

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Audiovizuální studia

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obraz, paměť a trauma

Anna Kryvenko

Vedoucí práce: Michal Bregant, PhDr.

Oponent práce: MgR. Veronika Klusáková, PhD.

Datum obhajoby: 26.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FAKULTY

Film, television and Photographic Arts and New Media

Audiovisual Studies

MAGISTER THESIS

Image, Memory and Trauma

Anna Kryvenko

Thesis Adviser: Michal Bregant, PhDr.

Examiner: MgR. Veronika Klusakova, PhD.

Date of defence: 26.9.2019

Academic title to be assigned: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Obraz, paměť a trauma

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato práce snaží se odhalit problémy reprezentací paměti pohraničních událostí, které zahrnují, například, zločiny proti lidstvu. Analyzuje se problematika osobních svědectví, například ve filmu Claude Lanzmanna Shoa, vyjádřená formou literární tvorby W.G.Sebalda a prezentovaná pomocí fotografií. Teto otázce věnována zvláštní pozornost. Ve fotografii obraz současně působí jako primární zdroj v historické vědě, ale formálně je formou tvůrčího vyjádření umělců. Je odhalen koncept post-paměti, který zaujímá významné místo v analýze vlivu vizuálního umění na formování paměti následujících generací. Trauma studies je ukázaná na příkladu post-vietnamského syndromu.

This work seeks to detect problems by representations of the memory of border events which include, for example, crimes against humanity. The issue of personal testimonies is analyzed, for example in Claude Lanzmann's Shoa, expressed in the form of literary work by W. G. Sebald and presented through photography. This question is given special attention. In photography, at the same time, image is a primary source in historical science but is formally a form of creative expression by artists. The concept of post-memory is revealed, which occupies an important place in the analysis of the influence of visual art on memory formation of the following generations. Trauma studies are shown in the example of post-Vietnam syndrome.

Obsah

<i>Úvod</i>	<i>1</i>
<i>Paměť jako hodnota</i>	<i>1</i>
1. PAMĚŤ	3
1.1 Od individuální k sociální paměti	3
1.2 Akademický kontext	4
1.3 Od historie k historikům	5
1.4 Co je to vlastně paměť?	8
1.5 Post-paměť	14
1.6 Studie digitální paměti	16
1.7 Algoritmická paměť	18
1.7 Jak digitální média mění náš pohled na historii?	19
1.8 Městský prostor v digitálním věku	22
2. PAMĚŤ A KULTURA	25
2.1 Teoretické základy studia pojmu „paměť“ v kulturní praxi	25
3. TRAUMA	38
3.1 Trauma studies v kulturním výzkumu	38
3.2 Svědek: zkušenost představující nezaznamenanou paměť a zapomenutou nezapomenutelnou	40
4. PAMĚŤ A TRAUMA	46
4.1 Etické normy zobrazování utrpení	50
4.2 Utrpení jako program	55
ZÁVĚR	57
<i>Vztah války a kultury</i>	<i>57</i>
<i>Seznam použitých zdrojů</i>	<i>59</i>
<i>Obrazová příloha</i>	<i>66</i>

Seznam příloh

1. Andreas Gursky – wikipedia.com
2. Barnett Newman - wikipedia.com
3. Facebook Photo Memories - wikipedia.com
4. Frank Capra - Why we fight - kinopoisk.ru
5. Steven Spielberg - Saving Private Ryan - wikipedia.com
6. Alain Resnais - Noc a mlha - wikipedia.com
7. Alain Resnais - Hirošima, má láska – csfd.cz
8. Alain Resnais - Hirošima, má láska - csfd.cz
9. Alain Resnais - Hirošima, má láska - csfd.cz
10. Alain Resnais - Loni v Marienbadu - csfd.cz
11. Alain Resnais - Loni v Marienbadu - csfd.cz
12. Alain Resnais - Loni v Marienbadu - csfd.cz
13. Alain Resnais, Chris Marker - Sochy také umírají - wikipedia.com
14. Andrej Tarkovskij – Zrcadlo - kinopoisk.ru
15. Andrej Tarkovskij – Zrcadlo - kinopoisk.ru
16. Andrej Tarkovskij – Zrcadlo - kinopoisk.ru
17. Alexej German – Chrystaljove, vůz! - kinopoisk.ru
18. Alexej German – Chrystaljove, vůz! - kinopoisk.ru
19. Chris Marker – Rampa - csfd.cz
20. Chris Marker – Rampa - csfd.cz
21. Chris Marker – Rampa - csfd.cz
22. Chris Marker – Rampa - csfd.cz
23. Chris Marker – Rampa - csfd.cz
24. Chris Marker – Bez slunce - kinopoisk.ru
25. Chris Marker – Bez slunce - kinopoisk.ru
26. Chris Marker – Bez slunce - kinopoisk.ru
27. Claude Lanzmann – Shoah - kinopoisk.ru
28. Claude Lanzmann – Shoah - kinopoisk.ru
29. Claude Lanzmann – Shoah - kinopoisk.ru
30. Claude Lanzmann – Shoah - kinopoisk.ru
31. Sergei Loznitsa – Blokáda - kinopoisk.ru
32. Sergei Loznitsa – Blokáda – kinopoisk.ru
33. W. G. Sebald – Austerlitz - wikipedia.com

34. Roger Fenton – Valley of the Shadow of Death - wikipedia.com
35. Roger Fenton – Colonel Doherty, officers & men of the 13th Light Dragoons
- wikipedia.com
36. Roger Fenton – Valley of the Shadow of Death - wikipedia.com
37. Robert Capa - wikipedia.com
38. Dmitrij Baltermanc – Hoře - wikipedia.com
39. Weegee. The Critic - wikipedia.com

Úvod

Paměť jako hodnota

Už z názvu této práce chápeme, že téma, kterým se budeme zabývat, není jednotné, ale lze ho rozložit na dva samostatné prvky – paměť a trauma. Budeme se věnovat tomu, co je vlastně paměť, co znamená paměť osobní a kolektivní, jak se vyvíjela studie traumatu a jakým způsobem můžou být tyto otázky ztvárněné ve fotografii, filmu a také v literatuře. Toto téma mě zajímá v souvislosti s filmovou tvorbou, ale právě proto se snažím zformulovat vztah traumatu, svědectví, paměti a zapomínání také na teoretické bázi a až potom ho aplikovat na konkrétní filmová díla.

Ve 20. století byly lidské představy o paměti zahlcené obrovským množstvím významů, které byly v minulých stoletích prakticky neznámé. Paměť se stala hodnotou vnímanou jako závazek, jako závazek šťastnější a moudřejší budoucnosti. Bohužel paměť sama o sobě nebyla bezpodmínečnou ctností vzhledem k tomu, že její antipodem je bezvědomí, zapomnění, které se zrodilo dřív. Minulé století bylo plné tragických a extrémně traumatických událostí, na něž bylo bolestivou reakcí polopřirozené zapomnění, nebo dokonce úmyslné zanedbávání minulosti.

Aby bylo možné vidět neoddělitelné spojení mezi minulostí a současností, muselo dojít k mnoha událostem – a to jak v dějinách pozorování, tak v historii idejí. Měly vzniknout myšlenky o minulosti a současnosti, které středověká kultura neznala a které se začaly formovat až v moderní době. Národní státy a jejich obyvatelstvo by se měly stát nositelem společných tradic, jejichž původ se ztrácel v mýtické minulosti. Jak poznamenal francouzský filosof Ernest Renan, „zapomnění, nebo spíše historický klam je jedním z hlavních faktorů pro vytvoření národa“.

Konečně ti, kdo získali tyto nové myšlenky a nové tradice, museli projít nelidskostí světových válek, aby si uvědomili hodnotu paměti. Jen v důsledku tohoto komplexního vývoje lidské společnosti a s vědomím slov Hanny Arendtové jsou možné – *svět, ve kterém žijeme, je vždy světem minulosti, světa stvořených a dokonalých, proto musíme počítat s minulostí*. Jak píše, v „Některých otázkách morální filozofie“ (nejdůležitější esej o paměti a zapomnění) – největší darebáci jsou ti, kteří si nepamatují, protože se neobtěžují s úvahami o svých činech;

v nepřítomnosti vzpomínek je nic nemůže zastavit. Pro lidské bytosti, přemýšlet o minulosti znamená pohybovat se do hloubky, zakořenit se a posílit na jednom místě, aby nebyli uneseni něčím pomíjivým, ať je to duch doby, historie nebo pouhé pokušení. Největší zlo není radikální, nemá kořeny, a proto nemá žádné hranice, může dosáhnout nepředstavitelných extrémů a zachvátit celý svět. “

1. PAMĚŤ

1.1 Od individuální k sociální paměti

Co víme o paměti? Je obtížné jednoznačně odpovědět, ale každý s jistotou řekne: to je to, co začneme trénovat především – dlouho před muskulaturou, abstraktním myšlením nebo dobrými mravy. Schopnost zapamatovat je na samém počátku řetězce lidských kognitivních schopností, díky kterému se člověk ve skutečnosti stává člověkem.

Jedním z prvních, kdo této definující roli paměti věnoval pozornost, byl **Svatý Augustin**¹, popisující svoje dětství ve Zpovědi: „Zachytil jsem vzpomínku, když dospělí něco zavolali a tímto slovem se k ní obrátili; Viděl jsem to a vzpomněl jsem si: tenhle výraz se nazývá zvuk slova. To, co jí dospělí chtěli nazvat, bylo zřejmé z jejich gest, z tohoto přirozeného jazyka všech národů, složeného z výrazů obličeje, mrknutí, různých pohybů těla a zvuků, vyjadřujících stav mysli, který žádá, přijímá, odmítá, vyhýbá se. Postupně jsem začal chápat, což je příznak toho, že slova, která stojí v různých větách na svém místě a často mě slyší, přinutila moje ústa vyrovnat se s těmito znameními a začala vyjadřovat jejich touhy. Abych tak vyjádřil své touhy, začal jsem s těmito znameními komunikovat s těmi, mezi kterými jsem žil; Vstoupil jsem hlouběji do bouřlivého života lidské společnosti.“²

Desátá část Augustinovy autobiografie je téměř celá věnovaná paměti a zapomnění – a hloubka reflexe těchto vlastností lidské mysli je stále pozoruhodná, i když uplynulo více než jeden a půl tisíce let. Ale na těchto vynikajících stránkách (bezpochyby zahrnutých do intelektuálního kánonu západní civilizace) nenajdeme představy o paměti a nevědomosti, které jsou nám dnes tak známé a týkají se nejen vnitřního světa člověka, ale jeho spojení s vnějškem: paměť jako určitá povinnost vůči naší obyčejné minulosti, bezvědomí – jako jeho zapomnění, vedoucí k bezohlednosti a zlu. V každé éře přirozeně existovali myslitelé a politici, kteří odkazovali na tradici – často ji budovali zpětně. A lidé mohli mít vždy společné zvyky, hodnoty a vzpomínky, na nichž byly tyto zvyky

¹ Svätý Augustin, též Augustin z Hippa nebo Augustin z Hippony, latinsky Aurelius Augustinus (13. listopadu 354, Thagaste, dnes Souk-Ahras v Alžírsku – 28. srpna 430, Hippo Regius, dnes Annaba v Alžírsku), byl biskup a učitel církve v období pozdního římského císařství; je též svatým katolické církve, jehož svátek připadá na 28. srpna. Augustinus, zvaný též „učitel Západu“, je jeden z nejvýznamnějších raně křesťanských filozofů a teologů, představitel latinské platónsky orientované patristiky.

² AUGUSTIN. Vyznání. V Kalichu 6. vyd. Přeložil Mikuláš LEVÝ. Praha: Kalich, 2012. ISBN 978-80-7017-165-3.

a hodnoty založeny. Po určitou dobu se však kvantita změnila na kvalitu a paměť získala mimo jiné i nadindividuální charakter.

Například legendy starověkých Řeků o zlatém věku (byly také užity k politickým účelům) představují úplně jiný jev než obrazy minulosti, které moderní lidé nesou v sobě. A modernita je zde klíčovým pojmem, který není omezen ani na současnost, desetiletí, nebo dokonce století. Kdy přesně se lidské komunity staly nositelem takových typů kolektivní paměti, které vědci z minulého století nazvali historickým a kulturním? Kdy jsme pociťovali potřebu vědomě vzdávat hold minulosti nebo ji naopak nevědomě vytěšňovat? O tom byl napsán asi tucet vědeckých prací, ale neexistuje shoda. Je jasné, že se muselo dojít k mnoha historickým událostem (od buržoazních revolucí a osvícenství až po světové války a holocaust), aby vzpomínky dostaly tolik významů, že by si to Augustin ani neuměl představit, a úředníci a výzkumníci, novináři a aktivisté začali mluvit o samostatné „politice paměti“.

1.2 Akademický kontext

Když se podíváme do sekce „Paměť“ ve Stanfordské filosofické encyklopedii, najdeme zde velmi dlouhý článek a po něm ještě delší bibliografii. Pokud však musíme určit myslitele, který k paměti přiřadil jedno z centrálních míst jeho filosofického systému, volba padne na **Henri Bergsona**³ a jeho práci „**Hmotu a paměť**“, ve které načrtl teorii paměti:

„Nutí nás, abychom v jedné intuici přijali mnohonásobnost momentů, nás osvobozuje od pohybu toku věcí, tedy od rytmu nezbytnosti. Čím více těchto okamžiků může v jednom okamžiku snížit, tím důkladněji je síla, kterou nám dává nad hmotou, a ukazuje se, že vzpomínka na živou bytost primárně ukazuje sílu jejího působení na věci a její duševní projev.“⁴ Filozof ovlivnil svého mladšího

³ Henri Bergson (18. října 1859, Paříž – 4. ledna 1941, tamtéž) byl francouzský filosof, jeden z nejvýznamnějších filosofů přelomu 19. a 20. století, představitel filosofie života vystupující proti tradici racionalistické a osvícenské filosofie, nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1927.

⁴ BERGSON, Henri. Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-065-3.

kolegu, sociologa **Maurice Halbwachse**⁵ (zemřel v Buchenwaldu), který vlastně zahájil výzkum kolektivní paměti – paměti, která tvoří společnost:

„V průběhu svého života se tato národní skupina, do které jsem patřil, stala dějištěm určitého počtu událostí, o kterých říkám, že si je pamatuji, a to i přesto, že o nich jsem se dozvěděl jen z novin nebo ze slov těch, s kteří se jich přímo účastnili. Zabírají místo v paměti národa. Ale já sám jsem nebyl jejich svědkem. Vzpomínám si na ně, musím se plně spoléhat na paměť druhých, která v tomto případě nevyplňuje ani neposiluje mou vlastní paměť, ale stává se jediným zdrojem toho, co o nich mohu říci. Často o nich vím víc a nic jiného než o starodávných událostech, které se odehrály před mým narozením. Nosím s sebou zavazadlo historických vzpomínek, které mohu zvýšit mluvením nebo čtením. Ale to je vypůjčená paměť, nepatří mi. V národním vědomí tyto události zanechaly hluboký otisk nejen proto, že měnily společenské instituce, ale také proto, že tradice s nimi spojená je stále velmi živá v jedné nebo druhé části skupiny – v určité politické straně, provincii, profesní třídě, nebo dokonce v jedné rodině nebo jiné osobě a v myslích některých lidí, kteří svědky těchto událostí osobně znali.“⁶

1.3 Od historie k historikům

Historická paměť je tekutý předmět, který se nedá úplně definovat, a proto se často jeví jako nepostižitelný. **Julija Safronová**⁷ hovoří o rozmanitosti přístupů k paměti a dává tento příklad: v roce 2007 sestavil kanadský experimentální psycholog a neurofyziolog **Endel Tulving**⁸ seznam, který obsahoval téměř 256

⁵ Maurice Halbwachs (11. března 1877, Remeš – 16. března 1945 koncentrační tábor Buchenwald) byl francouzský filozof a sociolog, představitel „durkheimské školy“, považovaný za hlavního teoretika sociologie paměti. Znám je zejména pro svůj podíl na zavedení konceptu kolektivní paměti (mémoire collective). Největší vliv na něj přitom měli filozof Henri Bergson a sociolog Émile Durkheim. Ovlivnili ho též historik Marc Bloch či sociolog Marcel Mauss.

⁶ HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard a Marie JAISSON, ed. Kolektivní paměť. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-016-2.

⁷ SAFRONOVA, Julija. "Историческая память. Введение: учебное пособие". 1. Moskva: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2018. ISBN ISBN: 978-5-94380-272-0.

⁸ Endel Tulving (* 26. května 1927) je estonsko-kanadský neurovědec a psycholog, profesor psychologie na Univerzitě v Torontu. Zaobíral se především pamětí. Proslul definováním tzv. epizodické paměti, díky čemuž se stal 36. nejcitovanějším autorem oboru psychologie ve 20. století. Epizodická paměť je tvořena autobiografickými emocionálními vzpomínkami. Tulving kladl velký důraz na to, že tato paměť je v jádru čistě emocionální, je však

typů paměti (a to samozřejmě není limit). Proto nabízí velmi jednoduchou a funkční základní definici: paměť je pro lidi způsob, jak budovat svou minulost. To už není daleko od běžné postmoderní zásady, kterou rád cituje **Peter Greenaway**: neexistuje historie – pouze historikové. A odtud je to jen krok k poznání, že historikem může být vlastně každý, protože každý má paměť a vzpomínky na minulost.

Tento rozpor se projevil již dávno před tím, než se začal boom na memory studies, který se stal jednou z nejdůležitějších známek pronikání „postmoderní citlivosti“ do vědecké oblasti. Koncept „kolektivní paměti“ byl poprvé navržen ve dvacátých letech 20. století sociologem Mauricem Halbwachsem, který opustil kruh **Emila Durkheima**⁹ považovaného za zakladatele této oblasti výzkumu, ale další významný autor, zakladatel školy Annales School **Mark Bloch**¹⁰ byl ve své reakci nejednoznačný. V jednom z článků uvedl, že termín navrhovaný Halbwachsem je metaforický, a proto nejednoznačný. Tato diskuse bude i nadále navazovat na horizont studia paměti, navzdory jejich rozsáhlé distribuci.

Abychom se zbavili těchto nedorozumění, musíme se odkazovat na principy pragmatismu, který přežil znovuzrození v postmoderní éře: „Studium (kolektivní) paměti musí být konkretizováno. (Kolektivní) paměť je koncept, který se zabývá spíše abstraktními myšlenkami. Aby se stal funkční, je nutné vybrat konkrétní

sevřena jakousi kostrou tzv. sémiotické paměti, která emocím dává konkrétní tvar vzpomínky - epizodická paměť sevřená a zformovaná sémiotickou pamětí pak vytváří tzv. deklarovanou paměť.

⁹ David Émile Durkheim (15. dubna 1858 Épinal – 15. listopadu 1917 Paříž) byl francouzský sociolog. Je řazen mezi tzv. otce zakladatele moderní sociologie. Durkheim založil v roce 1895 první katedru sociologie v Evropě a v roce 1898 také jeden z prvních odborných sociologických časopisů L'Année Sociologique.

¹⁰ Marc Léopold Benjamin Bloch (/blɔk/; francouzsky: [mɑʁk blɔk]; 6. července 1886 Lyon – 16. června 1944 Saint-Didier-de-Formans) byl francouzský historik, spoluzakladatel vlivné francouzské školy Annales a představitel její první generace (20. a 30. léta 20. století). Bloch byl typickým modernistou. Jako mladý asimilovaný alsaský žid pocházející ze vzdělané pařížské rodiny byl hluboce zasažen Dreyfusovou aférou. Vystudoval elitní univerzitu École normale supérieure, v letech 1908–1909 studoval v Berlíně a Lipsku. Během první světové války po čtyři roky bojoval v zákopech na západní frontě. Poté, co byli z Univerzity ve Štrasburku vyloučeni němečtí profesori, začal zde Bloch v roce 1919 přednášet dějiny středověku a v roce 1936 mu bylo uděleno místo profesora hospodářských dějin na Pařížské univerzitě. Nejznámější je díky svým průkopnickým pracím Les caractères originaux de l'histoire rurale française (Specifické rysy dějin francouzského venkova) a Feudální společnost a nedokončeným, posmrtně vydaným esejím o významu historie Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo. Bojoval v obou světových válkách a za svou činnost ve francouzském odbojovém hnutí Résistance byl během německé okupace Francie zajat gestapem a popraven zastřelením.

předmět analýzy a představit takové výzkumné otázky, pro které bude tento koncept pro odpověď skutečně užitečný."¹¹ Pro východoevropské a ruský mluvící vědce takový přístup odstraňuje také takovou nepříjemnou okolnost jako pozdější zahrnutí do oblasti studia paměti. Studium památkové a historické politiky, rituálů kolektivní paměti, role historické paměti v konstruktu občanského národa atd., to vše jsou aktuální otázky pro východní a centrální Evropu.

¹¹ ¹¹ SAFRONOVA, Julija. "Историческая память. Введение: учебное пособие". 1. Moskva: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2018. ISBN ISBN: 978-5-94380-272-0.

1.4 Co je to vlastně paměť?

Paměť je součástí našeho každodenního života: žijeme s ní, ale sama o sobě to není jen část naší mysli nebo těla. Pro moderní osobu je nejnějnější představit si paměť jako dokumentární film o událostech včerejšího nebo raného dětství, které zažila, zachycené s různou mírou detailů a autentičnosti. Jsme zvyklí důvěřovat naší paměti, i když občas selhává. Mezitím se samotný pojem „paměť“ stal historickým a různé způsoby jeho řešení zdaleka nejsou tak zřejmé, jak by se mohlo na první pohled zdát. Například **Mary Carruthersová**¹², profesorka literatury na New York University, ukazuje, že ve středověku byla paměť chápána jako to, čemu bychom dnes říkali imaginace nebo tvořivost¹³. Anglická historička **Francis Yatesová**¹⁴, odkazující na umění vzpomínky na renesanci, zjistil, že v některých filosofických systémech té doby byla paměť vnímána jako magická metoda odhalení tajné harmonie pozemských a transcendentálních říší.

Volba disciplíny, kterou je třeba řešit otázkou paměti, závisí na tom, kam paměť umístíme – do lidského mozku, nebo do psychiky. V prvním případě se budeme zabývat neurologií a neurobiologií, ve druhém – psychologií, kognitivní psychologií atd. Na druhou stranu, pokud lokalizujeme individuální paměť, zastavíme se pouze na „hlavě“, rychle zjistíme, že nám chybí důležité aspekty paměti, jako je fyzičnost nebo smyslové orgány. Nezapomeňme na externí spouštěče, které mohou spustit proces zapamatování – zvuky, pachy, obrazy a slova, s nimiž se člověk setkává v každodenním životě¹⁵. Na konci je pochopení fenoménu paměti přírodními vědami blíže tomu, kdo se zajímá o humanitární poznatky. Na rozdíl od první poloviny 20. století dnes nikdo nezpochybňuje tezi,

¹² Mary J. Carruthers (narozená 15. ledna 1941) je profesorka literatury a profesorka angličtiny na New York University. Vyučuje také na newyorské univerzitě v Abú Dhabí. Dříve působila jako profesorka na Case Western Reserve University a University of Illinois. Ona psala široce o středověké literatuře a rétorice, paměti a mnemotechnických technikách a historii duchovnosti. Je držitelkou titulu Ph.D. v angličtině z Yale University (1965) a B.A. v angličtině od Wellesley College (1961).

