

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

Klára Pačesová

Estetická zkušenost, paradox času a horizonty událostí
Aesthetic Experience, Paradox of Time and Event Horizons

Praha, 2012

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Ondřeji Dadejkovi, Ph.D. za odborné vedení a za podnětné rady a poznámky, které vedly ke zdárnému dokončení práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. července 2012

.....

Klára Pačesová

Abstrakt:

Hlavním tématem diplomové práce je temporální dimenze estetické zkušenosti v jejím vztahu k paměti a imaginaci. Výchozím přístupem je pojetí vztahu mezi časem a vyprávěním u Paula Ricoeura, obsažené především v jeho třísvazkové práci s názvem *Čas a vyprávění*. Postupně bude prozkoumána specifická prožívání času, stejně jako výkony paměti a imaginace v narativní fikci. Pozornost je zaměřena obzvláště na vyprávění jako nástroj konstrukce srozumitelného celku, resp. smysluplného zřetězení jednotlivých událostí. Hlavním zkoumaným vztahem je vzájemné působení mezi světem díla a žitým světem. Funkčnost teoretických náhledů je prezentována na základě tvorby francouzského režiséra Chrise Markera, a to především jeho dvou filmů *La jetée* (1962) a *Sans Soleil* (1982).

Klíčová slova:

Ricoeur, Marker, čas, vyprávění, paměť, miméisis

Abstract:

The main topic of the thesis is the temporal dimension of aesthetic experience in its relation to memory and imagination. The initial approach to the topic is the concept of relationship between time and narrative of Paul Ricoeur, primarily contained in his three volume book entitled *Time and Narrative*. Gradually, the specificity of the time experience will be investigated, as well as operations of memory and imagination in narrative fiction. Attention is focused on a narrative as means to designate a coherent whole, respectively a meaningful concatenation of events. The main relationship explored is the interaction between the world of work and the lived world. The functionality of theoretical views is presented on the work of French director Chris Marker, especially on his two films *La Jetée* (1962) and *Sans Soleil* (1982).

Key words:

Ricoeur, Marker, time, narrative, memory, mimesis

Obsah:

| | |
|--|----|
| Úvod..... | 8 |
| 1. Marker: <i>La Jetée</i> a <i>Sans Soleil</i> | 10 |
| 1.1. Chris Marker | 10 |
| 1.1.1. Představení | 10 |
| 1.1.2. Počátky Markerovy tvorby | 11 |
| 1.2. Markerovy zásadní filmy: <i>La Jetée</i> a <i>Sans Soleil</i> | 15 |
| 1.2.1. <i>La Jetée</i> | 15 |
| 1.2.2. <i>Sans Soleil</i> | 22 |
| 1.3 Markerova pozdní tvorba | 26 |
| 2. Paul Ricoeur | 27 |
| 2.1. <i>Čas a vyprávění I</i> | 27 |
| 2.1.1. Úvod do Augustinových úvah o čase..... | 27 |
| 2.1.2. Augustinovy aporie | 28 |
| 2.1.3. <i>Intentio a distentio animi</i> | 31 |
| 2.1.4. Poznámka ke vztahu času a věčnosti u Augustina | 32 |
| 2.1.5. Ricoeur: rozbor Aristotelovy <i>Poetiky</i> | 33 |
| 2.1.6. Dějová zápleтка: model nesouladného souladu u Aristotela..... | 35 |
| 2.1.7. Problematika trojí <i>mimésis</i> u Ricoeura..... | 36 |
| 2.1.8. <i>Mimésis I</i> | 37 |
| 2.1.9. <i>Mimésis II</i> | 38 |
| 2.1.10. <i>Mimésis III</i> | 41 |
| 2.2. <i>Čas a vyprávění II</i> | 43 |
| 2.2.1. Úvod..... | 43 |
| 2.2.2. Proměny aristotelské zápletky..... | 44 |
| 2.2.3. Obohacení pojmu zápletky a narativního času..... | 46 |

| | |
|---|----|
| 2.2.4. Čas a vyprávění II: Závěry | 49 |
| 2.3. Čas a vyprávění III | 50 |
| 2.3.1. Úvod | 50 |
| 3.3.2. Aporetika časovosti: Rozprava mezi Augustinem a Aristotelem..... | 51 |
| 2.3.3. Historický čas a postupy spojování | 53 |
| 2.3.4. Čas fikce a imaginativní variace | 56 |
| 2.3.5. „Reálné“ v historické minulosti | 58 |
| 2.3.6. „Ireálné“ ve fikci | 59 |
| 2.3.7. Křižovatka historie a fikce | 62 |
| 2.4. Závěrečné poznámky k Času a vyprávění..... | 65 |
| 3. Život – příběh, který chce být vyprávěn | 70 |
| 3.1. Oblast vyprávění | 70 |
| 3.1.1. Konstrukce zápletky | 70 |
| 3.1.2. Narativní identita..... | 71 |
| 3.2. Oblast času | 73 |
| 4.2.1. Augustinovské <i>distentio animi</i> | 73 |
| 3.2.2. Vztah času a věčnosti | 74 |
| Závěr..... | 75 |
| Seznam použité literatury:..... | 77 |

„Život bez *zakoušení* není člověku hoden žítí.“

Sóktarés

„Život *zakoušený* je život *vyprávěný*.“

Paul Ricoeur

Úvod

Bez interpretace není život člověka ničím jiným než pouhým biologickým fenoménem. Zcela zásadní roli při interpretaci lidského života hraje fikce, respektive vyprávění. Život jako takový je tvořen souborem jednání, prožívání a trpění – právě tuto esenci se snaží každý vyprávěný příběh tvořivě napodobit. V životě každého jedince je na druhou stranu hluboce vepsána potřeba být narativně vyjádřen. Identita člověka i lidského společenství je spoluutvářena prostřednictvím příběhů, které o sobě vyprávějí. Toto spojení života a vyprávění je na jednu stranu bezprostřední a samozřejmé, protože jej pocítuje každý z nás, na stranu druhou však mnohvrstevnaté a fascinující, a proto si zaslouží bližšího prozkoumání.

