

# **AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

*FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ,*

*FILMOVÉ, TELEVIZNÍ A FOTOGRAFICKÉ UMĚNÍ*

*A NOVÁ MÉDIA*

***Obor Centrum audiovizuálních studií***

## ***DIPLOMOVÁ PRÁCE***

**Svět bez slunce**

velká rána dějin

Bc. Tomáš Roček

Vedoucí práce: Prof. Miroslav Petříček, Dr..

Oponent práce: PhDr. David Čeněk

Datum obhajoby: 27. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**

*FILM AND TV SCHOOL*

*FILM, TELEVISION AND PHOTOGRAPHIC ART AND NEW MEDIA*

***Center of Audiovisual Studies***

***DIPLOMA THESIS***

**The World without the Sun**

great wound of history

*Bc. Tomáš Roček*

Thesis supervisor: Prof. Miroslav Petříček, Dr..

Examiner: PhDr. David Čeněk

Date of thesis defense: 27. 9. 2018.

Expected academic title: Master of Arts (MgA.)

Prague, 2018

*Prohlášení*

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma „*Svět bez slunce, velká rána dějin*“ vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 9.5 2018

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.

### *Poděkování*

Od srdce děkuji prof. Miroslavovi Petříčkovi za podnětné dialogy a inspiraci, která mě k tématu práce přivedla.

## **Abstrakt**

Práce, *Svět bez slunce*, má za cíl vysvětlit, jaký je vztah mezi pojmem *rány, paměti a velké trhliny dějin* ve filmu *Sans Soleil*. Paměť je vždy ve vztahu k času, neboť vzpomínat mimo čas nelze. Prostředkem analýzy je Deleuzova interpretace času jako krystalu a pojetí přirozeného světa Merleau-Pontyho. Ukáži, že film *Sans Soleil* (Jako metafilm *La Jetée*) představuje paměť, kterou cestujeme mezi polaritami: amnézií a nemožností zapomenout. Podobných polarit je ve filmu více: prožívaný a chronologický čas, virtuální a aktuální vzpomínka, člověk a svět. Mezi těmito dvojznačnostmi vzniká ve světě trhlinka, která představuje ránu, jíž Markerův filmový svět trpí a skrze kterou je možné melancholii filmařova univerza vysvětlit.

## **Klíčová slova**

čas, paměť, fenomenologie, přirozený svět, vnímání, rána

## **Abstract**

The *World without the Sun* aims to explain relations among *wound, memory and great wound of history* in a film *Sunless (Sans Soleil)*. Memory is always related to time, because it's not possible to remember within the time. Instruments of analysis are Deleusian Crystal-Image and Lifeworld of Merleau-Ponty. I am going to present memory in *Sans Soleil* (it is a metafilm of *La Jetée*) as a place we travel between impossibilities: amnesia and inability to forget. There are many similar ambiguities in a film, e.g.: perceived time and chronological time, actuality and virtuality, men and the world. There is a crack, among these ambiguous relations, which represents wound of a Markers world. Through this crack it is possible to explain the melancholy in his film universe.

## **Keywords**

time, memory, phenomenology, lifeworld, perception, wound

Obsah	
ÚVOD .....	7
1. Čas štěstí.....	9
1.1 Marker v kontextu svého díla .....	9
1.2 Polohy Sans Soleil.....	10
1.3 La Jetée a Sans Soleil .....	14
1.4 Je t'aime, Je t'aime a Vertigo.....	18
2 Budoucnost paměti .....	22
2.1 Co je sémantická a epizodická paměť .....	22
2.2 Štěstí zvířete a smutek budoucnosti.....	25
2.2.1 Muž, který nezapomínal .....	27
2.3 Krystaly času .....	30
3 Trhlina světa .....	32
3.1 Rána a Intencionalita v Sans Soleil .....	32
3.2 K čemu je přirozený svět .....	33
3.2.1 Podoba přirozeného světa .....	35
3.2.2 Mezitělesnost <i>Sans Soleil</i> .....	37
3.3 Jak se zranění vztahuje k velké ráně historie .....	38
3.3.1 Odmítnutí kolektivní a veřejné paměti.....	38
3.4 Trhlina dějin .....	40
ZÁVĚR .....	41
Seznam použité literatury: .....	43

## ÚVOD

Chrise Markera jsem objevil asi ve dvaceti letech. Pamatuji si, s jakým nadšením jsem sledoval jeho filmy *Sans Soleil (Bez Slunce)* a *La Jetée (Rampa)*. Později jsem měl možnost zhlédnout jeho retrospektivu na Jihlavském dokumentárním festivalu, která můj zájem o autora ještě víc prohloubila. Nepamatuji si, jestli mě k Markerovi dovedlo 12 Opic Terryho Gilliama, nebo jestli jsem se o něm dozvěděl na některém ze seminářů filosofické fakulty. Markerovy filmy mě hluboce zasáhly tématy paměti a času, podmanivým literárně-fragmentárním vyprávěním, zvláštní melancholickou atmosférou a dodnes ve mně rezonují. V diplomové práci se budu věnovat tématu **paměti a času** (protože vzpomínání a zapomínání se odehrává pouze v čase) ve vztahu k **ráně**, kterou chápu jako ústřední pojem filmu *Sans Soleil*, a jež je v určité modifikaci přítomná i v *Rampě*. Paměť a čas jsou ústřední motivy Markerova díla a způsob, jakým k těmto tématům budu přistupovat, je možné výstižně vyjádřit podtitulem webové stránky<sup>1</sup>, jež Markerovo dílo shrnuje. Podtitul zní: „*Notes from the era of imperfect memory*“<sup>2</sup> a poznámky *k éře nedokonalé paměti* budu psát i já v této práci, dotknu se ale také doby, kdy paměť funguje dokonale a mezi tím odhalím trhlinu<sup>3</sup>, která mezi „amnési“ a nemožností zapomenout existuje. Mojí ambicí není předvést celistvou interpretaci zmíněných filmů, ale nabídnout určitý pohled na pojem rány, která film rámuje. „...*era of imperfect memory*“<sup>4</sup> chápeme s Markerem jako „náš čas“, jenž je charakteristický zapomínáním a vzpomínáním si, představami a vizemi, není to doba nedokonalé paměti<sup>5</sup>, ale je to čas paměti jako takové. Co by paměť byla bez zapomínání? Oproti *éře nedokonalé paměti* stojí fikční budoucnost, pomyslný rok 4001, ke kterému se film vztahuje jako ke svému „*poslednímu horizontu*“, zpoza

---

<sup>1</sup> Potter L., D., 2018 [online] <https://chrismarker.org/>

<sup>2</sup> „Poznámky k éře nedokonalé paměti“, *ibid.*

<sup>3</sup> V rámci této práce budu pracovat s pojmem rány, které ve francouzštině odpovídají slova „*plaie*“, „*blessure*“ a „*déchirure*“. Poslední zmíněné budu používat i ve významu trhliny. V anglické verzi filmu jsou všechny výrazy přeloženy jako „*wound*“. *Bez slunce (Sans Soleil, 1983) rež. Chris Marker*

<sup>4</sup> Potter L., D., 2018 [online] <https://chrismarker.org/>

<sup>5</sup> Na začátku *Sans Soelil* Chris Marker říká: „*J’aurai passé ma vie à m’interroger sur la fonction du souvenir, qui n’est pas le contraire de l’oubli, plutôt son envers.*“

„Budu muset strávit svůj život snahou o porozumění funkce vzpomínání, která není opakem zapomínání, ale spíše jeho podstatou“

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

kterého přichází cestovatel časem. „*Po tolika příbězích o lidech, kteří ztratili paměť, je zde příběh o člověku, který ztratil schopnost zapomínat...*“<sup>6</sup> Člověk budoucnosti plně využil potenciál lidského mozku a není schopen zapomenout<sup>7</sup>. Vymezení „dvojitýho času“<sup>8</sup> určuje i pole, jemuž se v práci dále věnuji: paměti a ráně ve vztahu k horizontu budoucnosti a přítomnosti<sup>9</sup>. Rána, která stojí ve středu času a paměti pomůže rekonstruovat Markerovo univerzum a říci, proč je tak melancholické, beznadějně, bez slunce.

V první části práce představím Chrise Markera a jeho filmy *Sans Soleil* a *La Jetée* a ukáži, jaké jsou mezi oběma filmy paralely. Jak *Sans Soleil*, tak *La Jetée* jsou filmy o čase a paměti, proto se ve výkladu budu věnovat i dalším dvěma filmům, které Gilles Deleuze označuje jako nejpodstatnější filmy o čase<sup>10</sup>. Prvním je *Vertigo*, které Marker v *Sans Soleil* cituje, druhým je Resnaisovo sci-fi *Je t'aime, Je t'aime*. Deleuze k filmům o čase řadí ještě třetí titul: *Zvenigoru* od Dovčenka, který rozebírat nebudu, jelikož se k Markerovým filmům vztahuje velmi volně. Cílem této části je ukázat moment, kdy se setkává prožívaný a chronologický čas.

Ve druhé části práce se zabývám pamětí, jejími funkcemi, vztahem k ráně a oběma filmům. Ukážu, že struktura vzpomínání se nápadně podobá momentu, kdy se setkává analytický (chronologický) a fenomenologický (prožívaný) čas. Pojednám také o obou pólech paměti – nemožnosti zapomenout a amnézii.

Ve třetí části ukážu, jakým způsobem je rána ve vztahu k velké ráně (trhlině)<sup>11</sup> dějin. Ránu Marker spojuje s pojmem „odtěsnění“ a proto používám interpretaci tělesnosti z Merleau-Pontyho nedokončeného díla *Viditelné a Neviditelné*<sup>12</sup>. Jako prostředek k dosažení mého cíle poslouží fenomenologický koncept přirozeného světa a člověka v něm. Tato práce nemá být pouze analýzou mechanismů, které je

---

<sup>6</sup> „Après beaucoup d’histoires d’hommes qui avaient perdu la mémoire, voici celle d’un homme qui a perdu l’oubli...“ *Bez slunce (Sans Soleil, 1983) rež. Chris Marker*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Říkám dva časy, protože ten první je ten, ve kterém se pohybujeme – je to proud imaginace, která se setkává s historickými událostmi, představami, vzpomínkami a přítomností. Druhý čas, který nad filmem visí jako přízrak, je nejistá budoucnost, ke které se film upíná a ze které by chtěl vše, co se kdy odehrálo, přehlédnout. *Bez slunce (Sans Soleil, 1983) rež. Chris Marker*

<sup>9</sup> Minulost, jak později ukáži s Bergsonem a Deleuzem, je v přítomnosti již vždy obsažena. DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. str. 96-97

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 82

<sup>11</sup> „...la grande déchirure de l’Histoire...“ *Bez slunce (Sans Soleil, 1983) rež. Chris Marker*

<sup>12</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Viditelné a neviditelné*, Praha: OIKOYMENH, 2004, str. 7.



možné z filmu za pomoci nejrůznějších interpretací vyčíst, má za cíl také ukázat, proč je Markerův technicistně zaměřený filmový<sup>13</sup> svět tak melancholický a beznadějný.

## 1. Čas štěstí

### 1.1 Marker v kontextu svého díla

„Chris Marker, enigmatický spisovatel, fotograf, filmař a multimediální umělec, který prošlapal cestu kříženci, známému jako esejistický film, zemřel v sobotu v Paříži.“<sup>14</sup>

Takto začíná nekrolog Chrise Markera v *New York Times*, který zemřel 31. července roku 2012. Film *Sans Soleil* končí otázkou, „Bude zde nějaký poslední dopis?“<sup>15</sup> Lze říci, že poslední dopis byl napsán a završuje dílo umělce, který na nás teď pohlíží z melancholické budoucnosti, kde neexistuje chudoba a neštěstí.<sup>16</sup>

Marker je pozoruhodný autor, který okolo sebe celý život vytvářel auru tajemství. Dodnes není známo, kde se přesně narodil<sup>17</sup>. Některé zdroje tvrdí, že pochází z mongolského *Ulánbátaru*<sup>18</sup>, jiné že se narodil v *Neuilly-sur-Seine*, v *Île-de-France*, což je ostatně pravděpodobnější.<sup>19</sup> Jeho rodné jméno zní: Christian François Bouche-Villeneuve<sup>20</sup> a to, že používá jméno Marker<sup>21</sup>, je odvozeno od jeho fascinace tzn. *magic marker pens* (fixami). Marker byl dokumentaristou a filmařem, spisovatelem a fotografem a v neposlední řadě multimediálním umělcem a filmovým esejistou. V jeho díle nalézáme zájem o dění politické, sociální, historii i mnoho dalšího. Tato práce se ale vztahuje k budoucnosti, jež má v jeho filmech poněkud dvojznačnou

---

<sup>13</sup> Pokud budu hovořit o Markerově filmovém světě, mám vždy na mysli svět filmů *Sans Soleil* a *La Jetée*.

<sup>14</sup> „Chris Marker, the enigmatic writer, photographer, filmmaker and multimedia artist who pioneered the flexible hybrid form known as the essay film, died on Sunday in Paris.“ Lim, Dennis, *New York Times*, 2012. [online] <https://www.nytimes.com/> Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2012/07/31/movies/chris-marker-enigmatic-multimedia-artist-dies-at-91.html>

<sup>15</sup> *Bez slunce (Sans Soleil, 1983) rež. Chris Marker*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Čeněk, David, Svět Chrise Markera, in ČENĚK, David, *Chris Marker*, Ji. hlava: 2012, str. 12

<sup>18</sup> Wikipedia, the free encyclopedia, 2018 [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Marker](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker)

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Encyclopaedia Britannica, Chris Marker [online] <https://www.britannica.com/> Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Chris-Marker>

<sup>21</sup> *Filmsdefrance.com, Chris Marker – biography, 1998-2017* [online] <http://www.filmsdefrance.com/> Dostupné z: <http://www.filmsdefrance.com/biography/chris-marker.html>

podobu. Na jedné straně je fascinován novými technologiemi<sup>22</sup> a sní o tom, jaké vynálezy budoucnost přinese a na druhé straně je pro něj budoucnost melancholické a beznadějně místo<sup>23</sup>, ve kterém pro aktivní život moc prostoru není. V *Sans Soleil* si budoucnost představuje jako skladiště vzpomínek<sup>24</sup>, v *La Jetée* se hlavní hrdina budoucnosti zřídá kvůli nejasné vidině minulosti a ocitá se ve smyčce času.