¹³ *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. New York: Cambridge University Press. 1990. (Second Ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2008.)

¹⁴ Frances Amelia Yates (28. listopadu 1899 – 29. září 1981) byla britská historička. Narodila se v Southsea v Hampshire, po mnoho let vyučovala na Warburgově institutu Londýnské univerzity.

¹⁵ Garde-Hansen, J. (2013). *Media and Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.

že paměť je vhodným předmětem výzkumu pro historiky, sociology, antropology nebo že ji lze chápat odděleně od zdrojů, které jsou mimo lidský mozek.

Podobnost mezi různými obory, které studují paměť, bez ohledu na to do jakého pole znalostí patří, spočívá v rozmanitosti a nejednoznačnosti interpretací zkoumaného jevu. Počet konceptů souvisejících s pamětí v přírodních vědách i v humanitních oborech se vyměřuje ve stovkách. Už zmiňovaný Endel Tulving, kanadský experimentální psycholog a neurofyziolog se specializací na výzkum paměti, sestavil v roce 2007 seznam 256 typů paměti, včetně konceptů kulturní paměti, politické paměti, archivní paměti atd., vytvořených historiky a vědci. Jeho práce obsahovala značné množství ironie na toto téma.

V celé řadě společenských a humanitních studií, jejichž autoři pracují s konceptem „paměti“, což znamená zcela různé oblasti, lze přesto najít něco společného. *Paměť je způsob, jakým lidé vytvářejí svou minulost.* Na jedné straně to lze studovat jako pamětní svědectví lidí, kteří zažili určitou zkušenost, například přeživší holocaust. Na druhé straně se tento koncept používá ke studiu reprezentace minulosti a její konstrukce prostřednictvím mediální paměti – knihy, filmy, památky, obřady atd.

Když ve dvacátých letech francouzský sociolog **Maurice Halbwachs**, jehož myšlenky mnoho moderních vědců staví do intelektuální genealogie studií paměti, nejprve navrhl koncept „kolektivní paměti“, další zakladatel **Mark Bloch** zdůraznil, že tento koncept je metaforický, a proto nemá smysl (Bloch 1925). Sám o sobě obsahuje předpoklad, že kolektiv má paměť, stejně jako ji vlastní jednotlivec.

Moderní německá kulturoložka **Aleida Assmanová**¹⁶ ve své knize „**Nová nespokojenost s memoriální kulturou**“¹⁷ cituje vášnivou řeč německého historika **Reinharta Kosellecka**¹⁸ o sedmdesát osm let později, který zopakoval Blokovy argumenty:

¹⁶ Aleida Assmannová (narozena Aleida Bornkamm, 22. března 1947) je německá profesorka anglického a literárního studia, která studovala egyptologii a jejíž práce se zaměřila na kulturní antropologii a kulturní a komunikační paměť.

¹⁷ ASSMAN, A. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention (= Beck'sche Reihe: bsr Band 6098). Beck, München 2013, ISBN 978-3-406-65210-3.

¹⁸ Reinhart Koselleck (23. dubna 1923, Görlitz – 3. února 2006, Bad Oeynhausen) byl německý historik, představitel tzv. konceptuální historie (Begriffsgeschichte), která se soustřeďuje na zkoumání změn významů, jazyka a vědomí ("konceptů") v dějinách, a která má blízko k antropologii, lingvistice a kulturním studiím. Toto pojetí shrnul spolu se svými kolegy v monumentální osmivazkové encyklopedii *Geschichtliche Grundbegriffe*,

«Moje práce zní: pamatuji si jen to, co jsem zažil sám. Vzpomínky jsou spojeny s osobní zkušeností. Nemám žádné vzpomínky, které nejsou založeny na osobních zkušenostech. Dokonce bych řekl, že každý má právo na své vlastní vzpomínky. Toto je právo na vlastní životopis a vlastní minulost; toto právo nelze odebrat žádným odkazem na kolektivitu a homogenizaci, žádnými požadavky nebo očekáváními. Moje vzpomínka je něco úplně jiného, než co je součástí oficiální památky německého lidu 27. ledna, kdy byla Osvětim osvobozena sovětskými jednotkami.»¹⁹

Halbwachs nikdy netvrdil, že kolektiv má svou vlastní paměť. Blokova kritika však má svůj vlastní podíl pravdy: pojem „paměť“ je opravdu metaforický, a má proto všechny výhody a nevýhody spojené s metaforami. Na jedné straně probouzí fantazii, umožňuje vám pojmenovat řadu obtížně srovnatelných a někdy obtížně vnímatelných procesů a dává tak vědcům nové předměty znalostí nebo nové nástroje pro práci se starými. Na druhou stranu, žádná metafora není nijak omezena na produkci významů. Vyzbrojeni tím jako agitkou, můžeme studovat téměř cokoli a odpovědět na jakoukoli kritiku tím, že autor metaforicky používá tento koncept.

Metaforická povaha základního konceptu studia paměti vytváří zvláštní pole napětí taky protože, obsahuje pokušení o psychologie a psychoanalýzu. Přitom skutečnost, kterou zástupci přírodních věd uznali, a sice to, že studium individuální paměti je nemožné bez zohlednění sociálního kontextu její existence, neznámá opak. Není vůbec nutné přesně pochopit, které oblasti mozku jsou odpovědné za proces paměti, aby bylo možné studovat paměť první světové války ve Velké Británii nebo Johanku z Arku jako francouzské „místo paměti“. Naopak exkurze do neurovědy nebo psychoanalýzy spíše komplikují proces poznávání, více zatemňují jeho subjekt, než mu pomáhají. Americký historik, specialista na paměť o holocaustu v poválečné Evropě, **Wulf Kansteiner** ²⁰ v roce 2002 s

která vycházela v letech 1972-1997. V německém prostředí měla velký ohlas jeho teorie, že v letech 1750-1850 prošla němčina obrovským převratem, který indikoval zrod modernity. Koselleck byl silně ovlivněn Gadamerovou hermeneutikou, Heideggerovou fenomenologií, ale i konzervativní politickou filozofií Carla Schmitta. Roku 1999 získal Cenu Sigmunda Freuda za vědeckou prózu.

¹⁹ ASSMAN, A. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention (= Beck'sche Reihe: bsr Band 6098). Beck, München 2013, ISBN 978-3-406-65210-3.

²⁰ Wulf Kansteiner - docent na paměťových studiích a historické teorii na Aarhus University; vyškolení v Německu a USA; dlouholetý člen fakulty Státní univerzity v New Yorku v Binghamtonu; široce publikované v oborech studií

metodologickou kritikou studií paměti trval na tom, že je třeba oddělit různé typy „sociální paměti“: autobiografická paměť na jedné straně a kolektivní paměť na straně druhé. „Vzhledem k tomu, že takové rozlišení neexistuje, mnoho vědců kolektivní paměť činí svůdnou, ale potenciálně fatální metodologickou chybou, která vnímá a konceptualizuje kolektivní paměť z hlediska psychologie a emoční dynamiky individuální paměti“²¹.

Vytváření analogií mezi individuální pamětí jako vlastností lidské psychiky a kolektivní pamětí může vést k nestabilní půdě: přechod z „kolektivní paměti“ na „kolektivní psychiku“ je poměrně snadný, ale jeho výsledky jsou vždy sporné. Nejvýraznějším příkladem je koncept **kolektivního historického traumatu**, který je ještě nestabilnější a ještě více metaforický, a proto vzbuzuje mnohem více kontroverze.

Na druhou stranu nelze tvrdit, že odvolání historiků k práci neurobiologů nebo psychologů je ve všech případech stejně zbytečné. Naopak v rámci studia paměti se historici pravidelně setkávají s potřebou interpretovat autobiografickou paměť, paměťové důkazy. Při dotazování „v terénu“ se bude ústní historik nebo při práci s pamětí výzkumník cítit jistější, pokud vtip známý historikům „všichni memoáristi lžou“ najde racionální důvody čtením prací vysvětlujících mechanismy různých aberací paměť. V tomto případě lépe pochopí, že ačkoli všichni monografie lžou, některé z nich upřímně věří, že říkají pravdu.

Příkladem práce, kde výsledky výzkumu kognitivních psychologů slouží k vysvětlení rysů paměti holocaustu v poválečném Německu, je článek německého historika **Haralda Welzera**²² „**Historie, paměť a současnost minulosti. Paměť jako aréna politického boje**“²³. Článek začíná působivým příkladem

holocaustu, mediálních dějin, historické teorie a studií paměti, spoluzakladatel a spoluzakladatel Sage-Journal Memory Studies (publikováno od roku 2008); rozsáhlé zkušenosti s budováním a řízením mezinárodních a interdisciplinárních výzkumných týmů v oblasti studia paměti

²¹ Wulf Kansteiner. In Pursuit of German Memory: History, Television and Politics after Auschwitz . Athens: Ohio University Press. 2006. Pp. x, 438. Cloth

²² Harald Welzer (narozen 27. července 1958, Hannover) je německý sociální psycholog. Vystudoval sociologii, psychologii a literaturu na univerzitě v Hannoveru. Od roku 2012 je profesorem transformačního designu na univerzitě ve Flensburgu. Jeho výzkum se zaměřuje na paměť, násilí a sociální dopady změny klimatu. Jeho knihy byly přeloženy do 15 jazyků.

²³ A. TEN DYKE, Elizabeth. Dresden: Paradoxes of Memory in History (Studies in Anthropology and History). +. Routledge: Routledge, 2014. ISBN 9780415866194.

konfliktu mezi historikem a svědkem. Drážďanští obyvatelé, kteří přežili bombardování města spojeneckými letadly ve dnech 13.–14. února 1945 jsou pevně přesvědčeni, že po samotném bombardování letěla nad ulicemi Drážďan letadla a lovila lidi. V roce 2000 vypracoval historik **Helmut Schnatz**²⁴ zprávu, ve které se na základě letových misí a letových protokolů britských leteckých sil a analýzy technologických vlastností amerických letadel (po bombardování kvůli vysoké teplotě nemohli letět nízko nad hořícím městem) prokázalo, že příběh lovu lidí je mýtus. Jeho řeč vyvolala skandál: svědkové přítomní ve zprávě vzali historikova slova jako zásah do jejich osobních vzpomínek. Přesně si vzpomněli na letadla létající na nízko úrovněm letu a na lidi, kteří prchali před nimi.

Welzer najde toto vysvětlení stejně jako mnoho dalších případů aberací paměti mezi neurology a kognitivními psychology, kteří pracují s fenoménem „zapomnění zdroje“, když si osoba správně pamatuje událost, ale zaměňuje zdroj, z něhož je vzpomínka na ni odvozena. Řada studií dokazuje: „... člověk může do své životní historie vložit informace, epizody, a dokonce celou řadu událostí, které nevycházejí z vlastní zkušenosti, ale z úplně jiných zdrojů – například z příběhů jiných lidí, z románů, z dokumentárních a hraných filmů, stejně jako ze snů a fantazií. <... > Ve falešných vzpomínkách nebo v těch vypůjčených z jiných zdrojů je obzvláště nepříjemné, že události mohou doslova ‚stát před očima‘ osoby, jako jsou staré obyvatele Drážďan, ‚jako by se všechno stalo včera‘. Je to vizuální reprezentace minulé události, která subjektivně nejvíce přesvědčuje člověka, že si vzpomíná, co bylo skutečně a přesně tak, jak to vidí očima své mysli. Nejde však o to, že tato událost se nejprve odrazila na jeho sítnici a poté zasáhla jeho paměť, ale že nervové systémy zpracování vizuálního vnímání a obrazy generované imaginací se částečně shodují, takže i události představující pouze výplod představivosti člověka mohou ‚stát před očima‘ a vypadat jako živé a objemné vzpomínky,“ píše německý historik. Jedním z hlavních poselství Welzerova článku je, že paměť a historie spolu nemají příliš společného, protože „autobiografická paměť je funkční systém, jehož úkolem je pomáhat lidem vyrovnat se se životem v současnosti“²⁵.

²⁴ Helmut Schnatz (* 1933 v Koblenzu) je německý historik, germanista, který napsal během druhé světové války několik knih o letecké válce.

²⁵ A. TEN DYKE, Elizabeth. Dresden: Paradoxes of Memory in History (Studies in Anthropology and History). +. Routledge: Routledge, 2014. ISBN 9780415866194.

Welzerův článek slouží jako úspěšný příklad práce, kde závěry kolegů z jiného workshopu, uvedené ve stejném jazyce, pomáhají autorovi objasnit jeho hlavní tezi. Současně není nutné, aby historik citoval neurobiology ve všech případech, kdy pracuje s autobiografickou pamětí. Italský orální historik **Alessandro Portelli**²⁶, který studoval neméně působivý příklad falešných vzpomínek obyvatel Říma v souvislosti s masovými popravami v jeskyních Ardeatine v roce 1944, se kognitivní psychologií vůbec nezabýval. Ve své práci analyzoval další konflikt mezi svědkem přesvědčeným, že zná příčiny hromadných poprav, a historikem. Portelliho informátoři jsou pevně přesvědčeni, že za poprav nesli odpovědnost partyzáni: „... [partyzáni] hodili bombu a pak se schovali. A Němci je hledali. Pamatuji si, že celé město bylo ověšeno letáky: ‚Pokud se pachatelé odevzdají úřadům, nebudeme používat represálie. Pokud se neobjeví, zničíme deset Italů za každého zabitého Němce‘“²⁷. Mezitím vědec zjistil, že neexistovaly vůbec žádné letáky.

Portelli nehledá vysvětlení tohoto rozporu v procesech probíhajících v mozkové kůře svědka. Jeho interpretace falešných vzpomínek je založena na studiu čtyř vzájemně propojených složek paměti jeskyní Ardeatine: historie, mýtus, rituál a symbol. Mytologická verze této události je z pohledu Portelliho tak silná právě proto, že je spojena s mnoha nevyřešenými otázkami týkajícími se minulosti: „Itálie je jedinou zemí, kde půl století po tragédii stále trvají spory o tom, kdo byli bojovníci za svobodu – hrdiny, nebo zločinci; jedinou zemí, která diskutuje o tom, zda se jedná o zločin, či nikoli, když hodíte bombu do pochodujícího konvoje policejních sil SS souvisejících s nepřátelskou okupační armádou,“²⁸ píše Portelli.

Na příkladu prací Welzera a Portelliho je jasně vidět, jak autoři pracující s podobnými předměty, včetně fenoménu falešné paměti, se stejnými zdroji – rozhovory se svědky, řeší otázku různými způsoby, zda autobiografická paměť

²⁶ Alessandro Portelli (narozený 8. července 1942) je italský profesor americké literatury a kultury, ústní historik, spisovatel deníku il manifest a muzikolog. Je profesorem anglo-americké literatury na Římské univerzitě v La Sapienza. Ve Spojených státech je nejznámější pro své orální dějiny, které byly nalezeny v okrese Harlan, Kentucky a Terni v Itálii. V letech 2014–2015 byl hostujícím profesorem na Katedře sociologie na Princetonské univerzitě a vyučoval kurz na Bruce Springsteen's America.

²⁷ PORTELLI, Alessandro. *The Order Has Been Carried Out: History, Memory and Meaning of a Nazi Massacre in Rome* (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003). ISBN 978-1-403-96208-9

²⁸ Tamtéž

potřebuje vysvětlení od neurobiologů, nebo historikovi, ty nástroje, které mu jeho vlastní disciplína dokáže nabídnout, stačí. Tato volba dvou vědců nás přivádí zpět k otázce, do jaké míry je pojem „paměť“ pro historiky „jen metaforou“. Odpověď na to nemůže být jednoznačná ani daná jednou provždy. Posuzování výhod nebo nedostatků neurobiologie, psychologie atd. jako disciplín pro historickou práci lze provést pouze na základě výzkumné otázky položené v každém konkrétním případě. Při volbě jednoho nebo druhého přístupu je třeba si uvědomit, že čím dále výzkum pokračuje od studia důkazní paměti ke studiu různých forem kolektivní paměti, tím větší je nebezpečí, před nímž Konsteiner varoval: přenášet vysvětlení nabízená odborníky v individuální paměti do sféry kolektivní reprezentace minulosti.

1.5 Post-paměť

Co my víme o vzpomínkách druhých? Můžeme si vzpomenout na události, které se nám nestaly? Myslím, že ano, to je přesně to, co děláme, ale jak? Jakými významy, médii a institucemi je tady a teď reprezentována minulost? Jaké faktory tvoří historický přenos mezi generacemi? Jak to ovlivňují politické změny, migrační procesy a formování diaspor, jakož i samotný čas?

Potomci očitých svědků a komunit, kteří zažili silné kolektivní převraty, jako jsou válka, genocida nebo masové násilí, často žijí s pocitem, že jejich kulturní oblast byla utvářena traumatickými událostmi, ke kterým došlo před jejich narozením. Tyto události však zažívají ne ve formě vzpomínek, ale ve formě **post-paměti**, tj. ve formě odložené události, jejíž kvalita a časová platnost byla změněna pod vlivem následné kolektivní a individuální zkušenosti.

Post-paměť popisuje vztah mezi „pogeneračními“ a „předgeneračními“ osobními, kolektivními nebo kulturními traumaty. Tyto vztahy jsou vyjádřeny v transformaci minulých událostí a vzpomínek na ně v dějinách, na obrazy a vzorce chování „generace před“, v níž žije „generace po“. Prostřednictvím této transformace „generace po“ absorbuje tyto vzpomínky tak hluboce a efektivně, že je začíná považovat za své. Post-paměť spíše popisuje vztah k minulosti, který nepochází ze vzpomínek, ale z imaginárního. Ti, kdo rostou mezi takovými nezapomenutelnými příběhy, jež dominují, zvyšují riziko, že zůstanou bez vlastních vzpomínek, které mohou být jednoduše vyloučeny našimi předchůdci, protože minulé události vždy nepřímo ovlivňují vyprávění současnosti.

Myslím si, že takový přenos historických zkušeností není omezen na rodinné rámce, protože post-paměť je spíše generační pamětní struktura usazující se v různých formách mediace a vysílající tuto zkušenost. Dokonce i ty nejintimnější rodinné vzpomínky jsou zakotveny v kolektivním imaginárním, tvořeném archivy příběhů a obrazů, existující ideologickou agendou, mýty a fantazií. Mediální badatelka **Alison Landsbergová**²⁹ ve svém diskurzu o překladu paměti ještě více vydala se do toho tématu a argumentovala tím, že veřejná média, jako jsou kino, talk show a tisková média, se stávají jakousi „*protetickou*“ pamětí, která se slučuje s naší mnemotechnickou krajinou v obraze a je podobná tomu, jak se protéza stává součástí lidského těla. Stojí však za zmínku, že kolektivní (veřejná) paměť a veřejně přístupné archivy jsou často ovlivňovány existující ideologickou agendou, proto mohou a v některých případech skutečně kolidují s individuální nebo rodinnou kulturou paměti³⁰.

Jdeme-li za hranice rodiny, ale odráží rodinnou strukturu přenosu paměti, pomocí širšího konceptu post-paměti, můžeme se podívat na vztahy mezi různými generacemi jako na prvky jediného velkého systému. Post-paměť, představující pole sjednocující intra- a mezigenerační přenos traumatické zkušenosti, charakterizuje post-katastrofické nebo post-transformační společnosti. Post-paměť stejně jako posttraumatický syndrom v generačním a geografickém měřítku vysvětluje model sociální interakce, který existuje v těchto společnostech jako odpověď na zkušené traumatické události.

²⁹ Profesorka Alison Landsbergová je mezinárodně uznávaný vědec v oblasti studia paměti. Její kniha *Protetická paměť: Transformace americké vzpomínky ve věku masové kultury* (Columbia UP, 2004) Zajímá ji možnost nalezení vzpomínek, které by vyvolaly empatii a staly se základem progresivní politiky. Profesor Landsberg byl pozván, aby vystoupil na konferencích ve Velké Británii, Nizozemsku, Itálii, Německu a Francii. V roce 2007 vydal časopis *Rethinking History* fórum o své knize. Její kniha s názvem „Zapojení minulosti“ zkoumá populární způsoby zapojení do minulosti v současné zprostředkované společnosti a důsledky těchto způsobů zapojení pro projekty historie a politiky. Vzhledem k širokému spektru historicko-historických fikčních filmů, televizních historických dramát, televizi *Reality History*, webových stránek *Immersive History Museum*, tyto knihy se mimo jiné zabývají dynamikou zážitku a vysvětlují, jak lidem umožňuje, jednak co zakrývá, nebo odmítá. Zapojení minulosti naznačuje, že některé ze základních výzev, kterým čelíme v 21. století, ale také to, že akademičtí historici musí brát vážněji. Profesorka Landsbergová rozděluje výuku z katedry historie a dějin umění, kde působí jako docentka, a doktorského programu Kulturní studia, kde působila jako jednatelka akademického roku 2010–11.

³⁰ Alison Landsberg. *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*. New York: Columbia University Press, 2015.

Jakýkoli mechanismus přenosu historických zkušeností je však časově omezený. Výzkumníci zdůrazňují, že takzvaná „komunikativní paměť“ nemůže pokrýt více než tři generace, to znamená, že uvnitř sítě jsou pravnuci. Poté se můžeme spoléhat pouze na institucionální způsoby přenosu – archivy, muzea, pomníky, školní programy, veřejné a soukromé pamětní rituály. V tuto chvíli dochází k přechodu na úroveň „kulturní paměti“. Zároveň hrozí, že vzdálenost, která mezi těmito institucemi a jejich publikem zjevně existuje, promění paměť v historii nebo mýtus. Assman tak sdílí stabilní „dalekohled“, kde se minulost objevuje ve formě monumentálního příběhu, který má sloučit komunitu a „blízký horizont“ náhodných vzpomínek putujících v kulturní oblasti. V okamžiku, kdy jsou tyto náhodné vzpomínky odděleny od obecně přijímaného velkého vyprávění o minulosti, vznikají různé varianty proti-paměti, jejichž úkolem je podkopávat existující hegemonii kulturní paměti. Termín „proti-paměť“ nejprve použil **Michel Foucault**³¹ v eseji 1971, **Nietzsche, genealogie a historie**³². Foucault zde pojednává o dialektice monumentálního obrazu nietzschovské historie a názorů filozofa na genealogii, kterou spíše charakterizuje jako osobní a náhodnou vědu. Varianty proti-paměti se objevují uvnitř určitých subkulturních prostorů nejčastěji jako reakce na historickou nespravedlnost, pokud jde o paměť konkrétní traumatické události.

1.6 Studie digitální paměti

Společně s růstem soukromého zájmu v minulosti získaly popularitu i sociokulturní studia lidské paměti. Teorie paměti se začaly množit jako houby po dešti, což ilustruje už několikrát zmíněna esej kanadského kognitivního psychologa **Endela Tulvinga**: „Existuje opravdu 256 různých typů paměti?“ S upřímným seznamem stejných „vzpomínek“ v dodatku. Tulvingova esej byla napsána před deseti lety; Od té doby se druhové složení paměti zvýšilo alespoň o jednu pozici – **digitální paměť**.