Za teoretický základ, z něhož budeme vycházet, jsme zvolili třísvazkové dílo francouzského filosofa Paula Ricoeura s názvem *Čas a vyprávění*, ve kterém podává hloubkovou filosofickou analýzu vztahu mezi časem a vyprávěním, jak již napovídá samotný název. Klíčové závěry z četby *Času a vyprávění* následně aplikujeme na dva vybrané filmy francouzského režiséra Chrise Markera – *La Jetée* a *Sans Soleil*, které jsou rovněž svého druhu úvahami o vztahu života a vyprávění. Naším cílem bude ukázat, že je náš rozbor Ricoeurova díla platným teoretickým rámcem, který nám pomůže odhalit a názorně předvést, jakým způsobem Markerovy filmy poeticky zachycují hluboce zakořeněnou vazbu vyprávění a lidského života.

V první kapitole představíme zmíněné snímky režiséra Chrise Markera, které budou pro naše další zkoumání stěžejní. Poskytneme tak potřebný kontext, jehož prostřednictvím budeme nahlížet na následující analýzu Ricoeurova *Času a vyprávění*. Při rozboru Markerových filmů budeme zdůrazňovat obzvláště momenty, které chápeme jako styčné body s Ricoeurovým dílem: jedná se nám především o estetickou zkušenost ve vztahu k paměti, času a imaginaci. Toto rozvržení nám také umožní, abychom zároveň předložili netriviální interpretaci obou snímků. V kapitole druhé pak postupně projdeme všechny tři svazky

Času a vyprávění, přičemž budeme mnohdy zpracovávat i pasáže, které nejsou vzhledem k tématu naší práce relevantní, nicméně v kontextu Ricoeurova díla a v rámci zachování srozumitelnosti si je nemůžeme dovolit vypustit. Srovnání teoretické části a části zabývající se Markerovými filmy *La Jetée* a *Sans Soleil* provedeme v kapitole třetí, v níž si také ověříme hypotézu celé práce.

1. Marker: *La Jetée* a *Sans Soleil*

V následující kapitole provedeme rozbor filmů režiséra Chrise Markera s názvem *La Jetée* a *Sans Soleil*, které jsou pro naše zkoumání klíčové. Považujeme za správné uvést v první řadě tuto „obecnou“ část před částí teoretickou, abychom poskytli kontext, v jehož rámci budeme na následující analýzu Ricoeurova *Času a vyprávění* nahlížet. Nejprve se zaměříme na představení Chrise Markera a jeho filmové tvorby, abychom do ní poté mohli zasadit dva zmíněné filmy. Dále přikročíme k vlastní analýze filmů, v níž budeme zdůrazňovat obzvláště momenty, které chápeme jako styčné body s Ricoeurovým dílem *Čas a vyprávění*. Jedná se především o estetickou zkušenost ve vztahu k paměti, času a imaginaci. Toto zaměření nám rovněž umožní předložit netriviální interpretaci obou snímků.

1.1. Chris Marker

1.1.1. Představení

Ačkoliv je jeho postava režiséra Chrise Markera poměrně těžko uchopitelná, můžeme zcela jistě prohlásit, že je jednou z nejpozoruhodnějších osobností na poli vizuálního umění. Nechtěl být fotografován, nikdy nedával rozhovory, nevystupoval na veřejnosti. Dokonce i jeho jméno, Chris Marker, je pseudonym. Pro naše porozumění Markerově tvorbě však nejsou biografická fakta, jako například že se narodil pravděpodobně v červenci 1921 jako Christian-Francois Bouche-Villeneuve v Neuilly-sur-Seine na předměstí Paříže, ani v nejmenším důležitá. Jelikož se Marker téměř dokonale rozptýlil ve svých dílech, musíme se zaměřit v první řadě na ně. V průběhu své výjimečně různorodé kariéry, která nyní trvá už více než půl století, se Marker věnoval psaní, fotografování, tvorbě filmů a videí a mnoha dalším činnostem převážně z oblasti vizuálního umění. Prostřednictvím svých děl zkoumal hlubiny kulturní paměti dvacátého století a podával tak o své době zcela jedinečnou zprávu.

Marker začal svou uměleckou dráhu v Paříži ve čtyřicátých letech 20. století jako spisovatel. Už v této době byl velice vnímavý k formálním kvalitám a kulturnímu významu kinematografie a vizuálního umění vůbec. Sled průlomových cestopisných filmů, které svou formou připomínají literární esej, natočil Marker v pozdních 50. a raných 60. letech 20. století (za všechny jmenujme film *Lettre de Sibérie* z roku 1958) a stále patří k divácky nejvíce oblíbeným. Markerův styl však nejvíce poznamenaly dva filmy, *La Jetée* (1962),

pozoruhodná sci-fi bajka, která je pravděpodobně jeho nejznámějším filmem, a *Sans Soleil* (1982), v němž se setkává Markerova záliba v cestování s neutuchajícím zájmem o lidskou historii a kulturu. *Sans Soleil* je mistrovským dílem filmového žánru „osobního eseje“, který Marker svou tvorbou ustavil. Tento film zároveň odráží i Markerovo nadšení pro nová média a technologie: hojně se v něm objevují obrazy, které byly upraveny pomocí syntetizátoru. Během 80. a 90. let 20. století začal Marker stále více pracovat s videem a počítačem a věnovat se nejrůznějším televizním projektům a multimediálním galerijním instalacím. Dnes, ve svých více než devadesáti letech, je Marker velikánem nových médií a stále aktivním průkopníkem na poli vizuálního umění. V roce 1998 vytvořil unikátní CD-ROM s názvem *Immemory*, který obsahuje záběry z jeho rozsáhlých archivů a je v podstatě jakousi virtuální mapou paměti lidského života.