Přestože se Marker celý život obklopuje tajemstvím, na otázky novinářů odpovídá nepřímě nebo vůbec, v jednom dopise, který je datován k 19. srpnu někdy po roce 1983 píše: „*Přiznávám, že jediná otázka, se kterou si nedokáži poradit, je tvé poslední: „Proč?“*“<sup>25</sup>. Nevíme, k čemu se ono „proč“ vztahuje, protože nemáme dopis, na který Marker odpovídá, ale jelikož vysvětluje různé peripetie *Sans Soleil*, můžeme se domnívat, že odpovídá na otázku, proč film natočil anebo, proč je film právě takový, jak ho známe. „*Kdybych věděl (kdybychom věděli), proč se věci dějí, svět by byl mnohem jiný.*“<sup>26</sup>

Nemožnost zodpovědět poslední otázky svědčí o nejednoznačnosti našeho světa, do kterého Marker se svojí obsesí zůstává v auře tajemna dokonale zapadá. Je to svět, ve kterém, jak můžeme doufat, se podaří rozplést tkanivo imaginace, vzpomínek a přiblížit se smyslu položené otázky, na kterou se možná v budoucnosti najde odpověď. Nebo abychom trochu předjímal: možná se v budoucnosti podaří nalézt otázku, na niž jsme již odpověď dostali.<sup>27</sup>

## 1.2 Polohy *Sans Soleil*

Po stručném představení Chrise Markera blíže pojednám témata, která v práci analyzuji a souběžně provedu rozbor obou filmů a jejich společných momentů. *Sans Soleil* je filmem o paměti, času a imaginaci<sup>28</sup>, která se mezi nimi otvírá, mizí, tvoří

---

<sup>22</sup> Ke konci svého života dává Marker své filmy na Youtube. Například dílo *Immemory* vychází na CD-ROMu. Čeněk, David, *Svět Chrise Markera*, in ČENĚK, David, *Chris Marker*, str. 16

<sup>23</sup> Není od věci zmínit jeho fascinaci sci-fi literaturou, béčkovými sci-fi (i ne – sci-fi) filmy, ostatně sám napsal nejednu vědecko-fantastickou povídku<sup>23</sup>. Philippe DUBOIS, *Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí*, In: ČENĚK, David, *Chris Marker*. Str. 126-127

<sup>24</sup> Člověk budoucnosti podle Markera nezapomíná.

<sup>25</sup> „*The only question I confess being unable to cope with is your last: “Why?”*“, MARKER, Chris. “Letter to Theresa by Chris Marker – Behind the Veils of Sans Soleil”. [online] <https://chrismarker.org/> Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/>

<sup>26</sup> „*...If I knew (if we knew) why things are done, this world would look quite different.*“. *Ibid.*

<sup>27</sup> Merleau-Ponty pracuje v knize Viditelné a Neviditelné s reverzibilitou, kterou je nakonec možné vztáhnout na strukturu světa. Merleau-Ponty, Maurice, *Viditelné*, str. 133-157.

<sup>28</sup> Lemaitre, Barbara. “Bez slunce, práce imaginárna”. In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. str. 300-321

fiktivní světy, interpretuje ty reálné a vrací se ke vzpomínkám kameramana, Chrise Markera, vystupujícího ve filmu pod dalším ze svých pseudonymů<sup>29</sup> jako *Sandor Krasna*.<sup>30</sup> Marker - Krasna píše:

*„Kameraman dumá (jak už to kameramani dělají, tedy alespoň ti, které vidíš ve filmech) o smyslu reprezentace světa, kterého je nástrojem a o roli paměti, kterou pomáhá vytvářet.“*<sup>31</sup>

Filmový esej *Sans Soleil* je mnohvrstevnatým dílem a proto vytyčím několik tematických okruhů, abychom mohli lépe sledovat, kam se ubírá. Zároveň toto rozdělení poslouží jako výchozí bod budoucí interpretace Markerova filmového světa. *Sans Soleil* se odehrává v Guinei-Bissau, Japonsku, ve východní Francii, na Islandu a na dalších místech. To je geografická rovina filmu, v níž se setkáváme s toulajícím se kameramanem, který na cestách natáčí, medituje a pochybuje nad smyslem obrazů, které vytváří. Kameraman, Sandor Krasna<sup>32</sup> píše z navštívených míst dopisy, které ve filmu čte hlas neznámé ženy (Florence Delay<sup>33</sup>). Dopisy film zvláštním způsobem ilustrují, neboť mu dodávají další vrstvu, která odhaluje, ale i zahaluje:

---

<sup>29</sup> Wikipedia, the free encyclopedia, 2018 [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Marker](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker)

<sup>30</sup> Marker je v závěrečných titulcích podepsán pouze pod stříhem filmu.

<sup>31</sup> „*The cameraman wonders (as cameramen do, at least those you see in movies) about the meaning of this representation of the world of which he is the instrument, and about the role of the memory he helps create*“ MARKER, Chris, Letter to Theresa

<sup>32</sup> Jelikož se velká část filmu *Sans Soleil* odehrává v Japonsku, nemohu nezpomenout významného autora Kóbo Abého, který kromě světoznámé *Písečné Ženy* napsal také knihu *Tvář Toho Druhého*, ve které se zabývá ztrátou tváře a určitým typem dvojnicí: hlavní hrdina přichází při výbuchu v laboratoři o tvář a aby něčím zakryl svůj zohyzděný zbytek obličeje, vyrábí si tvář novou, která ale nevypadá jako jeho tvář původní. V tu chvíli, co ale náš hrdina nosí masku, stává se někým jiným. Dávám zde pouze k úvaze možnost rozdílnosti osobností Chrise Markera a Sandor nebo Michela Krasnových, protože nosit jméno je podobné jako nosit masku. A mimo jiné není vytváření fiktivní identity právě ve filmu *Sans Soleil* bez dalšího opodstatnění. Jak už bylo řečeno, film je o paměti a dopisy fiktivní osoby, jež jsou čteny neznámou ženou, dávají celému filmu nový rozměr. Vzpomínka (a fantazie) už se nepohybuje na hranici fikce, pravdy a nepravdy, toho, co naše vzpomínání zkreslilo a toho, co si pamatujeme jasně zřetelně, ale vstupuje do našeho světa jako vzpomínka někoho, koho neznáme, koho si představujeme, kdo není Chris Marker, nebo kdo jím být nemusí. To, že vzniká zcela nová postava s osobní historií, která se zdá být velmi komplexní, udává pak celému filmu nový význam a neodvratně se naskytá otázka, jak paměť vlastně funguje, nakolik se během času měníme a jestli je možné, že vzpomínky, které máme, patří zcela jinému člověku. Je rozdíl vzpomínat pod pseudonymem nebo ne? Abe, Kóbo, *Tvář Toho druhého*, Svoboda, Praha 1981.

Srov.: „*Rosalind Kraussová si povšimla, že „obyvatel imaginárního prostoru nemá jednoznačnou totožnost nebo není orientován kolem jediného ohniska, neboť jeho ientita se simultánně skádá z něho samého a z někoho druhého“.*“ Krauss, Rosalind. Marcel Duchamp ou le champ imaginaire. In: Le Photographique. Paris: Macula, 1990, str.84. in Lemaitre, Barbara. “Bez slunce, práce imaginárna”. In: ČENĚK, David. *Chris Marker*. str. 305

<sup>33</sup> Ve anglickém znění čte dopisy Alexandra Steward. Wikipedia, the free encyclopedia, [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sans\\_Soleil](https://en.wikipedia.org/wiki/Sans_Soleil)

přinášejí informace, odvádějí pozornost jinam, vždy konstituují kameramanův svět, který čím dál víc připomíná paměť vzpomínajícího a snícího člověka, jemuž cosi přišlo na mysl, ale asociace ho od původní myšlenky odvedla a on se zcela podřídil imaginaci. Krasna vzpomíná na historické události, tvoří budoucí fikce a balancuje na hraně nejisté přítomnosti.

Na geografický aspekt navazuje rovina, která je ve filmu zastoupena v podobě historických událostí, ať už je to demonstrace v Japonsku<sup>34</sup>, převrat v Guineji-Bissau<sup>35</sup> nebo příběh kamikadze pilota<sup>36</sup> z druhé světové války. Historičnost je také zastoupena samotným filmovým médiem, na což bychom neměli zapomínat. Film<sup>37</sup> vždycky odhaluje část historie, střípek času, protože pokaždé ukazuje konkrétní místo v určitý čas<sup>38</sup>. Že nevidíme za výseč kamery, není podstatné, protože obraz si nenárokují absolutní pravdu. Máme vždy jistotu, že ukazuje nějakou pravdivou realitu, resp. její část. James F. Moyer upozorňuje na další charakteristickou vlastnost (dokumentárního) filmu: k filmovým *střípkům* (sekvencím, záběrům) se vztahujeme jako k určitému typu kolektivního vlastnictví. Moyer pro tuto zkušenost, resp. způsob zacházení s filmem, používá termín *veřejná paměť*<sup>39</sup> (*public memory*, nikoli *collective memory*). S nafilmovanými událostmi zacházíme podobně, jako bychom je prožili. Paměť podle Meyera funguje fragmentárně, což je obdobné tomu, co představují filmové záběry: ukazují fragmenty z válek, mírových kongresů, převratů a vítězství. Další rovinu filmu je možné označit jako aluzivní (nebo intertextuální). V té se setkáváme s „cizími“ (citovanými) obrazy jako jsou například fotografie z Hitchcockova *Vertiga*, záběry z Islandu, které natočil Haroun Tazieff<sup>40</sup>, s Karnavalem v Guineji-Bissau nebo s Marlonem Brandem, který ve slavné scéně v *Apocalypse Now* říká: „*Horror has a face... And you must make a friend of horror.*“<sup>41</sup>. Ne všechny záběry ve

---

<sup>34</sup> *Bez slunce (Sans Soleil, 1983)* rež. Chris Marker

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> V tomto případě je to 16mm. MARKER, Chris, Letter to Theresa

<sup>38</sup> Moyer F., James: Film and the Public Memory: The Phenomena of Nonfiction Film Fragments, Department of Liberal Arts Moore College of Art and Design, 2007, Contemporary Aesthetics 2018 [online] <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=482>

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Významný geolog a vulkanolog, který se narodil v Polsku. Wikipedia, the free encyclopedia, 2018 [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Haroun\\_Tazieff](https://en.wikipedia.org/wiki/Haroun_Tazieff)

<sup>41</sup> *Apokalypsa (Apocalypse Now, 1979)* rež. Francis Ford Coppola

filmu jsou uvedeny v závěrečných titulcích a tak si nemůžeme být jisti, jestli ty, které za Markerovy považujeme, opravdu jeho jsou.<sup>42</sup> Tato rovina v sobě obsahuje stejně tak prvky historičnosti jako fikce, protože je obohacena komentářem složeným z dopisů. Podstatné pro tuto rovinu je, že nás zařazuje do světa, který se odehrává jak na plátně, tak v „literatuře“ a virtuálním prostoru, zvuku, v televizi, ale i ve skutečném světě. Některé aluze či asociace jsou zřejmé, jako je tomu například s fotkami z *Vertiga*, jiné tak jasné nejsou. Tato rovina je hrou imaginace a paměti. Nejsme si náhle jisti, jestli to, co jsme viděli, patří do paměti jednoho člověka, kterou, jak se zdá, film představuje.<sup>43</sup> K aluzím a odkazům patří i vrstva fikce, jež nás přivádí do roku 4001 a přesvědčuje nás o tom, že film vytváří víc lidí než pouze Chris Marker<sup>44</sup> – to jsou Michel Krasna<sup>45</sup>, Sandor Krasna<sup>46</sup> a Hayao Yamaneko<sup>47</sup>. Poslední a nejpodstatnější rovina, které všechny ostatní spojuje a denotuje, je rovina osobní. Výchozí bod k interpretaci filmu je třeba hledat právě v ní, v citaci, ke které se vrátím ve třetí části této práce.

*„Kdo řekl, že čas vyléčí všechny rány? Bylo by vhodnější říci, že čas vyléčí všechno - kromě ran. Časem bolest z odloučení ztrácí své skutečné kontury. Časem vytoužené*

---

<sup>42</sup> „you...shouldn't ask if I shot “all of the footage” : the final credits are quite clear for attributing at least what I didn't shoot“ MARKER, Chris, *Letter to Theresa*

<sup>43</sup> Tato mnohoznačnost je pro celý film charakteristická. I přesto, že Marker vytváří celý film *Sans Soleil* sám, daří se mu úspěšně vyvolávat atmosféru toho, že na něm pracuje mnoho různých osob. Nebo by se dalo říci mnoho různých Markerů?

<sup>44</sup> Ve skutečnosti film tvoří Chris Marker sám. MARKER, Chris, *Letter to Theresa*

<sup>45</sup> “For Michel Krasna “the musician”, a simple case of good manners. I hate seeing one name more than once on the credits (you know “a picture by Jonathan Rumblefish, after an idea by Jonathan Rumblefish, scenario and dialog by Jonathan Rumblefish, edited by Jonathan Rumblefish, etc”, I see it as extremely pedestrian. So even if I frequently do my own music, I would have felt preposterous to sign it along my director's credits. So I invented Michel, and I established a parental link with Sandor in order to give more flesh to the “parallel” story.” MARKER, Chris, *Letter to Theresa*

<sup>46</sup> Kameraman, o kterém jsem se zmínil na začátku kapitoly 1.2 a z toho důvodu, ho již nebudu jako Michaela Krasnu a Hayao Yamaneka. MARKER, Chris, *Letter to Theresa*

<sup>47</sup> „Hayao Yamaneko was more meaningful. I was very conscious of the limitations that plagued the first image synthesizers, and inserting these images in the editing, like that, could create some misunderstanding, as if I boasted “this is modernity” when those were the first stumbling steps on the long road that would lead to the computerized and virtual world. I just wanted to stress the point that such images were possible, and would change our perception of the visual – in which I wasn't totally wrong. So I thought of a fictional character, Hayao Yamaneko, technaholic and treated with some irony, to deliver the message without solemnity. Naturally again those who knew something about Japan and myself, as “yamaneko” means “wildcat”, could have suspected something, er... fishy, but most people didn't. I even had some small gratifications about both my characters, when folks congratulated me for using Michel Krasna's music – someone they had spotted since long – and some others remembering clearly having seen Hayao's works in Japan. Such anecdotes make my week.” MARKER, Chris, *Letter to Theresa*

*tělo zmizí, a jestli se toužící tělo zastavilo, aby existovalo pro někoho jiného, to, co zůstává, je rána bez těla.*<sup>48</sup>

Rána, je kromě nedílné součásti osobní roviny také překrok k určitému typu kolektivity, neboť z osobní rány se během filmu stává velká rána (trhlina) dějin.

Netvrdím, že jsem představil všechny roviny filmu *Sans Soleil*. Zcela postačí ty zmíněné: geografická, historická, aluzivní (intertextuální), fikční a osobní. Je vidět, jak se mezi jednotlivými rovinami vytváří určitý typ napětí: vlní se, odpuzují a přitahují, stojí oproti sobě ve zdánlivé opozici, aby se opět znovu protnuly v některém ze svých společných bodů. Vznikají tak ambivalentní vztahy, např. mezi osobním a historickým, historickým a fikčním, aluzivním a osobním, geografickým a fikčním apod. Pozoruhodný komplex relací je možné nazvat spleť paměti, času, místa a imaginace.<sup>49</sup> To film ani jeho interpretaci nevyčerpává. Toto rozlišení aplikuji proto, abych si připravil půdu vztahů, na nichž dále ukáži, jak se tyto roviny ke světu vztahují. Když máme nyní alespoň základní představu o tom, jak je film *Sans Soleil* „konstruován“, podívejme se na jeho *vizuální souputníky*.