³¹ Michel Foucault (IPA /mifjel fuko:/, česky /mišel fukó/) (15. října 1926 Poitiers – 25. června 1984 Paříž) byl reprezentant francouzské intelektuální avantgardy sedmdesátých let, profesor Collège de France, filozof, sociolog a psycholog. Byl také historik filozofie, představitel filozofického strukturalismu a postmoderní filozofie, historik a teoretik kultury. Jeho dílo se rozpadá do několika období, tradičně je přijímáno dělení na období „fenomenologické“, „archeologické“, „genealogické“ a „etické“.

³² FOUCAULT, Michel. Diskurs, autor, genealogie. Praha : Svoboda, 1994. 115 s. ISBN 80-205-0406-0 - obsahuje díla: Nietzsche, genealogie, historie; orig.: Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971), Řád diskursu; orig.: L'ordre du discours (1971), Co je autor?; orig.: Qu'est-ce qu'un auteur (1969)

Vědci samozřejmě začali uvažovat o dopadu digitalizace na lidskou paměť ještě před vznikem tohoto termínu. V roce 2003 profesor Columbia University **Andreas Huyssen**³³ napsal, že je nemožné analyzovat „osobní, generační nebo veřejnou paměť, aniž by byl brán v úvahu obrovský vliv nových médií jako nositelů všech forem paměti“³⁴. O čtyři roky později nizozemská vědkyně **José van Dijck**³⁵ šla ještě dále tím, že vyjádřila myšlenku, že nová média a další „paměťové technologie“ nejsou pouze správci a nositeli vzpomínek: mění to, jak lidská paměť funguje, a sama o sobě se mění pod vlivem našich vzpomínek. Tato práce byla východiskem nového oboru interdisciplinárního výzkumu – **Digital Memory Studies**, který se objevil na konci roku 2000³⁶.

Jaký je rozdíl mezi digitální pamětí a „běžnou“ pamětí? Digitální paměť je organizována do databází řízených algoritmy, které mění její strukturu. Obrovské množství informací, jejichž přístup je zprostředkován pomocí algoritmických vyhledávacích nástrojů, neumožňuje vystavit minulost zapomnění. Co se stane se vzpomínkou na minulost, pokud její stopy zmizí během několika kliknutí? Je stále více spojována s přítomností a stává se její součástí. Někteří vědci dokonce mluví o tyranii trvalé paměti.

³³ Andreas Huyssen (narozen 1942) je Emeraldem komparativní literatury na Villardské univerzitě, kde byl založen v roce 1986. Je zakládajícím ředitelem Střediska pro srovnávací literaturu a společnost univerzity a jedním ze zakládajících redaktorů *Nové německé kritiky*.

³⁴ HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)* 1st Edition. 1. Stanford: Stanford University Press, 2015. ISBN 978-0804745611.

³⁵ Johanna Francisca Theodora Maria "José" van Dijck (15. listopadu 1960 v Boxtelu) je od roku 2017 badatelkou, autorkou nových médií a významnou univerzitní profesorkou v mediální a digitální společnosti na Utrechtské univerzitě. Od roku 2001 do roku 2016 působila jako profesorka srovnávacích mediálních studií, kde bývalá předsedkyně katedry mediálních studií a bývalá děkanka Fakulty humanitních studií University of Amsterdam. Je autorkou deseti (spolu) vytvořených a (spolu) editovaných knih včetně *Zprostředkovaná paměť v digitálním věku; Kultura připojení, Veřejné hodnoty ve spojivém světě*. Od roku 2010 je Van Dijck členem Královské nizozemské akademie umění a věd. V roce 2015 byla členy akademie zvolena předsedkyní organizace a stala se první ženou, která zastávala tuto funkci. V roce 2016 nizozemský časopis *Opzij* jmenoval Van Dijck nejvlivnější nizozemskou ženou roku 2016.

³⁶ José van Dijck: *Mediated memories in the digital age*. Stanford, CA. Stanford University Press, 2007. ISBN 0-8047-5624-4

Zároveň se paměť stává stále flexibilnější – ztráta nebo změna digitálních dat je tedy mnohem jednodušší než analogové dokumenty. **Andreas Gursky**³⁷, jeden z hlavních fotografů naší doby, se proslavil svými fotografiemi, kde významnou roli hrály digitální manipulace se zobrazenou realitou. V posledních letech Gursky experimentoval s vytvořením „nové reality“ pomocí digitálních metod. V „Recenzi“ (2015) vylíčil fotograf Angelu Merkelovou, Helmuta Kohla, Gerharda Schrödera a Helmuta Schmidta, kteří se zády k divákovi dívali na obraz amerického umělce **Barnetta Newmana**³⁸ a obdivovali ho. Merkelová a její předchůdci nebyli nikdy fotografováni společně, obrázek je produktem umělecké fantazie a jeho dovedností při práci s digitálními nástroji. Gurského práce není prvním, ale rozhodně jedním z nejradiálnějších příkladů přehodnocení fotografie jako prostředku k fixaci reality. Takové „fotografie“ mohou vést ke vzniku „umělých“ vzpomínek stejně jako obrazy ruské revoluce, z velké části navržené Sergejem Ejzensteinem. Stále do jisté míry slouží jako zdroj myšlenek o událostech v Rusku na začátku minulého století. Digitalizace učinila nástroje pro manipulaci s realitou sofistikovanějšími a obecně dostupnějšími.

V digitální éře je také důležitá zvyšující se **externalizace paměti** – touha zaznamenat maximální životní zkušenost, ale nikoliv ve vlastní hlavě, ale v telefonech, online archivech, sociálních sítích, blozích. Taková nadměrná závislost na externích médiích představuje ve skutečnosti převrácenou stranu mince „svět bez zapomnění“: co si budeme pamatovat, pokud dojde k selhání vnější paměti nebo to někdo zničí?

1.7 Algoritmická paměť

Protesty proti mechanickému zásahu Facebooku do prostoru jednotlivých vzpomínek znějí hlasitěji navzdory snaze vývojářů sociální sítě konstruktivně na ně reagovat – změny algoritmu.

³⁷ Andreas Gursky (* 15. ledna 1955, Lipsko) je současný německý fotograf. Gurskyho fotografie jsou velké, plné barev, detailů a netradičních pohledů na objekt a prostor jako takový. Jeho tvorba se zabývá obřimi exteriéry a interiéry, člověkem jako součástí masové konzumní společnosti, sociálním pohledem na high-tech architekturu, ale také netradičními přírodními scenériemi.

³⁸ Barnett Newman (29. ledna 1905 – 4. července 1970) byl americký malíř a sochař, představitel abstraktního expresionismu.

Například v reakci na stížnosti uživatelů, kteří nejsou spokojeni s nucenou interakcí s pokračující existencí online osobních stránek zesnulých přátel, Facebook představil v roce 2009 novou funkci – schopnost pamatovat takové profily, tj. vytvořit jakýsi digitální náhrobek pro mrtvé (podobnou službu dnes poskytuje většinu sociálních sítí).

O rok později představili vývojáři Facebooku widget PhotoMemories („Photo Memories“), který algoritmicky – tj. podle principu jasného pouze pro samotné vývojáře – ukazoval uživatelům fotografie přátel, čímž připomínal jejich existenci. Následovalo mnoho kritických recenzí – především uživatelů, kteří byli upozorněni na neúspěšný vztah a byli pobouřeni – donutili Facebook vylepšit algoritmus a po několika měsících widget úplně deaktivovat.

V roce 2015 byla komunitě Facebook představena nová funkce – Tento den, která má uživatelům připomenout, co se jim „v tento den“ stalo před rokem, dvěma, třemi i více. Vzhledem k předchozím špatným zkušenostem tvůrci On This Day vylepšili algoritmus, ale stále se často mýlili. V srpnu loňského roku Facebook aktualizoval widget: nyní je podle zástupců sociální sítě jeho algoritmus, schopný „vybrat“ mezi špatnými a dobrými vzpomínkami konkrétního uživatele. Přesto si uživatelé stále stěžují na neúspěšné algoritmické připomenutí. Facebook slibuje další vylepšování algoritmu – a za tímto účelem žádá uživatele, aby nahlásili každé nepříjemné setkání s ním.

1.7 Jak digitální média mění náš pohled na historii?

Existují dva aspekty problému, jak digitální média mění náš pohled na minulost a jak je minulost, historie prezentována v přístupných formách pro všechny občany, pro všechny lidi. Na jedné straně se jedná o problém interakce mezi historií a médií obecně, o kterém se hovoří téměř od počátku vzniku prvního média – fotografie – a je to velmi problematická a velmi diskutabilní oblast. Druhým aspektem problému je nepochybně specifičnost digitálního zastoupení a ty nové formy, ve kterých historické znalosti a obecně jakékoli představy o minulosti dnes existují, což radikálně mění naše chápání toho, co se stalo s naším národem, naší zemí, našimi předky, což bylo obecně v té době, kterou si nepamatujeme, ani v té době, kterou si pamatujeme.

Začnu tedy prvním aspektem. Samotné téma „historie a média“ je velmi zajímavé, ale také nesmírně bolestivé, protože zde jsou dva nesmiřitelné názory, které jsou ve stavu neustálé diskuse téměř jeden a půl století. Konkrétně se jedná

o to, zda média narušují historii, primitivizují ji, vytvářejí nějaký přístupný obraz pro široké publikum, nástroj politického vlivu, propagandy, nebo jsou schopna zachovat nějaký autentický základ historických znalostí, přispět k demokratizaci historie, přispívají k většímu šíření myšlenek o minulosti.

Zdá se to zvláštní, i když to může vypadat, že řešení je kompromisem, který je extrémně vzácný a výzkumníci zpravidla zauímají buď první, nebo druhou pozici. Profesionální historici mají extrémně negativní vliv na jakoukoli reprezentaci historie v médiích: věří, že se jedná o primitivní a zjednodušenou verzi, která svou jednoduchostí, skutečností, že dějiny se v médiích objevují jako součást lineárního příběhu, podporuje využití historie pro účely propagandy, přispívá k naplňování cílů státu o disciplinárním dopadu historických poznatků na společnost. A samozřejmě nemůžeme popřít, že existuje mnoho takových příkladů.

Na druhé straně výzkumní pracovníci, kterých se zřejmě nejvíce týká profesní historický workshop, ale i mediální výzkum, věnují pozornost tomu, aby se média stala nástrojem historie – nejenže reflektují a prezentují historii veřejnosti, ale vytvářejí ji. A samozřejmě s příchodem prvních vizuálních médií, jako je například fotografie, můžeme vidět, jak se to dělá. Fotografie představuje stejný historický dokument jako kronika, jako pevná paměť, nový dokument s vyšším stupněm jistoty, protože to, co je na fotografii znázorněno, je jako replika historie.

Kronikář může být podezřelý z podpory jednoho, nebo jiného úhlu pohledu. Protože jsme se o událostech dozvěděli jen z jeho rtů, nevědomky jsme přijali jeho stranu. Foto má v tomto smyslu zvláštní stupeň objektivitu. **Vilém Flusser**³⁹ právě prohlásil, že zcela nová éra v dějinách lidské kultury začala fotografováním, protože to bylo poprvé za pomoci přístroje, který mohl zaznamenávat bez zásahu člověka. To není zcela pravda, ale toto hardwarové fixování skutečnosti nebo historie se skutečně stalo nesmírně důležitým faktorem, který vytváří nový typ

³⁹ Profesor Vilém Flusser (12. května 1920, Praha – 27. listopadu 1991 poblíž česko-německých hranic) byl český filozof, který po většinu života působil v Brazílii. Zabýval se jazykem, obrazy a komunikací současné doby. Flusser byl kromě své životní zkušenosti ovlivněn zejména Wittgensteinem a Nietzsche. Hlavními tématy jeho filozofie jsou jazyk, automat a vztah budoucnosti, minulosti a přítomnosti. Obraz a zobrazování u Flussera je způsob nahlížení a vnímání okolního světa člověkem. Archaický člověk si k tomuto vytvořil symboly a tyto si složil do obrazů. Ve chvíli, kdy obrazy byly už příliš složité, pokusil se je vysvětlit za pomoci písma. Ryze lineární povaha písma však přinesla do chápání nový prvek – čas. (Obraz nic takového neobsahuje.) Vznik dějin a historičnost Evropy v protikladu k cykličnosti jiných kultur je přímým důsledkem písma.

historického dokumentu. Nemůže se samozřejmě týkat například kronik, k tomu, že vojenští korespondenti fotografují průběh nepřátelských akcí jako historický dokument, také nemůžeme popřít význam takového historického dokumentu.

Média nejsou jednoduše odrážena a konstruována, ale vytvářejí historii, přičemž dnešní historie, historie 20. století, již není v její bezprostřední podobě možná.

Média, zejména vizuální média, se stala stejně důležitým historickým pramenem jako kroniky, podobně jako všechny archivní dokumenty. Tento zdroj však není objektivní, i když má tento důležitý stav objektivity. Zejména chci dát velmi zajímavý příklad: **Andre Bazin**⁴⁰ ve své slavné knize „Co je to kino?“ považuje příklad dokumentárního cyklu «Proč jsme bojovali» **Franka Capry**⁴¹, kde ve filmech nebyl jediný snímek, to znamená, že všechny filmy byly kompletně editovány z kronik. Takové filmy tak mají velmi silný vliv na historický dokument.

Současně Bazin ukazuje, že právě hlasové vyjádření a způsob, jakým byly kronikářské scény spojeny, vedou diváka ke zcela určitým závěrům, ke zcela konkrétní verzi příběhu. A v této situaci taková čistá objektivita historického dokumentu absolutně nefunguje jako nástroj historie, ale jako nástroj propagandy. A právě to je objektivita historického dokumentu, který napomáhá propagandě být produktivnější.

⁴⁰ André Bazin (francouzsky: [bazɛ̃]; 18. dubna 1918-11. listopadu 1958) byl renomovaným a vlivným francouzským filmovým kritikem a filmovým teoretikem. Bazin začal psát o filmu v roce 1943 a byl spoluzakladatelem renomovaného filmového časopisu Cahiers du cinéma v roce 1951, spolu s Jacquesem Doniol-Valcroze a Joseph-Marie Lo Duca. On je pozoruhodný argumentovat, že realismus je nejdůležitější funkce filmu. Jeho požadavek na objektivní realitu, hluboké zaměření a nedostatek montáže souvisí s jeho přesvědčení, že interpretace filmu nebo scény by měla být ponechána na divákovi. To ho postavilo do opozice vůči filmové teorii 20. a 30. let, která zdůrazňovala, jak může kino manipulovat realitou.

⁴¹ Frank Capra, rodným jménem Francesco Rosario Capra, (18. května 1897 – 3. září 1991) byl italsko-americký filmový režisér. Narodil se v sicilské obci Bisacquino jako nejmladší ze sedmi sourozenců. V roce 1903 s rodinou odešel do Spojených států amerických. Usadili se v Los Angeles. Roku 1918 vystudoval chemické inženýrství na California Institute of Technology. Po dokončení studií působil v americké armádě, jako učitel matematiky. Svůj první film natočil již v roce 1915, ale výrazněji se filmu začal věnovat až ve druhé polovině dvacátých let. Je trojnásobným držitelem Oscara za nejlepší režii, za snímky Stalo se jedné noci (1935), Úžasná událost (1937) a Vždyť jsme jen jednou na světě (1939). Mezi jeho velmi populární filmy patří také Pan Smith přichází (1939) a Život je krásný (1946), jež se stal americkou vánoční klasikou.[2] Získal za něj svůj jediný Zlatý glóbus. V roce 1982 získal Zlatého lva za celoživotní dílo na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách.

Dalším zajímavým příkladem je **Robert Rozenstone**⁴². Mluví o dvou způsobech, jak analyzovat slavný film **Stevena Spielberga**⁴³ **Saving Private Ryan, 1998**⁴⁴. V knize profesionálního historika, říká Robert Rozenstone, by takový film přinesl otázky charakteristické pro profesionální historiky, tj.: „Jak přistáli spojenci v Normandii?“ „Co cítili vojáci v dané době, situaci?“ „Jaká byla jejich zkušenost?“ „Jak se tato zkušenost, která je zastoupena ve filmu, vztahuje k datům historických dokumentů?“

1.8 Městský prostor v digitálním věku

V rámci této analýzy je film «Saving Private Ryan» plně vnímán jako metafora toho, co se děje v současné Americe, konkrétně historický obsah tohoto filmu není tak důležitý, ale spíše to, že tento film ukazuje schopnost překonat negativní zkušenost vietnamské války prostřednictvím návratu k tradičním americkým hodnotám. V tomto smyslu není historický obsah pro takovou analýzu důležitý, zde historie hraje roli autoritativního zdroje, může být zkreslena, pokud

⁴² Robert A. Rosenstone je americký autor, historik a profesor Emerita historie na Kalifornském technologickém institutu. Je předním mezinárodním vědcem v rychle rostoucím oboru, který se věnuje studiu vztahu mezi historií a vizuálními médii. Napsal dvě knihy na téma „Vize minulosti: Výzva filmu k naší představě historie“ (Harvard, 1995) a „Dějiny filmu / filmu o historii“ (Pearson, 2006, 2. vydání 2012), a editoval vlivnou sbírku esejů, „revize historie: film a konstrukce nové minulosti“ (Princeton, 1995). Jeho poslední přírůstek do pole (koeditované s mladým učencem filmových studií, Constantin Parvulescu), „Blackwell Companion to Historical Film“. (Wiley-Blackwell, 2013) sestává z 25 originálních esejů učenců ze šesti kontinentů, které dnes hodnotí stav oboru na celém světě.

⁴³ Steven Allan Spielberg, KBE, OMRI (* 18. prosince 1946 Cincinnati) je americký režisér, filmový producent a scenárista, komerčně nejúspěšnější filmový režisér všech dob. Patří k nejpopulárnějším režisérům filmové historie; jeho filmy Čelisti (1975), E.T. – Mimozemšťan (1982) a Jurský park (1993) vytvořily kasovní rekordy. Je spoluzakladatelem produkční společnosti DreamWorks. Během své kariéry natočil mnoho filmů různých žánrů. Spielbergovy rané sci-fi a dobrodružné filmy se brzy staly typickými hollywoodskými trháky. V pozdější době se jeho filmy začaly zabývat humanistickými otázkami jako je holokaust (Schindlerův seznam), transatlantického obchodu s otroky (Amistad), válkou (Říše slunce, Zachraňte vojína Ryana, Válečný kůň a Most špiónů) nebo terorismem (Mnichov). Mezi jeho další známé projekty patří například série filmů s Indiana Jonesem.

⁴⁴ Druhá světová válka byla rozhodující událostí 20. století a pro Ameriku se stala určujícím dějinným zvratem. Změnila tehdy hranice světa a dnes je nazývána "poslední velkou válkou". Ani sebelepší výcvik však nemohl spojenecké vojáky připravit na to, co je čekalo po vylodění v Normandii, na pláži s krycím jménem Omaha. Přestože byli naplněni odhodláním a vírou ve vítězství, jen málokdo z nich bitvu o tento malý kus francouzského pobřeží přežil. Z pohledu kapitána Johna Millera je zřejmé, že si uvědomuje nebezpečí, které na jeho jednotku čeká. Netuší však, že to není zdaleka ten nejtěžší úkol, který bude muset se svými vojáky splnit...

si zachovává autoritativní faktor. Tento druh metafory však může být důležitý k tomu, aby diváci sledující film „Zachraňte vojína Ryana“ došli k vlastní zkušenosti. Vztahy mezi státem a společností, které byly v této době narušeny účastí ve vietnamské válce, byly proto napraveny skutečností, že návrat k tradičním hodnotám Ameriky nám umožňuje znovu nalézt systém interakce mezi společností a státem, který vyhovuje oběma subjektům.

Dvojitá interpretace: buď je pro nás historie velmi důležitá, a pak je přesnost toho, co je zobrazeno na obrazovce, mimořádně důležitá, ale často samotný formát obrazovky znemožňuje věrně reprezentovat historii. Na druhé straně je historie mocným symbolickým nástrojem, protože – jak řekl **Mark Bloch** – naše civilizace od své paměti vždycky hodně očekávala, takže jakákoli historická událost, jež je pro nás přitažlivá, nám umožňuje přikládat zvláštní váhu a zvláštní význam současným tématům a současným myšlenkám⁴⁵.

Tento druh kontroverzí zatím nezmizel, ale musíme ho trochu přenést do situace, která je technologicky odlišná od situace televize a filmu. Když hovoříme o digitální éře, éře digitálních technologií, získáme novou podobu, v níž se média stávají nástrojem tvorby historie.

Nyní nejen profesionální kameramani, ale naprosto každý, kdo má v ruce digitální přístroj, může dokumentovat historické události a posílat je na web s vlastními komentáři.

Tento stupeň objektivity, který fotografování a film už přinášely v ten pravý čas, se již zvýšil mnohokrát. Zároveň se tyto negativní stránky, příležitosti k využití této myšlenky objektivity, efekt reality pro propagandu, politické nebo ekonomické cíle, také množí.

Takže víme, že blogeři hrají obrovskou roli v pokrytí nedávných válek. Víme, že samotné srovnání názorů, které jsou zastoupeny v oficiálních médiích a v komunitách blogerů, se stalo rutinou historického výzkumu. To znamená, že události, ke kterým dochází před našima očima a které se stávají v tom samém okamžiku minulostí, jsou již zdokumentovány zcela jiným způsobem. Zároveň dostáváme obrovské množství svědectví o nových událostech, které pro tradičního historika vytvářejí nový metodologický problém: tento druh znalostí už prostě nemůže zvládnout.

⁴⁵ BLOCH, Marc. Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo. Přeložila Helena BEGUIVINOVÁ. Praha: Argo, 2011. Historické myšlení. ISBN 978-80-257-0403-5.

A v této situaci se opět jeví pokušení jednoduchých interpretací historických událostí opět relevantní. Protože paradoxně čím více informací, tím více důkazů, tím více se diváci touží dozvědět, co se stalo, jak to lze interpretovat, co to znamená. A také zde bohužel existuje obrovský prostor pro propagandistický vliv již s pomocí digitálních svědectví očitých svědků, kteří mohou být interpretováni těmi, kteří jsou připraveni převzít funkce tlumočnicka, co nejjednodušší. Ve skutečnosti to vidíme nyní.

2. PAMĚŤ A KULTURA

2.1 Teoretické základy studia pojmu „paměť“ v kulturní praxi

Jak je už vidět, oblast studia jevu paměti v humanitárním prostředí je velmi rozsáhlá. Jako jeden z nejvýznamnějších jevů lidského vědomí, nejdůležitější nástroj pro poznání světa a sebe samého je v kulturních praktikách studována paměť.