Specifičnost a unikátnost Markerovy tvorby jej vyčlenila z oblasti ostatních filmových tvůrců a umělců, ačkoliv spolupráce s přáteli a současníky byla nezanedbatelnou složkou jeho díla. Marker není typickým filmovým režisérem ve smyslu komerčního filmového průmyslu. Můžeme ho spíše označit za jakéhosi „sběrače“ záběrů, který upravuje, přepracovává, třídí a komentuje již existující reprezentace. Velký vliv na tuto ojedinělou metodu měla právě práce editora, které se Marker intenzívně věnoval především v začátcích své kariéry. Naučil se, jak vybírat, formovat a kombinovat existující materiály s důrazem na to, co je vzhledem k danému účelu nejdůležitější; kdy rozdělit a jak opětovně spojit navzájem nesouvisející zdroje tak, aby dosáhl co nejlepšího efektu.

1.1.2. Počátky Markerovy tvorby

Jak jsme již uvedli, Marker začal svou kariéru ve 40. letech 20. století v Paříži prací v kulturním a politickém časopise s názvem *Esprit* a ve dvou nově vzniklých organizacích, které se snažily o vzdělávání veřejnosti a šíření kultury, *Peuple et Culture* a *Travail et Culture*. Za zmínku stojí fakt, že ve stejném období byl členem redakce *Espritu* také Paul Ricoeur. Marker se věnoval nejrůznějším činnostem: tvořil články, překládal, byl editorem, asistentem a příležitostným reportérem. Nejvíce času však trávil psaním. Většina Markerových raných textů byla věnována filmu a populární hudbě. Příležitostně také přispíval do *Cahiers du cinéma*, časopisu, který založili André Bazin a Jacques Doniol-Valcroze v roce 1951.

K oblastem, které si ve filmu získaly jeho největší pozornost, patřila mimo jiné animace. V roce 1952 napsal dokonce studii k animované adaptaci pohádky Princ Bajaja

Jiřího Trnky, která vyšla v *Cahiers du cinéma*. Významně na něj zapůsobil rovněž film Carla Dreyera *Passion de Jeanne d'Arc* z roku 1928, Marker jej v té době považoval za jeden z nejlepších filmů, který byl kdy natočen. Ve své studii věnované tomuto snímku zmiňuje, že podstatou filmu je právě onen neustálý konflikt mezi prostorem a časem, který se Dreyerovi podařilo pozoruhodným způsobem zachytit. Tyto dvě dimenze smiřuje Dreyer v takovém pojetí časové „gramatiky“ filmových záběrů, kdy dlouhé záběry odpovídají minulosti a detailní záběry přítomnosti. Markerova analýza Dreyerova filmu proslulého právě extrémně detailními záběry lidského obličejů, které nesou dramatičnost příběhu, přesahuje konvenční výklad, a těmto detailním záběrům připisuje právě onu schopnost vyvolat téměř hmatatelný prožitek zpřítomnění historických událostí. Dalším momentem, který ho na kinematografii fascinoval, byla její schopnost odhalit hlubší skutečnosti, jež rozšiřují a obohacují význam všedního světa, ale zároveň zůstávají pevně ukotveny v předmětech, které jej tvoří.¹

Kromě tematických článků a esejů zveřejněných převážně v *Espritu* začal Marker postupně tvořit i povídky a profilovat tak svůj charakteristický formální hlas, který se bude ozývat i v jeho následující filmové tvorbě. První povídka, kterou publikoval v roce 1947 rovněž v *Espritu*, nesla název *Till the end of time*. Je ilustrací stěžejních témat, k nimž se Marker v průběhu svého díla neustále vrací. Odehrává se po válce na blíže neurčeném místě a popisuje představy o konci světa odvíjející se v mysli prodavače, fascinovaného hlasem tajemné ženy, která se v jeho obchodě ukryla před bouřkou. Jediný román, který Marker napsal, se jmenuje *Le Cœur net* (1949). Příběh je situován do Indočíny po „velké“ válce (Marker nikdy přímo nezmiňuje druhou světovou válku) a odehrává se kolem pěti hlavních postav, které dohromady svedla jejich práce, letecká pošta: vedoucího letecké společnosti, Van Helsen, mladého pilota Kelsa, jeho přítelkyně Héléne, Van Helsenova přítele, novináře Jerryho, a Agyra, hlídače vzdálené přistávací plochy v džungli. V první části knihy se Kelso při letu dostane do silné bouře. Napětí postupně vzrůstá a Van Helsen, Héléne a Jerry doufají v jeho návrat. Kelso bezpečně přistane na určeném místě v džungli, ale vzápětí je zastřelen Agyrem, který trpí schizofrenními halucinacemi. Ve druhé části knihy začíná vzpomínka na Kelsa pohlcovat a proměňovat ostatní postavy úměrně tomu, jak očekávají nevyhnutelné – oznámení o jeho smrti. Tento blízký vztah života a smrti můžeme vystopovat v mnoha z Markerových pozdějších filmů: „Když smrt naposledy utáhne smyčku, právě skrze tyhle

¹ Srov. Lupton, C.: *Chris Marker. Memories of the Future*. Reaktion books, 2005. Str. 22–23. Dále jen Lupton.

vzpomínky bude člověk hodnotit svou cestu a poměřovat zisk nebo ztrátu.“² Nejvýrazněji se zmíněný leitmotiv objevuje právě ve dvou filmech klíčových pro naše další zkoumání, v *La Jetée* a v *Sans Soleil*.