### **1.3 La Jetée a Sans Soleil**

Analýza *La Jetée* pomůže objasnit některé momenty v *Sans Soleil*. Philippe Dubois, s jehož interpretací *La Jetée* byl Marker spokojen<sup>50</sup>, říká: „...*Bez Slunce*... lze téměř považovat za metafilm *Rampy*...“<sup>51</sup> A dokládá to následující pasáží:

*„Píši vám toto vše z jiného světa, ze světa, který je pouhým zdáním. Ty dva světy spolu určitým způsobem komunikují. V jednom funguje paměť stejně tak, jako v druhém příběh. Nemožnost. Příběhy se rodí z potřeby rozluštit nerozluštitelné....“*<sup>52</sup>

Tato explicitní narážka na *Rampu* ale není jediným, co oba filmy protíná. Společný mají oba filmy čas, ve kterém se cestuje vpřed i vzad - ať už jde o spleť paměti, která je obrácena v *Sans Soeil* dovnitř nebo o paměť, která je v *La Jetée* vědci v podzemním koncentračním táboře vydobyta na povrch.<sup>53</sup> Oba snímky jsou velice

---

<sup>48</sup> Bez slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker

<sup>49</sup> Marker v *Sans Soleil* říká, že zakládá imaginativní film. Bez slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker

<sup>50</sup> Čeněk, David: Poznámky na okraj In: ČENĚK, David. *Chris Marker*, str. 114.

<sup>51</sup> Philippe DUBOIS, *Rampa Chrise Markera*, In: ČENĚK, David, *Chris Marker*. Str. 142

<sup>52</sup> *Ibid.*, 142

<sup>53</sup> *Ibid.*, 149

blízko dalšímu filmu, a tím je Resnaisův<sup>54</sup> *Je t'aime, Je t'aime*, který *La Jetée* svoji strukturou nápadně připomíná, ale k tomu se vrátím na konci této pasáže.

Společné<sup>55</sup> jsou filmům *Sans Soleil* a *La Jetée*: cesty časem, honba za prchavým okamžikem štěstí, vypravěči, kteří se pohybují v jiném „časovém pásmu“ než se filmy odehrávají. Oba filmy jsou „bez slunce“ – ona budoucnost je poměrně depresivním místem. Bezejmenný hrdina v *La Jetée* cestuje do minulosti, kde potkává na rampě u letiště v Orly ženu a do budoucnosti, odkud přináší technologický vynález, který má zachránit lidstvo. Kameraman v *Sans Soleil* cestuje pamětí a imaginací až do roku 4001, kde film „natáčí“ medituje o něm a píše jeden z dopisů.<sup>56</sup> To co mezi filmy vzniká, je ohebný vědomý čas, který se fragmentárně odvíjí, přičemž je možné cestovat po i proti jeho proudu. Dubois píše:

*„S onou myšlenkou Času-vědomí, kde jsou „časové intervaly“ nekonečně ohebné, s myšlenkou Času bez chronologie, tedy „simultánního“ Času, vertikálně uspořádaného do seznamu vedle sebe poskládaných, avšak nezařazených okamžiků, s myšlenkou onoho časově zploštělého světa v obrazech, se znovu setkáme v mnoha dalších Markelových filmech a dílech...“<sup>57</sup>*

Takovýto čas pak Dubois nazývá filmogram vědomí:

*„...„trvající přítomnost“, tedy čas, ve kterém se stírá rozdíl mezi minulostí a přítomností ve prospěch vnitřního plynutí, jež v okamžiku smrti aktualizuje celý život...“<sup>58</sup>*

Dubois vychází z interpretace vzpomínání, kterou představuje ve přednášce *La perception du changement* Bergson<sup>59</sup>, kde tvrdí, že přítomnost je určitý interval trvání. Vztahujeme-li se k přítomnosti, myslíme na určitý časový interval - což může být interval libovolně dlouhý, když uvážíme, že o přítomnosti můžeme hovořit různými

---

<sup>54</sup> Marker a Resnais se dobře znali a spolupracovali spolu například na snímcích *Statues meurent aussi* (Také sochy umírají) nebo *Loin du Vietnam* (daleko do Vietnamu). Wikipedia, the free encyclopedia [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Marker](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker)

<sup>55</sup> Opět podotýkám, že pro mě není podstatné vyjmenovat všechny společné momenty obou filmů, ale zaměřuji se na ty, které se hodí pro moji interpretaci.

<sup>56</sup> „Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité.“ Bez Slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker

<sup>57</sup> Philippe DUBOIS, *Rampa Chrise Markera*, In: ČENĚK, David, *Chris Marker*. str. 150

<sup>58</sup> *Ibid.*, 147

<sup>59</sup> *Ibid.*, 115-116

způsoby. Nyní piji kávu, tento den pracuji, v tuto hodina jsem doma, apod. Bergson tvrdí, že délka, kterou vnímáme jako přítomnost, závisí na tom, jakou přikládáme události pozornost. A jelikož jsme podle Bergsona schopni ovlivnit úsek, na který se zaměřujeme, můžeme se zaměřit na celou naši přítomnost s tím, že do ní bude zahrnuta i veškerá naše minulost. Na to bychom ale potřebovali hodně vůle a *pozornosti k životu*<sup>60</sup>. Bergson to dokládá tím, že ve vypjatých situacích, kdy je smrt nadosah, mají lidé celý život před sebou.<sup>61</sup>

Dubois mluví o *Rampě*. Podíváme-li se na *Sans Soleil* podobným prizmatem, není možné si nevšimnout, že se čas ve filmu odvíjí podobně jako v *La Jetée*. Filmogram (zastavené políčko filmu - způsob, jakým je vytvořeno *La Jetée*), jak ho definuje Dubois, se ale nevztahuje pouze k zastavenému okamžiku, fotografii, jako je tomu v *Rampě*, ale i k pohyblivému obrazu. Vezmeme-li totiž Bergsonovo pojetí přítomnosti, jejíž trvání je odvislé od toho, jak jsme na přítomný okamžik zaměřeni, tak není vůbec nutné (ale samozřejmě je to možné), aby byl filmogram reprezentován statickým obrazem, fotografií, jelikož může být stejně tak reprezentován celým filmem. Čas plynoucí v obou filmech je časem vnitřním - to je umocněno tím, jakou roli má v obou snímcích vypravěč. Obrazy obou filmů, které pozorujeme, se rozprostírají trojdimenzionálním časem, ale komentář, který obrazy provází, navozuje obraz přítomnosti, jako by vyprávěl příběh, jako by mluvil právě k nám. V *La Jetée* ví vypravěč víc než hlavní hrdina, říká:

*„Násilná scéna, která ho rozrušila a jejíž smysl pochopil o mnoho let později, se odehrála na hlavní rampě v Orly...“*<sup>62</sup>

To navozuje dojem příběhu, který nám někdo vypráví. Podobně je to i s filmem *Sans Soleil*, kde čte suchým tónem žena dopisy od Sandor Krasny a nedává na sobě znát, jestli se jí obsah dopisů nebo obrazů dotýká. Z této roviny ale jako diváci unikáme, komentář se odsouvá na pozadí a stejně jako my, diváci v přítomnosti, jdeme z *našeho času* k času bezejmenného hrdiny, který právě běží v minulosti na rampě v *Orly*, hledíme na celek filmu z roku *bez slunce*, kdy lidský mozek naplnil svoji

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 115

<sup>61</sup> *Ibid.*, 116

<sup>62</sup> „La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly...“ Rampa (*La Jetée*, 1962) rež. Chris Marker



kapacitu. Řečeno s Bergsonem, kdy jsme schopni se zaměřit na přítomnost a minulost tak, že ji pojmem celou najednou.

Dalším podstatným okamžikem je pro mě výskyt slova štěstí (*happines, bonheur*) nebo jejich forem. V *Sans Soleil* i *la Jetée* se slovo štěstí vyskytuje pouze dvakrát a navíc v kontextu jediné pasáže. *Sans Soleil* začíná slovy:

*„První obraz, o kterém mi vyprávěl, byly tři děti na silnici na Islandu roku 1965. Řekl mi, že to pro něho byl obraz štěstí...Napsal mi: jednoho dne budu tento záběr muset dát samotný na začátek filmu s dlouhým políčkem černé; pokud nevidí štěstí toho obrazu, uvidí alespoň černou.“*<sup>63</sup>

Vzpomínka na *okamžik štěstí* je na začátku filmu stejně osamělá jako v uvedené citaci, protože není sekundována dalšími šťastnými momenty. V dějovém kontextu přichází pouze záběry H. Tazieffa na stejnou vesnici, která je ale zasypaná lávou a popelem z právě vybuchlé sopky. V *Sans Soleil* se slovo štěstí vyskytuje ještě jednou jako „šťastný“ (*happy, heureux*), což je na konci dopisu kamikadze pilota<sup>64</sup>. Tento druhý případ, se vztahuje k někomu jinému, ne-osobnímu, vzdálenému jak vypravěči, tak kameramanovi (Markerovi).

V *La Jetée* se štěstí vyskytuje ještě v podivnějším kontextu: „*Někdy znovu zachytil šťastný den, přesto jiný. Podobu štěstí, přesto rozdílnou.*“<sup>65</sup> To říká vypravěč při jedné z cest do minulosti, kdy už si dívka a bezejmenný hrdina na svoji nestálou přítomnost zvykli. Štěstí se objevuje v okamžicích setkání. Není ale trvalé. Muž se znovu vrací do přítomnosti, kde trpí bolestmi, je násilím znovu a znovu posílán časem, aby splnil zadaný úkol. Opravdové štěstí by znamenalo vrátit se do minulosti a zůstat s onou ženou. To je nemožné. Bezejmenný hrdina v minulosti umírá a hledí na vlastní

---

<sup>63</sup> „*La première image dont il m’a parlé, c’est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c’était pour lui l’image du bonheur, et aussi qu’il avait essayé plusieurs fois de l’associer à d’autres images - mais ça n’avait jamais marché. Il m’écrivait : «... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d’un film, avec une longue amorce noire. Si on n’a pas vu le bonheur dans l’image, au moins on verra le noir.*“ Bez Slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker

<sup>64</sup> „*Ryoji Uebara avait écrit : J’ai toujours pensé que le Japon devait vivre librement pour vivre éternellement. Ça peut paraître idiot à dire aujourd’hui, sous un régime totalitaire... Nous autres, pilotes-kamikaze, nous sommes des machines, nous n’avons rien à dire, sinon supplier nos compatriotes de faire du Japon le grand pays de nos rêves. Dans l’avion je suis une machine, un bout de fer aimanté qui ira se fixer sur le porte-avions, mais une fois sur terre je suis un être humain, avec des sentiments et des passions... Pardonnez-moi ces pensées désordonnées. Je vous laisse une image mélancolique, mais au fond de moi je suis heureux. J’ai parlé franchement. Excusez-moi.*“ Bez Slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker

<sup>65</sup> „*Quelquefois, il retrouve un jour de bonheur, mais différent, un visage de bonheur, mais différent.*“ *Rampa* (*La Jetée*, 1962) rež. Chris Marker

smrt jako dítě – pozorovatel své konečnosti. Tak film začíná: „*ceci est l'histoire d'un homme, marqué par une image d'enfance*“<sup>66</sup>. Štěstí je v obou filmech cosi momentálního, celkově nedosažitelného. Představme si člověka, bloudícího s kamerou světem (nebo obrazy své paměti), který nachází pouze utrpení, melancholii a zvláštnosti a představme si muže, jenž z donucení cestuje časem, mezi bolestmi prožívá šťastné chvílky rámované nejistotou a myšlenkami na smrt. Jsou to melancholické a beznadějně obrazy, které se k oněm šťastným momentům vztahují a upínají, skoro by se nabízelo říci, které je chrání a uchovávají, netečné mezi sebou samými. Ve světě zeje trhлина, ne nepodobná prchavému štěstí.

#### 1.4 *Je t'aime, Je t'aime a Vertigo*

*Vertigo* a *Je t'aime, Je t'aime* jsou podle Gillesse Deleuze hlavními filmy o čase. Paralela je zřejmá. Co ale mají společného, je na straně *Je t'aime, Je t'aime* fragmentárnost paměti, vzpomínání i času, které jsou jak pro fotoromán *La Jetée*, tak pro esejistický film *Sans Soleil* tolik příznačné. Deleuze píše, že je při vzpomínání podstatné si všimnout rozdílu mezi dvojím druhem vzpomínek, mezi čistou, virtuální vzpomínkou a obrazem - vzpomínkou. Čistá vzpomínka (tak jak se věc opravdu odehrála), kterou jsem hledal, a kterou bude možné jako obraz – vzpomínku aktualizovat a zařadit do přítomnosti, tedy určit rámeček, jak se k ní vztahují.<sup>67</sup> Toto rozlišení na vzpomínku virtuální a na obraz - vzpomínku je rozlišení Bergsonovo, ke kterému se podrobněji vrátím v druhé části této práce. Teď postačí říci: vzpomínka někde existuje tak, jak se opravdu „událost“ stala, ale v našem vědomí, když si ji vybavujeme, nabírá kontur přítomnosti, aktualizuje se a zařazuje se do celku světa, ve kterém se nacházíme. Není už onou virtuální a originální vzpomínkou. To je pro film *Je t'aime, Je t'aime* esenciální, neboť hrdina ve *stroji času* cestuje vlastní pamětí, svými čistými vzpomínkami a stává se tak na dobu, co je ve své minulosti sám sebou, přesně takovým, jakým byl. Nebo to tak není a oko kamery je okem hlavního hrdiny, který pozoruje svoji minulost? Nemyslím si, a jako jeden z důkazů o tom svědčí myš (na té se pokusy s cestováním časem také dělají), kterou hrdina vidí v minulosti na pláži. Pokud by stroj fungoval (v případě myši tomu tak je), hrdina by byl v minulosti zdvojený. Stroj času<sup>68</sup> je porouchaný (resp. porucha je jeho bytostnou funkcí - nedělá

---

<sup>66</sup> „*Toto je příběh muže, poznamenaného obrazem z dětství.*“ *Ibid.*

<sup>67</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2*. str. 148

<sup>68</sup> Lépe řečeno by snad bylo stroj, který dokáže člověka přenést tam, kde již jednou byl nebo ještě lépe, který dokáže vyvolat vzpomínky s takovou intenzitou, že znovu prožíváme to, co jsme již prožili. Deleuze popisuje

to, co od něho „muži v pláštích“ očekávají) a hrdina se pohybuje střídavě mezi minulostí a přítomností, ve které si uvědomuje, co právě v minulosti prožil.<sup>69</sup> Fragmentace je od transformace kontinua neoddělitelná. Resnais vytváří fragmentární kontinuum a směřováním věcí a jejich opakováním se dostává k tomu, co je podstatné a společné oněm fragmentům<sup>70</sup>. Minulost prožívá jako čisté fragmenty (virtuální vzpomínky), které se v přítomnosti (muž se na krátké okamžiky vrací do přítomnosti, kde si uvědomuje, co právě prožil v minulosti – minulost se tak mění, neboť je aktualizována zcela jiným způsobem, než byla původně, protože nebyla prožívána pouze ve fragmentech, ale v celku a kontinuitě života, který je co do vnějšího času chronologický) aktualizují a on si uvědomuje sílu svého vztahu k ženě, jež zemřela (což se během filmu dozvídáme). Události v Resnaisových filmech nejsou chronologické.