Problém poměru paměti a obrazů má dlouhou historii, která prochází filozofií, výtvarným uměním a poté se projevuje ve fotografii a filmu. Jak poznamenává **Mikhail Yampolsky** ⁴⁶ ve svém výzkumu, mnemonika byla vytvořena pomocí obrazu z doby antiky. Již tenkrát byl proces memorování chápán jako rekonstrukce ve vědomí obrazů objektů reality. Z této koncepce vychází koncept mnemotechnického divadla, což je druh univerzálního modelu paměťového mechanismu, který bere v úvahu proces zapamatování (vyplnění obrázky) a také proces zapomnění (nahrazení starých snímků novými). V budoucnu, kdy čas začne být čím dál více vnímán jako destruktivní síla, působí umělecká díla stále více jako nositelé paměti minulosti⁴⁷. Andre Bazin ve svém slavném článku „**Ontologie fotografického obrazu**“⁴⁸ bere na vědomí vlastnost obrazu odolat zapomenutí a umírání života, které vzniklo v době, kdy bylo umění primárně posvátné: „*Nyní nikdo nevěří v ontologickou identitu modelu a portrétu, ale my předpokládáme, že portrét nám pomáhá zapamatovat si člověka a zachránit ho tímto způsobem před druhou – duchovní smrtí.*»⁴⁹

Tím je prostřednictvím obrazu možné odolat vymazání paměti. Po čase však porozumění tomuto procesu podléhá určitým změnám. Pokud v klasické éře byl poměr obrazu a paměti chápán hlavně jako součást lidského vědomí, byly v něm umístěny imaginární mnemotechnická divadla a minulost zanechala stopu přímo

⁴⁶ Michail Beniaminovič Yampolský (narozen 6. prosince 1949, Moskva, SSSR) je sovětský, ruský a americký historik a teoretik umění a kultury, filozof, filmový kritik a filolog. Kandidát na pedagogické vědy, doktor dějin umění, profesor. Od roku 1991 žije a pracuje ve Spojených státech.

⁴⁷ YAMPOLSKY, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. 1993. Russian language edition. Oakland, CA: University of California Press, 1998. ISBN 978-0520085305. English language edition. Translated by Harsha Ram.

⁴⁸ česky vyšla ve sborníku *Co je film?* v roce 1979.

⁴⁹ BAZIN, André. *Co je to film?*. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.

ve vědomí, pak s příchodem fotografie se tento model změnil. Fotografie umožňuje vytvořit jednotu obrazu a paměti venku. S příchodem a šířením fotografie tedy existuje tendence přesouvat zaměření na rozvoj sociální paměti na úkor osobní paměti a také tendence míchat tyto dva typy paměti. **Susan Sontagová**⁵⁰ ve svých dílech „**O fotografii**“⁵¹ a „**S bolestí druhých před očima**“⁵² tuto tendenci zkoumá a upozorňuje na ni jako na akutní problém moderní kultury.

Tento problém podle Sontagové úzce souvisí s distribucí fotografií v médiích: *„Událost sama o sobě si může zasloužit, aby byla vyfotografována, ale její obsah je stále řešen ideologií (v nejširším slova smyslu). Nemůže existovat žádný důkaz o události, fotografické ani jiné, dokud není událost pojmenována a charakterizována.“*⁵³ Sontagová poznamenává, že fotografické obrazy postupně snižují citlivost lidského vědomí na skutečné události: osobní (vnitřní) paměť je nahrazena obrázky z (externích) archivů, často doprovázena interpretací někoho jiného. Ve svém diskurzu také popírá existenci takového pojmu, jako je „kolektivní paměť“, označující ji jako druh fikce, dnes často spojovanou s četnými interpretacemi vizuálního obrazu. Píše: *„Jakákoli vzpomínka je individuální a nenapravitelná – umírá smrtí svého nosiče. To, čemu říkáme kolektivní paměť, není paměť, není vzpomínka, ale konvence, shoda: to je důležité, a tohle taky, takhle se to stalo, s ilustrací ve formě obrázku, který tak blokuje příběh v našich myslích.“*⁵⁴ Proto se vracíme k tématu potřeb moderního člověka, který vlastní vnitřní prostor mnemotechnického divadla, jež pomáhá chránit paměť. Sontagová poznamenává, že samotné memorování fotografií blokuje další, stejně důležité formy memorování a přivádí k umělému vztahu mezi pamětí a historickou fikcí.

Problém vztahu mezi pamětí a obrazem (zejména obrazem fotografickým) ve 20. století nabývá zvláštního významu spojeného s dalším problémem – poměrem osobní a kolektivní paměti (sociální). S takovým zvážením problému se otázka pravdy o tom, co zůstává v paměti, tedy problém pravosti minulosti, stává obzvláště naléhavou. Fotografický obraz, ze kterého následně vzniká film, je

⁵⁰ Susan Sontagová, nepřechýleně Susan Sontag (16. ledna 1933 New York – 28. prosince 2004 New York) byla americká spisovatelka, teoretička fotografie, esejistka, publicistka, režisérka, aktivistka za lidská práva a kritička společenských poměrů a vlády USA.

⁵¹ SONTAG, Susan a Pavel VANČÁT. O fotografii. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

⁵² SONTAG, Susan. S bolestí druhých před očima. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7.

⁵³ Tamtéž

⁵⁴ Tamtéž

z hlediska paměti považován za protichůdný jev. Díky schopnosti přímo zaznamenat minulost v externím archivu vystavuje fotografie zároveň vzpomínky na minulost významným změnám v interpretaci. Možnosti memorování pomocí statických obrázků však zůstávají i dnes aktuální a slibné.

Film byl od samého začátku chápán jako způsob dokumentování reality, nástroj pro zachycení momentů života v pohybu. Díky této funkci je podobný fotografiím jako snímek šetřící paměť. Vystává tedy otázka vztahu mezi fotografií a kinematografií jako vizuálních textů, které uchovávají paměť, jakož i problému identifikace zvláštního potenciálu filmu při modelování a studiu struktury paměti.

Nejprve je třeba poznamenat, že jak hraný, tak i dokumentární film je průvodcem a nositelem kulturní paměti, tj. nejvýznamnějších historických a kulturních obrazů. Jak vědci podotýkají, film je průřez mentality: národní, individuální, ideologické, vztahující se ke konkrétnímu času atd. Povaha kinematografického díla nám tedy umožňuje uvažovat nejen o dokumentárním filmu, ale také o hře jako o zdroji pro studium historie a kulturní paměti, protože jakýkoli film obsahuje informace o době, kdy byl vytvořen. Tento přístup nám umožňuje uvažovat o složitých možnostech filmu jako o způsobu uchování paměti.

Film však svou povahou obsahuje komplexní potenciál nejen pro uchování paměti jako příběhu, ale také pro modelování paměti jako jevu. Jinými slovy, film je schopen fungovat jako vizuální koncept paměti. Zde již nemluvíme o každém filmu, ale pouze o těch, jejichž úkol přímo souvisí s tématem paměti jako takové.

Téma paměti v kině se vyvíjí různými směry a formami. Jedním z prvních režisérů, kteří se rozhodli zobrazovat struktury paměti pomocí filmu, byl zástupce francouzské nové vlny – **Alain Resnais**⁵⁵. Druhá polovina padesátých let – začátek šedesátých let – doba, která se vyznačuje různými experimenty v oblasti filmu. V této době se Alain Resnais ve své práci pokusil znovu vytvořit strukturu paměti pomocí filmových prostředků. Kromě toho chápe paměť nikoli jako „hotový produkt“ nebo určitý jasně strukturovaný prostor, ale spíše jako „vědomí paměti“, jako odraz nebo proces vytváření spojení s minulostí tady a teď. Režisér řeší tento

⁵⁵ Alain Resnais (3. června 1922 – 1. března 2014) byl francouzský filmový režisér. Této činnosti se začal věnovat ve druhé polovině čtyřicátých let. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří například film Hirošima, má láska z roku 1959. Za svůj film Stará známá písnička z roku 1997 získal Césara pro nejlepší film; za film Smoking/No Smoking z roku 1994 pak Césara pro nejlepšího režiséra. Natočil mnoho dalších filmů, jako například Loni v Marienbadu (1961), Muriel neboli v čase návratu (1963), Můj strýček z Ameriky (1980) nebo Ještě jste nic neviděli (2012). Zemřel v roce 2014 ve svých jedenadevadesáti letech.

problém ztělesnění paměti jako práce vědomí pomocí korelace různých časových vrstev.

Je třeba poznamenat, že Resnais tuto techniku používá jak ve svých dokumentárních filmech (například **Noc a mlha, Nuit et brouillard, 1955**⁵⁶), tak i v hrané tvorbě. Na základě toho můžeme dojít k závěru, že když nemluvíme o zachování, ale řešíme výzkum lidské paměti, hraný a dokumentární film mají přibližně stejný potenciál. Alain Resnais jako zástupce experimentálního směru nové vlny 50.–60. let používá schopnosti filmového jazyka k vytvoření mechanismu lidské paměti. Autorův experiment spočívá ve snaze ztělesnit na plátně novou představu o tom, co je paměť, a proto se vzdálit od obvyklého lineárního narativního modelu a vytvořit model, který je podobný tomu, jak vnímáme paměť nyní – jako nelineární, fragmentární proces, v němž zmatek dominuje nad jasností. Ve filmu A. Resnais **„Hirošima, má láska“ (Hirošima mon amour, 1959)**⁵⁷ stejně jako v mnoha filmech věnovaných paměti patří tak, či onak mezi hlavní postavy **válka** a **smrt**. Je známo, že události a dojmy nejmocnější z hlediska dopadu jsou v paměti nejintenzivněji aktualizovány a válka se tak stává nedílnou součástí světové paměti. Hlavními postavami filmu „Hirošima, má láska“ jsou žena a muž, Francouzka a Japonec, hrdinové, kteří se sbližují na úkor paměti: každý z nich má svou vlastní minulost, ale pomocí poznání paměti druhého se pokouší najít společnou paměť. Z vizuálního hlediska se hlavní postavou obrazu stává samotný mechanismus paměti: chaotické zobrazování záběrů z minulosti jednoho a druhého a konečně i z jejich společné. Prostřednictvím individuální lidské paměti ve filmové produkci Resnais je možné vytvořit model univerzální kolektivní paměti, jejíž nejdůležitější událostí je válka. Pouze díky novému prožívání paměti si hrdinové aktualizují pro sebe skutečnost. Resnais vyvíjí podobné ideologické a montážní principy v dalším vynikajícím filmu

⁵⁶ Svědectví o životech vězňů nacistických koncentračních táborů, vybudovaných na různých místech Evropy. Film ukazuje hrůzu těchto míst a dovolává se památky několika milionů umučených, mezi nimiž byly i tisíce dětí. Film získal Cenu za dokumentární film na X. MFF v Karlových Varech v roce 1957.

⁵⁷ Hirošima, má láska (v originále Hiroshima mon amour) je francouzsko-japonské filmové drama z roku 1959. Natočil jej režisér Alain Resnais podle scénáře od Marguerite Duras. Za scénář byl snímek neúspěšně nominován na Oscara. Dokumentuje osobní rozhovor francouzsko-japonského páru o paměti a zapomnění. V hlavních rolích se zde představili Emmanuelle Riva a Eiji Okada. Hudbu k filmu složili Georges Delerue a Giovanni Fusco.

„Loni v Marienbadu“ (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961)⁵⁸, čímž svůj výzkum omezuje na generalizaci. Pokud je ve filmu „Hirošima, má láska“ odhaleno téma paměti ve specifických historických podmínkách a přímo souvisí se ztrátami způsobenými válkou, pak se ve filmu «**Loni v Marienbadu**» věnuje studiu paměti v nejobecnější a abstraktní reprezentaci tohoto jevu. Samotný prostor uvnitř filmu je symbolickým ztělesněním nekonečných koridorů paměti, vybudovaných a ztracených v mlze vědomí a částečně existujících v prostoru nekonečna.

Podle jedné definice je paměť „schopnost vzpomenout si na jednotlivé zkušenosti z minulosti, rozpoznávat nejen samotnou zkušenost, ale také její místo v historii našeho života, její umístění v čase a prostoru“⁵⁹. Paměť je tedy časoprostorovou kategorií, orientovanou hlavně na minulost, uskutečnění, uzavřenost. Paměť je nevyhnutelně spojena se smrtí, protože vzpomíná na události, které již uplynuly, v jistém smyslu jsou tedy mrtvé, a paměť je jedním ze způsobů, jak je oživit. Tuto tezi potvrzuje citát z jednoho z dokumentů A. Resnaise napsaného ve spolupráci s **Chrisem Markerem**⁶⁰ „**Sochy také**

⁵⁸ Loni v Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*) je název filmového románu francouzského spisovatele Alaina Robbe-Grilleta a stejnojmenný film Alaina Resnaise podle Robbe-Grilletova scénáře. Film byl vyroben ve Francii a v Itálii. V roce 1961 obdržel film Zlatého lva na filmovém festivalu v Benátkách. *L'année dernière à Marienbad* je charakteristickým příkladem tzv. nového románu ve filmu. V mnohém je podobný Robbe-Grilletově knize *Žárlivost*, zejména v užití role vypravěče, ve snaze dosáhnout nejednoznačnosti výkladu neustálým zpochybňováním daných faktů, nebo ve stejném pojmenování postav některých postav. Ve filmu je značně patrná Robbe-Grilletova snaha po maximální preciznosti. Film pracuje se záběry zšeřelého starodávného hotelu a parku, který chvílemi ponurou až depresivní atmosféru stupňovanou zvukem varhan, jízdou kamery chodbami obloženými mramorem a zrcadlovými sály. Hotelem korzují hosté (v některých scénách i personál), konverzují, baví se, tančí, aniž by nějak zasahovali do děje. Není zcela jasné, v jakém pořadí jednotlivé události proběhly, proto je *Dialogy*, záběry i celé scény se opakují s drobnými obměnami. Dlouhé záběry jsou střídány s řadou velmi krátkých sekvencí. Film je vrchovatě přeplněn podivuhodnými jevy, odkazujícími na snovou, nereálnou podstatu místa, kde se děj odehrává. V řadě scén se nelogicky objevuje stále totéž sousoší muže a ženy (u jezera, na terase, před hotelem). V celkovém záběru parku vrhají lidé a stromy odlišné stíny. Emoce ve filmu projevují jen A., X. a částečně M. Všechny ostatní postavy jsou netečné a chladné.

⁵⁹ Немов Р. Психология скачать электронные книги. ... 4-е изд. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. - Кн. 1: Общие основы психологии. — 688 с.

⁶⁰ Christian Bouche-Villeneuve, známý jako Chris Marker, (29. července 1921, Neuilly-sur-Seine – 29. července 2012, Paříž) byl francouzský spisovatel, fotograf, režisér filmů a filmových dokumentů a autor multimediálních děl. Kromě těchto hlavních profesí byl i ilustrátorem, překladatelem, nakladatelem, filosofem, kritikem, básníkem a producentem.

umírají“ (Les Statues meurent aussi, 1953)⁶¹: „Šaman pozorně přihlíží do zrcadla a vidí země mrtvých, kam každý, kdo vstoupí, ztrácí vzpomínku na to, kdo byl“; „Smrt je vždy nutná platba za to, že si vzpomínáš.“⁶²

Jelikož je fenomén paměti téměř nevyhnutelně spojen se smrtí, je charakter filmové práce spojen s pojmem „smrt“, „duch“. Tuto tendenci nejlépe ilustruje fenomén „**thanatologie filmu**“, který byl nedávno zdůvodněn jako samostatná filmová disciplína. Umělecké kinematografické nástroje poskytují kinematografii obrovské příležitosti ke studiu času a paměti. Čas ve filmu je reverzní: stejně jako hranice mezi světem života a světem smrti jsou nejasné hranice mezi imaginárním a přítomným, mezi minulostí, skutečností a budoucností nejsou ostré. Podle klasifikace Michaila Yampolského lze čas ve filmu lze považovat za „ruinu“ a film za pomník.⁶³

Filozofie filmu **Andreje Tarkovského**⁶⁴ je neoddělitelně spjata s kategorií času. Jak poznamenává Michail Yampolsky, jeho práce položila základ pro návrat ruské kinematografie k tématu historismu, k pochopení minulosti jako nejvýznamnější kategorie, bez níž není možná ani přítomnost, ani budoucnost.⁶⁵ Ve filmu „**Zrcadlo**“ (1974)⁶⁶ jsou kombinovány okamžiky současnosti s momenty minulosti, jejich prostřednictvím se kategorie „paměť“ znovu vytváří, má něco společného s prací Alana Resnaisa. Pokud však Resnaisovy filmy ve větší míře prozkoumají určitý univerzální mechanismus „světové paměti“ v kontextu historie, třebaže prostřednictvím individuálních osobních příběhů, jde Tarkovskij jiným způsobem.

⁶¹ Film, který vznikl ve spolupráci více tvůrců, byl francouzskými cenzory po více než jednu dekádu zakázán jako útok na francouzské koloniální období (a nyní je dostupný jen ve zkrácené podobě). Snímek je hlubokou studií afrického umění a jeho úpadku jako důsledku kontaktu se západní civilizací.

⁶² Кириллова О.А. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология - No 1(15) / 2014 – С. 17-25.

⁶³ Tamtéž

⁶⁴ Andrej Arseňjevič Tarkovskij (rusky Андрей Арсеньевич Тарковский, 4. dubna 1932 Zavražje, Ivanovská oblast – 29. prosince 1986 Neuilly-sur-Seine) byl ruský režisér, scenárista a herec, považovaný za jednoho z nejvýznamnějších filmařů sovětské éry a světové kinematografie vůbec. Jeho díla se vyznačují velkou lyričností a obrazovou bohatostí.

⁶⁵ Yampolsky, Michail, Тарковский: память и след // Сеанс - 2013.

⁶⁶ Nejosobněji laděné dílo Andreje Tarkovského, v němž vzpomíná na své dětství a především na matku jako určující osobu svého života. Fascinující obrazy interiérů venkovské chalupy a moskevského bytu, podbarvené hypnotickými tóny Eduarda Artěmjeva, jsou zdrojem mimořádného duchovního zážitku.

Ve své koncepci se Tarkovskij silně opírá o koncept „sabi“, převzatý z japonské estetiky, který se doslova překládá jako „rez“, tj. materiální pečeť času⁶⁷. Toto „ztělesnění“ paměti v Tarkovského filmech se provádí hlavně prostřednictvím osobního vnímání času a minulosti.

Studium paměti v Tarkovského díle prochází procesem transformace od dominantní subjektivity jako výchozího bodu v Zrcadle po „desubjektivní“ paměť v jeho pozdějších filmech. Na základě výzkumu Yampolského lze dojít k závěru, že takový vývoj v mnoha ohledech zachycuje změny v čase samotném, v jeho vnímání. Současně zůstává kategorie paměti v dílech Tarkovského až do konce jednou z ústředních. Jeho vzpomínka přechází do symbolické úrovně, do filosofické kategorie jako jeden ze způsobů, jak realizovat vesmír, kde *nostalgie dětství* jednotlivce přechází do *nostalgie dětství celého lidstva*. Paměť je tedy chápána jako důsledek nevyhnutelné konečnosti světa, jako *nostalgie pro ztracenou věčnost*.

Další pohled na spojení mezi pamětí a kinematografií nabízí **Aleksej German**⁶⁸. V článku „**Pravda není podobnost, ale objev**“ představuje své chápání historie a minulosti v souvislosti s filmovou tvorbou. Píše: „*Film je neodvolatelným obdobím našich změn: historické, morální, osobní. Svědek naší minulosti. <...> Film, to je pravda o čase. Samozřejmě, když nelže – vědomě nebo podvědomě.*“⁶⁹ Výše uvedený problém pravdy pamatování minulosti je tedy vyřešen neustálým tvůrčím úsilím umělců, včetně filmařů, kteří pravdu tvoří a obnovují. Je to osobní vnímání času a minulosti, které German považuje za základ své filmové reprodukce, obnovy. Obrazy v Germanových filmech jsou subjektivním pohybem v prostoru paměti, do kterého je divák do jisté míry zapojen. Film

⁶⁷ Yampolsky, Mikhail. Петро и конструирование памяти // Сеанс - No 33 – 34.

⁶⁸ Alexej Jurjevič German (rusky Алексей Юрьевич Герман, 20. července 1938 v Petrohradě – 21. února 2013 tamtéž) byl ruský filmař, režisér, scenárista a herec. Narodil se v Petrohradě 20. července 1938. Jeho otcem byl spisovatel Jurij Pavlovič German a Tatjana Alexandrovna Ritténbergová. Alexej German studoval u režiséra Kozinceva, pak pracoval u divadla, nejdříve ve Smolenském činoherním divadle a potom v petrohradském divadle G. A. Tovstonogova. Od roku 1985, na počátku perestrojky, byl tajemníkem svazu filmařů SSSR. Jako režisér vytvořil například filmy *Můj přítel Ivan Lapšin* a *Dvadsať dněj bez vojny*. Byl také autorem trezorového filmu *Prověrka osudem*.

⁶⁹ GERMAN, Alexej. «Правда - не сходство, а открытие» // Искусство кино - No 12 – 2001.

„**Chrustaljove, vůz!**“ («Хрусталёв, машину!»), 1998)⁷⁰ představuje úžasný příklad možností, které má kino při modelování lidské paměti. Přechody podél chodeb Germanovy paměti jsou plné asociací, neurčitých změn rámců, temných řečových toků, které se vzájemně překrývají, střídání obrazů, které ve své nejasnosti představují obecný a nejvýraznější obraz o tom, jak subjektivní paměť vypadá, z níž se do určité míry formuje historická paměť.

Alexej German mladší⁷¹ je v mnoha ohledech pokračovatelem této tradice, ačkoli znatelně přináší své chápání takové filmové reprezentace. Ve svých filmech o současnosti a budoucnosti uvažuje vždy o minulosti. Současně dochází k rekonstrukci paměti minulosti prostřednictvím ne příliš osobního ponoření do vzpomínek. Pokud jde o osobní aspekty paměti minulosti, režisér provádí stylizovanou rekonstrukci času a znovu ji vytváří ze šablon, prohlášení, názorů, které se skládají v dekodované symboly. Textura paměti ve filmech A. Germana mladšího se tak nezdá ani tak živým ztělesněním myšlenky prostřednictvím vzpomínek z minulosti, ale osobní reflexivní rekonstrukcí. Zároveň vzpomínka na minulost zůstává jeho hlavním nástrojem pro proniknutí do podstaty konkrétní myšlenky, včetně přemýšlení o problémech současnosti a budoucnosti. Nejvýraznějším příkladem takového nezapomenutelného historického paralelismu je film režiséra **Pod elektrickými mračny** («Под электрическими

⁷⁰ Děj tohoto černobílého snímku se odehrává v Rusku v zimě roku 1953. J.V. Stalin je na smrtelném loži a proto je k němu povolán generál, vojenský lékař Jurij Glinsky. Film je doslova poskládán ze střípků zdánlivě nesouvisejících scének a protkán mnoha dějovými zvraty. Neustále balancuje mezi komedií a tragédií zobrazující děsivou atmosféru Ruska padesátých let. Pro nezkušeného diváka může film působit značně zmateným dojmem, ale filmový fajnšmekr ocení dynamičnost děje a neobvyklé zpracování.

