameny“ modernismu: „*Joycova epifanie nebo imaginismus a 'vorticismus' E. Pounda. Společně jsou zřejmě tyto rysy: obraz jako autonomní vazba dvou konkrétních objektů v jejich odlišnosti (obraz, konkrétní rovnice). Styl jako mnohost hledisek na stejný objekt a výměna hledisek na různé objekty. Řeč jako to, co začleňuje a obsahuje své vlastní variace konstituující dějiny světa, řeč jako to, co nechává hovořit každý fragment jeho vlastním hlasem.*“ DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 189.

<sup>121</sup> *Tamtéž*. s. 128 - 129.

<sup>122</sup> ELIOT, T. S. *Ash Wednesday*. s. 9.

vyrovnalo účty s prostorem, zatímco 20. stol. se bude vyrovnávat se soužitím časů." Esej jakožto forma tohoto filmového Hledání „se stává exteriorizací osobního vyjádření, určeného a ohraničeného vždy různým počtem kontextů všelikého druhu i kvality, ve kterých 'myslet' znamená se 'násobit'."<sup>123</sup>

## 4.2. Deteritorializace identit

Na první pohled nadsazená figura o multiplikaci myslícího subjektu je důležitým prvkem Deleuzovy filosofie a ve filmu *Bez slunce* nalézá svou realizaci prostřednictvím samotné konstrukce filmu. Zdánlivě nesourodé světy (Japonsko, Afrika, Island etc.) jsou propojeny zdánlivě nesourodou autorskou perspektivou. Nastřádaný materiál se ve filmu prezentuje formou jakýchsi filmových dopisů<sup>124</sup>, doprovázených monotónním, téměř nezúčastněným komentářem vypravěčky. Ta výjevy z několika od sebe navzájem vzdálených prostorů sceluje do zprávy Markerova alter ega, „šifrované“ jeho vlastním esejistickým způsobem, adresované zpět jemu samotnému<sup>125</sup>. Toto rozdělení identit dále doplňuje fiktivní autor hudby Sandor Krasna i postprodukční mág Hayao Yamaneko, kteří jsou ve skutečnosti jen dalšími z nečetné řady Markerových pseudonymů<sup>126</sup>. Za touto polyfonií domnělých tvůrčích vlivů se skrývá Marker jako dle vlastních slov „brikolér“ shromažďující již existující záznamy. *Bez slunce* je totiž navíc film

---

<sup>123</sup> CORRIGAN, Timothy. *The Essay film. From Montaigne, After Marker.* s. 35.

<sup>124</sup> V této souvislosti lze připomenout J. L. Godarda, který v obecné rovině přirovnává samotný princip kinematografie (a televize) právě k její epistolární roli: „*Dělat film nebo televizi znamená technicky vzato posílat pětadvacet pohledů za sekundu milionům lidí najednou.*“ cit. podle: TRYON, Chuck. „Letters from an Unknown Filmmaker: Chris Marker's Sans Soleil and the Politics of Memory“. (In: *Rhizomes*. roč. 4, č. 8. [online]. Dostupné z: <http://www.rhizomes.net/issue8/tryon.htm>.)

<sup>125</sup> V závěru *Obrazu-času* věnuje Deleuze značný prostor autorům dovádějícím práci s nezávislostí zvuku na obrazu do důsledku (Godard, Straub). Marker by konstrukcí většiny svých filmů v mnoha ohledech naplňoval ryze modernistický útvar „nepřímé volné promluvy“, ve které „*postava mluví, jako kdyby poslouchala svá vlastní slova přednášená někým jiným, aby dosáhla literárnosti hlasu, oddělila jej od jakékoli přímě rezonance a nechala jej vytvářet nepřímou volnou promluvu.*“ DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas.* s. 287.

<sup>126</sup> Markerovi se tato měňavá koncepce vlastní identity mimo další zaumnější záměry odvděčila i po veřejných projekcích filmu, kdy mu diváci s veškerou vážností tvrdili, že zmíněné fikční autory důvěrně znají: „*Dokonce jsem měl takové malé radosti ohledně obou postav, když mi lidé blahopřáli za to, že jsem použil hudbu Michela Krasny, kterého už dlouho sledují, a další se zase dušovali, že viděli Hayaovy práce v Japonsku. Takové anekdoty mi zpříjemnily týden.*“ MARKER, Chris. „Letter to Theresa by Chris Marker – Behind the Veils of Sans Soleil“.

složený skutečně z mnoha dalších různorodých materiálů (japonské televize, citace Alfreda Hitchcocka etc.), a Markerova funkce je v závěrečných titulcích označena jako „assembleur”.<sup>127</sup> Tato metoda míšení vlastních záběrů v jakési „pseudofound-footage” s přímými citacemi jiných děl odhaluje skutečnost, že „sklizení, shromažďování a kurátorování obrazů se stalo stejně důležité jako jejich vytvoření”.<sup>128</sup>

Marker metodu rozpolcení sebe sama jakožto autora do jednotlivých osob filmového štábu popisuje již v knize *Le Dépayés*, přičemž dále dekonstruuje klasické pojetí subjektivního hlediska, když navzdory monologičnosti textu nepoužívá zájmeno „já”. V letech 1979 až 1981 nafotil někdo fotky v Japonsku a v roce 1982 kdosi onen někdo, přesto již kdosi jiný o tom píše v Paříži: „*Není to tatáž osoba. Není to to jen tak z čistě životopisných důvodů: měníme se, nezůstáváme stejní, celý život bychom si měli tykat. Avšak já vím, že když se zítra z Japonska vrátím, potkám toho druhého, budu tam jiný.*”<sup>129</sup>

Z této premisy vychází i formální řešení *Bez slunce*, filmu, který vypráví o druhém já, přihlašujícím se o slovo z cizí země, kde zůstalo změněné. Kameraman píše spisovateli obrazy, které společně transformují textem a toto rozdvojení osobnosti umožňuje Markerovi komunikovat sám se sebou<sup>130</sup>. Stejně jako je Proustovo *Hledání* příběhem formování spisovatele, v *Bez slunce* sledujeme Markerovo stávání-se autorem (autory) filmu: „*postupně pozorujeme vznik vztahu, který se utváří konfrontací jedince s celkem obrazů, které tento*

---

<sup>127</sup> Marker tímto pojmem pojmenovává toho, kdo „skládá film”. Sebe sama záměrně netituluje jako režiséra, aby se mohl nazývat „filmmaker”. ROSENBAUM, Jonathan. “The Guarded Intimacy of Sans Soleil”.