*„Jsou neustále představovány podle jejich příslušnosti k té či oné ploše minulosti, k tomu či onomu kontinuu doby, ...“<sup>71</sup>*

To je velmi podobné tomu, jakým způsobem se pohybujeme v čase ve filmu *Sans Soleil*. Fragmenty se na sebe vrství a skrze aktualizaci – jak mezi sebou samými, tak skrze hlas předčítající komentář dopisů - se mění, skrývají a odhalují. Vzpomínání je fragmentární.<sup>72</sup> K „dokumentárnosti“ se v jistém ohledu vztahujeme jako k vlastním vzpomínkám, a to právě proto, že se nám předložené události jeví fragmentární, stejně jako jsou naše vlastní vzpomínky částkami rozpořbovaných obrazů.<sup>73</sup> Deleuze popisuje tento druh vzpomínání jako „*nevyhnutelná fragmentace ploch minulosti*“<sup>74</sup>. V *La Jetée* hlavní hrdina necestuje vlastní pamětí, ale celý film vytváří extenzi jednoho života, který se opakovaně odehrává - dítě spatřuje umírat muže na rampě letiště v Orly<sup>75</sup>.

---

stroj takto: „stroj v *Je t'aime, Je t'aime* rozlamuje a rozčleňuje plochy minulosti, v nichž je postava naprosto polapena a znovu ožívá. DELEUZE, Gilles. *Film 2*. str. 148

<sup>69</sup> *Je t'aime, Je t'aime 1968*, rež. Alain Resnais

<sup>70</sup> DELEUZE, Gilles, *Film 2*. str. 145

<sup>71</sup> *Ibid.*, str. 144

<sup>72</sup> Moyer F., James, Film

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> DELEUZE, Gilles, *Film 2*. str. 145

<sup>75</sup> Marker vybral rampu v Orly jako prototyp klišé a na „natáčení“ připravoval na *La Jetée* sledováním filmů jako je: *St Georg and the 7 Courses*, *The Indestructible Man*, *The Man with the Atom Brain* apod., Philippe DUBOIS, *Rampa*, str. 127

Čas *Vertiga* je podobný času v *Je t'aime, Je t'aime*. Hlavní hrdina Scottie nejprve prožije něco, co se pak stane skutečností – dostane se do paradoxu, prožije něco, co se ještě nestalo, ale poté, co se to opravdu stane, bude již událost prožita.<sup>76</sup> V *Je t'aime, Je t'aime* hlavní hrdina se pokusí o sebevraždu, která se posléze na základě „pokusu“ v minulosti aktualizuje a on umírá. Hrdina do své minulosti nezasahuje, ale jeho minulost znovu a znovu zasahuje do jeho přítomnosti, která se zúžila na krátké pauzy mezi cestami v čase a smrt. Deleuze popisuje tuto situaci takto:

*„Hrdina filmu Je t'aime Je t'aime nespáchal nikdy sebevraždu, on promlouvá ke Catrine, své milované ženě, jako močál, jako odliv, jako noc, jako bahno, což znamená, že mrtví jsou vždy utopenci.“<sup>77</sup>*

To znamená, že za veškerými plochami paměti je takové vlnění, které tvoří absolutno, z něhož se znova rodí ten, kdo dokáže uniknout – ve filmu jsou dvě smrti – vnějšku a vnitřku. Hrdina páchá (nepovedenou) sebevraždu (je vnitřně mrtvý), jejíž virtualita se znovu aktualizuje a on vnějšně umírá – vnitřek a vnějšek se prohazují, neboť ve smrti je hrdina díky aktualizaci svých vzpomínek „ze stroje“ živý.<sup>78</sup> Podobně popisuje dvě polohy ve *Vertigu* a *La Jetée* Dubois. Jde podle něho o pohyb mezi

*„analytickou koncepcí času...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 sekvoje) a na druhé straně čas filmový, prožitý jako trvajících zkušenost (jako Hitchcockovo Vertigo) a v Rampě se tyto dva časy pojí v podobě filmogramu, který zároveň představuje téma příběhu.“<sup>79</sup>*

Scottieho čas je fenomenologický, vnitřní. Žena, kterou miluje, umírá, zatímco analytický čas, který reprezentuje sekvoj, je čas filmu, ve kterém my diváci odhalujeme intriky (a zjišťujeme, že žena nikdy nezemřela), kterým Scottie nemůže ze své pozice porozumět, protože k celé situaci přistupuje fenomenologicky - celou situaci se zármutkem prožívá. Zajímavé je, že ve chvíli, kdy „Madelaine“ umírá podruhé, fenomenologický a analytický čas se setkávají – nenavazují na sebe, ale protínají se,

---

<sup>76</sup> Scottie truchlí pro mrtvou Madelaine, protože si myslí, že zemřela, ale Madelaine žije a nešťastnou náhodou umírá později právě tak, jak byla její smrt nefingována. *Vertigo* (1958) rež. Alfred Hitchcock

<sup>77</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2*. str. 246

<sup>78</sup> *Je t'aime, Je t'aime* (1968) rež. Alain Resnais

<sup>79</sup> Philippe DUBOIS, *Rampa*, str. 148

neboť prožitek se stává skutečností. Fenomenologický, vnitřní čas je ohebnější než analytický čas: proto je možné, aby se oba protnuly a smysl utrpení byl zařazen do skutečného (chronologického) času.

V *Je t'aime, Je t'aime* je to virtuální vzpomínka, čas, kdy hrdina cestuje do minulosti, která ve *Vertigu* představuje sekvoj (analytický čas) a je tím, kým opravdu byl. Obraz – vzpomínka, jež představuje čas fenomenologický: jak události prožívá zarmoucený Scottie, odpovídá v *Je t'aime, Je t'aime* návratům z paměti do přítomnosti. Aktualizuje se to, co se odehrálo a hrdina si uvědomuje, kde je, kým byl a kým teď opět je. Lze říci, že paměť opravdu odpovídá určitému způsobu cestování v čase, protože možnost mít přístup k virtuální vzpomínce (s Bergsonem bychom mohli říci, mít dostatek vůle, abychom zaměřili svoji pozornost), znamená být „tam“ a zároveň ono být tam se vždy již vztahuje k být tady a uvědomovat si, že jsem tam, tedy aktualizovat, měnit a prožívat. Vyvolat vzpomínku a aktualizovat ji v přítomnosti znamená z minulosti měnit současnost. Není to „primitivní“ stroj času? Vzpomeňme si na onu dvojznačnost, která je obsažena v Markerově *Sans Soleil*. Budoucnost je veselé i melancholické místo, je to skladiště vzpomínek, výchozí bod k minulosti. Jak paradoxní! Neměla by být skladištěm vzpomínek minulost? Tato dvojznačnost znovu vystoupí na povrch ve chvíli, co se budu zabývat přirozeným světem a člověkem, který ho obývá.

Nyní se dostávám k tomu, co Dubois označuje jako „Markerovský teorém“. „*Neexistuje skutečnost bez obrazu a obraz neexistuje bez příběhu*“.<sup>80</sup> To nám říká, že virtuální čistá vzpomínka, bez příměsi aktualizované v přítomnosti (kontextu, diferenciaci světa) se vždycky aktualizuje a mění, že zde panuje napětí mezi vzpomínáním a minulostí, které je tvořené právě tím, co jsem popsal u *Vertiga* – na jedné straně je zde analytický čas sekvoje a na druhé straně je zde prožívaný čas Scottieho, stejně jako u *Je t'aime, Je t'aime* je to „být ve svých vzpomínkách“ – cele ve své vlastní minulosti (v analytickém čase) a aktualizovat je v přístroji (fenomenologický čas). U *La Jetée* je to *filmogram*, tzn. zastavené filmové políčko a jeden čas vyvíjející se v rámci vědecko-fantastického klišé a ten druhý, který již není nahlížen z pozic analytických – tedy chronologických, ale je trvajícím zkušeností.<sup>81</sup> „*A právě v této dialektice mezi Časem pojatým jako objekt vnímání a Časem vnímaným*

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, str. 121

<sup>81</sup> *Ibid.*, str. 148

*jako důkaz vědomí tkví síla filmu.*<sup>82</sup> V *La Jetée* pak podobnou funkci, kdy dochází k protnutí času a vzpomínky, tak jak jsem popsal, hraje poslední a první scéna zároveň - scéna smrti. Bezejmenný hrdina se na místě, kde se potkává analytický čas a fenomenologický čas s virtuální a obrazovou vzpomínkou opravdu i vyskytuje dvakrát. Jednou jako prožívající dítě, které si ten moment jako virtuální vzpomínku uchová až do dospělosti a podruhé jako dospělý, který v analytickém (chronologickém času) dospěl až ke své smrti, již ale vnímá jako zakalený, aktualizující se obraz.

Než přejdu k další části, kde se budu zabývat pamětí v kontextu toho, co jsme doposud vyzkoumali, ukáži, jakým způsobem je strukturována paměť a jak se to má s jejími polaritami – amnézií a neschopností zapomenout – neboť ty určují rámeček filmu *Sans Soleil*. Dále se podíváme na to, co je epizodická a sémantická paměť, vztáhnou Markerův svět ke struktuře světa a plynule přejdu k tělesnosti, jež se bude jako nikdy nerozhodnutá reversibilita manifestovat ve světě, který bude diferencovat skrze ránu. Doposud jsme ale nastavili strukturu filmů, která se bude odrážet v paměti, a zjistili jsme, že ve specifických případech se potkává fenomenologický čas s analytickým i se vzpomínkou obrazem a virtuální vzpomínkou a že ve středu tohoto spletnice (trhliny, diskrepance) je prožívající člověk, spějící v chronologickém čase ke své smrti.

## 2 Budoucnost paměti

*„Hlavní přínos fikce pro filosofii“ spočívá „v široké škále řešení nesouladu času světa a žitého času, jež historický čas zakrývá právě proto, že je zasazen do velké chronologie univerza“*<sup>83</sup>.

### 2.1 Co je sémantická a epizodická paměť

Analýza filmů nám ukázala, že paměť, vztahující se k ráně, je pro nás co do charakteristiky melancholického světa nejpodstatnější. Ukázal jsem několik momentů, kdy dochází k protnutí osobního a obecného, a to jak na poli času, tak paměti. Abychom ale k paměti nepřistupovali pouze z omezeného hlediska, podívejme se, jak různé druhy paměti a přístupy k ní klasifikuje věda. Nyní ukáži, jaké je rozlišení mezi **deklarativní** a **nedeklarativní pamětí**.<sup>84</sup> Deklarativní paměť se týká obsahů paměti,

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, 148

<sup>83</sup> Ricoeur, Paul, *Čas a vyprávění 3*, OIKOYMENH, Praha, 2008, str. 186

<sup>84</sup> Michaelian, Kourken a Sutton, John, *Memory*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, , 2017 [online] <https://plato.stanford.edu/> Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/memory/>

které si je subjekt schopen vybavit. Nedeklarativní paměť je standardně definovaná v negativních termínech, tedy oproti paměti deklarativní.

*„...paměť je deklarativní, jestli obsahuje kódování, uložení a znovuzískání obsahu, který může subjekt, alespoň principiálně vyvolat ve vědomí; nedeklarativní paměť je ta, která toto nedělá.“<sup>85</sup>*

Deklarativní paměť se dále rozlišuje na **epizodickou a sémantickou paměť**.<sup>86</sup> Epizodická paměť se přímo vztahuje k našim zkušenostem<sup>87</sup> (vzpomínám si, že jsem byl v lázních v Budapešti), zatímco sémantická paměť se vztahuje ke světu v jeho obecnosti<sup>88</sup> (pamatuji si, že Budapešť je hlavní město Maďarska). Je třeba dodat, že si člověk může vzpomínat na věci, které se odehrály někomu jinému<sup>89</sup>, jako např. vzpomínám si, jak byl můj přítel v lázních v Budapešti. To je součástí sémantické paměti, protože epizodická se týká pouze naší vlastní zkušenosti. Další příklad je o trochu pozoruhodnější:

*„Pamatuji si, že jsem navštívil CN Tower, když jsem byl dítě, ale pamatuji si to pouze proto, že mi o tom rodiče později řekli.“<sup>90</sup>*

V tomto případě jde také o sémantickou paměť. Problém celého rozlišení ale spočívá v tom, že jsou jeho hranice poměrně neostré, a tak je těžké v určitých případech mezi sémantickou a epizodickou pamětí rozhodnout.<sup>91</sup> Bylo by vzpomínání sémantické nebo epizodické, kdybychom vzali poslední případ, ale nepamatovali bychom si mezikrok - to, že nám o události, kterou jsme prožili, řekli znovu rodiče? Kromě epizodické a sémantické paměti je řada dalších druhů paměti, jako *pracovní paměť* (working memory), která se zabývá manipulací vzpomínek ve vědomí<sup>92</sup>, *prospektivní paměť* (prospective memory), jež se věnuje schopnosti zapamatovat si,

---

<sup>85</sup> „...a form of memory is declarative if it involves the encoding, storage, and retrieval of content that the subject can, at least in principle, bring to consciousness; it is non-declarative if it does not.“ Michaelian, Kourken a Sutton, John, *Memory*

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> „I remember that I visited the CN Tower when I was a child, but only because my parents later related the story to me“. Michaelian, Kourken a Sutton, John, *Memory*

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

udělat naplánovanou věc nebo splnit záměr<sup>93</sup>, *autobiografická paměť* (autobiographical memory), která popisuje pamatování si minulosti a to jak celkově, tak jednotlivých událostí.<sup>94</sup> K epizodické paměti patří také epizodická představivost.<sup>95</sup>

*„...další podstatný problém teorie epizodického vnímání spočívá v rozlišení mezi epizodickou a sémantickou pamětí a epizodickou představivostí, která poskytuje kritérium mnemicity epizodické paměti.“*<sup>96</sup>

Epizodické vzpomínání a představování si se dá rozlišit na základě toho, jestli si vzpomínáme úspěšně nebo neúspěšně. Klíčové si je uvědomit, jestli jde o pouhou představu nebo o vzpomínku. K provedení takového rozlišení potřebujeme měřítko (*memory markers*), která řeknou, jestli jde o úspěšné nebo neúspěšné vzpomínání, představu nebo o skutečnost. Neurověda zjistila, že existuje souvislost mezi tím, jak se člověk vztahuje ke své minulosti a tím, jak si dokáže představit svojí budoucnost.<sup>97</sup> Existuje totiž mnoho podobností mezi neurologickými a kognitivními procesy, které se týkají představování si budoucnosti a vzpomínání si. Epizodická paměť podporuje naši schopnost vyvolat určité vzpomínky. Umožňuje *cestovat v mentálním čase (mental time travel)* a znovu prožít prožité. Oproti tomu pacienti s amnézií (epizodická paměť u nich není rozvinutá) nebo poškozením mozku mají problémy si jejich osobní budoucnost představit.