⁷¹ Alexej German ml. (1976, Moskva) je syn proslulého režiséra Alexeje Germana a scenáristky Světlany Karmalitové. Ze studií na Akademii divadelního umění v Sankt Peterburgu (SPGATI) přestoupil na VGIK, kde zaujal snímky Znamja (Vlajka, 1998), Bolšoje osenněje pole (Velký podzimní lán, 1999) a diplomním filmem Durački (Hlupáčci, 2001). Sklon k evokaci retroatmosféry uplatnil ve znamenitě stylizovaném debutu Poslední vlak (2003), vyznamenaném v Benátkách Cenou Luigiho De Laurentiise a řadou cen na dalších 50 mezinárodních a domácích festivalech (uveden též v Karlových Varech 2004 v sekci Na východ od Západu). S podobným ohlasem se setkal i jeho další film Garpastum (Harpastum, 2005), oceněný za režii prestižními domácími cenami Nika a Zlatý orel. Snímek Papírový voják získal v Benátkách Stříbrného lva za režii a další cenu za kameru.

облаками», 2015)⁷², který ukazuje vztah ve formování současnosti, minulosti a budoucnosti.

V dílech **Alexandra Sokurova**⁷³ se paměť utváří v historických předmětech, v jakési realistické a mimosvětové aktualizaci minulosti. Stejně jako u výše uvedených filmařů je i Sokurova tvorba založena na osobní duchovní interpretaci, na rekonstrukci téměř hmotného pocitu minulosti v paměti. Taková rekonstrukce je možná pouze se zdrojem osobního vnímání.

Je důležité si uvědomit, že všichni tito tvůrci sdílejí několik společných trendů. Jedná se o osobní tvůrčí přístup, pečlivou práci s texturou, stejně jako rekonstrukce prostřednictvím kinematografických prostředků vjemu: vůně, hmatový dotek věcí, fyzický pocit chladu a dešťové vlhkosti atd. Podobný přístup lze interpretovat jako proces převedení subjektu do objektivnějšího zážitku, převedení paměti do stopy, do materiálního provedení, což je v tomto případě film.

⁷² Sourozenci se po letech v zahraničí vracejí do Ruska, kde je čeká dědictví v podobě nedostavěného mrakodrapu ladných tvarů a nejisté budoucnosti. Magické místo přitahuje protagonisty sedmi novel, kteří stojí před zásadní etickou volbou. Výsostně alegorický snímek s elektrizující obrazivostí.

⁷³ Alexander Nikolajevič Sokurov sa narodil 14. 6. 1951 v Podorviche, ktorá sa nachádza na Sibíri, v Irkutskej oblasti bývalého ZSSR (dnes súčasť Ruska). Jeho otec bol vojenský dôstojník. Sokurov vyštudoval historickú fakultu univerzity v Nižnom Novohrade a v roku 1975 začal študovať v Gerasimovom Inštitúte Kinematografie v Moskve. Tu sa spriatelil s uznávaným režisérom Andrejom Tarkovským, ktorého film Zrkadlo Sokurova hlboko ovplyvnil. V roku 1987 natočil Sokurov dokument MOSKOVSKÁ ELÉGIA o Tarkovského neskorom živote a smrti. Väčšinu dokumentov zo Sokurovej ranej tvorby však Sovietske vedenie zakazovalo. K jeho neskoršej dokumentárnej tvorbe patrí napríklad séria POVINNOSŤ (1998) o živote Ruských námorníkov, či ROZHOVORY SO SOLŽENICYNOM (1998) o tomto známom spisovateľovi a disidentovi. V roku 1988 Sokurov režíroval sci-fi film DNI ZATMENIA, v roku 1989 drámu SPAS A OCHRÁŇ. Nasledovala ďalšia dráma DRUHÝ KRUIH (1990), skromne pôsobiaca filozofická esej KAMEŇ (1992) a ŠEPKAJÚCE STRÁNKY (1993). Za Sokurovov medzinárodný debut sa dá považovať poetická dráma MATKA A SYN (1996) o vzájomnej láske umierajúcej matky a jej dospelého syna. V roku 2003 na ňu nadviazal filmom OTEC A SYN, ktorý získal cenu FIPRESCI na medzinárodnom filmovom festivale v Cannes. Okrem toho natočil doposiaľ tri diely zamýšľanej tetralógie o významných vodcoch 20. storočia: MOLOCH (1999) o Hitlerovi, TAURUS (2000) o Leninovi a SLNKO (2004) o japonskom cisárovi Hirohitovi. Sokurov je tiež autorom inovatívneho filmu RUSKÁ ARCHA (2002), kde v jedinom 96 minútovom zábere, natočenom v Petrohradskej Ermitáži, zhrnul niekoľko storočí Ruskej histórie. Sokurovym zatiaľ posledným filmom je ALEXANDRA (2007), kde sa zaoberá druhou vojnou v Čechensku. Tento snímok bol nominovaný na Zlatú palmu. Okrem celkovo štyroch ocenení MFF v Cannes získal Sokurov od Ruskej Filmovej Akadémie dve ceny Nika za film Taurus. Sokurov je stále tvorivo činný a momentálne žije v Petrohrade.

Z výše uvedených příkladů studia paměti pomocí kina je možné rozlišit určité principy vztahu mezi povahou filmu a povahou lidské paměti. Jedním z filmařů, v jejichž práci jsou tyto principy plně ztělesněny, je francouzský dokumentarista, fotograf, umělec a kritik **Chris Marker**.

Studii paměti se věnují téměř všechna Markerova díla od fotografií přes filmy po instalace a interaktivní díla.⁷⁴ Fungování paměťových procesů, stop historie, které zůstávají v čase a vědomí, jsou klíčovými tématy práce tohoto režiséra. Studium těchto procesů je jeho hlavním zájmem, nám umožňuje považovat svou práci za nejzjevnější a nejúspěšnější příklad filmu jako vizuálního modelu nebo vizuálního konceptu paměti.

Koncept paměti Chrisa Markera se v mnoha ohledech protíná s pozicí Susan Sontagové. Rovněž definuje podstatu paměťového procesu jako jev především jednotlivce, nikoli kolektivu. Na druhé straně Marker zdůrazňuje zcela odlišný aspekt vztahu mezi pamětí a obrazem. Pokud se Sontagová zaměří na vztah „fotopaměť“ jako na akutní kulturní a sociální problém, pak Marker považuje tento vztah za odlišný. Na rozdíl od Sontagové, která považuje schopnost obrázků blokovat paměť, považuje Marker obrazy za přístup k paměti. Tuto příležitost využívá ve svých filmech, jejichž prostřednictvím vyjadřuje svůj koncept paměti jako hranici možného a film jako „stroj času“. Tuto pozici interpretují teoretici podobně: „V určitém smyslu to, čemu říkáme minulost a budoucnost, je identické s tím, čemu říkáme zahraničí – jedná se o překonání hranice, nikoli o vzdálenost. Tyto hranice formují naši paměť a naše vnímání. A obraz je to, co nám umožňuje vrhat oči dál.“⁷⁵

Markerovy metody tvorby filmů mají za následek zvláštní formu, která se později stala známou jako „*filmová eseje*“. Tyto metody zahrnují experimenty se stříhem, ve kterých obraz nemá přímý vztah k tomu, co předchází nebo co následuje, ale pohybuje se v příčném směru, vztahuje se primárně k textu, určitá nekonzistence je vlastní formě eseje. Jedná se o formu kinematografického díla, ve kterém je možné nejkoncentrovanější vizuální ztělesnění pojmu paměti. Interakce diváka s takovou filmovou produkcí spouští do jisté míry mechanismus podobný konceptu „rozpoznávání“ v platonické tradici.⁷⁶ Rozdíl mezi

⁷⁴ ARTAMONOV, Alexej. Крис Маркер: 21-12. Сеанс [online]. Moskva, 2015 [cit. 2019-09-03]. Dostupné z: <http://seance.ru/blog/kris-marker-21-12/>

⁷⁵ Tamtéž

⁷⁶ SUMMERHAYES C. A play of memory: Chris Marker's Sans Soleil // SCAN, 4.2, 2007.

„rozpoznáváním“

paměti v tvorbě Markera však spočívá v tom, že tento proces nevyvolává vzpomínky z určitého prostoru Ideálu, objektivního a sjednoceného pro všechny. K tomuto rozpoznání dochází spíše v důsledku interakce s filmem jako specifické matrice, ve které každý najde své individuální vzpomínky. Proces rozpoznávání Markerových filmů je tedy osobní, a to poznáním určitých významů prostřednictvím individuální paměti.

Pokud vezmeme v úvahu principy vztahu filmu a paměti na příkladu díla Chrisa Markera, první důležitou vlastností, kterou je třeba zmínit, je syntetická povaha filmu, která ztělesňuje výtvarné umění, fotografie, literaturu, hudbu. Podobným způsobem lze také povahu paměti podmíněně nazvat syntetickou. Paměť je stejně jako film subjektivní a syntetická. Události a obrazy jsou zapamatovány na úrovni sluchu (odpovídá literární „eseji“), zvuku (odpovídá hudbě), obrazů (odpovídá fotografii) a nakonec tyto obrazy přicházejí do pohybu v jiném sledu, v náhodném proudu vědomí. Musíme zmínit jeden z Markerových prvních filmů **„Rampa“ (La Jetee, 1962)**⁷⁷, experimentální fotopříběh a sci-fi film o cestování časem zkoumajícím práci paměti. Zde režisér používá fotografie, které demonstrují následující princip. Paměť kombinuje statickou povahu minulosti a její mobilitu, to znamená, že je to paměť, která ji potiskuje na jedné straně a na druhé straně ji činí mobilní. Film aktualizuje otázku, či vzpomínky způsobují pohyblivost obrazu, a ta vzpomínka, dokonce když je vytlačena, napůl vymazaná, do značné míry určuje lidskou psychiku.

Ve stejném filmu lze prozkoumat i jiný princip. Filmová temporalita koreluje s pamětí (často používaná metafora, že část paměti je „prohlížená jako filmový pás“). Alain Resnais řeší stejný princip podobným způsobem: u mnoha filmařů jsou koncepce času a paměti podobné. Považujeme-li filmovou produkci za fragment vytvořené reflexní reality, můžeme nakreslit paralelu s procesem paměti jako extrakci fragmentů minulosti a vytvoření nového prostoru, který má svůj vlastní čas.

⁷⁷ Experimentální sci-fi film je vystaven jako sled černobílých fotografií. Děj se odehrává po nukleární válce, která zahnila všechny, kteří přežili, do podzemí. Příběh vypráví muž vyslaný zpět v čase, aby zabránil příčinám katastrofy. Během výpravy do minulosti začal být posedlý obrazem násilí, na nějž si vzpomíná z dětství: na zastřeleného muže a záhadnou krásnou ženu. Ve chvíli, kdy si uvědomí spojitost mezi nimi, jsou dějiny odsouzeny k opakování. Metafyzická manipulace prostorem a pamětí se stala předlohou filmu Terryho Gilliama Dvanáct opic.

Poslední princip ve spolupráci s ostatními umožňuje vizuálně simulovat práci lidského vědomí pomocí filmu. Chris Marker je považován za autora dokumentárního žánru, který byl pojmenován Andre Bazinem jako „filmová esej“ (film-zamýšlení). Klasickým příkladem je Markerův film **„Bez slunce“ (Sans Soleil, 1983)**⁷⁸. Samotný film ve své struktuře napodobuje vizuální reprezentaci lidského vědomí, myšlení a paměti. Tento film je také dokumentární a vědeckou fantastikou. Jako ve filmu „Sochy také umírají“ se zde režisér obrací ke studiu toho, co je paměť, jak souvisí se smrtí a bojem o přežití. Dá se říci, že ve filmu „Bez slunce“ je vyjádřen koncept paměti Chrisa Markera. Zde je několik výroků, které vyjadřují jeho vztah: „Líbila se mu křehkost okamžiků, které visely v čase. Vzpomínky, které byly pouhými vzpomínkami.“ „Pamatujte si, že to není opak zapomínání. Nepamatujeme si, přepisujeme své vzpomínky jako historii.“⁷⁹

Chris Marker ve svých experimentech určuje marnost pokusů o dosažení objektivní pravdy, objektivní paměti, protože takový přístup bude nevyhnutelně spojen s ideologií, se zkreslením. Nelze tvrdit, že subjektivní paměť člověka je dokonalá. Stejně jako Alain Resnais i Marker uznává svou nedokonalost. Existují mezery v paměti, některé vzpomínky jsou vymazány. Ale pouze prostřednictvím subjektivního, upřímného vnímání je možné objasnit podstatu minulosti.

Odtud můžeme odvodit čtvrtý princip – neoddělitelné spojení časů: přítomnost s minulostí a budoucností. Minulost v paměti je myšlenka jako součást přítomnosti, přítomnost jako pokračování nebo dokonce reinkarnace minulosti. Navíc je koncipována souvislost budoucnosti s přítomností a minulostí. „Naše budoucnost si pamatuje slib učiněný v minulosti“ [„Sochy také umírají“]. Filmy Markera lze popsat jako „vzpomínky na budoucnost“. Obraz je v Markerově konceptu přístupem ke vzpomínkám, za nimiž autor celý svůj život cestoval.

Můžeme tedy dojít k závěru, že studium paměti v praxi kultury a umění se zdá být velmi relevantní. Zvláštní místo v moderním výzkumu paměti zaujímá

⁷⁸ Film, který komentuje sám sebe – elektronická hmota – jak vzpomínat na žízeň? Mé neustálé putování sem a tam není hledáním kontrastů, ale cestou ke dvěma extrémním pólům přežití, říká Marker v komentáři filmové meditace, která splétá popisy z cest, myšlenky vyjádřené formou dopisu, básně, anekdoty, tematické úvahy o obrazech a filmu. Samotářský světoběžník Marker provází diváka celým světem, pomíjí hranice prostoru a času, minulost prolíná s budoucností stejně jako svět elektronických znaků s hladomorem v poušti. Obrazy provází komentář, předjímá je nebo sleduje jiné asociace, ale nikdy není zřejmé, kdo vlastně hovoří. Film jako trvajících tajemství.

⁷⁹ MARKER, Chris. Bez Slunce, 1983

umění fotografie a umění filmu. Povaha filmového obrazu, který může být podmíněně korelován s modelem lidského vědomí, nám umožňuje zdůraznit zvláštní rysy filmu v procesu výzkumu paměti.

Práce Chrisa Markera, který kombinuje mnoho druhů umění (literatura, fotografie, kino, instalace) zahrnuje širokou škálu kulturních trendů, které jsou dnes důležité. Mezi nimi jsou představy o povaze filmu a lidské paměti. Práce Markera je proto cenným materiálem pro porozumění moderní kultuře, zejména filmu. Proto může analýza těchto děl sloužit jako jeden z kroků k pochopení možností filmu ve studiu paměti jako nezbytného prvku lidského vědomí a kultury.

3. TRAUMA

3.1 Trauma studies v kulturním výzkumu

Konflikt kolem pojmu „trauma“ v evropských a amerických studiích má samozřejmě velmi dlouhou a komplexní historii. Ale až v sedmdesátých letech, a to v souvislosti s vietnamskou válkou a „vietnamským syndromem“, se z úzkého akademického diskurzu vynořila široká interdisciplinární oblast studia. Potom řada psychoanalytiků a psychoterapeutů vedená **Robertem Jayem Liftonem**⁸⁰ podporovala veterány na jedné straně při hledání konkrétních forem artikulace jejich vojenské zkušenosti a na druhé straně ve spolupráci s levicovým hnutím, které kritizovalo sociopolitický průběh prezidenta Richarda Nixona a republikánů obecně. Příznivci Liftonu se snažili vyvinout novou psychiatrickou klasifikaci DSM-III (Diagnostický a statistický manuál duševních poruch), která by mohla zahrnovat termín „post-vietnamský syndrom“. Zároveň z pragmatických a teoretických důvodů aktivně spolupracovali s dalšími akademickými komunitami reformátorů – příznivci teorie stresu **Mardy Horowitz**⁸¹, výzkumníky holocaustu vedenými **Crystal Henryovou**, feministickou kritickou domácího násilí a teoretickou queer studií. Výsledkem této spolupráce byl koncept „posttraumatické stresové poruchy“ (PTSD), přijatý v roce 1978 za účelem charakterizace široké škály symptomů a zahrnutý v roce 1980 do finálního DSM-III. Je důležité zdůraznit, že Lifton a jeho kolegové považovali diskusi o traumatistických studiích za součást komplexního souboru problémů, včetně politické a etické odpovědnosti za válku, vlivu médií na transformaci paměti veteránů, potřeby institucionálních reforem v psychiatrii atd.: *Od samého začátku jednání ... eticko-politické a psychoterapeutické otázky byly pro nás neoddělitelně spjaty.*

⁸⁰ Robert Jay Lifton (narozený 16. května 1926) je americký psychiatr a autor, známý především pro studium psychologických příčin a důsledků válek a politického násilí a pro svou teorii reformy myšlení. Byl raným zastáncem psychohistorie.

⁸¹ Mardi Horowitz, M.D. je významný profesor psychiatrie na University of California v San Franciscu. Byl prezidentem psychoanalytického institutu v San Franciscu, Centra pro psychoanalýzu v San Franciscu a Společnosti pro výzkum psychoterapie. Řídil Středisko NIMH pro studium neuróz a Program pro vědomé a nevědomé mentální procesy Nadace Johna D. a Catherine T. MacArthur. Je zakládajícím členem Mezinárodní společnosti pro traumatická stresová studia a Společnosti k prozkoumání integrace psychoterapie.

Zaznamenáváme také sociopolitický důsledek kontrastu konceptů traumatu a paměti v 70. letech: zatímco pravicoví republikáni zdůrazňovali oslavování války a vzpomínku na ni, levicoví radikálové trvali na uznání traumatu veteránů i celé americké společnosti. Tento rozdíl však postupně mizel.

Odpolitizace studií o traumatu a paměti dosáhla svého nejvyššího bodu po útocích v září 2001. Pro většinu Američanů byly přirozenou reakcí šok, strach, zármutek a bolest – pojmy velmi blízké slovníkovému významu traumatu. Jen v New Yorku se asi 1,5 milionu lidí obrátilo na státní psychology a psychoterapeuty o pomoc v souvislosti s událostmi z 11. září. Samotná PTSD byla detekována u 5,8–7,5 % populace, ale většina lidí si stěžovala na její individuální příznaky: nespavost (20,7 %), podrážděnost (17,4 %), obsedantní vzpomínky (16 %) atd. Za účelem koordinace úsilí odborníků byla vytvořena správa pro poskytování psychoterapeutické pomoci „Svoboda“ (Freedom), na kterou byly přiděleny stovky milionů dolarů. Kromě toho 7 miliard USD bylo vydáno na platby obětem teroristických útoků a jejich rodinám; další 3 miliardy byly získány ze soukromých zdrojů. Tato obrovská společenská poptávka a rozsáhlá federální podpora upevnily tendenci k viktimizaci a medializaci diskurzu traumatických studií, jehož účel byl nyní prohlášen spíše za terapeutický než za sociopolitický účinek. Ten ovšem samozřejmě nezmizel.

Po vypuknutí války v Afghánistánu a Iráku (po které dostalo 300 až 500 tisíc bojovníků PTSD¹¹), se traumatické studie týkající se správy veteránů a zaměřené na neurobiologické a farmakologické metody léčby ukázaly v mnoha ohledech proti protiválečným akcím politické levice. Nová generace psychoterapeutů stále častěji odmítá psychoanalýzu a kolektivní trénink šedesátých let, které nahrazují behaviorální terapií, programy řízení strachu a virtuálními simulátory, jejichž cílem je „opravit“ paměť minulosti. Kromě toho se termín PTSD sám o sobě používá stále častěji – častěji hovoříme o „vícenásobném traumatu“ (polytrauma – poruchy fungování dvou nebo více tělesných systémů), „stresu po rozvinutí“ (stres po demobilizaci) a „poruchách mozku traumatického původu“ (traumatické poškození mozku). Koncept traumatu z nástroje kritické problematiky se tak postupně stává pragmatickým prostředkem normalizace vojenské zkušenosti a paměti veteránů.

V této souvislosti v roce 2000 zesílily hlasy odpůrců a kritiků traumatických studií, které zpochybňují logiku metonymie a internalizace – nahrazení obětí za účelem získání přístupu k zážitku druhého v jeho dramatickém nadbytku. Již v 80. letech se tato linie stala „privilegovanou cestou“ nebo „převládajícím

morálním paradigmatem“ ve výzkumu holocaustu. Ačkoli mnoho předních historiků, kteří od šedesátých let pracovali s důkazy o nacistických zločinech, bylo velmi skeptické ohledně tohoto trendu ve studiích o traumatech, byla to myšlenka, která začala převládat ve studiích v 90. letech a začátkem 21. století.

3.2 Svědek: zkušenost představující nezaznamenanou paměť a zapomenutou nezapomenutelnou

„V Shoahu se s nikým neseťkal. Už jsem to řekl, ale přesto je to potvrzení – přesto je nutím, aby se setkali. Ve skutečnosti se neseťkávají, ale film je místem setkání.“

Claude Lanzmann, seminář v Yale, duben 1990

Předtím, než přistoupíme přímo k problému mediální nebo umělecké reprezentace traumatického zážitku, zůstaňme u postavy **svědka**, tj. průvodce paměti a podle toho i jeho prvků souvisejících s historickým / kulturním traumatem.

Svědka, který se dobrovolně nebo nedobrovolně pokouší o psaní strategií, se vždy stává autorem, jehož moc spočívá v síle jazyka jako nejdůležitější formy disciplíny. Jako **Primo Levy**⁸², italský spisovatel židovského původu, který přežil holocaust, napsal v knize „**The Drowned and the Saved**“ (1986): „Chtěl jsem vidět všechno, přežít všechno, zažít vše a všechno nechat v sobě (důraz je kladen na O. M.). Ale proč, pokud nikdy nemůžu křičet na celý svět, že jsem byl spasen? Jenom proto, že jsem nechtěl eliminovat se, nechtěl jsem zničit svědka, kterým bych se mohl stát.“⁸³

Jak vidíme, akt mluvení o zkušenostech je spojen s vysokou mírou odpovědnosti. Současně svědek masových katastrof 20. století vznikl kvůli totalitnímu kulturnímu prostředí a totalita, jak si připomínáme z myšlenek

⁸² Primo Levi (31. července 1919 Turín – 11. dubna 1987 tamtéž) byl italský židovský chemik a spisovatel, jehož nejproslavenější dílo *Je-li toto člověk* (1947) je autobiografickou výpovědí o jeho věznění v koncentračním táboře Auschwitz.

⁸³ • LEVI, Primo. *Канувшие и спасенные* / Пер. с итал. и примеч. Е.Б. Дмитриевой. Послесловие Б.Дубина. М.: Новое издательство, 2010

Hanny Arendtové⁸⁴, se vyvíjí tam, kde existují masy, tzn. „*lidé, kteří na základě svého množství nebo lhostejnosti nebo kombinace obou faktorů nemohou být sloučeni do žádné organizace založené na společném zájmu*“. Nelze připustit, že tento pohled na Arendtovou je založen na řadě zobecnění týkajících se povahy totalitářství, což vypadá jako určitý druh omezení. Úvahy o rozdílech mezi totalitními režimy 20. století však již zpracovalo hodně vědců – pro nás je důležitější vidět jejich podobnost, která určuje vzhled svědectví. Spočívá v charakteristice masy, která je v každé totalitní společnosti z velké části neiniciativní, politicky nevzdělaná a klidně přijímá nové navrhované metody „konečného řešení“ všech otázek. Masa je hodnotným objektem „disciplinární moci“, souhrn „poslušných těl.“

V prostoru tohoto infantilního odporu se rodí masový teror. Vzniká tak začarovaný kruh: svědci „tady a teď“ potřebují nechat alarmující varování před důsledky kulturního nihilismu a autismu. Objevují se však v množství, které jim umožňuje, aby byli vyslechnuti pouze při rozvíjení katastrof, jejichž výskyt je možný pouze na pozadí obrovské pasivity společnosti.