V 50. letech 20. století obrátil Marker svou pozornost od filmové teorie k praxi. V roce 1952 režíroval film s názvem *Olympia 52* a v letech 1950 – 53 se společně s Alainem Resnaisem podílel na natočení filmu *Les statues meurent aussi*. *Olympia 52* je záznam z Olympijských her v Helsinkách v roce 1952. Nejde však o žádné rané mistrovské dílo, je to spíše funkční nahrávka pro organizaci *Peuple et Culture* zachycující různé olympijské disciplíny. Je natáčena amatérským vybavením v mnohdy polních podmínkách bez následné technické úpravy. I tak se Markerovi ve filmu podařilo zachytit podstatu Olympijských her a zasadit je do historického kontextu. Klade také pozoruhodný důraz na lidskost jak atletů, tak obecnostva. Právě tato fascinace chováním lidí se později stane dalším z určujících momentů, které budou definovat Markerovu další filmovou tvorbu. V komentáři k filmu se dozvídáme především faktické informace o soutěžích, místy je však odlehčen zajímavými postřehy a pozorováními autora, která nám dávají tušit Markerův důvtip, vnímavost k detailům a rozhled.³ Práci na natáčení filmu *Les statues meurent aussi* začali Marker a Resnais dva roky před *Olympií 52*, dokončen však byl až rok poté. Tento film odstartoval Markerovu kariéru filmového režiséra, ačkoliv po mnoho let spočívala významnost a notorická známost tohoto filmu především v tom, že neprošel cenzurou francouzské vlády a byl zcela zakázán. Původně byl Marker pověřen francouzskou organizací *Présence Africaine*, aby natočil film o africkém umění. Ke spolupráci na tomto projektu přizval Marker Resnais, který byl proslulý svými poutavými dokumenty o umění. Postupně překračovali dané limity svého tématu a začínali pochybovat o tom, zda je západní pohled na umění adekvátní volbou při pokusu o zachycení umění afrického. Poukazovali na negativní dopad, který měl na africké umění a kulturu právě západní kolonialismus. Autoři napadají zvláště pohled kolonizátorů na africké umění jako na zábavnou novinku. Ostře vystupují proti panujícímu přesvědčení, že výtvořiny afrického umění, které mají pro příslušníky africké kultury zcela odlišný a naprosto zásadní význam, slouží k pouhému obveselení bílých diváků. Ačkoliv se Resnais později snažil zlehčovat myšlenku, že byl film záměrně anti – koloniální, Markerův ironický

² Cit. Lupton, str. 28. Překlad vlastní. Původní znění: „When death tightens the thread and makes the final loop, it is through these memories that you will gauge your route, that you will measure your gain or loss.“

³ Lupton uvádí příklad, kdy Marker vyzoroval, že jak americký, tak sovětský závodník v běhu přes překážky jsou v profesním životě vyšetřovateli. Závod je pak vylíčen jako vyšetřování, v němž se oba musejí potýkat s těmi samými překážkami. Srov. op.cit., str. 33.

komentář nám jasně ukazuje, jaký byl jeho pohled na francouzskou „civilizační misi“: „My jsme Marťané Afriky. Přicházíme ze své planety s vlastními způsoby nazírání, s vlastní bílou magií, s vlastními stroji. Vyléčíme černocho z jeho nemoci, což je jisté, on však stejně tak jistě chytne ty naše. Ať bude z této změny těžit či nikoliv, jeho umění nepřežije.“⁴ Vznikl tedy film se silným názorem. Jako pamflet nebo literární esej by byl pravděpodobně s uznáním přijat, ale jelikož to byl film, tedy médium se silným působením na masy, byl smeten hněvem tehdejší vlády. Když byl film v roce 1953 předložen k posouzení komisi pro cenzuru, byl na místě zakázán, aniž by se autorům dostalo jakéhokoliv doporučení, které části filmu případně vystříhnout, nebo nahradit. Marker a Resnais přesto začali pracovat na nové verzi, jež byla následně opět nekompromisně zamítnuta. V roce 1957 byla konečně komisí uznána zkrácená verze filmu, kterou však autoři nechtěli pustit do distribuce. Producenti z *Présence Africaine* a *Tadié-Cinéma* ale nerespektovali přání autorů a v roce 1960 vypustili zkrácenou verzi filmu, která byla v distribuci až do roku 1965, kdy konečně získala povolení kompletní verze filmu.

Další etapu Markerovy filmové tvorby v 50. a na začátku 60. let 20. století předznačuje jeho touha poznat a ukázat svět z neobvyklých úhlů. Marker začal cestovat a hojně navštěvovat země a oblasti, které procházely nejrůznějšími změnami. Filmy *Dimanche à Peking* (1956)⁵, *Letter from Siberia* (1957), *Description d'un combat* (1960) a *Cuba si* (1961) vznikly na základě Markerových návštěv v Číně, na Sibiři, v Izraeli a na Kubě. Po návratu ze Severní Koreje vydal Marker fotografické album doplněné komentáři s názvem *Coréennes* (1959). Jak podotýká Lupton, Marker byl jakýmsi „literárním cestovatelem“, dalším v dlouhé řadě od Marca Pola po Henriho Michauxe, jejichž vzpomínky z cest utvářely obrazy jiných zemí a kultur prostřednictvím množství osobních dojmů a nejrůznějších detailů z každodenního života a zvyků jejich obyvatel. Ve filmech z tohoto období, především pak ve filmu *Cuba si*, reflexi soudobé politické situace na Kubě, můžeme podle Lupton spatřovat předzvěst nové estetiky, která bude dominovat Markerovým dalším projektům v čele s filmem *Le joli mai* (1962) a poté se stane stálým dialektickým společníkem jeho vlastních filmových komentářů: spontánní rozhovor na kameru. *Cuba si* mimo jiné

⁴ Cit. podle Lupton, str. 36. Překlad vlastní. Původní znění: „We are the Martians of Africa. We arrive from our planet with our ways of seeing, our white magic, our machines. We will cure the black of his illnesses, that is certain; and he will catch ours, that is certain too. Whether he losses of gains from the change, his art will not survive.“

⁵ První film, který Marker napsal, natočil a režíroval sám. Vznikl během 14 dní v září a říjnu roku 1955 při oficiální návštěvě Číny, kterou organizovala Liga francouzsko-čínského přátelství (*Les Amitiés Franco-Chinoises*). Za zmínku stojí, že společně s Markerem se této návštěvy zúčastnil také Paul Ricoeur.