*„Pozoruhodným příkladem je dobře známý pacient KC, který trpěl amnézií: nebyl si totiž schopen vybavit jedinou událost z minulosti, ani si nedokázal představit, co by se mohlo odehrát v jeho budoucnosti“*<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> „*The Autobiographical Interview (AI; Levine et al., 2002), which distinguishes between the “internal” and “external” details that comprise autobiographical memories. Internal details reflect episodic information: what happened during an experience, who was there, and when and where the event occurred. By contrast, external details are mainly comprised of semantic information: related facts, reflections on and inferences about the meaning of what happened, or references to other events.*“ Michaelian, Kourken a Sutton, John, Memory

<sup>96</sup> „*...another core problem for a theory of episodic remembering is to distinguish between episodic memory and episodic imagination, that is, to provide a criterion for the mnemicity of episodic memory.*“ Michaelian, Kourken a Sutton, John, Memory

<sup>97</sup> Schacter L, Daniel a Madore L, Kevin, *Remembering the past and imagining the future: Identifying and enhancing the contribution of episodic memory*, Harvard University, USA, 2016, str. 4

<sup>98</sup> „*A striking example comes from the profoundly amnesic patient KC: he could not remember a single specific episode from his past, nor could he imagine a single specific episode that might occur in his personal future...*“ Schacter L, Daniel a Madore L, Kevin, *Remembering the past*, str. 4



## 2.2 Štěstí zvířete a smutek budoucnosti

V *Nečasových úvahách* Nietzsche na začátku eseje *O škodlivosti a užitku historie pro život* popisuje dva póly paměti: amnézii a nemožnost zapomenout.

*„Pozoruj stádo, jež se pase kolem: neví, co je včera, co je dnes, poskakuje, žere, odpočívá, tráví, znovu skáče, a tak od rána do noci a den za dnem, pevně přivázáno svou libostí a nelibostí na kolík okamžiku, a proto ani těžkomyslné ani omrzelé. Pozorovat to je člověku krušno, protože se svým lidstvím před zvířetem vypíná, a přece na jeho štěstí patří žárlivě, neboť chce právě to: tak jako zvíře nežít ani omrzele ani v bolestech — a přece to chce marně, protože to nechce jako zvíře. Člověk se zvířete zeptá: proč mi o svém štěstí nemluvíš a jenom na mne hledíš? A zvíře chce dokonce odpovědět a říci: to je tím, že vždycky hned zapomenu, co jsem chtělo říci — vtom však již zapomnělo i tuto odpověď“ a mlčelo: a člověk se tomu divil.“<sup>99</sup>*

Zvíře žije nečasově, ulpívá s přítomností, neustále zapomíná, co se stalo. To znamená, že žije v určitém bodě, který se „nerozprostírá časem“. Člověk oproti zvířeti nese stále větší břímě minulosti – to je mezi nimi hlavní rozdíl. Zajímavé je, že v kontextu vzpomínání se Nietzsche zmíní o štěstí, které, jak jsem již řekl, je podstatné pro interpretaci obou filmů – ať už jako vytoužený bod nebo jako protipól bezútěšného světa:

*„Je-li štěstí, je-li pachtění se po novém štěstí v určitém smyslu tím, co žijícího v životě udržuje a k životu pudí, pak snad žádný filosof nemá více pravdu nežli cynik: neboť štěstí zvířete, jako dokonalého cynika, je živoucím důkazem pro oprávněnost cynismu. Nejmenší štěstí, trvá-li nepřetržitě a činí-li / šťastným, je nepoměrně víc než štěstí největší, které přichází jenom jako epizoda, takřka jako rozmar, jako ztřeštěný nápad, mezi samou nelibostí, žádostivostí a strádáním.“<sup>100</sup>*

V kontextu *Sans Soleil* a *La Jetée* má štěstí specifickou roli: je pouze „epizodické“ - nevytváří trvalý stav. Štěstí pro Nietzscheho znamená moci zapomenout, být v jednom okamžiku – cítit nehistoricky. Být přítomný znamená být šťastný, nehroutit se pod nápořem minulosti. Říká: představme si proto člověka, který nezapomíná nic – to je člověk, který má neustále vše před sebou. Je to jako nespát,

---

<sup>99</sup> Friedrich Nietzsche, *Nečasové úvahy, O užitku a škodlivosti Historie pro život*, Mladá Fronta Praha: 1992,

str. 85

<sup>100</sup> *Ibid.*, str. 86

prožívat vše znovu dokola.<sup>101</sup> Pokud má člověk *Markerovy budoucnosti* před sebou opravdu celou minulost, znamená to tedy, že nemůže být šťastný? Nebo si v budoucnosti neneseme minulost jako břímě? Jak říká v *Sans Soleil*: nezajímá mě paměť jako taková, ale spíše její vnitřní princip – zapomínání.<sup>102</sup> Proto je budoucnost polaritou přítomnosti, je její nemožností.

Bergson se domnívá, že se na minulost zaměřujeme na základě pozornosti, a kdyby naše pozornost k životu byla dostatečně silná, byli bychom schopni se zaměřit na celou naši minulost naráz<sup>103</sup>. To by znamenalo, že v budoucnosti jsme schopni se aktivně zaměřit na věci (mít před sebou celou minulost zároveň), které jsou pro nás teď nemožné – jako by se vše zlepšovalo a zefektivňovalo, až bychom se dostali do bodu, ze kterého nelze jít dál – a to by byl rok 4001, rok *Bez Slunce*. Je možné, že tento rok přináší možnost vzpomínat libovolně na celou minulost, díky tomu, že je mozek „zcela funkční“. Je stejně tak možné, že je budoucnost plná nešťastných lidí, kteří nemohou zapomenout a mají tak „vše“ neustále před sebou.<sup>104</sup> „*Po tolika příbězích o lidech, kteří ztratili paměť, je zde příběh o člověku, který ztratil schopnost zapomínat ...*“<sup>105</sup> Pár okamžiků poté, ale následuje další věta, která interpretaci paměti a budoucnosti výrazně ovlivní.

„*Pochází z času třetího světa. Myšlenka na naneštěstí, které existovalo v minulosti jeho planety, je pro něho stejně nesnesitelná, jako je pro ně existence chudoby v jejich přítomnosti.*“<sup>106</sup>

Člověk z budoucnosti negativně říká, že jsou v jeho době všichni šťastní a bohatí (nebo alespoň ne chudí). Je tedy štěstí s chudobou svázáno? Podle výzkumů<sup>107</sup> peníze nejsou tím, co by člověka učinilo šťastným, ale míra spokojenosti na příjmu závisí.<sup>108</sup> Je to logické, pokud někdo žije v neustálé nouzi, která může

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, str. 87

<sup>102</sup> *Bez Slunce (Sans Soleil, 1983)* rež. Chris Marker

<sup>103</sup> Philippe DUBOIS, *Rampa*, str. 115-116

<sup>104</sup> Friedrich Nietzsche, *Nečasové úvahy*, str. 86

<sup>105</sup> *Bez Slunce (Sans Soleil, 1983)* rež. Chris Marker

<sup>106</sup> „*C'est un tiers-mondiste du Temps, l'idée que le malheur ait existé dans le passé de sa planète lui est aussi insupportable qu'à eux l'existence la misère dans leur présent.*“ *Bez Slunce (Sans Soleil, 1983)* rež. Chris Marker

<sup>107</sup> Např.: Fahey Mark, *Money can buy happiness but only to a point*, CNBS, 2015 [online]  
<https://www.cnbc.com/> Dostupné z: <https://www.cnbc.com/2015/12/14/money-can-buy-happiness-but-only-to-a-point.html>

<sup>108</sup> Existují v roce 4001 ještě peníze?

kdykoliv přejít do existenciální nejistoty, je jeho svět permanentně otřásán.<sup>109</sup> Znamená to ale, že v budoucnosti jsou všichni šťastní a bohatí? Nebo naopak: mít před sebou celou budoucnost znamená být bytostně nešťastný – jak píše Nietzsche – štěstí spočívá v zapomnění. Co tato zvláštní dvojnásobnost znamená? Před tím, než rozhodneme, navštívíme muže, který nezapomínal.

### 2.2.1 Muž, který nezapomínal

*“Mnoho z nás dychtí po tom si zlepšit paměť; nikdo z nás se ale nemusí potýkat s problémem jak zapomenout. V případě pacienta “S”, byl přesný opak pravdou. Palčivou a nepříjemnou otázkou pro něho bylo naučit se zapomínat.”<sup>110</sup>*

Jak jsem uvedl - na epizodické paměti závisí, jak se člověk vztahuje k budoucnosti a lidé, kteří mají amnézii nebo si nedokážou vybavit svoji minulost, mají velké problémy si budoucnost představit. Naopak silná epizodická paměť vede ke schopnosti si budoucnost (mentální krajiny) představit velmi barvitě.<sup>111</sup> R. Luria přišel kdysi do styku s pacientem, jehož ve své knize *The Mind of a Mnemonist* nazývá jednoduše „S“, což stojí za jménem Solomon Shereshevsky. „S“ měl schopnost si téměř vše zapamatovat. Např. po 15ti letech byl schopný znovu vyjmenovat seznamy věcí, kterými byl poprvé Luriou testován, apod.<sup>112</sup>

*“Nebyl žádný rozdíl mezi tím, jestli posloupnost, kterou jsem mu předložil, obsahovala smysluplné výrazy, nesmyslné slabiky, čísla nebo zvuky; ať už byla předložena orálně nebo psanou formou. Vše, co vyžadoval, byly tři až čtyř vteřinové pauzy mezi každým prvkem posloupnosti. Potom neměl nejmenší problém zopakovat cokoliv, jež jsem mu předložil.”<sup>113</sup>*

---

<sup>109</sup> Srov. Standing, Guy, *The Precariat The New Dangerous Class*, Bllomsbury Academic, New York 2011.

<sup>110</sup> „Many of us are anxious to find ways to improve our memories; none of us have to deal with the problem of how to forget. In S.'s case, however, precisely the reverse was true. The big question for him, and the most troublesome, was how he could learn to forget.“Luria A., R. *The Mind of a Mnemonist*, Basic Books, Inc,USA, 1968, str. 67

<sup>111</sup> Schacter L, Daniel a Madore L, Kevin, *Remembering the Past*, str. 3

<sup>112</sup> Luria A., R. *The Mind*, str. 12

<sup>113</sup> „It was of no consequence to him whether the series I gave him contained meaningful words or nonsense syllables, numbers or sounds; whether they were presented orally or in writing. All he required was that there be a three-to-four-second pause between each element in the series, and he had no difficulty reproducing whatever I gave him.“ Luria A., R. *The Mind*, str. 11

Poté, co tohle Luria ověřil, musel přiznat, že kapacita paměti Shareshevského je neomezená.<sup>114</sup> Shareshevského schopnost pamatovat si neuvěřitelné množství věcí a detailů s sebou ale nesla mnoho obtíží, které Luria identifikoval s neschopností „S“ chápat svět abstraktně. To Luria připisoval neuvěřitelné epizodické paměti, kterou „S“ měl. Když si „S“ představoval nějakou věc, situaci, apod., tanulo mu na mysli neuvěřitelné množství detailů, což dávalo vzniknout halucinačním scénériím a krajinám „přeplněných detaily“.<sup>115</sup> Shareshevsky si ale nepamatoval vše. Pokud si danou věc chtěl pamatovat, musel se soustředit a uložit ji do své paměti. Při pokusech, které s ním Luria dělal, vyžadoval přibližně 4 vteřinové pauzy mezi jednotlivými položkami (slovy), které si měl zapamatovat. Později, když se stal mnemonistou, si osvojil určité způsoby, jak s pamětí pracovat ještě efektivněji, ale to podle Lurii nemělo na to, co si dokázal zapamatovat, velký vliv, protože jeho paměť byla již tak neobyčejná.<sup>116</sup> Další zajímavá věc, které se s pamětí „S“ pojí, je silná forma synestézie.<sup>117</sup>

*“Shareshevsky si představoval čísla ve stejných barvách a tvarech, jako když je viděl poprvé jako dítě; v jeho nepublikovaném deníku píše: “všechny čísla mají křestní jméno, příjmení a přezdívku, které se mění podle mého věku a nálady.” Číslo jedna je štíhlý muž s dlouhou tváří a držením těla jako nabiják; číslo dvě je buclatá dáma s komplikovaným účesem ha vršku hlavy, oblečená v sametových nebo hedvábných šatech a za ní se šine vlak.”*<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, str. 34

<sup>115</sup> Johnson, Reed, The Mystery of „S“ the Man with an Impossible Memory, *The New Yorker*, 2017 [online] <https://www.newyorker.com/> Dostupné z: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-mystery-of-s-the-man-with-an-impossible-memory>

<sup>116</sup> Luria A., R. *The Mind*, str. 63

<sup>117</sup> „Synesthesia is a “crossing” of the senses. For example, “colour-hearing,” in which people say that specific sounds evoke in them the actual experience of certain colours, is relatively frequent. Some musicians and others report that they see particular colours whenever they hear given tones and musical passages; poets sometimes claim to hear sounds or musical tones when they see words, images, and colours. Synesthesia may be induced with drugs, and, in rare psychiatric disorders, sufferers may not be able to tell whether they are seeing or hearing.” West J., Louis, *Illusion*, Encyclopædia Britannica, 2017 [online] <https://www.britannica.com/> Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/illusion>

<sup>118</sup> „Shareshevsky thought of numbers in the same colors and fonts that he first saw them in as a child; in his unpublished notebook, he writes that “all the numbers had names, first and last, and nicknames, which changed depending on my age and mood.” The number one “is a slender man with ramrod posture and a long face; ‘two’ is a plump lady with a complicated hairdo atop her head, clad in a velvet or silk dress with a train that trails behind her.” Johnson, Reed, *The Mystery of „S“*

Jorge L. Borges píše v povídce *Funes, muž se zázračnou pamětí* o tom, jak se jeho hrdina snaží klasifikovat věci, aby měl ve světě přehled - ale klasifikovat věci jednoho dne mu zabralo celý den a proto se Funes svého plánu vzdává<sup>119</sup>. Ve skutečnosti tomu ale bylo jinak: Shareshevsky si psal seznamy věcí, které chtěl zapomenout.<sup>120</sup> Byla to poněkud naivní představa, seznamy s napsanými věcmi totiž páčil, jako by si myslel, že pokud bude zničeno slovo, tak bude zničena i vzpomínka - ty ale zůstávaly. Podstatné je na Borgesově příkladu něco jiného – schopnost cestovat pamětí a vybavit si určité situace, ve kterých již člověk byl a znovu je prožívat. Funes se dokázal vrátit do určité vzpomínky a se všemi detaily ji prožil znovu. Mentální cestování ale souvisí s tělesností samotnou.