<sup>128</sup> HOGG, Joanna. “ ‘Thrilling and prophetic’: why film-maker Chris Marker's radical images influenced so many artists”. [online] theguardian.com. 15.4.2014. (Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films>)

<sup>129</sup> MARKER, Chris. *Le Dépayés*. Nepaginováno. (kap. 3. odst. 1.) Jedná se o knihu v mnoha ohledech tématicky i formálně předjímající filmu *Bez slunce*. V jejím závěru rezonuje kromě vykořeněnosti, která se stane hybnou silou *Bez slunce*, sen jakožto konstitutivní metoda Markerova přístupu: „*Tak se věci mají v mé zemi, v zemi, o které jsem snil a kterou jsem si úplně vymyslel, do níž jsem vložil vše, v zemi, která mě natolik vykořenila, že dokážu být sám sebou jen v tomto vykořenění. Má Mimos země.*” (cit. podle: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 321.)

<sup>130</sup> Počátek této komunikace Marker opět s jistou dávkou nadsázky připodobňuje k exorcismu: „*Neuvědomil jsem si to, když jsem s tím začal, ale v jednu chvíli jsem pochopil, že celý film je svého druhu exorcismem za šedesát let na této pochybné planetě a způsob, jak se těch let zbavit.*” MARKER, Chris. “Letter to Theresa by Chris Marker – Behind the Veils of Sans Soleil”.

*jedinec vytváří a zároveň sleduje*".<sup>131</sup> Markerova celoživotní posedlost střídáním identit nachází v *Bez slunce* svůj filmový výraz a ve své esejistické akrobacii několika prostředníků ústí do specifické atmosféry na hranici upřímného vyznání a zadržovaného tajemství, z kterého se v divákovi rodí ambivalentní pocit důvěrnosti a vzdálenosti najednou.<sup>132</sup>

Deleuzův oblíbený pojem deteritorializace - rozostření hranic jednotlivých částí celku a uvolnění jeho rigidní struktury - tak Marker svým dobrovolným rozštěpením naplňuje ve vrchovaté míře. V jeho podání se „film v první osobě“<sup>133</sup> stává „filmem v mnoha osobách“<sup>134</sup> a umocňuje nomádkou perspektivu díla, ve které se myšlení osvobozuje od pevného vztažného bodu a předem daného úhlu pohledu.<sup>135</sup> Markerovy pseudonymy jsou spíše trajektorie, linie uvažování, než konkrétní osoby<sup>136</sup> a právě v tomto duchu Deleuze z Guattarim předznamenávají svůj opus magnum - druhý díl diptychu *Kapitalismus a schizofrenie - Tisíc plošin* (Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux, 1980): „*Anti Oidipa jsme napsali ve dvou. A jelikož byl každý z nás několikerý, tvořili jsme už celý zástup. Použili jsme tu všechno, co nám přišlo pod ruku, to nejbližší i to nejvzdálenější. Rozdělili jsme rafinovaná krycí jména, aby nic nebylo k rozpoznání. Proč jsme si svá*

---

<sup>131</sup> LEMAITRE, Barbara. „Bez slunce, práce imaginárna“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 320.)

<sup>132</sup> „[...] zdá se, že [Marker] vždy tíhnul k tradici strážené intimity, která se zdá být klasicky francouzská, to pole psaní táhnoucí se od Montaigna přes Prousta k Barthesovi“. ROSENBAUM, Jonathan. „The Guarded Intimacy of Sans Soleil“.

<sup>133</sup> O nových možnostech tzv. „first-person filmmaking“ v souvislostech se stále větší dostupností digitálních technologií viz DARKE, Chris. „Chris Marker: Eyesight“.

<sup>134</sup> Deleuze parafrázuje Ferlinghettiho kýženou figuru „čtvrté osoby singuláru“, která nahrazuje klasické i romantické pojetí reprezentace: „*My objevujeme svět před-individuálních, neosobních singularit. Nelze je redukovat ani na individua, ani na osoby, ani na nějaké nerozlišitelné pozadí. Jsou to singularity v ústavičném pohybu, vkrádají se a odkrádají, přecházejí do sebe navzájem, vytvářejí trhliny, jsou jako vítězství anarchie a obývají nomádky svět. Je velký rozdíl mezi rozčleněním ustaveného prostoru mezi usedlá individua podle hranic a ohrad, a rozčleněním singularit v otevřeném prostoru bez ohrad a vlastníků*“. DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*. s. 160.

<sup>135</sup> Nomádologie je jedna z ústředních (dá-li se v tomto nehierarchizovaném celku, jež se doporučuje číst (kromě poslední kapitoly) v jakémkoli pořadí, hovořit o nějaké ústřednosti) kapitol *Tisíc plošin*. Údělem nomáda je ve zkratce modus cestování mezi různými body a územími způsobem, který vytváří nová teritoria. Viz DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Pojednání o nomádologii: válečný stroj*. (In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. s. 398 - 484.)