zachycuje prezidenta Castra při rozhovoru pro francouzskou televizi, kde rozebírá utváření svých politických názorů, rozhodnutí převzít moc na Kubě a důvody, proč se nekonají volby. Jsme svědky Castrova působivého a přesvědčivého řečnického vystoupení, Marker ho však záhy ukáže i v jiném světle: prezident se najednou zadrhne ve slově „institucionalizovaná“, chvíli zaváhá, ale po té jej hned zarputile zkouší vyslovit znovu, nechce se nechat oním slovem porazit. Tento unikátní materiál mohl vzniknout pouze díky metodě přímého a nearanžovaného rozhovoru, kterou bude Marker ve svých filmech dále hojně využívat. Na začátku 50. let 20. století získal Marker v Bruselu literární cenu za svůj román *Le Cœur net*. Za peníze, které byly součástí ocenění, si koupil magnetofon, na který nahrával rozhovory se všemi, které potkal. Metoda rozhovoru se postupně stala neodmyslitelnou složkou mnoha Markerových filmů. Díky nim se mu ve filmech dařilo zachycovat nejrůznější způsoby, kterými se lidé vyjadřují a odkrývají tak svou osobnost.

1.2. Markerovy zásadní filmy: *La Jetée* a *Sans Soleil*

1.2.1. *La Jetée*

V roce 1962 natočil Marker 29 – minutový snímek *La Jetée*. Ačkoliv je *La Jetée* v drtivé většině složeno z nehybných záběrů, můžeme říci, že patří mezi jedny z nejlepších filmových zamyšlení nad podstatou samotného filmového umění. Od svého vzniku také podnítilo celou řadu filosofických a teoretických reflexí a je také nevyčerpatelnou studnicí inspirace pro filmové tvůrce. Mezi nejzajímavějšími odkazy k filmu *La Jetée* jmenujme například hudební klip k písni Davida Bowieho s názvem *Jump They Say* z roku 1993, který rekonstruuje nejdůležitější momenty filmu, a pravděpodobně nejznámější poctu věnovanou *La Jetée*, film režiséra Terryho Gilliana z roku 1996 s názvem *Twelve Monkeys*, který rozvádí základní dějovou linku založenou na cestování v čase.

Marker pracoval na *La Jetée* souběžně s natáčením filmu *Le Joli Mai*. Tento typicky markerovský dokument zachycuje formou nearanžovaných rozhovorů s kolemjdoucími Pařížany atmosféru ve francouzském hlavním městě a náladu jeho obyvatel na jaře roku 1962, které bylo prvním obdobím míru po skončení alžírské války. Markerův slovní komentář, který byl až doposud v jeho filmech na prvním místě, byl v *Le Joli Mai* poprvé upozaděn právě na úkor komentářů a vyjádření aktérů filmu. Když se v roce 1998 konala Markerova retrospektiva v Cinémathèque Française, byly filmy *La Jetée* a *Le Joli Mai* nejranějšími zástupci jeho díla, které zde měli diváci možnost shlédnout. Sám Marker se k tomu vyjádřil

tak, že filmy, které natočil před těmito dvěma snímky, považuje pouze za hrubé pracovní verze a nechce, aby byly promítány na veřejnosti.⁶ Nehledě na to, zda s Markerovým tvrzením souhlasíme či nikoliv, tyto dva filmy z roku 1962 jsou velice důležitým předělem jeho tvorby. To, že oba filmy vznikaly ve stejnou dobu, není náhoda. Už při přípravných pracích Marker na *Le Joli Mai* podle svých slov nepohlížel jako na svědectví o současných událostech, ale spíš jako na jakousi „nádrž pro rybáře z budoucnosti“, kteří budou rozhazovat své sítě do minulosti. Na nich pak bude, aby zpětně zhodnotili, které události a momenty byly skutečně důležité a které pouze vedlejší. V *Le Joli Mai* si tedy Marker klade otázku, jak na nás bude hledět budoucnost, až se staneme její minulostí. *La Jetée* pak tuto otázku přepracovává a přichází se závěrem, že naše osobní vzpomínky odlišuje od obyčejných chvil pouze to, že vzpomínky nás zanechají stopy, které se nám později vyjeví ve formě jizev.⁷

Oba filmy se od sebe na jedné straně nemohly stylově a obsahově více lišit, zároveň však mají na straně druhé pozoruhodně mnoho společného. Zatímco *Le Joli Mai* je rozsáhlou sondou do spletité společenské a politické situace v soudobé Francii, *La Jetée* je vědecko-fantastickou bajkou, která zobrazuje Paříž zničenou nukleární válkou v blíže neurčené budoucnosti a líčí tragický osud hlavního hrdiny. *Le Joli Mai* (a v podstatě všechny Markerovy předchozí snímky) je spíše osobní meditací, filmovým esejem, který přesahuje do dokumentárního žánru. *La Jetée* je narativní fikcí, v níž není žádný element nadbytečný, a všechny společně vedou k nevyhnutelnému závěru. Paříž roku 1962, o které pojednává *Le Joli Mai*, je v *La Jetée* pouhou vzpomínkou z před – apokalyptické minulosti. A přeci jen můžeme přes nespočetné vzájemné odlišnosti nalézt právě v tomto odkazu k francouzskému hlavnímu městu důležitou spojnici mezi oběma filmy. *La Jetée*, jehož děj je situován do uvěřitelného prostředí (blízká budoucnost, Paříž), nepřímou poukazuje na traumatické a potlačované aspekty soudobé historie. Lupton jej dokonce nazývá „politickým nevědomím“ *Le Joli Mai*⁸ a podotýká, že Markerovi se v *La Jetée* podařilo pomocí typických postupů narativní fikce odkrýt zneklidňující a všudypřítomnou úzkost spojenou s lidskou existencí, která nemůže být nikdy plně vyjádřena ani rozptýlena. *La Jetée* se odehrává převážně v podzemí, kam je také symbolicky situováno lidské podvědomí a především ti, kteří jsou nějakým způsobem utlačováni. V *La Jetée* se mísí atmosféra strachu a nejistoty, která doprovázela konec alžírské války a pobouření z toho, že v průběhu tohoto konfliktu se

⁶ Srov. Lupton, str. 79.