Důkazy o katastrofách 20. století jsou navíc projevem „nemožného“, „nepředstavitelného“ („To se nemělo stát!“), i když na základě Hanny Arendtové trváme na banalitě zla⁸⁵, které tyto katastrofy způsobilo. Pokud je však popis traumatu proveden jako popis něčeho nemožného, zmizí pak trauma z oblasti veřejné odpovědnosti? Když se stává jakousi „ideální událostí“, nebude pro každodenní vnímání nepřístupnou? A pokud je vypravěč připraven rozpoznat kontinuitu kultury a traumatu, nebude jeho příběh postaven na připravených vzorech, nestane-li trauma mytologizovanou?

Šance na nalezení traumatické události v prostoru kulturní paměti, opírající se o svědectví obětí, mají sklon k minimu: svědčí pouze ti, kdo přežili, a nikoli ti, kteří zažili maximální mučení. Svědci jsou nejčastěji ti, kteří se ukázali být o něco šťastnější než ti, kteří nepřežili. „Spotřební“ materiál dějin, umírající v gulagu nebo osvětimský muslim to nám neřekne.

⁸⁴ Johanna „Hannah“ Arendt (14. října 1906 Hannover – 4. prosince 1975 New York) byla politická filosofka a publicistka německo-židovského původu. Sama se nechtěla označovat za filosofku, ani pojem politická filosofie se jí nelíbil a dávala přednost termínu „politická teorie“.

⁸⁵ ARENDT, Hannah. Eichmann v Jeruzalémě: zpráva a banalita zla. Praha: Mladá fronta, 1995. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0549-6.

Z pohledu producentů mediálního obsahu film **Shoah (1985)**⁸⁶, který byl uveden v roce 1985, ukázal schopnost filmu plnit funkce médií s rozšířenou pravomocí.

Kamera zprostředkující historické události rozšířila hranice vědomého vnímání a stala se prostředníkem, který představuje zkušenost vnímání současnosti ve dvou směrech: 1) jako druh ochranné obrazovky, která proměňuje šokovou zkušenost modernosti v cvičení, 2) jako prostředek pro vypracování a zaznamenání traumatického zážitku jednotlivce mimo individuální vědomí ve formě historické události.

Skutečnost reprezentace se stala historickým aktem, aktem reprezentace historie jako relevantní události tady a teď. **Claud Lanzmann**⁸⁷ se tak podle D. Lauba pokusil vyřešit metodu důkazů a emocionálně zapojit diváka do zážitků postav pomocí metody portrétu, která spojila v jeden příběh série videorozhovorů.

Kamera promění diváka v pozorovatele, což ho nutí k empatii s nekonzistentností vypravěče. Publikum Lanzmanna se nikdy nebude moci stát

⁸⁶ Shoah představuje nestandardní dokumentární dílo zabývající se holocaustem. Více jak devítihodinový snímek je výsledkem pětadvaceti leté práce autorů a neobsahuje žádné dobové záběry z války nebo období těsně po konci války. Skládá se výhradně z výpovědí očitých svědků. Přeživší účastníci tehdejšího dění dostávají šanci zprostředkovat ve filmu svoje rozmanité zkušenosti a zachovat je tak pro další generace. Jejich vzpomínky často ožívají při návštěvě místa činu (např. tábor Treblinka), často to však není vůbec třeba. Zachycení výpovědi této odcházející generace je hlavním úkolem filmu, čemuž také Lanzmann mnohé podřídil. Vzniklo tak svou délkou i charakterem unikátní dílo, které v mnoha směrech překračuje hranice "pouhého" dokumentu

⁸⁷ Režisér, spisovatel a novinář Claude Lanzmann se narodil v Paříži v židovské rodině pocházející z východní Evropy. Studoval na Lycée Blaise-Pascal ve městě Clermont-Ferrand (region Auvergne), kam se jeho rodina uchýlila během Druhé světové války. Jako člen francouzské komunistické strany se během války připojil k francouzskému odboji. Po válce studoval na univerzitě v německém Tübingenu a působil na Svobodné univerzitě v Berlíně. Zde začal pracovat jako novinář a díky pozvání od Jeana-Paula Sartra psal pro časopis Les Temps Modernes, kde se později stal redaktorem. Dnes je zde vedoucím redaktorem. V 50. letech žil se slavnou intelektuálkou Simone de Beauvoir, v roce 1963 se oženil s francouzskou herečkou Judith Marge. Po rozvodu si v roce 1971 vzal německou spisovatelku a herečku Angeliku Schrobsdorff. Lanzmannovým neslavnějším dílem je 9 a půl hodiny dlouhý dokument ŠOA o masinérii vyhlazování Židů v Evropě během Druhé světové války. Lanzmann na filmu pracoval od roku 1974 po dobu 11 let. Dílo se vyznačuje tím, že zaznamenává historii holokaustu prostřednictvím detailních rozhovorů s přímými účastníky vyhlazování v polských táborech. Ve filmu není doprovodný komentář. Film se také pozoruhodný tím, že zde nejsou použity žádné historické záběry a pouze minimum inscenovaných záběrů. Výpovědi použité ve filmu byly vydány i knižně.

současníkem diskutované tragédie, ale může se stát nositelem paměti o ní, o její historii zde a teď.

Lanzmannův film má zásadní funkci: proměňuje osobní svědectví v de-subjektivní schopnost vidět. Jak píše **Ekaterina Petrovskaya**: „Lanzmann dělá to, že tato nemožnost [porozumění historickému traumatu koncentračních táborů] přichází k divákovi jako poznání, do něhož není zahrnut teoreticky, jinými slovy, který musí sdílet s ostatními. To je důvod, proč se ticho stává druhou stranou řeči ve filmu – není to výsledek šokového zážitku, ale jizva, která prochází řečí.»⁸⁸

Pokud je holocaust, jak píšou historici, „událostí bez svědků“ a koncentrační tábor je „latence“, není místo, kde „není vidět nic“ (komentář F. **Sukhomela** k práci tábora smrti v Treblince, „Shoa“), pak média využívající určité technické vlastnosti mohou být „nezbytným předpokladem pro zachycení paměti... a multimediální události docela často slouží jako podnět ke vzniku celé vrstvy vzpomínek a také k touze být svědky“.

Na závěr našich diskusí o uměleckých reprezentacích teorie traumatu si všimneme: každý vědec, který píše o Shoa, jistě upozorňuje na první minuty filmu, které jsou naplněny symbolickým návratem k událostem před čtyřiceti lety. „Příběh začíná tady dnes v Chelmnu. Chelmno je malé město v Polsku, kde byl poprvé použit plyn k zabití Židů.“ Ze čtyř tisíců mužů, žen a dětí, které sem přivezli, přežili jen dva... Shrebnik, který přežil po posledním období, byl třináctiletý chlapec, když byl přivezen do Chelmna... Našel jsem ho v Izraeli a přesvědčil kdysi chlapce, aby se vrátil se mnou do Chelmnu.“

Tato snaha režiséra vizualizovat teoretické koncepty historického traumatu má téměř psychoanalytický status, připomínající Freudův departure, návrat potlačeného. Jedná se i o film-svědectví, „natočený téměř bez archivu“, sám o sobě je okamžikem návratu, nebo jak řekl Lanzmann, reinkarnací, obnovením možnosti zodpovědné vzpomínky. Není proto překvapivé, že se historici a filozofové skrze interpretaci „Shoa“ pokusili podívat na sociální funkce filmu jako 1) zvláštní kulturní praxi, která rozvíjí formu vztahu s historickou minulostí a 2) zkušenost s rozpoznáváním problémů, mezer a bolesti kolektivní identity.

⁸⁸ PETROVSKAJA, Ekaterina, Петровская Е. Клод Ланцман: уроки нового архива // Безымянные сообщества.

М.: ООО «Фаланстер», 2012. С. 94.

Příkladem analýzy jiného typu reprezentace je film „**Blokáda**“ (2005)⁸⁹ od **Sergeje Loznitsy**⁹⁰, který byl poprvé uveden v roce 2005. Téma filmu, jak již název napovídá, je událost, která by podle **Timothyho Snyder**⁹¹ „byla označována za nejhorší válečný zločin v moderní historii, kdyby neexistoval holocaust, - konkrétně německá blokáda Leningradu.“⁹²

Samotná podstata autorství ve filmu v tradičním slova smyslu je tímto dílem zpochybněna – navzdory tomu, že film má režiséra, to, co dělal Sergey Loznitsa, můžeme vnímat také jako spíše historickou práci: udělal práci už při výběr materiálu, který byl k dispozici v archivu Petrohradského dokumentárního filmového studia (celkový počet kameramanů uvedených v závěrečných titulcích je třicet sedm). Originální filmová kronika té doby (na začátku války dostali kameramani Leningradského dokumentárního studia kamery s povolením natáčet cokoli – předpokládalo se, že záběry budou později zahrnuty do agitačního filmu o válce), sestřihaná Sergejem Loznitsou „vektorem snižujícího se života a zvyšující se smrti“. Filmové materiály nebyly restaurované, takže kvalita zůstala stejná; byl znovu vytvořen pouze zvukový doprovod (žádná slova, žádná hudba – pouze zvuky na pozadí života uzavřeného a umírajícího města). Při pokusu o popis filmu je

⁸⁹ Jeden z nejpozoruhodnějších počinů z oblasti archivního filmu spatřil světlo světa v ruském Sankt Petěrburgu. Toto město s neuvěřitelně pestrými historiemi mimo jiné několikrát změnilo svůj název. Za druhé světové války, jako Leningrad, vešlo do povědomí celého světa jako město mrazu, hladu a smrti. Od září 1941 do ledna 1944, celých 900 dní, jej obléhaly jednotky německé armády. V nesmírně těžkých podmínkách a krutých zimách umíraly statisíce lidí. Denní přiděl chleba činil pro těžce pracující 200 gramů chleba, pro ostatní 100 gramů. V letech 1941-42 bylo město zcela bez proudu. V nejhorších dobách se zde rozvinul kanibalismus... Ruský stříhový film *Blokáda* zpracovává citlivě, bez komentáře a dokonce i bez hudby, příběh těžce zkoušeného města a jeho obyvatel.

⁹⁰ Sergej Loznitsa je vystudovaný matematik, který se v 90. letech přeorientoval na film. Už svými prvními výtvarně stylizovanými dokumenty se vyhoupl mezi přední evropské režiséry. Jeho kontemplativní snímky, pravidelně uváděné na karlovarském festivalu, citlivě a přesně nahmatávají esenci ruské krajiny (*Krajina/Landschaft*, 2003) i (u)strnulosti (*Zastávka/Polustanok*, 2000) či archetypální rovinu pracovních úkonů (*Továrna/Fabrika*, 2004). Loznitsovy dokumenty reflektují jak aktuální dění (*Majdan*, 2014), tak stěžejní momenty ruské historie (*Blokáda/Blokada*, 2006; *Událost/Sobytyje*, 2015). V roce 2010 se režisér pustil i do hraného filmu. Jeho snímek *Krotká* (*Krotkaya*, 2017) byl stejně jako oba předchozí tituly *Moje štěstí* (*Ščastje moje*, 2010) a *V mlze* (*V tumaně*, 2012) uveden v hlavní soutěžní sekci canneského festivalu.

⁹¹ Timothy Snyder (* 18. srpna 1969) je americký historik, profesor na Yaleově univerzitě. Věnuje se dějinám střední a východní Evropy, zaměřuje se na holocaust.

⁹² • SNYDER, T. *Krvavé země – Evropa mezi Hitlerem a Stalinem* (česky 2013, originál *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, Basic Books, 2010)

použití **Bartova**⁹³ „nulového stupně“⁹⁴ absolutně povoleno, ale i v tomto případě existuje něco, co není zcela historické, něco (znovu) vytvořené, nenalezené, ale vynalezené. Loznitsa tomu rozumí; pro něj však neexistuje žádný rozpor: „záběr může nést v sobě všechno, to znamená být dokumentem, důkazem, svědectvím a být autorským dílem. A jedno nemusí nutně vyloučit druhé. “

Je to pravda, historická blokáda se stala obětí ideologické (mytologické) exploatace ještě dříve, než skončila: prvním filmem, který se zabýval událostmi blokády, byl sovětský film **Leningrad v boji** (režie **Roman Karmen**), natočený v roce 1943. Zdá se, že na tomto pozadí se Loznitsa snaží vyhnout se ideologickému obsahu svého filmu, například zcela odmítá jakýkoli komentář k tomu, co se děje na plátně. Nicméně větší pozornost věnovaná střihu a pořadí vybraných epizod odhaluje jednu z definujících mytologických myšlenek filmu, které jsou přítomny i ve zdánlivě vyčištěném filmovém proudu.

Klíčovou scénou pro takovou analýzu je ta poslední – scéna popravy německých válečných zajatců v roce 1946. S ohledem na časové rozložení celého filmu – rekonstruované město, ukázané od samého počátku blokády, od instalace prvních protitankových opevnění a balónů přes smrtící zimy až po propuštění a popravu válečných zajatců – vidíme, že poslední záběry kladou otázku, která transcendentálně prochází skrze události filmu a dokonce skrze ty, kdo blokádu přežili: A to není ani tak otázka „Kdo je tím vinen?“, ale spíše proč osvobozeným nestačí samotné poznání toho, že jsou naživu, proč musí být už po skončení války ještě popraveni němečtí váleční zajatci? Tím, že Sergej Loznitsa zakončil film těmito záběry, ještě více zdůraznil, že tyto popravy samy o sobě mytologizují blokádu a upevňují v paměti její určitý obraz pomocí rituálu, který naznačuje údajně triumfální spravedlnost. Tuto myšlenku lze podpořit také slovy samotného Loznitsy, který v odpovědi na otázku, která epizoda se zdá být klíčovou v jeho filmu, řekl: „poslední epizodou jsou veřejné popravy německých vězňů v Leningradu v roce 1946. Pro mě je to velmi důležité. Můžete odstranit poslední epizodu filmu a význam celého filmu se nenávratně změní.«

⁹³ Roland Barthes [bart] (12. listopadu 1915 Cherbourg – 25. března 1980, Paříž) byl francouzský literární kritik a teoretik, filosof a sémiotik. Ovlivnil rozvoj strukturalismu a sémiologie.

⁹⁴ BARTHES, Roland. Nulový stupeň rukopisu: Základy sémiologie. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna (Československý spisovatel).

4. PAMĚŤ A TRAUMA

Uprostřed první světové války v listopadu roku 1916, když vojáci Entente zahájili vojenskou operaci na frontě u Saloniku, byl během útoku na okraji makedonského města Bitola zraněn a pak zmizel kapitán jedné z jednotek Giulio Canella – profesor filosofie z Verony, zakladatel časopisu Rivista di filosofia neoscolastica. Nebyl to moc známý intelektuál, ale velká viditelná postava v katolických kruzích. Během deseti let byl profesor Canella nezvěstný, dokud jeho žena nenarazila v novinách na fotografii tuláka, který se objevil v ulicích Turína a nacházel se ve stavu totální amnézie; v něm poznala zmizelého manžela.

Po několika speciálně zmanipulovaných setkáních s pacientem z Collegno (název obce, kde se nachází psychiatrická léčebna, kam umístili tuláka), si také on na ni vzpomněl: paměť se částečně vrátila, Giulio si vzpomněl na svoji ženu, některé přátele a příbuzné a byl převezen domů, čímž, jak se psalo poté v italských novinách, dal naději množství rodin, které ztratili své blízké ve válce.

Zde však do příběhu o zázračném záchránění zasáhla jiná postava.

Žena jménem Rosa Negri oznámila, že člověk s amnézií je Mario Bruneri, její manžel, typograf a anarchista, který unikl z rodiny před mnoha lety. Tak se začal složitý detektivní příběh o hledání identity osoby, která (údajně) ztratila svoji paměť v důsledku první světové války, prvního traumatu nového století, toho, co definovalo jeho začátek.

Po určité době se v policejní zprávě objevil nejdůležitější důkaz – otisky prstů Bruneriho, které byly udělané několik let před těmito událostmi. Porovnali je s otisky pacienta z Collegno – byly stejné. Příběh trval několik let. Nicméně žádný z důkazů, žádný soudní proces, který opakovaně potvrzoval, že pacientem s amnézií je typograf Bruneri, stále neotřásl důvěrou rodiny Canelli, že se jim vrátil nezvěstný manžel a otec.

Na začátku třicátých let tento proces rozdělil italskou společnost na bruneriance a kanelliance: na jedné straně – dělník s levicovým přesvědčením, ateista, který opustil rodinu; na druhé straně – aristokrat a katolík, válečný hrdina, milovaný a věrný manžel a otec.

Politické procesy, které v těchto letech probíhaly v Itálii, jakož to oddělení Vatikánu a velké platby výměnou za uznání fašistické vlády papežem – nemohly neovlivnit sympatie společnosti. V roce 1931 další soud ukončil tento procesem. Žalovaný Mario Bruneri byl uznán jako podvodník a simulátor a ve výsledku byl odsouzen k několika letům ve vězení. Po rozhodnutí soudu se ale našly nové

důkazy, které mohly vrhnout nové světlo na tuto zprávu. Našli se lidé, kteří již od dvacátých let viděli v ulicích Turína nepříčetného tuláka, který zapomněl celý svůj život, pomáhali mu oblečením a jídlem, ale někdy si všímali, že se zdá, že se stejný tulák občas objeví v jiném oblečení a v adekvátnějším stavu.

Zrodila se verze o mimořádné podobnosti Bruneriho s určitou osobou (pravděpodobně Canella), jejíž identitu používal, aby se ukryl před policií. Jeden z hlavních svědků – Angličanka příjmením Taylorová předpokládala, že pro jídlo a oblečení k ní chodili prostě dva různé lidé: Canella a zákeřný Bruneri, který se očividně vžíval do role šíleného profesora. Ve věcích Bruneriho se také našlo sako, které Angličanka darovala tulákovi.

Po návratu manžela z vězení byla Julia Canella stále přesvědčena o tom, že má pravdu, emigrovala s ním a s dětmi do Brazílie, kde žili pod jménem Canella. Tento příběh byl dokončen teprve před dvěma lety, když konečně byla udělaná analýza DNA syna Julie a jejího – ať to byl kdokoliv – manžela a také synovce profesora. Výsledek, který byl oznámen v živém televizním vysílání (Italové extrémně prožívali tento případ celé 20. století!), velice rozrušil a zklamal přítomného syna Julie a její manžel – pacient z Collegno nebyl profesorem Canellou.

Příběh profesora a tuláka je symbolický, neboť se zabývá centrálním problémem 20. století – pamětí a traumatem. „Skutečné dvacáté století“ se začalo s nástupem první světové války. Válka byla výsledkem tektonického posunu v kultuře, zhroucení starého světa, „úpadku Evropy“ – první otřes pro další zemětřesení.

Takže **paměť a trauma**. Na jedné straně touha vzpomenout si, obnovit ztracenou realitu pomocí vyplňování mezer v paměti, na druhé straně – úmyslná touha zapomenout, vymazat svou identitu spolu s minulostí a v současnosti si přivlastnit vymyšlenou, vytvořenou nebo vypůjčenou identitu. Dva trendy – intenzivní vzpomínání a úmyslné zapomínání – hrají významnou roli v překonávání traumat spojených s tragédiemi 20. století. Zvláštní pozornost byla tomuto tématu věnována samozřejmě v poražených zemích, které byly zodpovědné za chaos, který vládl ve světě. Nicméně ve víru událostí 20. století byly nějakým způsobem zapojené všechny evropské národy, z nichž každý svým způsobem překonával zranění a traumata kolektivní paměti.

Mezi nejvýznamnější literární díla na toto téma patří **Austerlitz**⁹⁵ **Winfrieda Sebald**⁹⁶. První kniha přímo nesouvisí se světovými válkami, s následky vojenských událostí a novým světovým řádem. *Austerlitz* je postupným rozmatáváním spleti osobních proniknutí do historického pozadí vzpomínek od naší doby až po nejdramatičtější válečné události. Staly se bodem, ke kterému směřoval celý život hlavního hrdiny, kam se neustále vrací ve svých vzpomínkách, kde se na začátku narazí do neprůchodné zdi, ale postupně získává vysvětlení v realitě, která ji obklopuje.

Jacques Austerlitz, protagonista románu, vypráví autorovi příběh svého bezprizorního života, v němž nemohl najít místo a byl nucen stejně jako pacient s poruchou paměti plýtvat svými silami na bolestivé hledání něčeho neznámého ve svých vzpomínkách. Když se dozví pravdu o své rodině a jejím původu, celý minulý život ztratí smysl, protože byl jenom iluzí, dočasným úkrytem nemocného, jeho lůžkem v nemocnici, chcete-li. Jacques Austerlitz, syn pražských Židů, byl odvezen z Prahy do Londýna takzvaným dětským vlakem v rámci záchrany židovských dětí před druhou světovou válkou. Nový život pod jiným jménem nahradil předchozí, přinutil ho zapomenout pravděpodobně nejdůležitější epizodu – zimní ráno na nádraží v Praze, kam ho za ruku přivedla matka a rozloučila se s ním navždy.

V tomto bodě – střed románu Sebald, kde se spojuje několik realit a identit, který je východiskem pro paměť, se epizoda ponoří do tmy bezvědomí, pak se zase objeví a nutí vytáhnout ji na světlo. *Austerlitz* – román o procesu vzpomínání, zkušeností se zraněním, které však zůstávají nevyřešeny. Ale o tomto textu se nedá říct, že je například pesimistický, protože pesimismus nebo optimismus jsou

⁹⁵ SEBALD, Winfried G. *Austerlitz*. Praha: Paseka, 2009. ISBN 978-80-7185-960-4.

⁹⁶ Winfried Georg Sebald (18. května 1944 Wertach – 14. prosince 2001 Norfolk) byl německý literární vědec a spisovatel. Sebald byl nejpozději od svých velkých prozaických děl *Saturnovy prstence* a *Austerlitz* považován za jednoho ze zásadních tvůrců literárního obrazu katastrof dvacátého století a za mistra v umění líčit osudové události jako velké divadlo – jako synopsi historie, jak sám říkal. Vytrácející se paměť a zničená příroda, ztráta domova a omyl nazývaný pokrok, lítice mizejících vzpomínek a Benjaminův *angelus novus*, anděl historie – tato výrazná kulturně-kritická témata byla podstatou, podnětem a předmětem Sebaldova psaní. Uprostřed těchto katastrofických, do nekonečného toku vyprávění rozčleněných motivů působí autorovo největší životní trauma, bezpříkladné, industrializované vyvraždění Židů v Evropě, navzdory procesu zapomínání jako epicentrum všudypřítomné a zároveň popírané bolesti.

v každém případě spojené s budoucností. *Austerlitz* ale existuje výhradně v prostoru paměti. Sebald pojmenoval svoji metodu jako *dokumentární fikci*. Pole jeho románu je poseto vzpomínkami zesnulých, které on používá jako ready-made – mezi řádky jeho románu se pokaždé objeví fotografie, která představuje populaci bývalých lidí – nenávratně zmizelých. Ale fotografie, a dokonce ani slova neoživují mrtvé, ale prodlužují vzpomínku na ně.