<sup>136</sup> V určitém smyslu je tak lze vnímat i jako tzv. „pojmové osoby“ - pozdní koncept Deleuze a Guattariho propojující vynalézání nových pojmů jakožto výsostného cíle filosofie s integritou jednotlivých osob. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Co je filosofie?*. s. 56 - 75.



*jména ponechali? Ze zvyku, čistě ze zvyku. Abychom se i my stali nerozpoznatelnými. Aby se tím nepostřehnutelným stalo to, co nás nutí jednat, cítit a přemýšlet, ne my samotní. A pak také proto, že je příjemné mluvit jako všichni ostatní a říkat „slunce vychází“, přestože všichni vědí, že se to jenom tak říká. Nikoliv pro dosažení bodu, kde se neříká já, ale kde říkat nebo neříkat já už nemá žádný význam. Už nejsme sami sebou. Každý pozná ty své. Byli jsme podporováni, podněcováni, zmnoženi.”<sup>137</sup> Jakkoli jsou tedy autoři *Tisíc plošin* dvě reálně odlišné osoby, společným jmenovatelem s Markerovou metodou rozštěpení autora do několika figur zůstává snaha o rozmlžení jakéhokoli osobního nároku na předkládané skutečnosti, zdůrazňující vzdálenost jejich kořenů daleko za hranicemi vědomí jednotlivců, kteří je pouze prostředkují.*

### 4.3. (S)nová věcnost

Gesto dobrovolného upuštění od jednoznačného autorství těch kterých prvků umožňuje do těla filmu *Bez slunce* převést svrchovaně esejistickou svobodu asociací, která se mnohdy rozplývá do snově vrtkavého souručenství obrazů a zvuků. A je to právě sen „jako privilegovaná oblast imaginárna“<sup>138</sup>, který je ve filmu příznačným světem průchozích vjemů: pojmů, výjevů, hudby... „Zjeví se obličej, zmizí, najde se stopa a pak se ztratí, odehrává se celý snový folklór, až následující den, když se probudím, zpozoruji, že v podzemním labyrintu potajmu hledám ukradenou přítomnost předchozí noci. Začínám si říkat, zda ty sny skutečně patří mě, nebo jsou součástí celku, jednoho gigantického společného snu, který se promítá do celého města.“

Sen jako prostor setkávání vzpomínek v různých stupních svého zveřejnění, interagujících bez korektivů rozumu a jeho věčné účelnosti, transformujících se do nevypočitatelných konfigurací, je tak nejvlastnějším působištěm Markerova filmu. Proustovo *Hledání* obsahuje několik slavných popisů snění a zkušenosti procitnutí, přechodu mezi dvěma základními mody fungování lidského vědomí. Analýzy *Hledání* se zřídka vyhnou interpretaci těchto úvah a Deleuze jim v *Proust a znaky* věnuje rovněž poměrně velký prostor: „V okamžiku probuzení spánek rozvířil všechny uzavřené nádoby a pokoje, všechna uvězněná já navštěvovaná vypravěčem. [...] člověk, který spí, udržuje v kruhu kolem sebe

<sup>137</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. *Tisíc plošin*. s. 9.

<sup>138</sup> LEMAITRE, Barbara. „Bez slunce, práce imaginárna“. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 320.)

*pořadí hodin, posloupnost let a světů': problémem probuzení je přechod od této místnosti spánku a toho, co se v ní odehrává, ke skutečné místnosti, kde člověk je, nalezení jednoho já bdění mezi všemi těmi, kterými člověk byl ve snu, kterými by mohl být nebo byl, a nakonec nalezení řetězce asociací, který nás poutá k realitě a opouští vyšší Hlediska spánku.*"<sup>139</sup>

*Bez slunce* v tomto kontextu lze vnímat jako kontinuální procitávání ze sna, jehož jednotou je paměť. Markerova koncepce je oproti klasickému stříhu scelujícím sekvence dle směrů pohybů či pohledů montáží intervalu<sup>140</sup> - distance, která vedle sebe staví mimoběžná místa a pojmy a nechává je koexistovat. Vzniká tak nový typ kontinuity, kontinuity navzájem více či méně explicitně k sobě odkazujících znaků plynoucích mimo kategorie tradičně pojímané subjektivity, chronologického času i zažitých představ o prostoru. Markerovské „spojení vzpomínek“ tak překlenuje vzájemně vzdálené perspektivy stejně jako sny, které „*dokáží uvést do oběhu různé světy a překonávat 'obrovské dálky', aniž by je rušili*“<sup>141</sup>

V první kapitole byla představena Deleuzova koncepce krystalu času, vznikající v nerozlišitelnosti aktuálního a virtuálního. *Bez slunce* toto pojetí čistého času rozšiřuje směrem k nerozlišitelnosti banálního a významného, které se uskutečňuje nejnázorněji právě v doméně snu. Detaily na Japonce sedící v polospánku v tokijském metru jsou odrazovou plochou pro rozehrání přízračné férie různorodých, mytologických i všedních televizních motivů, střípků kolektivní paměti. Cesta trajektem je ohraničená doba prostorové izolace jako stvořená pro rozvolněné myšlení. Komentář scény doprovází záběry na podřimující pasažéry: „*Miloval křehkost těch pozastavených okamžiků, těch vzpomínek, které neměly žádný jiný účel než zanechat vzpomínky. Napsal: 'Po několika cestách kolem světa mne zajímá jen banalita...'*”

---

<sup>139</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 145.