⁷ Srov. op.cit., str. 87–88.

⁸ Srov. op.cit., str. 88.

francouzská strana uchylovala k mučení zajatců, se vzpomínkou na německé koncentrační tábory a poukazem na atomovou hrozbu vyhlazení lidstva, jejíž naléhavost se plně ukázala ve světle kubánské jaderné krize v říjnu 1962. Jak také dodává Lupton, zničení Paříže, které je na začátku *La Jetée* vykresleno, získává nový obsah ve spojitosti s obrovskými přestavbami francouzského hlavního města, které se odehrávaly v 50. a 70. letech 20. století a patřily k největším stavebním zásahům v Paříži od 70. let 19. století, kdy ji architekt G.-E. Haussmann radikálně přebudoval.

La Jetée je příběhem muže poznamenaného obrazem z dětství, jak se dozvídáme hned v úvodu z komentáře, který nás bude provázet po celou dobu našeho putování. Komentátor a hlavní hrdina však nejsou jednou a tou samou osobou. Komentátor je vševědoucí a vypráví příběh hlavního hrdiny z pohledu zvenčí, zná všechny postavy příběhu a jejich osudy. Události spojené s obrazem utkvělým v hrdinově mysli se odehrávají ještě před vypuknutím třetí světové války a důležitost tohoto výjevu se hrdinovi ukáže o pár let později. Obraz, který se mu neustále vrací, je vzpomínkou na vyhlídkovou rampu letiště v Orly v Paříži, tvář ženy a poté na muže, který padá k zemi a umírá. Nějakou dobu poté je Paříž zničena jadernou apokalypsou. Povrch země se stane neobyvatelným, a tak jsou přeživší nuceni skrývat se v podzemních chodbách pod Palais de Chaillot. Ti, kteří se považují za vítěze války, drží ostatní jako zajatce v táborech a provádějí na nich experimenty s cestováním v čase, jejichž prostřednictvím chtějí přivést pomoc z minulosti před katastrofou nebo z budoucnosti.⁹ Po mnoha nepodařených pokusech si experimentátoři (kteří se mezi sebou dorozumívají pouze šepem a v němčině) vyberou právě onoho muže fixovaného na vzpomínku z doby před válkou. Pod vlivem narkotik se muž po několika dnech blouznění konečně ocitne v době před válkou, kde se setká s ženou ze své vzpomínky a postupně se začne začleňovat do jejího světa. Jakmile si experimentátoři ověří, že je muž schopen cestovat v čase a úspěšně se navrátit zpět, pošlou do budoucnosti, aby získal zdroj energie, který pomůže obnovit život na zemi. Když se vrátí do tábora, uvědomí si, že je experiment u konce, že už není dál potřebný, a tak tuší, že se jej experimentátoři budou chtít zbavit. Přichází k němu muži z budoucnosti a nabídnou mu, aby se přidal k nim. Hrdina se však chce vrátit k ženě ze své vzpomínky, a tak se ocitne znovu na rampě v Orly. Běží vstříc ženě, která na něj čeká, v tom si ale všimne, že ho pronásleduje stráž z tábora. O moment později ho jeho pronásledovatel zastřelí. V tu chvíli

⁹ Na tomto místě musíme podotknout, že minulost, přítomnost a budoucnost nejsou v *La Jetée* pojímány doslovně, lineárně, tedy jako odlišné body na časové ose, nýbrž jsou přístupné prostřednictvím výkonu obrazotvornosti. Díky tomu, že má hrdina silně vyvinutou schopnost imaginace a že si může představit minulost, může si také představit budoucnost a skrze přítomnost najít cestu, která ho do ní zavede.

si muž konečně uvědomí, že obraz, který měl celou dobu před sebou, byl okamžik jeho vlastní smrti.

Nejzajímavější věcí na formální stránce filmu *La Jetée* je, že je složen z nehybných obrazů (fotografií pořízených přístrojem Pentax). Marker tedy vytvořil film tak, že porušil jedno z hlavních pravidel filmového žánru, kterým je promítat obrazy v rychlosti, jež vyvolává dojem přirozeného pohybu. Jak uvádí Lupton, inspiraci k této metodě našel Marker jednak v přístroji s názvem „Pathéorama“, který sloužil k tomu, aby bylo možné cívku s filmem prohlížet nebo dokonce promítat políčko po políčku, a jednak v komisech. Marker byl velkým milovníkem komiksů a fascinoval ho způsob, jak zprostředkovávají příběh pomocí obrázků a textu. Odraz Markerovy vášně pro komiks najdeme jak v prostředí, do něž je *La Jetée* situováno, tedy vědecko – fantastická a utopistická budoucnost, tak i v postavě hlavního hrdiny, jenž má na sobě tričko s obrázkem komiksového hrdiny, který se jmenuje *The Saint*.