Sebald ve svých knihách raději anonymizuje plody svého výzkumu (na rozdíl od historiků, kteří vyvěšují celé girlandy z odkazů a poznámek pod čarou na svoje články) a prezentuje výsledky únavného hledání v archivech jako jakési „náhodné nálezy“. Vzhledem k tomu, že se Sebald vždy vztahuje k minulosti, jeho texty jsou podobné výlohám a muzeím jak tím, co je v nich napsáno a uvedeno, tak stejně tím, jak je to uděláno: zmíněné fotografie, fragmenty cizích slov, fikce a realita. V poslední části ***Saturnových prstenců***⁹⁷ Sebald psal o „katalogu“ Thomase Browna, jednoho z klíčových hlasů románu. Katalog nebo muzeum (Musaeum Clausum) uvádí „starožitné knihy, neobyčejné obrazy a další rarity a neobvyklé věci“. Když vyměnil v tomto popisu „neobyčejné“ za „normální a každodenní“ (protože demolice, obracení se v prach je každodenní, protože z toho se vlastně život i skládá), tak to v nějakém smyslu bude i Sebaldova metoda.

Historička **Aleida Assmannová** ve své knize ***The Long Shadow of the Past***⁹⁸ věnované paměti dochází k závěru, že zamlčování, které nepřijímal Sebald, bylo příznakem latentní fáze prožívání traumatu. Sebald jako jeden z prvních rozpoznal skutečný problém a učinil ho předmětem diskuze. V německé společnosti bylo brzy poté toto latentní období nahrazeno nutností řešit toto téma, které bylo tak dlouho vytlačováno na periferii veřejného povědomí.

Mnoho z nejdůležitějších textů 20. století vychází z první světové války, i když se jí snaží obejít mlčením a nechává postavy před její prahem. **Robert Musil**⁹⁹, jeden z nejvýznamnějších kronikářů předválečného období, dělá hrdinou

⁹⁷ SEBALD, Winfried G. *Saturnovy prstence: anglická pouť*. Praha: Paseka, 2012. ISBN 978-80-7432-193-1.

⁹⁸ ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (Munich: C.H. Beck, 2006)

⁹⁹ Robert Musil (/ˈmuːz.ɪl/, /ˈmuːs.ɪl/; 6. listopadu 1880 Klagenfurt – 15. dubna 1942 Ženeva) byl rakouský romanopisec, dramatik a esejista. Jeho monumentální nedokončený román *Der Mann ohne Eigenschaften* (Muž bez vlastností) je pro svou intelektuální hloubku a vysokou literární úroveň řazen na roveň dílu Marcela Prousta

svého románu „**Muže bez vlastností**“¹⁰⁰, přičemž vlastnosti pro něj znamenají lidské reakce na realitu. Podle analogie s „pocitem reality“ (s ním žili typičtí buržoazní představitelé byrokratického Rakouska-Uherska, jehož kolaps znamenal novou etapu evropské historie) Musil zobrazuje „pocit možnosti“. Člověk, který nepatří k realitě, člověk bez vlastností, osobnostních rysů, které umožňují reagovat na vnější svět.

Být vším znamená nebýt ničím, a pokud budeme předpokládat, že Musilem popsaný model lidského vztahu s realitou muže v krizové situaci jde nad rámec „příležitosti být kýmkoliv.“ Nejradikálnější verze *pocitu možného* tak bude celkové bezvědomí, protože možnosti jakékoliv reality znamenají absenci nějaké jedné, ale absence reality, to je absence minulosti, která vytváří i současnost.

Současnost bez minulosti ochuzuje člověka o chápání zákonů, které ho přivedly k současnému stavu věcí, a proto je možná jakákoliv cesta v obou směrech, jakýkoliv model v závislosti na tom, jaká minulost byla zvolena. Případ Canella–Bruneri – je nejtypičtější příklad tohoto tématu a není divu, že je vlastně vyvolán vojenskou historií.

4.1 Etické normy zobrazování utrpení

Problém vnímání utrpení a diskuse o etických normách, které jsou s tím spojené, mají hluboké kořeny v evropské tradici. Zvláště je toto téma probíráno u **St. Augustina** v jeho už zmíněném „**Vyznání**“. Augustin mluví o tom, jak zvláštní je situace dívat se na utrpení druhých. Chodil do divadla, aby vzbudil smysluplnost a emocionalitu a sledoval bolest jiných lidí. „*Jaká je radost, kterou mi hra herce přinesla, když při zobrazení vynalezených utrpení na jevišti ve mně způsobil slzy,*“¹⁰¹ říká. Co se týče vnímání utrpení, reakce Augustina je naprosto jednoznačná. „*... divák chce zažít smutek a tento smutek ho potěší. Úžasné šílenství!*“¹⁰² říká Augustin. Utrpení je nezbytnou součástí každodenního života, ale situace, kdy se konzumace bolesti někoho jiného stává pro nás zábavnou, začíná být obscénní, porušuje hranice etiky. „*Ale proč chce člověk být smutný,*

či Jamese Joyce. Narodil se v korutanském Klagenfurtu, velkou část života strávil ve Vídni či v Berlíně. Zemřel v emigraci ve švýcarské Ženevě.

¹⁰⁰ MUSIL, Robert. Muž bez vlastností. Vyd. 3., V Argu 2. Přeložil Anna SIEBENSCHINOVA. Praha: Argo, 2008. ISBN 978-80-257-0065-5.

¹⁰¹ AUGUSTIN. Vyznání. V Kalichu 6. vyd. Přeložil Mikuláš LEVÝ. Praha: Kalich, 2012. ISBN 978-80-7017-165-3.

¹⁰² Tamtéž

vidět obraz smutných a tragických událostí, i když on sám nechce zažít toto všechno?" Říká, že skutečné utrpení nemůže přinést radost. Kromě toho zpochybňuje pravost utrpení, pravost zážitku, pravost pocitu. „... Tento smutek není opravdový smutek, protože jsem nechtěl zažít stejný nepřízeň jako hrdinové na jevišti ..." – říká¹⁰³.

Augustin je také znepokojen myšlenkou empatie: vede k rozrušení vášní, což je z definice negativní. Soucit vyžaduje pokračování utrpení a podporuje je: je zakořeněn v potěšení ze zkušeností a neštěstí jiných lidí. Pozorování neštěstí je dvojí: ponoření do trápení druhého je bezvýznamné – soucit jako potěšení z utrpení druhého je nemorální.

Prezentace traumatu na fotografii působila potíže od samého počátku. Tomuto tématu se věnuje **Jekaterina Vasiljeva** ve své práci **Fotografie a fenomenologie tragického**¹⁰⁴. Uvádí tam, že hlavním problémem je mezera mezi tragickým a vznešeným, která byla okamžitě všimnuta. Obraz tragického jako vznešeného porušil principy fotografického a dokumentárního filmu. Touha zprostředkovat beznadějně bolestivé situace, její maximální touha identifikovat její opravdovost vedla k tomu, že obraz ztratil souřadnice vznešeného. Příkladem toho jsou fotografie **Rogera Fentona**¹⁰⁵, vyfocené na Krymu v roce 1855, které se staly kanonickým příkladem reportážní fotografie. Krymská válka 1855 byla jednou z prvních vojenských kampaní, které byly zaznamenány ve filmu, ale mnoho z těchto obrazů nebylo reportáž. V tomto ohledu vyvstala řada problémů a pochybností o tom, jak by měly být tyto obrazy vytvořeny a jak by měl snímek vypadat.

Fenton nebyl prvním fotografem na Krymu. Jakmile byl na frontě, okamžitě se potkal s nepřátelstvím vojáků. Vojáci a generálové věřili, že fotografové jsou zapojeni do přímých spekulací, což narušuje význam toho, co se děje na vojenském poli. Podle jejich názoru fotografové ukázali nedůstojné chování – za prvé fotografování událostí, a za druhé tím, že nezaujali jasně definovanou pozici. Krymská kampaň byla velmi nepopulární obzvláště v Anglii: nebylo jasné,

¹⁰³ Tamtéž

¹⁰⁴ Васильева Екатерина. Фотография и внелогическая форма 2019. 140 x 215 мм. Мягкая обложка. 312 с. ISBN 978-5-4448-0979-28-80-257-0065-5.

¹⁰⁵ Roger Fenton (20. března 1819 - 8. srpna 1869) byl průkopník britské fotografie, jeden z prvních válečných fotožurnalistů. Se svou pojezdovou fotografickou komorou Photographic Van dokumentoval válku na Krymu. Na pověření královny Viktorie portrétoval královskou rodinu a jejich sídla.

co britská armáda a britské impérium dělají na Krymu. V roce 1854 nastala známá událost – útok kavalérie. Britské velení dalo nesmyslný rozkaz k útoku na pozice nepřítele: Ruská vojska vzala britské zbraně, které byly považovány za majetek a symbol britské koruny. Útok se odehrával v pozici pro Brity nejnepríznivější a skončil krvavým masakrem: za 20 minut měli Britové asi 600 lidí zabitých a zraněných, více než 300 jich bylo zajato.

Tato epizoda se objevila v novinách, které nakonec kompromitovaly krymskou kampaň. Útok lehké kavalérie se stal znakem civilního odporu vůči válce. Na této vlně bylo nutné přivést na Krym fotografa, jehož fotografie by mohly ukázat skutečný stav věcí. Britské velení bylo přesvědčeno o své poctivosti a nevinnosti. Zajímalo se o objektivní pokrytí událostí a respektu k armádě. Fotografie se zdají být jedním z mála způsobů, jak tuto objektivitu zdůraznit.

Myšlenka byla podpořena vládou a občany, z nichž většina věřila pravdě fotografického obrazu. Všichni lžou: články, básně, velení. Fotografie se zdála být jediným zdrojem, který může situaci zobrazit ve všech jejích detailech. Proto byl vybrán fotograf Roger Fenton, který šel na frontu za podpory vydavatelů a médií a pod záštitou vlády. Úkolem bylo zajistit více či méně spolehlivé informace. Každý chtěl pochopit, co se vlastně děje na Krymu, odkud pocházejí velmi protichůdné informace.

Vasiljeva zdůrazňuje, že zájem o témata utrpení a bolesti na počátku 19. století prudce vzrostl také proto, že v tuto chvíli možnosti pozorování smrti prudce poklesly: Walter Benjamin o tom píše, Michel Foucault na to upozorňuje. Vzrostla úroveň medicíny, změnily se hygienické standardy, snížila se přítomnost smrti v každodenním životě – odstranila se z tradičního obytného prostoru do nemocnic, hospiců a speciálních institucí. Současně mizí i instituce veřejné popravy – po dokončení francouzské buržoazní revoluce toto téma mizí. Ale v tuto chvíli jsme konfrontováni se zvýšeným zájmem o okolnosti bolesti, utrpení, úzkosti, smrti a tragédie ve výtvarném umění. Když přišel Fenton na Krym, očekával, že uvidí extrémní vzepětí vášní. Výrazná síla fotografie byla přímo vázaná na skutečný svět ještě víc než výtvarné umění. Věta legendárního fotografa **Roberta Capy**¹⁰⁶ je dobře známa: „*Když záběr nevychází, znamená to, že vy jste*

¹⁰⁶ Robert Capa (vlastním jménem Endre Friedmann[1]) (22. října 1913, Budapešť – 25. května 1954, Thai Binh, Vietnam) byl maďarský válečný fotograf, fotožurnalista a spoluzakladatel agentury Magnum Photos. Absolvoval pět různých válek – španělskou občanskou válku v letech 1936–1939, druhou čínsko-japonskou válku, druhou světovou válku, první arabsko-izraelskou válku a válku indočínskou.

nepřišel dost blízko»¹⁰⁷. Capa hovořil o fyzickém přístupu k objektu, ale tato práce je důležitá pro fotografování obecně. Jedna ze základních myšlenek fotografie ji spojuje se studiem omezujících lidských stavů těla, mysli, vnímání. Toto je pokus podívat se do nejpodivnějších míst lidského vědomí, proniknout do jeho temných teritorií. Fotografie se stala formou definování hranic lidské psychiky a etiky.

Fenton se snažil dostat na Krym, aby tyto extrémní stavy pozoroval. To, s čím se setkal (a to je vidět z fotografií), naprosto nesplnilo jeho očekávání. Problém byl odhalen v následujícím: Když Fenton fotografoval pravdu, skutečné události, pak nezískal žádný expresivní obraz. Nebyl to záběr, který by odpovídal jeho představě o hrdinství. Nebylo tam napětí, vášně: obyčejné krajiny stejného vzhledu, ve kterých vidíme tábory zapadlé v blátě, dešti nebo pokryté prachem. Žádný tragický patos. Další možností je, že pozorujeme bojovníky. V těchto umělých rekonstrukcích je zvláštní síla v jejich zmatku. Když se podíváme na skupinový portrét těch, kteří přežili „lehký útok“, chápeme, že tato patetická skupina asi deseti lidí je vše, co zbývá. Navzdory nevyhnutelným pokynům fotografa nechápou, co mají dělat před kamerou. Oni nepózuji – to jsou lidé, kteří jsou zmateně přítomni v záběru.

Bylo nutné sdělit myšlenku dramatickou a tragickou – to, co Fenton očekával od války. Hledal způsoby, jak tyto myšlenky vyjádřit, a nakonec čelil nevyhnutelnému dilematu. Buď odstraní vše, co je, a pak jediná okolnost záběru je jeho obyčejnost, nebo bude dělat zinscenované fotografie, ale celý původní plán by byl zničen, protože Fenton potřeboval dramatickou podstatu skutečné války. Jeho původním cílem nebyl inscenovaný obraz, ale hrůzy války. Skutečný život a válka se ukázaly být „nulovým“ uměleckým produktem. Proto, jak říká Vasiljeva, *Fenton dělal obrazy, které by odpovídaly jeho nápadům o psychologickém smyslu války¹⁰⁸*. Fentonova odpověď na otázku „Jak ukázat opravdovou válku?“ byla: „Dělat inscenované fotografie.“ Nebo nehledat humanistické, ale nelidské.

Limit nebo hrana, o kterou Fenton usiluje, je výsledkem tvorby fotografií, ve kterých nejsou vůbec žádní lidé – ani živí, ani mrtví. Konečnou podobou obrazu lidského utrpení definovaného Fentonem pro fotografování je prázdnota. Žádná inscenace nemůže být silnější než hluchá absence. Připomeňme, že Fenton

¹⁰⁷ CAPA, Robert. *Images of War*. New York: Grossman, 1964. Text and photographs by Capa. OCLC 284771. With a text by John Steinbeck.

¹⁰⁸ Васильева Екатерина. *Фотография и внелогическая форма* 2019. 140 x 215 мм. Мягкая обложка. 312 с. ISBN 978-5-4448-0979-28-80-257-0065-5.

nehledal spekulativní formy, ale potřeboval nové fotografické zjevení. Ani portréty důstojníků, ani generálové sedící u stolu, ani vojáci s pejskem, ani nešťastná hrstka přeživších, ani sentimentální Pieta nedokázaly sdělit myšlenku o hrůze války.

Fotografie zobrazující prázdný prostor jsou obrazy silnice poseté jádry. Úžasem bylo, že existují dvě takové fotografie. Jsou naprosto identické, pořízené na jednom místě a liší se pouze počtem jader na silnici. Která z nich byla vytvořena dříve, která později, není jasné. Oba záběry byly pořízeny stejnou kamerou za podmínek natáčení: prázdná cesta, která nikam nevede, dělové koule, které se zpočátku mohou zdát kameny nebo jen stínem. A druhý (nebo první?) snímek, kde je méně jader na silnici i v příkopu. Fenton dospěl k závěru, že nejlepší, ne-li jediný způsob, jak zobrazovat válku, je zobrazovat prázdnotu. *Prázdnota se stává absolutním rezervoárem tragické, rozmazání linie mezi možným a splatným.*

Odpovědnost je vždy otázkou osobního rozhodnutí, touhy po určitých okolnostech. Evropské dějiny, skutečnost historicity a samotná událost jsou produktem odpovědnosti. V tom smyslu, že událost i příběh jsou výsledkem rozhodování, jsou výsledkem dobrovolného úsilí. Odpovědnost znamená přijetí tragické situace. Myšlenka člověka jako jedince se vyvíjí, s ní se vyvíjí také myšlenka zodpovědnosti.

Demonstrace utrpení vyvolává další problém: „Co s tím můžeme udělat?“ To je otázka definování společenských postojů, jak o to požádala **Susan Sontagová** ve své práci „**S bolestí druhých před očima**“¹⁰⁹. Demonstrování nebo zobrazování utrpení je otázkou kolektivní akce a veřejného mínění. Když na fotografii nebo v archivních záběrech vidíme scénu násilí a smrti, takový obraz kvůli tomu, že je dokumentem, vždy vypadá jako obvinění. Problémem fotografie je, že intonace této věty není vždy jednoznačná. Důvod obvinění ani obviňovaný nejsou vždy jasné. Význam fotografické zprávy uniká, jeho cíle jsou podmíněné. V tomto smyslu je fotografie děsivá, protože posouvá etické postoje.

Vasiljeva také uvádí mnoho příkladů, kdy trestní stíhání bylo součástí politického programu. Tak také fotografie pořízené v německých táborech v roce 1945 nebo fotografie **Dmitrije Baltermance**,¹¹⁰ zachycující obviněné z druhé

¹⁰⁹ SONTAG, Susan. S bolestí druhých před očima. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7.

¹¹⁰ Dmitrij Nikolajevič Baltermanc (rusky Дмитрий Николаевич Бальтерманц) (13. května 1912, Varšava – 11. června 1990, Moskva) byl sovětský novinářský fotograf.

světové války, jsou politickým projektem. Ale co když neexistuje žádná **postava obviněného**? Fotografický obraz utrpení nás vede k tomu, že není nikdo, komu bychom mohli adresovat pohled mrtvých roztrhaných těl. Koho chceme obviňovat? To je otázka Susan Sontagové. Neexistuje žádná postava, žádná osoba, kterou bychom mohli ovlivňovat. Takové obrazy vypadají jako obvinění samotné přírody. Jak můžeme určit etickou složku a předmět obvinění v takovém zobrazení?

V obrazech utrpení, chudoby, fyzické bolesti by měl být vlastní program. Nemůžeme však vždy určit jeho vektor a význam.

4.2 Utrpení jako program

Rogera Fenton šel fotografovat válku, myslel, že najde nejvyšší body lidského utrpení, ale byl uvězněn v obrazové tradici.

Obraz bolesti a utrpení se upravuje – je přizpůsobený danému programu, cílům. To je charakteristické pro jakýkoliv snímek vzhledem k tomu, že každý je realizací daného programu. Jedním z ilustrativních příkladů jsou fotografie **Weegee**¹¹¹ z alba „**Naked City**“, 1945. Nafotil události a okolnosti kriminálního života v New Yorku. V autě fotografa bylo policejní rádio. Až dosud Weegee zůstává jediným fotografem v historii, který používal vysílačku rádia. Některé záběry, které nyní považujeme za náhodné, nejsou takové ve skutečnosti.

Fotografie „Kritika“ byla pořízen v roce 1943, jedná se o inscenovaný snímek. Fotografie ukazuje paní George Washington Cavagna a Lady Desies během návštěvy večerního představení v Metropolitan Opera New York. Weegee a jeho asistent Louis Liotta připravili tuto skandální fotografii předem – víme o tom z příběhu Liotty. V blízkém baru našli opilce, opili se a v době, kdy auta s hosty začala jezdit do divadla, přivedli je tam. Paní z baru byla přivedena do takového stavu, že ji asistentka Weegee musela držet za krk, aby se nedostala do záběru dřív, než je potřeba. Když se objevili lidé, na které Weegee a Liotta čekali, byla opilá žena prostě vytlačena dopředu.

Vyvstává však otázka: Co když obraz utrpení a bolesti nemá vůbec žádný program? Záběr ničí samotnou myšlenku. Je náhodný z hlediska preferencí a není žádný důvod vybírat jeden objekt a ignorovat ostatní. Fotografie významně porušuje hranici mezi důležitým a běžným, centrálním a periferním, vznešeným

¹¹¹ Weegee pseudonym Arthur Fellig, vlastním jménem Usher Fellig (12. června 1899, Złoczów Halič – 26. prosince 1968, New York/USA) byl americký reportážní fotograf.

a nízkým. Vše podléhá fotografické technologii, vše může být předmětem fotografie. Architektonická památka a pytel na odpadky, historická postava a zapomenuté boty pod pohovkou: z hlediska obrazu si všechny tyto objekty jsou rovny. Jak již bylo uvedeno, fotografie porušuje hierarchický princip.

Konvence záběru vede k tomu, že fotografie zpochybňuje význam tragického. Tragická ztráta kontaktu se vznešeným přestává být vnímána jako výjimečné spiknutí. To zase ničí etický standard, vede k devalvaci hodnot a norem a nakonec tvoří nekontrolovatelný prostor porušených etických standardů. Zastoupení utrpení ztrácí svůj dramatický a emocionální stav – toto pozorování je dobře známo z práce Susan Sontagové. Sontagová říká, že nekonečná replikace obrazů utrpení otupuje vnímání bolesti. A pokud jsme se naučili být imunní vůči utrpení v obraze, znamená to, že jsme přestali být náchylní k němu v životě.

Kultura a vědomí nového času spočívají v myšlence traumatizace. Stala se zvláštním potvrzením umělecké hodnoty, způsobem ověřování umění, ukázkou sounáležitosti s uměleckým kontextem. Fotografie stírá hranici mezi tragickým a každodenním. Tragika se promění v obyčejnost, obyčejnost – do tragiky. V tomto zničení hranic mezi vznešeným a každodenním, v porušení etického prostoru, v oslabení zodpovědnosti se fotografie stává novým výrazem fenoménu negativního.

ZÁVĚR

Vztah války a kultury

Paradigma vztahu války a kultury vždy vzbuzovala velký zájem společnosti a pokoušela se vysvětlit jejich prvenství v různých časových obdobích. První pokusy o studium a vyhodnocení vědeckých interpretací války byly považovány za přirozený prostředek obnovy a transformace světa. Tento aspekt analýzy se stal součástí kulturní tradice, ve které chápání absolutní interakce kultury a války vytvořilo dva ambivalentní jevy, které se postupně vzájemně nahrazují nebo existují společně v závislosti na povaze vojenských operací (světových, místních atd.).

Souběžně s touto amplitudou kolísal zájem vědců o vojenské otázky. V současné době je výzkumná pozornost zaměřena na povahu, přírodu, charakterizaci válek a nástin možností přechodu z válečné kultury na kulturu míru.

Je zcela přirozené, že být ve stavu míru nám umožňuje klást důraz na kulturní rozvoj a stavbu společnosti, zlepšovat celý sociokulturní prostor. Během válek je veškerý důraz přenášen na militaristickou sféru, která získává prioritní status. Navíc válka není jen realitou současnosti, ale působí také jako jedna z nejrozvinutějších násilných praktik lidstva.