<sup>140</sup> Interval je pro Deleuze zásadní prvek montáže moderního filmu: „*Je dán nějaký obraz a jde o to zvolit jiný obraz, který vyplní mezeru mezi nimi [...] aby se mezi oběma obrazy ustavil rozdíl potenciálů [...] film přestává být 'zřetěžením obrazů... neporušeným řetězcem obrazů, z nichž jedny jsou otroky druhých' a jejichž otroky jsme i my [...]*” (DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 215.) Marker se dle svých vlastních slov v montáži zřiká kontrastů, zároveň však prozrazuje svou metodu, která mezi protikladnými obrazy „*měří propast, která je dělí*”. LEMAITRE, Barbara. “Bez slunce, práce imaginárna”. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 310.) Tímto „měřením propasti“ mezi obrazy naplňuje Deleuzovu vizi, která přiřkává intervalu konstitutivní roli: „*Interval se uvolňuje, mezera se stává neomezenou a má platnost sama o sobě*”. DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 329.

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 170.

Deleuze svůj *Obraz-čas* začíná odvážnou úvahou, z které vyplývá, že moderní kinematografie počínaje neorealismem rozpouští hranici mezi spektakulárními a banálními momenty, subjektivní a objektivní výpovědí. Paměťová mašinérie filmu *Bez slunce* se svými proudy banalit i spektaklů, dávkovanými zmnoženými perspektivami, se tak blíží Deleuzově a Guattariho koncepci rhizomu - decentralizované, nehierarchické struktury, která se díky množství výhonků a jejich nekvantifikovatelných variací může vyvíjet v nepředvídatelných variacích.

#### 4.4. Pavučina

Ve filmu *Bez slunce* kulminují Markerovy snahy proměnit film v trenažér simulující fungování paměti. Zkraje filmu autor toto své neodbytné puzení naznačuje v komentáři na pozadí přílivu vln na pláž a leteckých záběrů zvrásněné krajiny: „Celý život si neustále kladl otázku, jakou funkci má vzpomínka, která není opakem zapomnění, ale spíše jeho rubem. Nevzpomínáme, ale přepisujeme svoji paměť, stejně jako přepisujeme příběh“. Zapomnění tedy pro Markera není zmizením minulosti, ale příležitost pro přeskupení, rekonstrukci, změnu syntaxe paměti, přičemž minulost - jak bylo ukázáno v předchozí kapitole - přetrvává v méně nápadných skupenstvích. V této perspektivě dostává reálné obrysy Vavrečkova teze, že „právě svoboda zapomenout tříbí paměť“.<sup>142</sup>

V poslední třetině filmu totiž komentář odhaluje, že příběh vypráví muž, který pochází z daleké budoucnosti roku 4001, ve které lidé ztratili možnost zapomínat: z času, kdy „lidský mozek dosáhl plného nasazení. Všechno funguje k dokonalosti, [...] včetně paměti. Logický důsledek: totální paměť je anestetizovaná paměť. Po mnoha příbězích lidí, kteří ztratili paměť, je tu příběh člověka, který ztratil umění zapomnění...“. Vnímání vypravěče film tedy zpětně redefinuje na návštěvu jakési prehistorie lidstva, ve které ještě existovalo privilegium zapomnění jakožto rub vzpomínek. Stejně jako v *Rampě* zde dochází

---

<sup>142</sup> Autor tuto svou myšlenku překlápí do opačného pólu na příkladu Karla Vachka, u nějž je podle Vavrečky (dovolávajícího se svědectví Vachkovy střihačky Renaty Pařezové) právě „absence svobody zapomenout“ příčinou dlouhé metráže jeho filmů (207, 216, 254, 220, 147 a 199 min): „Zapomenutí, tj. vyhození záběru bylo nemožné právě kvůli zamilovanosti do toho či onoho kusu materiálu. Vedle svobody přehazování kompozičních prvků již svoboda nějaký prvek jeho část vynechat jakoby neexistovala. Film se tak táhne jako čas sám. Melancholický pól touhy nezapomenout milované se však snoubí s umožněním nechat myslet samotný film [...]“ VAVREČKA, Ondřej. *Smysl montáže*. (Disertační práce, FAMU). s. 16.

ke konfrontaci „příliš“ dokonalé budoucnosti lidstva s její evolučně předcházející, méně vyspělou etapou.

Ze setkání těchto dvou světů relativní a absolutní paměti, japonského videoartisty Hayaa Yamaneka a vypravěče, vychází obraz Zóny. Jedná se o prostor, který Hayao modifikuje poloabstraktními maskami, barevnými filtry rozostřujícími jednotlivé výjevy. Právě tyto emblematické, synteticky planoucí obrazy vytváří v závěru filmu jakési silové pole, které návštěvníkovi z budoucnosti názorně ilustruje vrtkavost současné lidské paměti: " *'Méně prolhané obrazy', řekl s přesvědčením fanatiků, 'než ty, které vidíš v televizi.' Přinejmenším se mají za to, čím jsou: obrazy, nikoli přenosnou a kompaktní podobiu již jinak nepřístupné reality.'*"

Zrádná důvěra v objektivitu dokumentárních obrazů je tak definitivně nahlodána agresivní postprodukční strategií. Obrazy, dopisy, znaky hoří. Kontext mytických rituálů, posvátných koček i iracionálních historických výjevů se roztavuje ve spalujícím žáru technologie a otevírá paměti prostor pro reinterpretaci historie: *„Dějiny jsou v podstatě podélné, paměť je v podstatě vertikální. Dějiny sestávají v podstatě z procházení podél události. Paměť, která je uvnitř událostí, sestává v podstatě a především z toho, že událost neopouští, spočívá v ní a navrácí ji zpět zevnitř.“*<sup>143</sup> Zklamání z revolucí, jejichž étos vyvanul a jež „požraly své děti“, sublimuje do utopie digitálně manipulovaných, subjektivních verzí událostí<sup>144</sup>.

Marker tak svůj trenažér paměti dovádí na hranici přetížení hrozící nevyhnutelným zhroucením. Cesta z tohoto krizového stavu spočívá v ústavičném restartu paměťového aparátu, ve kterém se z domnělého

---

<sup>143</sup> V pasáži pojednávající o historicitě události Deleuze používá tento Péguyho citát. (cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s.121.)