Pokud bychom však na *La Jetée* pohlíželi pouze jako na film složený z fotografií, přišli bychom podle Lupton o to, co je na nehybných obrazech tvořících *La Jetée* tak pozoruhodně „filmového“. Dojem pohybu, který tyto obrazy evokují, je způsoben mimo jiné tím, že s nimi Marker pracuje jako konvenčními filmovými záběry (používá střih, prolínačky různé délky, detailní záběry a jiné filmové prostředky), což je ještě umocněno kontrastem se záběry, které působí dojmem opravdových fotografií a mají kvality, které si s fotografiemi obvykle spojujeme (jedná se většinou o záběry z minulosti: elegický pohled na krajinu, na ložnici, na děti, ptáky, kočky v době před válkou). Tyto obrazy z minulosti potvrzují existenci doby před válkou, hrdina však při svém putování časem hledá něco jiného. Jakmile se poprvé setká s ženou ze své vzpomínky, záběry se podle Lupton opět obtěžkají vahou oné „filmové“ přítomnosti, která je schopna vdechnout nehybným obrazům život. Tento moment je explicitně obsažen ve scéně, v níž se jako v jediné z celého filmu objeví krátký záblesk skutečného pohybu. Začíná detailním pohledem na obličej spící ženy. Prolínání mezi jednotlivými nehybnými obrazy se zrychluje, intervaly mezi nimi se zkracují a divák začne získávat iluzi, že se žena ve spánku lehce pohybuje. Pak se na pár vteřin objeví klasický filmový běh: žena otevře oči, podívá se přímo do kamery a usměje se. Momentu pohybu také odpovídá hudební doprovod k filmu: slyšíme stupňující se zpěv ptáků, který ohlašuje tento krátký skok do života a chvilkový útěk neúprosnému osudu a nehybným obrazům. Eli

Friedlander ve své studii věnované *La Jetée*¹⁰ k této scéně dodává, že ačkoliv může být tato žena pouhým výtvořem hrdinovy fantazie, nebo obrazem, který mu do paměti vtiskli samotní experimentátoři, z hloubi duše si přeje, aby byla skutečná, aby spolu v ten samý moment sdíleli stejnou přítomnost. Avšak k tomu, aby se setkali, musí žena podle Friedlandera projevit nějakou známku života, musí se pohnout: právě v této chvíli tedy otevře oči a upře svůj pohled do kamery. Později, když film vrcholí, se hrdina rovněž pokouší uprchnout, aby se opět setkal s ženou: intervaly mezi jeho jednotlivými kroky se neustále zkracují, jak se snaží uniknout omezující síle nehybných obrazů. Jeho útěk je však náhle přerušen strážcem z tábora a smrtící střelbou. Vycpaní ptáci, které si před tím se ženou prohlíželi v přírodovědném muzeu, jsou podle Lupton neblahou předzvěstí této osudové chvíle. Muž si nikdy není jistý, zda si onu minulost před válkou skutečně pamatuje, zda si ji jen vymyslel nebo zda mu ji vtiskli experimentátoři, aby dosáhli svého cíle. Času však nelze uniknout. Neexistuje způsob, jak bychom se mohli vrátit do minulosti a prožít ji znovu. Hrdina tak svému předem určenému životnímu příběhu neuteče. K problematice pohybu ve filmu se vyjadřuje také Raymond Bellour ve svém článku věnovaném právě filmům, v nichž je temporalita nějakým způsobem narušena nebo dokonce pozastavena právě prostřednictvím pohybu či jeho absence.¹¹ V pasáži, v níž zmiňuje *La Jetée*, Bellour zdůrazňuje, že právě tyto nehybné obrazy, v nichž je čas explicitně potlačen, ve filmu nevyhnutelně vedou ke ztrátě nebo smrti. Podobně tomu je i v *La Jetée*. Pokud je nějaký film (jakkoli krátký) sestaven z takového množství nehybných obrazů, je to především kvůli tomu, že se všechny splétají v jeden jediný stěžejní obraz, v našem případě v obraz hrdinovy smrti. Spojením fotografie a narativu ve filmu se zabývá rovněž Réda Bensmaïa. Ve studii na toto téma, kde používá k ilustraci svých tvrzení právě *La Jetée*, poukazuje na to, že v nás kontemplace nehybných obrazů, z nichž je film složen, vyvolává prožitky, které nelze nikdy uspokojivě podchytit pomocí narativní linky příběhu, jelikož unikají jakékoliv reprezentaci a jsou takřka podprahové.¹² Právě tyto nehybné obrazy, konkrétně místa, kde se v *La Jetée* objevují prolínačky a snímky se postupně zatemňují, až zmizí úplně, mají podle Bensmaïa schopnost vyjádřit „nevyslovitelné“ a ukázat „nerepresentovatelné“. Autor je označuje za „piktogramy“

¹⁰ Friedlander, E.: „La Jetée: Regarding the Gaze“. In: *boundary 2*, vol. 28, nb. 1, Spring 2001. Str. 75–90. Duka University Press, 2001.

¹¹ Bellour, R.: „The Film Stilled“. In: *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 24, September 1990. Str. 99–123.

¹² Bensmaïa, R.: „From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker’s *La Jetée*“. In: *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 24, September 1990. Str. 139–161. Dále jen Bensmaïa.

a odvolává se ke koncepci piktogramu, který ve své knize s názvem *La violence de l'interprétation* navrhuje Piera Aulagnier: piktogram je výsledkem působení pravidel, kterými se řídí reprezentace.¹³ V *La Jetée* se podle Bensmaïa explicitně nesetkáme s žádným obrazem násilí nebo hrůz, který by vyvstal jako takový před očima diváka, pokud nebereme v potaz obrazy Paříže zničené válkou. Je to proto, že jsou tyto obrazy násilí a hrůz vyjadřovány právě prostřednictvím piktogramů, které nám Marker předkládá ve formě prolínajících se a blednoucích záběrů.