*“Podle Luriových pokusů, byl Shareshevsky schopný měnit teplotu své ruky o několik stupňů pouze vizualizací horké trouby nebo kostky ledu. Představa hluku způsobovala obranný reflex jeho ušních bubínků, jako by byl zvuk opravdu slyšet.”*<sup>121</sup>

Nejen že Shareshevsky dokázal ovládat na základě vzpomínek svoji tělesnou teplotu, ale stávalo se mu také, že se „rozvojoval“ a jedna jeho část zůstávala doma, zatímco ta druhá byla ve škole. Jeho živé snění Luria chápal jako příčinu neschopnosti dobře se orientovat ve světě. Další zajímavostí je, že Shareshevsky nezpozoroval až do setkání s Luriou svoji odlišnost.<sup>122</sup> Jak už jsem zmínil, tak problém „S“ nespočíval ve vzpomnutí si, ale v opaku – neschopnosti něco zapomenout. Shareshevsky se podobá člověku budoucnosti, o kterém Marker píše jako o polaritě přítomnosti. Cestovat časem tak může znamenat cestovat svojí pamětí, podobně jako toho byl schopný „S“, který často nedokázal rozlišit mezi vzpomínkou a skutečností. Další podobnost se vztahuje k Bergsonovi, podle kterého jsme schopni si vybavit celou minulost, pokud budeme správně koncentrovaní – „S“ totiž vyřešil svůj problém se vzpomínáním tak, že se na určité věci prostě přestal zaměřovat, a uvědomil si, že není třeba mít strach ze vzpomínek uložených v paměti.<sup>123</sup> S pamětí je možné pracovat

---

<sup>119</sup> Borges, Jorge Luis, *Zrcadlo a Maska*, Odeon, Praha: 1989, str. 89-96.

<sup>120</sup> Luria A., R. *The Mind*, str. 70

<sup>121</sup> „According to Luria’s experiments, Shareshevsky could alter the skin temperature of his hands by several degrees by visualizing himself touching a hot stove or a block of ice. Imagining a loud noise caused an involuntary protective reflex in his eardrums, as though the sound had actually occurred.“ Johnson, Reed, *The Mystery of „S“*

<sup>122</sup> Luria A., R. *The Mind*, str. 9

<sup>123</sup> Luria A., R. *The Mind*, str. 71

jako s archivem, z něhož vytahujeme položky podle potřeby. Dokonalá paměť ale skýtá problémy jako neschopnost rozlišit realitu od vzpomínky apod.

### 2.3 *Krystaly času*

„*Kinematografie nepředstavuje pouze obrazy, obklopuje je určitým světem.*“<sup>124</sup> Deleuze chce říci, že obraz představuje něco, co je svět samotný: obraz je zdvojením světa. Existují aktuální a virtuální obrazy – aktuální je v případě filmu obraz na plátně a virtuální, čistý je obraz „svět“. „Je to utváření obrazu o dvou podobách, aktuální a zároveň virtuální.“<sup>125</sup> Tato citace naznačuje, že jde o jednu věc, která má dvě strany, jež dokážeme většinou rozlišit. Existují ale také subtilní obrazy, kde aktualitu a virtualitu rozlišit nelze a to je i případ našeho zkoumání. K celé situaci se ještě vrátím ve třetí části práce, kde ukážu jakou povahu má přirozený svět a člověk v něm, ale můžu již teď říci, že nerozlišitelnost aktuálního a virtuálního je podobná tomu, co jsem již uvedl o fenomenologickém a analytickém čase. Ukázal jsem, že se tyto časy mohou protínat, a to takovým způsobem, že existují zapletené do sebe, jako je tomu třeba na začátku (a na konci) *La Jetée*, kdy hlavní hrdina jako dítě pozoruje vlastní smrt, což ale neví, protože se jako dítě identifikuje až z pozice dospělého. To, co je pro dítě virtuální, je pro dospělého muže aktuální a naopak.

„*Ve skutečnosti neexistuje něco virtuálního, co by se ve vztahu k aktuálnímu samo nestalo aktuálním, přičemž aktuální se zase ve stejném vztahu stává virtuálním: je to dokonale reverzibilní rub a líc.*“<sup>126</sup>

Obraz – krystal je to, co vzniká a v čem spočívá neoddělitelnost virtuální a aktuální části. Aktuální je vždy přítomné, ale přítomnost se neustále mění či pomíjí, proto můžeme říci, že se stává minulostí a je nahrazena novou přítomností.

„*Musí totiž pominout proto, že přichází nová přítomnost, a proto musí pominout už v té chvíli, kdy je přítomná, v momentě, v němž je přítomná. Je proto nutné, aby byl obraz přítomný i minulý, ještě přítomný a již minulý, a to najednou, současně.*“<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2*. str. 84

<sup>125</sup> *Ibid.*, str. 84

<sup>126</sup> *Ibid.*, str. 86

<sup>127</sup> *Ibid.*, str. 96

Jinak by přítomnost nikdy nepominula. Přítomnost je aktuální obraz a minulost je virtuální obraz. Každý okamžik našeho života je zdvojený – na jedné straně je to vjem, na straně druhé vzpomínka.

„Ve skutečnosti krystal neustále zaměňuje dva rozdílné obrazy, které jej tvoří, aktuální obraz přítomnosti, která mívá, a virtuální obraz minulosti, jež se uchovává: rozdílné a přece nerozlišitelné, a o to více nerozlišitelné, že jsou rozdílné, neboť nevíme, který z nich je jeden a který druhý.“<sup>128</sup>

Podobnou skutečnost už jsem zmiňoval, když jsem analyzoval *La Jetée* a zaměřil se na analytický a fenomenologický čas s virtualitou a aktualitou přítomnosti a minulosti. Paměť, ale i přítomnost a budoucnost se štěpí na dvě části, které jsou jednou a jedinou věcí: přítomnost vždy obsahuje minulost, jinak bychom žili v neustálé věčné přítomnosti – je tedy virtuální a aktuální s tím, že virtualita se aktualizuje a aktualita se stává virtualitou, ke které se vztahujeme jako ke vzpomínce, jež když tane na mysli, je opět aktualizovaná. Podstatné je nejen to, že přítomnost a paměť obsahuje takovouto nakonec nerozdělitelnou dvojznačnost, ale i to, že přirozený svět a člověk ve světě obsahují takovýchto dvojznačností mnoho – alespoň co do fenomenologického pojetí.

Než se podívám, jak je to s ránou a přirozeným světem, vrátím se na chvíli k *Sans Soleil*. To, že spolu čas a paměť souvisí, je zřejmé, protože vzpomínat, zapamatovávat si nebo zapomínat je možné pouze v čase. Doposud jsem rozdělil čas fenomenologický, analytický a ukázal, jak souvisí s virtuálními a aktuálními vzpomínkami. Film *Sans Soleil* se rozpíná mezi budoucností, kterou si kameraman Krasna živě představuje díky silné, *filmové, epizodické paměti* a přítomnosti s minulostí. V *La Jetée* zprostředkuje cestování v čase vynález, zatímco v *Sans Soleil* je to paměť a s ní spojená imaginace. Jaký je rozdíl mezi cestováním pamětí a cestováním v čase? Není opravdu cestování v čase aktualizováním jiných virtuálních vzpomínek (představ)? Když vezmeme v potaz Shareshevského, zdá se, že ano. Jde o vrstvy, které se aktualizují a vytváří nové virtuální vzpomínky, které je možné opět aktualizovat – vzniká nikdy nekončící spleť paměti a představivosti. Může to ale být i naopak: epizodická paměť se vztahuje k představě budoucnosti a cestuje jakýmsi virtuálním prostorem imaginace, ve kterém se ale děje to samé co v minulosti –

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, str. 100

virtualita a aktualita se rozvětjuje a vytváří nové sféry virtuálního a aktuálního. Na konci této pasáže Marker říká:

*“Ovšem, že ten film nikdy nenatočím. Přesto ale připravuji scény, vymýšlím zvraty, obsazují má oblíbená zvířata. Dokonce jsem ten film pojmenoval. Jak jinak než názvem jedné z Moussorgského písní: Bez Slunce.”<sup>129</sup>*

Představa budoucnosti se rázem stává aktualizovanou virtualitou minulosti. Sledujeme film, který „neměl být vytvořen“, pohybujeme se v jedné vrstvě paměti, která je aktuální i virtuální, dvojnásobná, jako svět, ve kterém se pohybujeme.

### 3 Trhlina světa

#### 3.1 Rána a Intencionalita v *Sans Soleil*

Cílem práce je ukázat, jakým způsobem je možné chápat ránu a velkou ránu (nebo trhlinu) dějin v kontextu Markerova filmu *Sans Soleil*, a co to znamená pro melancholický a beznadějný svět, který ve filmech *La Jetée* a *Sans Soleil* autor představuje. Zpět k výchozímu bodu této práce:

*„Kdo řekl, že čas vyléčí všechny rány? Bylo by vhodnější říci, že čas vyléčí všechno - kromě ran. Časem bolest z odloučení ztrácí skutečné kontury. Časem vytoužené tělo mizí, a jestli se toužící tělo zastavilo, aby existovalo pro někoho jiného, to co zůstává, je rána bez těla.“<sup>130</sup>*

Při bližším ohledání je patrné, že je několik pojmů z citace potřeba osvětlit. Rána je představena jako cosi, co nemizí s časem a čas zároveň vyléčí vše kromě rány. Je zde *jakýsi* druhý, který je s ránou spojený a jeho nepřítomnost, která je posléze vyplněna někým dalším. Rána je tedy intencionální, změřená k někomu druhému a jeho nepřítomnosti. Rána je ale něco, co čas neléčí, co nemizí. Jak lze chápat, že čas vyléčí vše kromě zranění? Čas neléčí, alespoň ne v pravém slova smyslu – k léčbě dochází totiž v čase, ať už jde o ránu fyzickou nebo mentální. Pro Deleuze je zde virtuální, čistá minulost, která odpovídá tomu, co se opravdu stalo a pak je zde možnost minulost aktualizovat (což se děje při vzpomínání). Rána

---

<sup>129</sup> „Bien sûr, je ne le ferai jamais, ce film. Pourtant j'en collectionne les décors, j'en invente les détours, j'y dispose mes créatures favorites, et même je lui donne un titre, celui des mélodies de Moussorgski justement : Sans Soleil.“ Bez slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker

<sup>130</sup> „Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures ? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. . Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bord réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure, c'est une plaie sans corps.“<sup>130</sup> Bez slunce (*Sans Soleil*, 1983) rež. Chris Marker



bezpochyby existuje jako virtualita, tedy není časem vyléčena – je pouze zapomenuta a je možné ji aktualizovat tím, že si na ni vzpomeneme. Je to podobné tomu, jakým způsobem je konstituovaný přirozený svět a poznání. Přirozený svět je „vrstevnaté“ místo, kdy různé vrstvy představují různé stupně poznání. Představme si první vrstvu jako hmotu, ze které teprve vzniká člověk, který se učí, vynalézá *pazourky, sekery* a na těchto základech (které tkví ve skutečnosti v těle a představuje je smyslové vnímání) se budují civilizace, nové technologie apod. Člověk se ke světu, věcem a lidem ve světě vztahuje intencionálně a svět diferencuje na základě svého poznání. Rána zůstává ve vrstvách, které jsou pod aktuálně prožívanými vrstvami. To dokumentuje část následující citace: „... *a jestli se toužící tělo zastavilo, aby existovalo pro někoho jiného, to co zůstává, je rána bez těla.*“<sup>131</sup>

Vytoužené tělo pro milence přestalo existovat, to značí intencionální vztah mezi „já“ a vytouženou osobou, mezi prvním a druhým. Bytost, k níž se vztahují, se pohybuje na horizontu mého života, proto se k ní mohu vztahovat. Horizont (svět, ve kterém se pohybuji) se neustále transformuje a jeho konstituce, jež vychází z té předchozí (tudiž osoba za horizontem nemizí zcela, pouze se k ní v tomto novém světě nevztahuje, protože již není podstatná, není součástí každodennosti), dostává nové podoby a intencionálně se vztahuje k druhým. Rána není časem vymazána, zničena. Zůstává nepřístupná pro tělo, které je aktuální, protože náleží tělu, jež je minulé, nyní změněné novými vrstvami poznání a zkušeností. Ke druhému se nevztahují, protože pro mě přestal jako takový existovat. Takovéto pojetí rány sice její povahu neobjasní – o té bych mohl v rámci filmu *Sans Soleil* stejně pouze spekulovat a ptát se: „Opustila Markera v té době žena? Nedokázal snést nespravedlnost historie nebo chudobu v Guineji-Bissau?“ Možná vše dohromady, ale co by to znamenalo? Přispělo by to k pochopení Markerova melancholického světa? Možná ano, ale pro mě je podstatné na základě fenomenologicky - Deleuzovské interpretace tento melancholický svět uchopit.

### **3.2 K čemu je přirozený svět**

Podstatným bodem pro moji interpretaci je pojem **přirozeného světa**, proto ho nyní přiblížím. *Lebenswelt* (přirozený nebo žitý svět) „vynalezl“ ve třicátých letech Edmund Husserl, který v knize *Krise evropských věd a transcendentální*

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

*fenomenologie*<sup>132</sup> podrobil západní společnost kritice za to, že vlivem pozitivistické vědy a tradice vědeckého modelu Galileiho Galileiho (a René Descartese) ztratila kontakt se svojí podstatou a tudíž svůj směr a schopnost zodpovídat podstatné otázky týkající se lidské existence.<sup>133</sup> Úspěšnost vědě Husserl neupírá<sup>134</sup>. Za konceptem přirozeného světa stojí poněkud naivní cíl postavit znovu filosofii do popředí všech věd, aby byla zajištěna jejich smysluplnost (kontakt s podstatou). Filosofie má být univerzální vědou, která bude ostatní vědy kategorizovat, ale do jejich metod a funkcí však zasahovat nebude. Co vlastně přirozený svět je a k čemu ho můžeme využít? Husserl ho používá k fundování vědy<sup>135</sup>, jak je jasné z jeho plánu *Krize věd*, zatímco např. jeho žák Merleau-Ponty používá žitý nebo přirozený svět k analýzám umění.<sup>136</sup> Přirozený svět lze chápat jako primordiální sféru, na které naše civilizace (vše) vyrostla – v původním smyslu je to neaktualizovaná potence, na jejíž půdě se díky vnímání zrodí teorie a od ní odvislá praxe. Přirozený svět tedy můžeme uchopit jako svět *neteoretický*, ve kterém dáváme přednost tomu, jak se věci jeví, před jejich teoretickým uchopením. Teorie pro Husserla do velké míry představuje matematizaci<sup>137</sup> a idealizaci světa. Michal Ajvaz říká, že přirozený svět lze chápat jako vrstvicí se strukturu<sup>138</sup> a ukazuje, jakým způsobem se k sobě vrstvy mají. Pokud se staví dům, je nutné postavit nejdřív první patro, abychom mohli postavit druhé, ale to jestli má dům dva nebo tři patra je opět markantní rozdíl. Druhé patro může být to nejvyšší nebo také ne. Stejně je to s vrstvami poznání a zkušeností. Vrstvy se neovlivňují pouze jednosměrně, ale pro vyšší vrstvy je zapotřebí vrstvy nižší. Nemohu postavit třetí patro bez předchozích

---

<sup>132</sup> HUSSERL, Edmund., *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Akademie věd České republiky, 1996

<sup>133</sup> HUSSERL, E., *Krize*, str. 25

<sup>134</sup> Koncept přirozeného světa obsahuje samozřejmě nespočet problémů, které jsou k dohledání např. ve sborníku *Spor o přirozený svět* (VELICKÝ, B., TRLIFAJOVÁ, K., KOUBA, P. & al., *Spor o přirozený svět*, Praha: FILOSOFIA, 2010, 331 str.) Zajímavostí může být, že jakkoliv je Husserlova kritika z velké části opodstatněná, například B. Velický upozorňuje na to, že ne celá věda je výsledek aproximativní matematizace a idealizace a jako příklad zmiňuje kvantové částice u kterých bud můžeme určit polohu nebo rychlost ale nikdy ne obojí, tzn. To není výsledek pouhé matematizace a idealizace. Apod. (VELICKÝ, B., „*Přirozený svět a fyzika. Přirozený svět fyzika*“, in VELICKÝ, B., TRLIFAJOVÁ, K., KOUBA, P. & al., *Spor*) Příkladů zejména z jiných vědeckých odvětví je ale v knize nespočet.