<sup>144</sup> Na tento akcent - totiž skrytě revoluční charakter *Bez slunce*, který vylučuje jakoukoli případnou melancholii - upozorňuje v závěru své studie i Tryon: *„Markerův film se hluboce podílí na novém, vznikajícím, pomíjivém, dosud nemyšleném. Jeho víra v utopii není vírou v nový svět nebo svět transformovaný tradiční dialektikou. Naopak, soustředí se čistě na vzdor vůči přítomnosti, částečně ztělesňovanou televizním vysíláním, v pokusu oživit politický vzdor minulosti skrze vznikající digitální technologie.“* (cit. podle: TRYON. Chuck. “Letters from an Unknown Filmmaker: Chris Marker's Sans Soleil and the Politics of Memory”)

katastrofálního „breakdownu“ rodí nový „breakthrough“<sup>145</sup>: „Zející prostory musí přetrvat: bez děr, tedy bez zapomnění, není možné paměť pojmout. Možnost, že paměť bude pohlcena, zaručuje její přetrvání, neboť cílem už není plavit se z místa na místo podél rétorické logiky, nýbrž razit si cestu pavučinou, kde v sobě každý spletenec uchovává únosnou část paměti, neustále ohrožovanou intervaly, prázdnotou.“<sup>146</sup>

Pavučina, prázdno protkané v určitých intervalech vlákní paměti, se stává strukturou filmu. Deleuze knihu *Proust a znaky* zakončuje nástinem svého v budoucnu stále hlouběji rozpracovávaného konceptu Těla bez orgánů<sup>147</sup> (TbO), které představuje na metafoře pavouka, jehož dílo - pavučina - na svého slepého, hluchoněmého osnovatele přenáší veškeré signály - znaky, které pavučinu protínají. „Hledání není vystavěno jako katedrála ani ušito jako šaty, ale utkáno jako pavučina. Vypravěč-pavouk, jeho pavučinou je Hledání v průběhu svého utváření, tkaní z vláken rozechvívaných znaky [...]“<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> „Bláznovství nemusí být nutně jen 'breakdown', potřebuje být také 'breakthrough' “. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oeidipus*. s. 131.) Tato věta se dá číst jako jedno z nejhutnějších shrnutí Deleuzovy a Guattariho pojetí schizoanalýzy. Šílenství, delirium jako možnost osvobození od svazujících limit myšlení. Marker rozvíjí podobnou dynamiku v komentáři *Bez slunce*: „Vzpomínky se musí spokojit se svým deliriem, se svým unášením. Zastavený okamžik by shořel jako políčko filmu zaseklého před lampou projektoru. Šílenství ochraňuje stejně jako horečka.“

<sup>146</sup> KHALILI, Bouchra. “Level 5 neboli Oltář paměti”. (In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. s. 355.)

<sup>147</sup> Spíše než o jakousi iracionální anatomii nějakého tvora se jedná o ideální představu tekuté struktury oproštěné od vši organizace a záměrnosti, která mimovolným silám umožňuje se projevit. Proustova mimovolná vzpomínka Deleuzovi slouží jako příklad původní aplikace tohoto mechanismu. Boljkovac rozeznává TbO už v případě hlavního hrdiny *Rampy*, který „jen skrze experimenty na sobě samém a proměnou svého těla v Tělo bez orgánů, dekódované, dynamické tělo, které otevírá hranice vlastního vnímání a smrtelnosti, může muž v Rampě objevit svobodu, která by mohla napadnout iluze chronologického času a stabilního já“. BOLJKOVAC, Nadine. *Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. s. 97.

<sup>148</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. s. 205-206.

## 5. ZÁVĚR

*Skromnějším a možná i plodnějším přístupem by mohlo být pojímat fragmenty paměti z hlediska geografie. V každém životě najdeme kontinenty, ostrovy, pouště, bažiny, přeplněná území i terra incognitae. Mohli bychom nakreslit mapu takové paměti a získat z ní obrazy s větší lehkostí (a pravdivostí), než z pověstí a legend. Jestliže by subjektem této paměti měl být fotograf či filmař, neznamená to, že jeho vzpomínky jsou ve své podstatě podstatně zajímavější než ty ostatních lidí, ale jen to, že zanechal stopy, s nimiž lze dále nakládat, kontury, kterými naznačil své mapy.<sup>149</sup>*

Chris Marker

*To vše, co nám řekla geografie o dvou typech ostrovů, to vše již svým způsobem věděla i imaginace. [...] Snít o ostrovech (ať už s úzkostí, či v radosti) znamená snít o tom, že se oddělujeme, že jsme již odděleni a daleko od kontinentů, že jsme sami a ztraceni - anebo snít o tom, že začínáme od nuly, že znovu tvoříme, že jsme v novém počátku.<sup>150</sup>*

Gilles Deleuze

Tato diplomová práce se pokusila nastínit možné úhly pohledu na průsečíky mezi myšlením dvou nezařaditelných francouzských autorů - filosofa a filmaře. V jednotlivých imaginárních setkáních Deleuzových knih s filmy Chrise Markera byly představeny možnosti, jak odkaz jejich přístupů k filosofii a umění spojit do vzájemně interagujícího podhoubí, z něhož se mohou zrodit další úvahy dosvědčující onu neklasifikovatelnost, zároveň však stále narůstající vliv obou

---

<sup>149</sup> MARKER, Chris. "Selected notes from the CD-ROM booklet". *Immemory*. [CD] Éditions du Centre Pompidou, 1998.

<sup>150</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*. s. 9-10.

nepřehlédnutelných postav v dějinách filmu, filmové teorii, filosofii, psychologii a dalších akademických oborech.