Zohlednění parametrů interakce války a kultury proto neztrácí svůj význam, ale pouze na ně klade nový důraz. Všimněte si, že v průběhu celého období existence lidstva nikdy nebylo období bez války, společnost však vždy pokládala problémy míru, kultury a světa za prioritu. Na základě toho obraz války vždy existoval v kultuře a mentalitě, která byla určena samotnou přítomností druhé strany. Kromě toho pokud válka existovala jako vzdálená realita, všechny procesy přípravy k ní, její průběh, následné navrácení států atd., historická podmíněnost válek, systematická účast států na nepřátelských akcích a čas spojený s vojenskými kampaněmi proměnily válku v trvalý kulturní jev. To přineslo život zavedenému systému sociálních institucí, vyškoleným profesionálům, přeměně militaristicky zaměřeného a připraveného na tuto mentalitu do zvláštní vrstvy v kultuře společnosti. Ten byl poté transformován do kultury a subkultury armády, která má své vlastní charakteristiky, všechny evoluční charakteristiky, které tuto vrstvu transformovaly do vojenské kultury společnosti.

Interakce války a kultury probíhá ve všech oblastech života – kulturních, mentálních, militaristických, vědeckých, náboženských, ekonomických a politických.

Kulturně-filozofické chápání války spočívá v nastolení jejích zákonů a v tom, že je považují za jev prováděný specifickými antropologickými a materiálními prostředky (zbraněmi), uzavřenými v určitém sociokulturním prostoru, zaměřeným na realizaci konkrétních cílů v sociálních, historických a mentálních parametrech. Válka je cyklicky integrována do procesu interakce s kulturou a působí jako součást sociokulturního historického procesu, který je v ní hluboce zakořeněn.

Existence války je ospravedlněna životem každé společnosti, vysvětlena a posílena sociálně-ekonomickými, psychologickými, psychickými a politickými důvody. A pokud západní Evropa ve svém teoretickém myšlení umožňuje mírumilovnou existenci a vyžaduje pacifismus, pak například ruská duchovní kultura naznačuje, že válka je normativním základem společnosti. Současně může být válka skončena pouze vytvořením nové výchovné společnosti, vytvořením mírového pohledu na svět a poskytnutím dalších ideálů pro lidstvo.

Studium parametrů interakce mezi válkou a kulturou je věčný teoretický problém, který prošel mytologickým teoretickým, strukturálním, kvalitativním, sémantickým základem, což naznačuje, že válka je součástí kultury, která se vyvíjí stejným způsobem jako společnost, to znamená, že se neustále komplikuje. Co formovalo filosofická ospravedlnění války, ve kterém byly postulovány smysly války, její formy. V důsledku toho se objevilo oddělení konceptů – kultura války, kultura míru, vojenská kultura atd. Světová kultura poprvé v historii vytvořila precedent pro možnost eliminace válek prostřednictvím mírových dohod, nalezení dalších forem seberealizace lidstva, zaměřených na lineární odstranění války z kultury a jeho sublimace jinými pozicemi.

Zakořeněná kultura války v genezi a světonázor společnosti však tento úkol obtížně a dlouho řeší. Četné vojenské, společenské, filosofické koncepty války, mentalita obyvatelstva k ní orientovaná, považují skutečné existující vojenské praktiky za skutečnost, která odpovídá dnešním potřebám.

Válka je součástí sociokulturního historického procesu, hluboce zakořeněná v každé kultuře a cyklicky se v ní opakuje. Je zřejmé, že je nezbytnou součástí reality, jejího zvláštního stavu, který umožňuje koncentrované zobrazování všech nejlepších a nejhorších lidských a sociálních vlastností.

Seznam použitých zdrojů

LITERATURA

1. A. TEN DYKE, Elizabeth. *Dresden: Paradoxes of Memory in History (Studies in Anthropology and History)*. +. Routledge: Routledge, 2014. ISBN 9780415866194.
2. ARENDT, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva a banalita zla*. Praha: Mladá fronta, 1995. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0549-6.
3. ARENDT, Hannah. *O násilí*. 3. vyd. Přeložil Jiří PŘIBÁŇ, přeložil Petr FANTYS. Praha: OIKOYMENH, 2011. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-464-0.
4. ASSMAN, A. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention (= Beck'sche Reihe: bsr Band 6098)*. Beck, München 2013, ISBN 978-3-406-65210-3.
5. ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (Munich: C.H. Beck, 2006)
6. ASSMAN A. *Re-framing memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past // K. Tilmans, F. van Vree and J. Winter (eds.). Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam University Press, 2010. P. 35–50.
7. ASSMAN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-051-6.
8. AUGUSTIN. *Vyznání*. V Kalichu 6. vyd. Přeložil Mikuláš LEVÝ. Praha: Kalich, 2012. ISBN 978-80-7017-165-3.
9. BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. 1. Routledge: Routledge, 2014. ISBN 978-0415660730.
10. BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu: Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna (Československý spisovatel).
11. BAZIN, André. *Co je to film?*. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.
12. BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-065-3.

13. BLOCH, Marc. *Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo*. Přeložila Helena BEGUIVINOVÁ. Praha: Argo, 2011. Historické myšlení. ISBN 978-80-257-0403-5.
14. BUTLER, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?*. 1. Verso: Verso, 2010. ISBN 978-1844676262.
15. CAPA, Robert. *Images of War*. New York: Grossman, 1964. Text and photographs by Capa. OCLC 284771. With a text by John Steinbeck.
16. CONWAY M.A. *The Inventory of Experience: Memory and Identity* // J.W. Pennebaker, D. Paez, B. Rime (eds.). *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Mahwah, NJ, 1997. P. 43.
17. FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Přeložil Josef KOSEK, přeložil Božena KOSEKOVÁ. Praha: Fra, 2013. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-79-7.
18. FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha : Svoboda, 1994. 115 s. ISBN 80-205-0406-0 - obsahuje díla: Nietzsche, genealogie, historie; orig.: Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971), Řád diskursu; orig.: L'ordre du discours (1971), Co je autor?; orig.: Qu'est-ce qu'un auteur (1969)
19. GARDE-HANSEN, J. (2013). *Media and Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. GERMAN, Alexej. «Правда - не сходство, а открытие» // *Искусство кино* - No 12 - 2001.
21. HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard a Marie JAISSON, ed. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-016-2.
22. HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present) 1st Edition*. 1. Stanford: Stanford University Press, 2015. ISBN 978-0804745611.
23. ETKIND, Alexandr. *Кривое горе: Памяти о непогребенных*. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. ISBN 978-5-4448-0508-4.
24. JANATA, Michal. *Léthé a Mnemosyné: budoucnost paměti a minulost zapomnění*. Praha: Dybbuk, 2017. ISBN 978-80-7438-168-3.
25. KANSTEINER, Wulf. *In Pursuit of German Memory: History, Television and Politics after Auschwitz*. Athens: Ohio University Press. 2006. Pp. x, 438. Cloth

- 26.KIRILLOVA O.A. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология - No 1(15) / 2014 – С. 17-25.
- 27.KRATOCHVIL, Alexander, ed. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Přeložil Lucie ANTOŠÍKOVÁ, přeložil Jakub FLANDERKA, přeložil Zdeněk HRBATA, přeložil Světlana ONDROUŠKOVÁ, přeložil Stefan SEGI, přeložil Václav SMYČKA, přeložil Jiří SOUKUP. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015. ISBN 978-80-7470-109-2.
- 28.KULKA, Otto Dov. *Krajiny Metropole smrti: zkoumání paměti a imaginace*. Praha: Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-478-4.
- 29.LANDSBERG, Alison. *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*. New York: Columbia University Press, 2015.
- 30.LEVI, Primo. Канувшие и спасенные / Пер. с итал. и примеч. Е.Б. Дмитриевой. Послесловие Б.Дубина. М.: Новое издательство, 2010
- 31.MIRZOEFF, Nicholas. *Watching Babylon*. 1. Routledge: Routledge, 2005. ISBN 978-0415343107.
- 32.MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. Vyd. 3., V Argu 2. Přeložil Anna SIEBENSCHINOVÁ. Praha: Argo, 2008. ISBN 978-80-257-0065-5.
- 33.NEMOV, R. Психология скачать электронные книги. ... 4-е изд. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. - Кн. 1: Общие основы психологии. — 688 с.
- 34.PETROVSKAJA, Ekaterina, Петровская Е. Клод Лацман: уроки нового архива // Безымянные сообщества. М.: ООО «Фаланстер», 2012. С. 94.
- 35.ŘENOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.
- 36.SAFRONOVA, Julija. *"Историческая память. Введение: учебное пособие"*. 1. Moskva: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2018. ISBN ISBN: 978-5-94380-272-0.
- 37.SEBALD, Winfried G. *Austerlitz*. Praha: Paseka, 2009. ISBN 978-80-7185-960-4.
- 38.SEBALD, Winfried G. *Pocity, závratě*. Přeložil Radovan CHARVÁT. Praha: Paseka, 2015. ISBN 978-80-7432-596-0.

39. SEBALD, Winfried G. *Saturnovy prstence: anglická pouť*. Praha: Paseka, 2012. ISBN 978-80-7432-193-1.
40. SNYDER, T. *Krvavé země – Evropa mezi Hitlerem a Stalinem* (česky 2013, originál *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, Basic Books, 2010)
41. SONTAG, Susan a Pavel VANČÁT. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.
42. SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7.
43. STEPANOVA, Maria. *Памяти памяти. Романс. 1*. Moskva: Новое издательство, 2018. ISBN 978-5-98379-229-6.
44. SUMMERHAYES C. *A play of memory: Chris Marker's Sans Soleil // SCAN*, 4.2, 2007.
45. PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. *Myšlení současnosti*. ISBN 978-80-246-3917-8.
46. PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
47. PORTELLI, Alessandro. *The Order Has Been Carried Out: History, Memory and Meaning of a Nazi Massacre in Rome* (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003). ISBN 978-1-403-96208-9
48. VAN DIJK, José: *Mediated memories in the digital age*. Stanford, CA. Stanford University Press, 2007. ISBN 0-8047-5624-4
49. VASILJEVA, Ekaterina. *Фотография и внелогическая форма* 2019. 140 x 215 мм. Мягкая обложка. 312 с. ISBN 978-5-4448-0979-28-80-257-0065-5.
50. VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007. ISBN 978-80-86818-38-2.
51. WILLIAMS, David. *Media, Memory, and the First World War: (McGill-Queen's Studies in the History of Ideas)*. 1. McGill-Queen's University Press: McGill-Queen's University Press, 2011. ISBN 978-0773539075.
52. YAMPOLSKY, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. 1993. Russian language edition. Oakland, CA: University of California Press, 1998. ISBN 978-0520085305. English language edition. Translated by Harsha Ram.

53. YAMPOLSKY, Mikhail. Петро и конструирование памяти // Сеанс - No 33 – 34.
54. YAMPOLSKY, Mikhail, Тарковский: память и след // Сеанс - 2013.
55. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. New York: Cambridge University Press. 1990. (Second Ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2008.)
56. *Film a kultúrna pamäť*. 1. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom (SFÚ), 2014. ISBN 978-80-970420-3-5.

INTERNETOVE ZDROJE

1. AMBACH, Markus. О хранении, памяти, повествовании. *Colta* [online]. Moskva: /, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://www.colta.ru/articles/art/13797-o-hrannenii-pamyati-povestvovanii>
2. ARTAMONOV, Alexej. Крис Маркер: 21-12. Сеанс [online]. Moskva, 2015 [cit. 2019-09-03]. Dostupné z: <http://seance.ru/blog/kris-marker-21-12/>
3. DERUGINA, Olga. Алгоритмы на память. *Colta* [online]. Moskva: /, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://www.colta.ru/articles/art/16247-algoritmy-na-pamyat>
4. GOLIKOV, Sergei. Trauma Studies: стратегии профессиональной борьбы с культурным «мутизмом». *Sygma* [online]. Moskva: /, 2015 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://syg.ma/@sieriezha/trauma-studies-strategiehii-professionalnoi-borby-s-kulturnym-mutizmom>
5. MOROZ, Охана. Репрезентации коллективной травмы. *Постнаука* [online]. /// [cit. 2019-09-04]. Dostupné z: <https://postnauka.ru/video/72670>
6. Public-talk Фильм как память: личное и социальное на языке кино. *VДNH* [online]. Moskva: /, 2019 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <http://vdnh.ru/events/obrazovanie/public-talk-film-kak-pamyat-lichnoe-i-sotsialnoe-na-yazyke-kino/>
7. TORKANOVSKIJ, Petr. «Нас часто спрашивают о том, как пытали в следственных тюрьмах. И хотят подробностей». *Colta* [online]. Moskva: /, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z:

- <https://www.colta.ru/articles/art/16741-nas-chasto-sprashivayut-o-tom-kak-pytali-v-sledstvennyh-tyurmah-i-hotyat-podrobnostey>
8. TRAUMA STUDIES: ИСТОРИЯ, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ, СВИДЕТЕЛЬ (Екатерина Суверина, Оксана Мороз). *Лаборатория публичной истории* [online]. /// [cit. 2019-09-04]. Dostupné z: <http://publichistorylab.ru/archives/181>
 9. Videos of Afghan war tread fine line between voyeurism and therapy. *Observers* [online]. NY: /, 2012 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://observers.france24.com/en/20121018-videos-usa-army-soldiers-war-afghanistan-tread-fine-line-therapy-voyeurism>
 10. *Warscapes* [online]. NY: ./, 2019 [cit. 2019-09-04]. Dostupné z: <http://www.warscapes.com/blog>
 11. Архив, событие и историческая травма. Интервью с профессором Корнелльского университета Кэти Карут. *Лаборатория публичной истории* [online]. /// [cit. 2019-09-04]. Dostupné z: <http://publichistorylab.ru/archives/176>
 12. Беспамятный век. *Горький* [online]. Moskva: /, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://gorky.media/reviews/bespamyatnyj-vek/>
 13. Бои за историю. Почему не нужна политика исторической памяти. *Republic* [online]. Moskva, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://republic.ru/posts/87577>
 14. Главы | Споры вокруг архивов, споры вокруг источников. *Постнаука* [online]. Moskva: /, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://postnauka.ru/longreads/9394>
 15. Екатерина Васильева. Фотография и феноменология трагического. *Sygma* [online]. Moskva: /, 2019 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://syg.ma/@charlotte-day/iekatierina-vasilieva-fotoghrafiia-i-fienomienologhiia-traghichieskogho>
 16. «Историческая память». <https://nplus1.ru/> [online]. Moskva: /, 2019 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://nplus1.ru/blog/2019/03/14/memory-studies>
 17. Как услышать голоса проигравших? *Sygma* [online]. Moskva: /, 2019 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://syg.ma/@sygma/kak-uslyshat-gholosa-proighravshikh>
 18. Об актуальных проблемах чешской исторической памяти. *Respublika* [online]. Praha: /, 2018 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z:

<http://www.respublika.cz/rubriki-zhurnala-chehiya/cheshskoe-obozrenie/istoriya/62481-ob-aktualnykh-problemakh-cheshskoj-istoricheskoy-pamyati>

19. Память как ценность. *Горький* [online]. Moskva: /, 2017 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://gorky.media/context/pamyat-kak-tsennost/>

20. Произвол исторической памяти — больше не произвол, а просто такой язык Подробности:

<https://regnum.ru/news/innovatio/2648308.html>. *Regnum* [online].

Moskva: /, 2019 [cit. 2019-09-02]. Dostupné z: <https://regnum.ru/news/innovatio/2648308.html>

Obrazová příloha

40. Andreas Gursky



41. Barnett Newman



42. Facebook Photo Memories



43. Frank Capra - Why we fight



44. Steven Spielberg - Saving Private Ryan



45. Alain Resnais - Noc a mlha



46. Alain Resnais - Hirošima, má láska



8. Alain Resnais - Hirošima, má láska

9. Alain Resnais - Hirošima, má láska



10. Alain Resnais - Loni v Marienbadu

11. Alain Resnais - Loni v Marienbadu



12. Alain Resnais - Loni v Marienbadu

13. Alain Resnais, Chris Marker - Sochy také umírají



14. Andrej Tarkovskij - Zrcadlo

15. Andrej Tarkovskij - Zrcadlo



16. Andrej Tarkovskij - Zrcadlo

17. Alexej German - Chrystaljove, vůz!



18. Alexej German - Chrystaljove, vůz!

19. Chris Marker – Rampa

20. Chris Marker - Rampa





21. Chris Marker - Rampa

22. Chris Marker - Rampa





23. Chris Marker - Rampa

24. Chris Marker - Bez slunce



25. Chris Marker – Bez slunce

26. Chris Marker – Bez slunce

27-30. Claude Lanzmann - Shoah



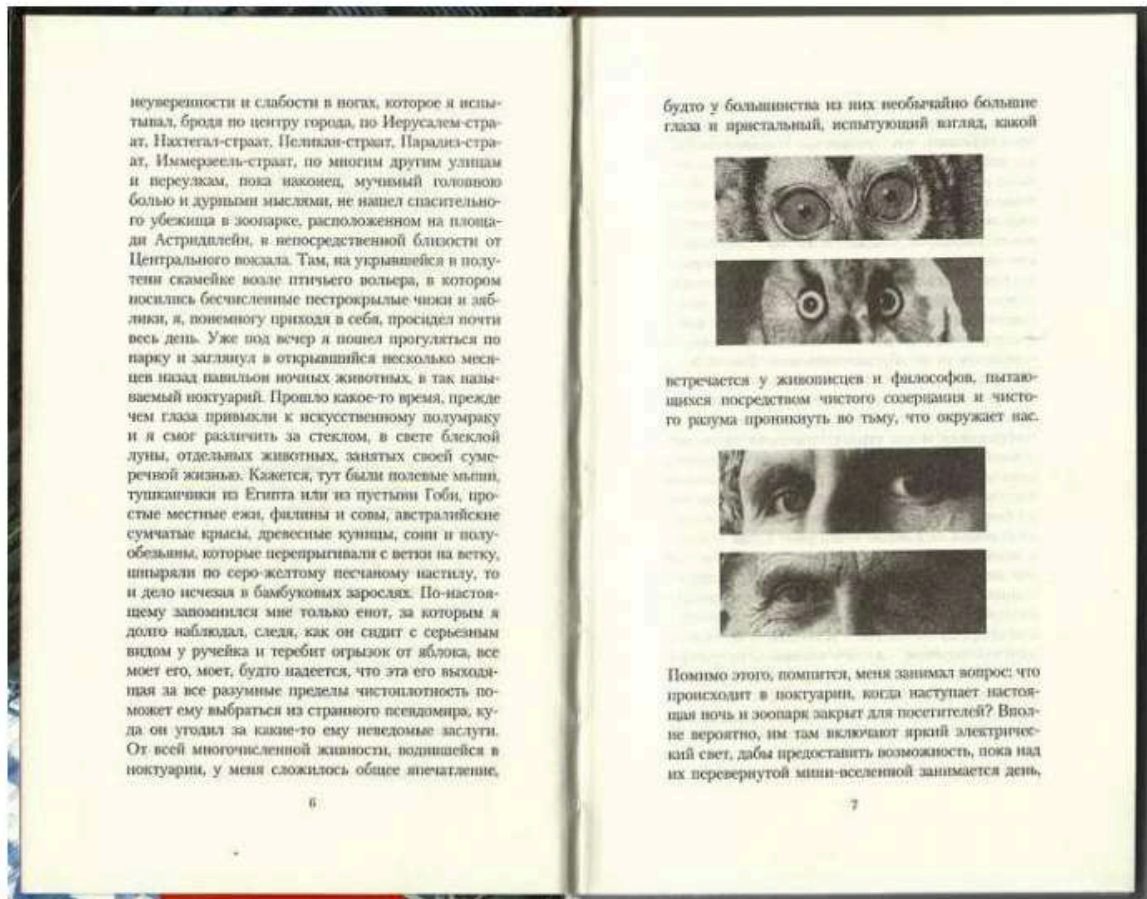


31. Sergei Loznitsa - Blokáda

32. Sergei Loznitsa - Blokáda

33. W. G. Sebald - Austerlitz

34. Roger Fenton. Valley of the Shadow of Death





35. Roger Fenton. Colonel Doherty, officers & men of the 13th Light Dragoons

36. Roger Fenton. Valley of the Shadow of Death

LIFE

Vol. 16, No. 25

June 15, 1944



AMERICANS CRAWL ASHORE THROUGH GUN- AND ARTILLERY FIRE ONTO A FRENCH BEACH. MANY WERE KNOCKED DOWN BY THE WAVES, LOST THEIR GUNS AND AMMUNITION

BEACHHEADS OF NORMANDY

THE FATEFUL BATTLE FOR EUROPE IS JOINED BY SEA AND AIR

The weather was not good for invasion last week along the coast of Normandy. Rain soaked the streets of the lovely old city of Caen, capital of the Norman empire, and splashed against the gray walls of the cathedral at Bayeux. Along the beaches from Cherbourg to Le Havre fog blew in with the west wind.

But in spite of the heavy surf, troops and supplies came in by sea as paratroops and gliderborne infantry came by air to drop inland. Whenever the skies cleared, if only for an hour, allied planes attacked the German airfields, railroads and troop concentrations. By the end of the week the American beachhead at the mouth of the Vire had been consolidated with the British beachhead to the west of the Orne (see map p. 35). Bayeux and Isigny had been captured and there was heavy fighting near Caen. Within four days after the first landings, U. S. Thunderbolts and RAF Spitfires were flying from airfields in France.

By week's end, too, the first strategic objectives of the campaign had emerged. The allies were trying to

take Cherbourg as fast as possible. According to the Germans, from whom most news of the actual fighting was still coming, the allies had made three new tank landings and had dropped paratroops near Les-say in an attempt to sever the Cherbourg peninsula. Meanwhile, also according to the Germans, who threatened to stop giving out news unless the allies gave out more news, the allies were fighting east of Montebourg, less than 15 miles from Cherbourg itself. If those 15 miles could be crossed, the allies would have one of France's best ports—used extensively by Americans in the last war—where supplies could be landed and whence an attack on Paris could be mounted.

While the weather was still bad, the whole attack, supplies and all, moved slowly. General Montgomery, field commander for the American, British and Canadian armies, moved his headquarters to France. General Eisenhower called a council of war on a battleship off the French coast. By prearrangement Gen-

eral Marshall, General Arnold and Admiral King turned up in London to get a closer look at what was going on. The fighting grew more desperate, the tempo of thrust and counterthrust more furious. Caen held out stubbornly against British attacks. The success of the invasion was still not certain. The Germans had 30 divisions at their disposal in France and their Luftwaffe had still not thrown in its strength, whatever its strength might be. The allies had other armies to throw into the battle for Cherbourg or into landings on other beaches along the invasion coast.

The picture above and those on the next six pages were taken by LIFE Photographer Robert Capa who went in with the first wave of troops. Although the first reports of landings indicated little opposition, his pictures show how violent the battle was and how strong the German defenses. His best pictures were made when he photographed the floundering American doughboys advancing through the deadly hail of enemy fire to goals on the beaches of Normandy.

38. Dmitrij Baltermanc - Hoře

39. Weegee. The Critic