<sup>135</sup> E. HUSSERL, *Krize*, str. 167

<sup>136</sup> Viz. MERLEAU-PONTY, M., *Svět vnímání*, Praha: OIKOYMENH, 2008

<sup>137</sup> Husserl si myslí, že k odtržení od Přirozeného světa došlo na základě Galileiho konceptu vědy, který jako první začal pracovat s ideálními tvary (věcmi), které byly později zaměněny za skutečné předměty, které se ve světě nacházejí. Citace. (HUSSERL, E., *Krize*, str. 81-82)

<sup>138</sup> AJVAZ, M., „K čemu je dobrý pojem přirozeného světa“, in VELICKÝ, B., TRLIFAJOVÁ, K., KOUBA, P. & al., *Spor*, str. 19-53.

dvou. Vrstvy přirozeného světa si lze představit jako náležící určité době a je jasné, že přirozený svět starořeků (uměli používat meč) byl jiný než ten náš (umíme používat počítač).

### 3.2.1 Podoba přirozeného světa

Přirozený svět ale není prázdný, je plný věcí, které mají smyslové kvality, jako jsou barva, chuť, textura, syrkost apod. Smyslové kvality dělají věci smyslově vnímatelné. Pozoruhodné je, že věci nedisponují smyslovými kvalitami, jež by na sobě byly nezávislé: kvality se protínají. V rozhlasových přednáškách uvádí Merleau-Pontyho, Sartrov příklad s citronem. Sartrov příklad s citronem. Sartre říká, že je citron rozprostřed do všech svých kvalit: kyselost citronu je žlutá a je to žluť, která je kyselá. Stejně tak je to tvar koláče který jíme, apod. Všechny kvality věci jsou prostoupeny.<sup>139</sup>

Vnímání s Merleau-Pontym chápeme jako druh komunikace mezi já a věcmi, já a světem, já a druhým. Tělesnost je pak jak říká Merleau-Pontyho živel - ne duch ani substance - „není sjednocení či sklad dvou substancí, nýbrž cosi, co lze samostatně myslet... kruh, který nevytvářím, nýbrž jímž jsem tvořen, toto zavíjení viditelného do viditelná...“<sup>140</sup> Tělesnost je určitá vrstva kvality<sup>141</sup>. Můj pohled objímá věci, částečně se jimi stává a tělesnost je právě to, co je mezi mnou a věcmi. Svět je tak chápán jako tělo, protože jsme z jedné matérie, viditelná. To, co je pro nás, ale podstatné je, že stejně jako je to u smyslových kvalit, kde dochází k prolínání, stejně je to u smyslů, které se mezi sebou navzájem přepisují. Merleau-Ponty pracuje s dichotomií **vidoucí – viděné**, na jejímž základě jsme součástí světa. Stejně tak je tomu i s ostatními smysly: *dotýkaný – dotýkající, slyšený – slyšící*. Funkčnost vztahu viděný - vidoucí pak podle Merleau-Pontyho zajišťuje *předobjektivní jednota* - jsme z jedné matérie – viditelná a tudíž si „rozumíme“.<sup>142</sup>

*„Přirozený svět je horizontem všech horizontů, stylem všech stylů a mým zkušenostem zaručuje jednotu, která je daná a není výsledkem chtění ... a jejímž korelátém ve mně*

---

<sup>139</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Svět*, str. 28

<sup>140</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Viditelné*, str. 143

<sup>141</sup> *Ibid.*, str. 138

<sup>142</sup> *Ibid.*, str. 144

*je daná a předosobní existence mých smyslových funkcí, v níž jsme našli definici těla.*<sup>143</sup>.

Vzpomeneme-li Husserlův příklad z idejí o hmatu<sup>144</sup>, který Merleau-Ponty ve *Viditelném a Neviditelném* přejímá<sup>145</sup>, ocitneme se ve zvláštním paradoxu, ve chvíli, kdy se jedna naše ruka dotkne ruky druhé, neboť se najednou stáváme dotýkaným i dotýkajícím se zároveň. Husserl říká, že není možné zaměnit ruku dotýkanou a dotýkající se.

*„Jejich krajiny se proplétají, jejich aktivita stejně jako jejich pasivita jsou navzájem v přesném souladu: to je však možné jen tehdy, pokud již nedefinujeme pocíťované primárně jeho příslušností k jednomu a témuž „vědomí“, nýbrž chápeme je naopak jako obrácení viditelná k sobě, jako tělesné přilínání pocíťujícího k pocíťovanému a pocíťovaného k pocíťujícímu.*<sup>146</sup>

Toto předpodstatnění (reverzibilita) spočívá v tom, že je vnímající subjekt zaměnitelný s percipovanou věcí, protože v ní rozpoznává to, co do ní vložil. Proto je možné říci, že na nás věci hledí naším vlastním pohledem. Každou věc pojmáme na základě vlastní diferenciací světa. Tato reverzibilita není aktuální, ale pouze myslitelná: nikdy nemůže být ve skutečnosti završena. Vlastní diferenciací světa je neustále se rozvíjející „já“, jež se nikdy nemůže zcela stát věcí, kterou vnímá. Tato dvouznačná a neuzavřená struktura vnímání odpovídá otevřenému světu, protože on je místem, kde vnímání probíhá.

*„...tělesnost, o níž mluvíme, není hmota. Je to zavíjení viditelná do vidoucího těla, hmatatelného do dotýkajícího se těla, jež se dosvědčuje zejména tehdy, pokud tělo vidí samo sebe a dotýká se samo sebe právě v okamžiku, kdy vidí věci a dotýká se jich, takže současně jako hmatatelné sestupuje mezi věci a jakožto dotýkající se je všechny ovládá, přičemž tento vztah, tento dvojí vztah vynáší ze sebe rozštípení či puklinu ve své vlastní mase.*<sup>147</sup>

Reverzibilita se netýká pouze našich smyslů. Dichotomní vztah vidoucí - viděné jde mnohem dál a lze ho analogicky aplikovat na vrstvu viditelná i neviditelná, které

---

<sup>143</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologie*, str. 402

<sup>144</sup> Srov. HUSSERL, E., *Ideje II*, str. 142

<sup>145</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Viditelné*, str. 150

<sup>146</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Viditelné*, str. 145

<sup>147</sup> *Ibid.*, str. 148

jsou také reverzibilní. Můžeme pak s Merleau-Pontym říci, že vědomí se manifestuje na povrchu našeho těla apod. Tato skutečnost umožní pracovat s ránou, kterou můžeme chápat i abstraktně (třeba jako nepřítomnost).

*„Konstatujme pouze, že ani čistá idealita není bez tělesnosti a není odloučena od horizontových struktur: žije z nich, třebaže jde o jinou tělesnost a jiné horizonty.“<sup>148</sup>*

### 3.2.2 Mezitělesnost *Sans Soleil*

Mezitělesnost<sup>149</sup>, neboli spolubytí je konstituováno až s druhým a i my se teprve s dalším člověkem stáváme celistvými. Druhý nás odkrývá svým pohledem – jen on nás může vidět cele: jak říká Merleau-Ponty, pouze druhý může vidět naše záda<sup>150</sup>. Všimněme si jaké postavení má v citaci z *Sans Soleil* druhý.

*„S časem vytoužené tělo mizí, a jestli se již toužící tělo zastavilo, aby existovalo pro někoho jiného, to co zůstává, je rána bez těla.“<sup>151</sup>*

Z citace vyplývá, že druhý se na odtělesnění podílí. Podívejme se kolik druhých v *Sans Soleil* je: jedním *druhým* je žena, které Marker-Krasna posílá dopisy, jež slyšíme v podobě nezúčastněného komentáře. Jaký je mezi nimi vztah, není jasné, neboť žena pouze čte dopisy kameramana Krasny. Jsou ve filmu nějakí další druzí? Film je sice plný lidí, ale mezi kameramanem a lidmi je neprostupná vrstva filmového pásu a kamery, která umožňuje jen pozorovat. Film je cestou paměti a imaginace, které jsou rozprostřeny do geografie světa. Obrazy filmu působí jistým způsobem nezúčastněně – kameraman je pozorovatel -komentátor. Stejným způsobem jako natáčí jednotlivé obrazy, zachycuje i myšlenky ve formě dopisů. Cestujeme do budoucnosti a procházíme se knihovnou paměti; nejsme knihovníkem, ale náhodným kolemjdoucím, který pomyslel na jednu knihu, ale než k ní došel, začal listovat jinými a nyní se vertikálně i horizontálně pohybuje mezi jednotlivými svazky, asociuje, rozděluje, stává se knihovnou a je od ní odlišný. Vzpomínky se týkají druhých a jejich činů, ale druhý v knihovně není. Alespoň ne jako partner k dialogu, je tam jako objekt – obraz, který kolemjdoucí se zájmem pozoruje, vztahuje se k němu, ale nedostává se opravdového dialogu, protože k tomu je zapotřebí živé tělo. Film je plný druhých,

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, str. 155

<sup>149</sup> *Ibid.*, str. 143

<sup>150</sup> *Ibid.*, str. 140

<sup>151</sup> Bez Slunce (*Sans Soleil* 1983) rež. Chris Marker

přesto je bez nich. Marker Sans Soleil vytvářel jen se svými imaginárními dvojníky<sup>152</sup> – a jediný druhý v podobně ženy vypravěčky existuje mimo film.

### 3.3 Jak se zranění vztahuje k velké ráně historie

Ukázal jsem, jak je možné přistupovat k ráně, která je zbavené těla a nyní pojednám, jakým způsobem se z osobní rány stává velká rána dějin a jaký je mezi nimi vztah. Podívejme se na celou citaci:

*“A pod každou z těch tváří je paměť. A v místě, o kterém nám řekli, že pochází z výhně kolektivní paměti, je tisíce lidských vzpomínek, které prochází osobním zastavením ve velké ráně dějin.”*<sup>153</sup>

Co to ale je „velká rána (trhlina) dějin“? Jak se z osobní rány stane něco jako rána historie? Mají mezi sebou vůbec souvislost?<sup>154</sup> Celý film osciluje mezi osobním a historickým (dalo by se říci filmově historickým). V obou případech dokážeme nalézt paralely ke kolektivní i veřejné paměti, resp. k nějaké její části. Kolektivní paměť ale Marker odmítá. Podívejme se na to, co kolektivní paměť je a co by mohlo mluvit pro a proti interpretaci, že velká rána dějin je něco kolektivního.

#### 3.3.1 Odmítnutí kolektivní a veřejné paměti

Charakteristikou kolektivní paměti je, že se vztahuje k určitému počtu jedinců. Kolektivní paměť je sdílená s dalšími lidmi. S přáteli jsem byl na výletě, tak máme společné, kolektivní vzpomínky. Halbwachs tvrdí, že:

*„Naše vzpomínky zůstávají za každých okolností kolektivní a jsou nám připomínány ostatními, i když se týkají událostí, na nichž jsme se podíleli sami, nebo věcí, které jsme viděli pouze my. Je to tím, že ve skutečnosti nikdy nejsme sami. Vždy v sobě a s sebou neseme určitý počet různých lidí.“*<sup>155</sup>

Být na výletě v Londýně znamená být v prostoru, se kterým mám zkušenost skrze film, průvodce, historickou knihu apod. - znám ho díky dalším, a proto v něm

---

<sup>152</sup> Marker, Chris, „Letter to Theresa“

<sup>153</sup> „Et sous chacun de ces visages, une mémoire. Et là où on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leur déchirure personnelle dans la grande déchirure de l'Histoire...“ Bez Slunce (Sans Soleil 1983) rež. Chris Marker

<sup>154</sup> Tisíce vzpomínek lidí, kteří ukazují své osobní rány ve velké ráně dějin, může být uchopeno jako aktualizace jedné jediné rány. Krystal času neustále vytváří nové virtuální a aktuální přítomnosti, proto by velká rána dějin mohla být jedna jediná vzpomínka na odloučení nespočetněkrát vzpomínaná aktualizovaná a virtualizovaná.