V první kapitole byl nastolen základní rámec Deleuzova pojetí kinematografie jako vývoje do značné míry kopírujícího vývoj moderního myšlení od *Obrazu-pohybu* k *Obrazu-času* jakožto trajektorie postupující od mechanického k mentálnímu. Příklad Markerova spolupracovníka Alaina Resnaisa byl použit jako případová studie Deleuzova přístupu k jednotlivým režisérům pojednávaných v jeho knihách o filmu. Tuto obecnou rovinu Deleuzova myšlení bylo důležité naznačit pro uvědomění základního vztahu mezi klíčovým tématem Markerových filmů - pamětí - a kinematografií jako takovou: „Do značné míry je moderní paměť již kinematografická a mozek světa (minulosti) je z filmu vytvořen.“<sup>151</sup> Jeden z prvních Markerových filmů *Také sochy umírají* (ve spolupráci právě s Resnaisem) posloužil k ilustraci této teze o primátu ryze kinematografické paměti v moderním filmu, byl však v deleuzovské perspektivě shledán příliš doslovně politický na úkor kinematografické invence.

Druhá kapitola se pokusila o sumarizaci Deleuzovy interpretace Bergsona a to především s ohledem na jeho koncepci virtuální minulosti, koexistující s prchavou přítomností. Tato představa byla demonstrována na principu Markerova filmu *Rampa*, jehož formální řešení statických fotografií zároveň otevřelo otázku po povaze kinematografického pohybu. V druhé rovině bylo rozvedeno pojetí plurality časů a z ní vyvěrající proustovská dimenze „znovunalézání“ domněle „ztraceného času“ prostřednictvím epifanie. V případě *Rampy* se jednalo o čistou vzpomínku na živý obraz z dětství: „Nikoli v obrazu-vzpomínce, nýbrž v čisté vzpomínce zůstáváme současníky dítěte, jimž jsme byli kdysi, tak jako se věřící cítí sám být současníkem Krista. Dítě v nás [...] je současníkem dospělého, starého člověka i adolescenta. Takže minulost, která se uchovává, přijímá všechny přednosti počátku a znovuzačínání: právě ona udržuje ve své hloubce či po stranách nový vzmach k budoucnosti, tryskání života.“<sup>152</sup> Závěr kapitoly upozornil na platónské prvky v Markerově filmu, které Deleuze v obdobné formě shledával i v *Bergsonismu*: radost z anamnézy (rozpomínání) na prapůvodní esence a bergsonovské memento: není vědomí bez paměti a není paměti mimo čas.

Poslední kapitola přestřela na půdorysu Deleuzova pojednání o Proustovi věčně násilné dešifrování znaků jako základní prvek Markerovy filmové esejistiky,

---

<sup>151</sup> LAMBERT, Gregg. "Cinema and the Outside". (In: FLAXMAN, Gregory [ed.]. *The Brain Is the Screen*. s. 284.)

<sup>152</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 111.

jejímž enigmatickým vzorem se stal film *Bez slunce*. Jako další úroveň šifry byla připomenuta Markerova dekonstrukce jednotného autorství připomínající rozmlžený modus Deleuzovy plodné spolupráce s Félixem Guattarim. Snové rozvolnění asociací spojených iracionálními stříhy vyústilo v pojetí intervalu jakožto autonomní mezery mezi záběry: „*Pro Deleuze a Markera je setkávání se s mezerami a různými kategoriemi času mezi filmovými obrazy cestou k 'víře' ve svět [...].*“<sup>153</sup> Svět poznávaný skrze struktury v mnoha ohledech připomínající pozdní koncepce Deleuze a Guattariho: rhizom jakožto tekutá síť a Tělo bez orgánů jako vypravěč-pavouk.

Kinematografie pro Deleuze představovala dynamicky se vyvíjející pole příhodné pro aplikaci hlavního úkolu filosofie: vynalézání nových pojmů. S jistou mírou autorské licence lze v jeho fascinaci filmem shledat i pravý opak: „*slovo 'pojem' pro Deleuze znamená toto: činit kinematografickým*“<sup>154</sup>. Marker učinil na cestě, po které film kráčí paralelně s vědou a filosofií směrem k podstatě času a paměti, první kroky, jejichž stopy napříště nezahladitelně udávají směr. Na této cestě, kterou bez povšimnutí tolikrát kráčel i Deleuze, spočívá vždy událost před stavem<sup>155</sup>, proces před daností a stávání-se před bytím.

---

<sup>153</sup> CORRIGAN, Timothy. *The Essay film. From Montaigne, After Marker*. s. 49.

<sup>154</sup> FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*. s. 7.

<sup>155</sup> Deleuze s oblibou cituje Cezánnův údiv nad horou, kterou stále dokola rozkládal svými tahy štětce: „*Podívejte se na tu horu, kdysi to byl oheň*“ (cit. podle: DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. s. 303.)



## 6. SEZNAM PRAMENŮ

### 6.1. Elektronické zdroje

AALAND, Mikkel. "Homage to Chris Marker". [online]. peterblumgallery.com. 5.4.2011. Dostupné z: <http://peterblumgallery.com/artists/chris-marker/press/277>.

BAZIN, André. "André Bazin on Chris Marker". [online]. chrismarker.org. 31.10.2015. Dostupné z: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958/>.

DARKE, Chris. "Chris Marker: Eyesight". [online]. filmcomment.com. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/article/chris-marker-eyesight/>.

HOGG, Joanna. "'Thrilling and prophetic': why film-maker Chris Marker's radical images influenced so many artists". [online] theguardian.com. 15.4.2014. (Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films>).

HOLMES, B.C. "The Deleuzian Memory of Sans Soleil". [online]. bcholmes.org. Dostupné z: <http://www.bcholmes.org/film/sanssoleil.html>.

HUEBNER, Karla. "Nostalgia and La Jetée". In: *Contemporaneity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015, roč. 4, č. 1. ISSN 2155-1162. [online]. contemporaneity.pitt.edu. Dostupné z: <https://contemporaneity.pitt.edu/ojs/index.php/contemporaneity/article/view/132/148>

KÖNIG, Amy H. "Where do Statues go when they die? On Art, Colonialism and Complicity." [online] h2so4.net. Dostupné z: <http://www.h2so4.net/artlove/statues.html>.

"Letter to Theresa by Chris Marker – Behind the Veils of Sans Soleil". [online]. chrismarker.org. Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/>.

LIBRARIAN, Blind. "Signal in the Noise." [online]. Chrismarker.org. 22.1.2011. Dostupné z: <https://chrismarker.org/signal-in-the-noise/>.

POTTER, Daniel L. "Wounded Time. Ancient, Periodically Dusted Viewing Notes On Sans Soleil" [online]. chrismarker.org. Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker-2/wounded-time/>.

ROSENBAUM, Jonathan. "The Guarded Intimacy fo Sans Soleil". [online]. criterion.com. 25. 6. 2007. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/484-personal-effects-the-guarded-intimacy-of-sans-soleil>.

ROSENBAUM, Jonathan. "The Unknown Statue". [online]. <http://movingimagesource.us>. 6.10.2009. Dostupné z: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-unknown-statue-20091106>.

SOOKE, Alastair. *Chris Marker, Whitechapel Gallery, review: 'provocative and prophetic'* [online]. telegraph.co.uk 17.4. 2014. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10772395/Chris-Marker-Whitechapel-Gallery-review-provocative-and-prophetic.html>.

TRYON. Chuck. "Letters from an Unknown Filmmaker: Chris Marker's Sans Soleil and the Politics of Memory". In: *Rhizomes*. roč. 4, č. 8. ISSN 1555-9998. [online]. rhizomes.net. Dostupné z: <http://www.rhizomes.net/issue8/tryon.htm>.

## 6.2. Časopisecké články

BOHÁČKOVÁ, Kamila. "Konečně celý obraz česky." *A2*. 2007, roč. 3, č. 3.

DOUHAIRE, Samuel; RIVOIRE, Annick. "Rare Marker". In: SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO 5/2007 revue pro dokumentární film*.

DVOŘÁK, Tomáš. "Plody filosofické perverze". In: *A2*. 2007, roč. 3, č. 34.

FULKA, Josef. "The Man of the Crowd". *A2*. 2017, roč. 13, č. 7.

GATTI, Armand. "Entretien avec Gatti et Marker". In: ČENĚK, David. *Chris Marker*.

GAUTHIER, Guy. "Interview with Alain Resnais about Chris Marker". In: BELLOUR, Raymond. "Chris Marker par Raymond Bellour".

MARKER, Chris. "Une forme d'ornement". In: ČENĚK, David. *Chris Marker*.

VAUTIER, René; LE GARREC, Nicole. "Les statues meurent aussi et les ciseaux d'Anastasia". In: DE GROOF, Matthias: "Statues Also Die - But Their Death is not the Final Word".

## 6.3. Články ze sborníků

BALLARD, J. G. "La Jetée: Academy One". In: MOORCOCK, Michael. *New Worlds SF*. London: Roberts & Vinter Ltd., 1966. roč. 50, č. 164.

BELLOUR, Raymond. "Chris Marker par Raymond Bellour". In: *Planète Marker* [DVD]. Paris: Centre Pompidou, 2013.

BONITZER, Pascal; NARBONI, Jean. "The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze". In: FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*.

- DE GROOF, Matthias: "Statues Also Die - But Their Death is not the Final Word". In: *Image and Narrative*. Leuven: Open Humanities Press, 2010, roč. 11, č. 1. ISSN 1780-678X.
- DUBOIS, Philippe. "Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí." In: ČENĚK, David. *Chris Marker*.
- GARDNER, Colin. "Nadine Boljkovac (2013) Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema". In: *Deleuze Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, roč. 9, č. 2. ISSN: 1750-2241.
- GRANIK, Anton; ROZIN, Philippe. "Sur Le tombeau d'Alexandre (1992) de Chris Marker. Réflexion sur la dissolution révolutionnaire d'une personnalité artistique". In: *Raisons politiques*. Paris: Les Presses de Sciences Po, 2010, roč. 9, č. 38. ISSN: 1291-1941.
- CHARVÁT, Martin: "Filmový obraz jako médium otřesu myšlení". In: *Mediální studia 02/2014*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2014. ISSN 1801-9978.
- KHALILI, Bouchra. "Level 5 neboli Oltář paměti". In: ČENĚK, David. *Chris Marker*.
- LEE, Sander. "Platonic Themes in Chris Marker's *La Jetée*". In: STOEHR, Kevin L. (ed) *Film and Knowledge: Essays on the Integration of Images and Ideas*. Jefferson: McFarland & Company, 2009. ISBN 978-0-78641-320-1.
- LEMAITRE, Barbara. "Bez slunce, práce imaginárna". In: ČENĚK, David. *Chris Marker*.
- LUPTON, Catherine. "Chris Marker: Memory's Apostle." In: *La Jetée/Sans Soleil* [DVD]. New York: The Criterion Collection, 2007. ISBN 978-1-934121-55-9.
- MARKER, Chris. "A free replay". In: BOORMAN, John; DONOHOE, Walter (eds.) *Projections 4 ½*. London: Faber and Faber, 1995. ISBN 978-0-571-16729-6.
- MARKER, Chris. "Selected notes from the CD-ROM booklet". In: *Immemory* [CD]. Éditions du Centre Pompidou, 1998.
- SELLARS John. "Aion and Chronos: Deleuze and the Stoic Theory of Time". In: MACKAY, Robin (ed). *Collapse III*. Falmouth: Urbanomic, 2007. 978-0-95530-872-7.
- STARK, Trevor. "'Cinema in the Hands of the People': Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film". In: *October*. Cambridge: The MIT Press, 2012, roč. 37, 139. ISSN 0162-2870.