<sup>155</sup> Halbwachs, Maurice, *Kolektivní paměť*, Sociologické nakladatelství, Praha: 2009, str. 51

nejsem nikdy sám. Vzpomínka nevyžaduje svědky. Vždy jsem součástí nějakého typu kolektivity: „...vzpomínat lze pouze za předpokladu, zaujmeme-li pohled jedné nebo více skupin a přináležíme-li do jedné nebo více proudů kolektivního myšlení.“<sup>156</sup> Druhé potřebujeme jako oporu pro vyvolání vzpomínky – ty totiž vycházejí z mentálního prostředí, které je konstituované lidmi.<sup>157</sup> Halbwachs říká, že veškeré vzpomínání je podmíněné sociálně - kolektivními strukturami, a tak ryze a čistě individuální paměť neexistuje. Alespoň ne ve smyslu, že by se nepodílela na určité kolektivitě. Může kolektivní paměť vysvětlit *velkou ránu (trhlinu) dějin*? Jak by interpretace pomoci kolektivní paměti vypadala? Nacházíme se ve světě, a proto co se týká nás, týká se i světa a všech ostatních v něm – to je zcela jistě typ kolektivity. Rány ve světě jsou díky kolektivní paměti sdílené. Proč Marker kolektivní paměť odmítá? Pravděpodobně proto, že chce klást důraz na jednotlivce, který se prochází zahradou s obrazy paměti, jež jsou jako záběry vždy čisté – nejde tak o to, co obraz obsahuje, ale o to, že obraz reprezentuje realitu a není pro něho třeba žádného ověření druhých. Je to čistý virtuální filmový obraz – i když obraz rámovaný filmovým políčkem. Vezměme v potaz ještě druhou věc, která by proti kolektivní paměti mohla vystoupit a to je *Third world of time*, který pochází z roku 4001, kde si člověk pamatuje dokonale vše – stejně jako filmový obraz i člověk je ohraničen „filmovým polem“ očí, které se na něco zaměřují podobně jako kamera. Nemyslím si, že je třeba kolektivní paměť odmítat, ale její pojetí k naší interpretaci rány mnoho nepřidá, neboť nevysvětlí, jakým způsobem se z rány stává trhlina historie – všechny rány jsou přece více či méně společné. Další koncept, který odmítneme jako vysvětlení, je Moyerovo<sup>158</sup> pojetí veřejné paměti, kterou podle něho disponuje dokumentární film, jež historické události zachycené na filmový materiál chápe podobně jako vlastní vzpomínky. Např. na záběry z války (válku) vzpomínáme podobně jako na to, kde jsme byli minulé léto: oběma případům je společné fragmentární uchopování obrazů, které zasazujeme do dalšího kontextu. Film je specifickým médiem pro paměť, není to medium paměti kolektivní, ale veřejné. I proto, že paměť funguje v rámci jakýchsi útržků, pohyblivých obrazů, které si pamatujeme. To filmu *Sans Soleil* odpovídá v bodě, kdy řekneme: paměť je fragmentární podobně jako dokumentární záběry a tak struktura *Sans Soleil* do jisté míry odpovídá struktuře vzpomínání (které, jak již víme, se vztahuje k budoucnosti, co

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, str. 63

<sup>157</sup> *Ibid.*, str. 65

<sup>158</sup> Moyer F., James, *Film*

do schopnosti si ji představit). Film to ale nevysvětluje. *Sans Soleil* není jakýmsi veřejným dědictvím, je spíše záznamem jedné paměti – i když se v něm veřejné vzpomínky v podobě kamikadze pilota nebo chudoby v Guineji-Bissau vyskytují, pro „...tisíce lidských vzpomínek, které prochází osobním zastavením ve velké ráně dějin.“<sup>159</sup>, budeme muset nalézt jiné východisko a to spočívá v přirozeném světě.

### 3.4 Trhlina dějin

„Já“ je na základě nikdy nedokončené reverzibility spirálovitě vpleteno do světa, což umožňuje říci, že věci (druzí, svět) na nás hledí naším pohledem. Díky tomu jsme schopni interpretovat ránu jako něco, co je v osobní rovině dáno jednotlivci, (ať už Krasnova rána pramení z odloučení nebo smrti A. Cabrala...)<sup>160</sup>, ale obecně náleží světu, který je díky reverzibilitě s jednotlivcem zaměnitelný. Svět hledí na Markera (a na nás, diváky) jeho očima (při sledování, ale i našima). Je to svět, který postrádá druhého, jenž by vstoupil do dialogu: svět napůl prázdný, zraněný na základě reverzibility člověka, který na něj hledí, neboť je diferencovaný skrze absenci druhého. Rána je zbavena těla dvojnásobem – jednak zde není druhý a to, co zbývá, je prázdné místo -rána je absence. Zadruhé je virtuální (čistá) rána aktualizovaná, a tak znovu vytváří krystal času, který ji opět rozdvojuje (ve skutečnosti je již vždy rozdvojená), vrací (aktualizuje), aby ji v jiné podobě (virtuální) znovu odejmul. Všimněme si, že virtuální obraz a aktuální obraz jsou si v lecčems podobné s dichotomií vidoucí - viděné (a jim podobným), totiž způsobem, jak se na základě nezavřítelné reverzibility zařazují do světa. Podobně v *La Jetée* virtualita času odpovídá obrazu smrti, který se aktualizuje jako smrt ve chvíli, kdy se prožívaný čas protíná s analytickým časem. To je třetí moment, který je pro mě podstatný. Shrnu to ale ještě jednou. Zaměnitelnost, reprezentovaná dichotomií vidoucí - viděné (ale stejně tak můžeme říci, viditelné - neviditelné, což odpovídá např. myšlenka - tělo, vzpomínka - kůže), která je vlastní vnímajícímu člověku, se nevyskytuje pouze ve světě, do něhož je tělo vpletené, ale je také v samotné podstatě času a vzpomínání. To vede k dalšímu závěru a to k rozšíření interpretace slova *déchirure* jako trhliny, která ve světě je. Je to trhlina nebo i rána mezi člověkem a druhým, člověkem a světem, je to trhlina mezi přítomností a minulostí, kterou reprezentuje Deleuzeův krystal času, je to trhlina mezi subjektivitou prožívání a objektivitou věcí.

---

<sup>159</sup> Bez Slunce (*Sans Soleil* 1983) rež. Chris Marker

<sup>160</sup> *Ibid.*



Merleau-Ponty hovoří o jednotě světa, která je zajištěna tím, že jsme ze stejné „látky“ – *viditelné a neviditelné*, mezi kterou je nepřekročitelná, nekonečně malá propast, protože neviditelné zůstává v posledku neviditelným a viditelné nakonec zůstane viditelným. Rozlišit mezi oběma nepřísluší člověku, který je bytostně časový, a tak je pro něho trhlinka skryta. Představme si roztočenou minci – víme, že na jedné straně je aktualita a na druhé straně virtualita, protože obě náleží stejné věci, víme, že mezi nimi je tloušťka mince, která reprezentuje trhlinku. Mince se točí, protože se k ní intencionálně vztahujeme a s časem (v čase) generuje nový pohyb, který je reprezentovaný jako virtualita a aktualita. Abychom mohli říci, jak se situace má (tedy kde je panna a kde orel), museli bychom minci vyjmout z času, což vyžaduje myšlenkový experiment, nikoli reálnou možnost. **Rána a Trhlinka** jsou tedy dvě nemožnosti, dvě prázdná (a plná) místa, ve kterých se ve světě nalézáme (a nenalézáme). Pokud si v takovéto konstelaci představíme člověka budoucnosti, který bloudí mezi obrazy paměti jako Shareshevsky bez schopnosti rozlišit, co je sen a co skutečnost, melancholické vyznění světa *Rampy a Sans Soleil* se zdá jako logická konsekvence. Jak říká Nietzsche, štěstí spočívá v zapomnění, protože minulost si zaslouží být zapomenuta, neboť jinak by nás svoji tíhou zničila.<sup>161</sup>

## ZÁVĚR

Cílem práce bylo analyzovat ránu ve filmu *Sans Soleil* za pomoci interpretce času a paměti a ukázat tak, proč je filmový svět Chrise Markera tak melancholický. Ukázal jsem, že se v *Sans Soleil* pohybujeme mezi dvěma polaritami paměti – amnézií a nemožností zapomenout, jako pozoruhodný „S“. Film připomíná cestu paměti mezi těmito polaritami. Jsme přeneseni do roku 4001, odkud se vydáváme na pouť paměti, aktualizujeme vzpomínky a vytváříme nové virtuality. Geografie vnitřní a vnější se splétají, stejně jako historicita a osobní prožitek v podobě dopisu. Smyčky paměti a představivosti se rozvětvují, aby se do sebe nakonec vždy zavinuly. Tři podstatné momenty, které tvoří melancholické univerzum, jsou protnutí prožívaného a analytického času, krystal času, který odpovídá ráně a přirozený svět začleňující ránu do světa. Aktualizovaná rána, jež byla ve své virtualitě zbavena těla, opět tělo získává a stává se jinou ránou, tvoří další virtualitu a aktualitu. Rána je nejen vzpomínka vyvolaná z paměti, ale také „trhlinka“ mezi jednotlivými virtualitami a aktualitami jedné vzpomínky. Vnitřní čas se tam, kde dochází k aktualizaci virtuality, setkává

---

<sup>161</sup> Nietzsche, Friedrich, *Nečasové úvahy*, str. 86-87

s chronologickým, protože je událost zařazena do světa: čistá vzpomínka je vždy chronologická, zatímco její aktuální část je vždy prožívaná. Stejně tak jako se virtualita nikdy nestane aktualitou, ani časy se nezamění. Přirozený svět je na této dvojznačnosti založen, neboť trhlina mezi reverzibilním vnímaným a vnímajícím teprve umožňuje život, smyslové vnímání a komunikaci (ke které jsou vždy potřeba nejméně dvě bytosti). Rána, která se dokola splétá v krystalu času je světu v dialogu propůjčena a výsledný chiasmus, který máme před očima, se odvíjí mezi momentem štěstí a budoucností, kdo ví, jestli Markerova nebo již Krasnova filmu.

## Seznam použité literatury:

### *Primární literatura*

ČENĚK, David: *Chris Marker*. 1. vyd. Praha: NAMU; MFDF Ji.hlava, 2012. 424 str. ISBN 978-80-7331-242-8.

Krauss, Rosalind. Marcel Duchamp ou le champ imaginaire. In: *Le Photographique*. Paris: Macula, 1990,. in <sup>1</sup>Lemaitre, Barbara. "Bez slunce, práce imaginárna". in ČENĚK, David: *Chris Marker*. 1. vyd. Praha: NAMU; MFDF Ji.hlava, 2012. 424 str. ISBN 978-80-7331-242-8. str. 300-321

Philippe DUBOIS, *Rampa Chrise Markera aneb Filmogram vědomí*, in ČENĚK, David: *Chris Marker*. 1. vyd. Praha: NAMU; MFDF Ji.hlava, 2012. 424 str. ISBN 978-80-7331-242-8. str. 115-154

Lemaitre, Barbara. "Bez slunce, práce imaginárna". in ČENĚK, David: *Chris Marker*. 1. vyd. Praha: NAMU; MFDF Ji.hlava, 2012. 424 str. ISBN 978-80-7331-242-8. str. 300-321

DELEUZE, Gilles: *Film 2: Obraz-čas*. 1. vyd. Praha: NFA, 2006. 371 str. ISBN 80-7004-127-7.

Friedrich Nietzsche, *Nečasové úvahy, O užitku a škodlivosti Historie pro život*, Mladá Fronta Praha: 1992, 166 str. ISBN 80-204-0289-6 str. 83-165

Halbwachs, Maurice, *Kolektivní paměť*, Sociologické nakladatelství, Praha:2009, str. 289, ISBN 978-80-7419-016-2

HUSSERL, E., *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Akademie věd České republiky, 1996, 568 str. ISBN 80-200-0561-7

HUSSERL, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*, Praha: OIKOYMENH, 2006, 360 str. ISBN 80-7298-129-3

Luria A., R. *The Mind of a Mnemonist*, Basic Books, Inc, USA, 1968, 160 str. ISBN 68-15918

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologie vnímání*, Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 str. ISBN 978-80-7298-485-5

MERLEAU-PONTY, M., *Svět vnímání*, Praha: OIKOYMENH, 2008, 79 str. ISBN 978-80-7298-287-5

MERLEAU-PONTY, M., *Viditelné a neviditelné*, Praha: OIKOYMENH, 2004, 278 str. ISBN 80-7298-098-X

## **Sekundární literatura**

Abe, Kóbo, *Tvář Toho druhého*, Svoboda, Praha 1981, str. 224. ISBN 25-075-81

Borges, Jorge Luis, *Zrcadlo a Maska*, Odeon, Praha: 1989, str. 89-96., 448 str. ISBN 80-207-0076-5

Ricoeur, Paul, *Čas a vyprávění 3*, OIKOYMENH, Praha, 2008, str. 413 ISBN 978-80-7298-105-2

Standing, Guy, *The Precariat The New Dangerous Class*, Bloomsbury Academic, New York 2011, 198 str. ISBN 978-1-84966-454-7

VELICKÝ, B., TRLIFAJOVÁ, K., KOUBA, P. & al., *Spor o přirozený svět*, Praha: FILOSOFIA, 2010, 331 str. ISBN 978-80-7007-317-9

AJVAZ, M., „K čemu je dobrý pojem přirozeného světa“, in VELICKÝ, B., TRLIFAJOVÁ, K., KOUBA, P. & al., *Spor o přirozený svět*, Praha: FILOSOFIA, 2010, 331 str. ISBN 978-80-7007-317-9, str. 19-53

VELICKÝ, B., „Přirozený svět a fyzika. Přirozený svět fyzika“, in VELICKÝ, B., TRLIFAJOVÁ, K., KOUBA, P. & al., *Spor o přirozený svět*, Praha: FILOSOFIA, 2010, 331 str. ISBN 978-80-7007-317-9, s. 285-305

## **Filmy**

Apokalypsa (*Apocalypse now*, 1979) rež. Francis Ford Coppola

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

*Je t'aime, Je t'aime* (1968), rež. Alain Resnais

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

*Vertigo* (1958), rež. Alfred Hitchcock

## **Elektronické zdroje**

Encyclopaedia Britannica, Chris Marker [online] <https://www.britannica.com/>

Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Chris-Marker>

Fahey, Mark, CNBS, *Money can buy happiness but only to a point*, 2015 [online]

<https://www.cnbc.com/> Dostupné z: <https://www.cnbc.com/2015/12/14/money-can-buy-happiness-but-only-to-a-point.html>

Filmsdefrance.com, *Chris Marker - biography*, 1998-2017 [online]

<http://www.filmsdefrance.com/> Dostupné z:

<http://www.filmsdefrance.com/biography/chris-marker.html>

Johnson, Reed, The Mystery of „S“ the Man with an Impossible Memory, *The New*

*Yorker*, 2017 [online] <https://www.newyorker.com/> Dostupné z:

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-mystery-of-s-the-man-with-an-impossible-memory>

Lim, Dennis, New York Times, 2012. [online] <https://www.nytimes.com> Dostupné z:

[https://www.nytimes.com/2012/07/31/movies/chris-marker-enigmatic-multimedia-](https://www.nytimes.com/2012/07/31/movies/chris-marker-enigmatic-multimedia-artist-dies-at-91.html)

[artist-dies-at-91.html](https://www.nytimes.com/2012/07/31/movies/chris-marker-enigmatic-multimedia-artist-dies-at-91.html) Potter L, Daniel, 2018, [online] <https://chrismarker.org/>

MARKER, Chris. „*Letter to Theresa*“, [online] <https://chrismarker.org/> Dostupné z:

<https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/>

Michaelian, Kourken a Sutton, John, *Memory*, Stanford Encyclopedia of

Philosophy, 2017 [online] <https://plato.stanford.edu/> Dostupné z:

<https://plato.stanford.edu/entries/memory/>

West J., Louis, *Illusion*, Encyclopædia Britannica, 2017 [online]

<https://www.britannica.com/> Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/illusion>

Wikipedia, the free encyclopedia, 2018 [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Marker](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker)

Wikipedia, the free encyclopedia, [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sans\\_Soleil](https://en.wikipedia.org/wiki/Sans_Soleil)

Wikipedia, the free encyclopedia, 2018 [online] <https://en.wikipedia.org/> Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Haroun\\_Tazieff](https://en.wikipedia.org/wiki/Haroun_Tazieff)