#### 6.4. Literatura

BAETENS, Jan; RIBIÈRE, Mireille (ed.). *Time, Narrative and the Fixed Image*. 1. vyd. Rodopi: Amsterdam. ISBN 978-9-042-01366-7.

BARTHES, Roland. *Říše znaků*. 1. vyd. Praha: Fra, 2013. ISBN 978-80-8742-925-9.

BEJA, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. 1. vyd. Seattle: The University of Washington Press, 1971. ISBN 978-0-318-79954-4.

BOLJKOVAC, Nadine. *Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. 1. vyd. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. ISBN 978-1-47440-474-7.

BUCHANAN, Ian (ed.); Mac CORMACK, Patricia (ed.): *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. 1. vyd. London: Continuum, 2008. ISBN 978-1-8470-6127-0.

CORRIGAN, Timothy. *The Essay film. From Montaigne, After Marker*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 2011. 978-0-19978-170-6.

ČENĚK, David: *Chris Marker*. 1. vyd. Praha: NAMU; MFDJ Ji.hlava, 2012. ISBN 978-80-7331-242-8.

DARKE, Chris. *La Jetée*. 1. vyd. London: Palgrave BFI, 2016. ISBN 978-1-84457-642-5.

DELEUZE, Gilles: *Bergsonismus*. 1. vyd. Praha: Garamond, 2006. ISBN 80-86955-41-9.

DELEUZE, Gilles: *Film 1: Obraz-pohyb*. 1. vyd. Praha: NFA, 2000. ISBN 80-7004-098-X.

DELEUZE, Gilles: *Film 2: Obraz-čas*. 1. vyd. Praha: NFA, 2006. ISBN 80-7004-127-7.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oeidipus*. 3. vyd. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000. ISBN 0-8166-1225-0.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix: *Co je filosofie?*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-030-0.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix: *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.

- DELEUZE, Gilles. *Negotiations*. 1. vyd. Chichester, West Sussex: The Columbia University Press, 1995. ISBN 0-231-07580-4
- DELEUZE, Gilles: *Proust a znaky*. 2. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2016. ISBN 978-80-87054-48-2.
- DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2.
- ELIOT, T. S. *Ash Wednesday*. 1. vyd. New York: G. P. Putnam's Sons, 1930.
- FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen*. 1. vyd. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000. ISBN 0-8166-3446-7.
- HARBORD, Janet. *La Jetée*. 1. vyd. London: Afterall, 2009. ISBN 978—1—84638—028—0.
- KOVÁCS, András Bálint: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 - 1980*. 1. vyd. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. ISBN 978-0-226-45163-3.
- LUPTON, Catherine: *Chris Marker, Memories of the Future*. 1. vyd. London: Reaktion Books, 2005. ISBN 978 1 86189 223 2.
- MARKER, Chris. *Commentaires*. 1. vyd. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- MARKER, Chris. *Coréennes*. 1. vyd. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- MARKER, Chris. *Le Dépayés*. 1. vyd. Paris: Herscher, 1982. ISBN: 2-7335-0032-5.
- MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2009. ISBN 978-80-7331-129-2.
- MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. ISBN 01-110-80.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967.
- POWELL, Helen. *Stop the Clocks!: Time and Narrative in Cinema*. 1. vyd. New York: I.B.Tauris, 2012. ISBN 978-1-84885-175-7.
- PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VII*. 3. vyd. Praha: Rybka Publishers. ISBN 978-80-87067-63-5
- SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO 5/2007 revue pro dokumentární film*. 1. vyd. Jihlava: JSAF, 2007. 978-80-87150-01-6.

SMITH, Paul (ed.). *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. 1. vyd. New York: Cambridge University Press. 1996. ISBN 978-0-521-37825-3.

VAVREČKA, Ondřej. *Smysl motnáže*. (Disertační práce). Praha: FAMU, 2017.

WILLIAMS, James. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time*. 1. vyd. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. ISBN 978-0-74863-854-3.

## **6.5. Citované filmy**

*Alexandrov hrob* (Le Tombeau d'Alexandre, 1992) rež. Chris Marker

*Ambasáda* (L' Ambassade, 1973) rež. Chris Marker

*Bez slunce* (Sans Soleil, 1983) rež. Chris Marker

*Dopis ze Sibiře* (Lettre de Sibérie, 1957) rež. Chris Marker

*Hirošima, má láska* (Hiroshima mon amour, 1959) rež. Alain Resnais

*Immemory* (1997) rež. Chris Marker

*Kdybych měl čtyři dromedáry* (Si j'avais quatre dromadaires, 1966) rež. Chris Marker

*Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad, 1961) rež. Alain Resnais

*Paul Gauguin* (Gauguin, 1950) rež. Alain Resnais

*Paris 1900* (1947) rež. Nicole Védère

*Pařížský máj* (Le joli mai, 1963) rež. Chris Marker, Pierre Lhomme

*Rampa* (La Jetée, 1962) rež. Chris Marker

*Také sochy umírají* (Les statues meurent aussi, 1953) rež. Chris Marker, Alain Resnais

*Van Gogh* (1948) rež. Alain Resnais

*Vertigo* (1958) rež. Alfred Hitchcock

*Vnitřní jizva* (La Cicatrice intérieure, 1972) rež. Philippe Garrel

*Všechna paměť světa* (Toute la mémoire du monde, 1956) rež. Alain Resnais

*Život začíná zítra* (La vie commence demain, 1950) rež. Nicole Védère