Úděl hlavního hrdiny *La Jetée* je tragický, protože se pokouší utéct svému osudu prostřednictvím prchavé iluze života odrážejícího se skrze pohyb. To je ostatně také iluze, kterou primárně zprostředkovává filmové umění samotné. V *La Jetée* Marker extrahuje technickou esenci filmového umění a prožitky, které nám kinematografie přináší, do příběhu, který odhaluje její mechanismy a schopnosti, přičemž divák není v žádném případě ochuzen o zážitky, které klasický film poskytuje: prožitek z vyprávěného příběhu, rozvíjení fantazie a naplnění divákových očekávání a tužeb. Schopnost kinematografie umně zacházet s obrazy a řídit tak naše reakce na ně se v *La Jetée* podle Lupton odráží především v postavách experimentátorů z tábora a je ještě zdůrazněna umístěním tábora do podzemí pod ruiny Palais de Chaillot, který byl kdysi využíván jako skladiště filmů pro francouzský filmový archiv Cinémathèque Française. Postava hlavního experimentátora je rovněž ztvárněna Jacquesem Ledouxem, šéfem belgického filmového archivu Cinémathèque Royale de Belgique a jedním z nejvýznamnějších mecenášů natáčení samotného *La Jetée*. Jak podotýká Lupton, krátký okamžik pohybu v *La Jetée* a stále se zrychlující sled nehybných obrazů, který k němu vede, výmluvně poukazují na to, že každý film je složen z řady obrazů, které, pokud jsou za sebou promítnuty ve správném pořadí a příslušném tempu, v divákovi vyvolávají dojem přirozeného pohybu. Právě touto iluzí se nechá svést hrdina filmu. Přidává se k ní ještě další iluze, kterou kinematografie vzbuzuje, tedy že film je schopen vrátit věci minulé a umožňuje je prožít, jako by to byla přítomnost. V *La Jetée* se objevuje nespočet narážek na slavný film Alfréda Hitchcocka z roku 1958 s názvem *Vertigo* (kmen sekvoje, na němž hrdina ukazuje ženě, odkud pochází, ženin účes, který vypadá jako účes Madeleine/ Judy ve *Vertigu*, exotické květiny, když hrdina poprvé sleduje ženu v nákupním středisku, které připomínají květinářství, kde Scottie poprvé špehuje Madeleine). Tyto narážky tak poukazují na příběh muže, který se chce podobně jako Scottie ve *Vertigu* vrátit zpět v čase tak, že si stvoří obraz ztracené ženy, a jehož pokus nevede ke zdárnému konci.

¹³ Srov. Bensmaïa, str. 147.

Žena v *La Jetée* představuje podle Lupton filmové umění samotné jakožto předmět lidských tužeb. Původ této asociace spojující ženskou tvář s kinematografií můžeme u Markera vysledovat v jeho dětských letech, jak ukazuje Lupton, jelikož pramení z dávné vzpomínky na obličej herečky Simone Genevoix ve filmu režiséra Marca de Gastyne z roku 1928 s názvem *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc*. Žena je také symbolem paměti samotné, „madlenka“, která, podobně jako koláček u Prousta, vrací pomocí vzpomínky hrdinu do minulosti. Obraz ženy, který si hrdina vybavuje, poukazuje na neuchopitelnost lidské paměti a na důležitost, jakou hraje paměť při utváření identity hrdiny, potažmo všech lidských subjektů. Jak jsme již zmínili dříve, v *La Jetée* Marker vyjadřuje své přesvědčení, že vzpomínky se stávají vzpomínkami právě kvůli jizvám, které v nás zanechají. Jejich hloubka je pak přímo úměrná blízkosti zážitku, který je způsobil. Paradoxem fungování paměti je, že člověka před tímto traumatem na jedné straně chrání díky zapominání, ale zároveň ho jeho přítomnosti vystavuje prostřednictvím vzpomínek. Ústřední vzpomínka v *La Jetée* v sobě skrývá záhadu hrdinovy osoby, ale nakonec jej právě jejím prostřednictvím přivede do záhuby. Film také podle Lupton evokuje rozpor mezi bezděčnou vzpomínkou, díky níž se vracíme do minulosti v její celistvosti (podobně jako v případě vzpomínky na dětské zážitky se všemi obrazy, zvuky, chutěmi a vůněmi, kterou v Proustovi vyvolala zmiňovaná madlenka), a vzpomínkou ve formě sledu obrazů vytržených ze souvislého toku času. Jakmile se hrdina při cestování do minulosti před válkou poprvé setká s ženou ze své vzpomínky, komentář ve filmu nás informuje, že se nacházejí v přítomnosti, která není zatížená vzpomínkami. Jejich setkání jsou vykreslována jako řada navzájem nesouvislých nehybných obrazů, což tuto iluzi ještě podporuje. Podle Lupton Proust sám přirovnal lidské vzpomínky ke sledu fotografií vydělených z běhu času, které ukazují pouze jednotlivé aspekty osoby, na níž vzpomínáme: „To, že je člověk složen z pouhého souboru okamžiků, je bezpochyby jeho velkou slabinou, ale zároveň také silou stránkou: je výtvozem chvilkové paměti, která není schopna zachytit vše, co se kdy stalo, zároveň však díky ní tento moment, který paměť zaznamenala, přetrvává a žije stejně jako osoba, jejíž obraz zachycuje.“¹⁴

¹⁴ Cit. podle Lupton, str. 96. Překlad vlastní. Původní znění: „A great weakness no doubt for a person, to consist merely of a collection of moments; a great strength also: he is a product of memory, and our memory of a moment is not informed of everything that has happened since; this moment which it has recorded endures still, lives still, and with it the person whose form is outlined in it.“

1.2.2. *Sans Soleil*

Markerův film *Sans Soleil* byl ve Francii poprvé promítán v roce 1982. V období mezi *La Jetée* a *Sans Soleil* Marker natočil několik dalších snímků (mezi nejznámějšími jmenujme například *Far from Vietnam* (1967), *À bientôt, j'espère* (1968), *Le Fond de l'air est rouge* [1977]), které reflektovaly soudobou politickou situaci nejen ve Francii. Filmem *Sans Soleil* se však navrátil k osobitému stylu svých raných filmových esejů a vytvořil pozoruhodně barvitě zamyšlení nad „sny lidského pokolení“. *Sans Soleil* obsahuje materiál natočený v Japonsku, v Africe, na Islandu, ve Francii a v San Franciscu. Toto poetické rozjímání nad podstatou lidské paměti, nad časem a historií člověka vyprávěné prostřednictvím dopisů fiktivního kameramana Sandora Krasna ženě, kterou ve filmu nespatříme, slyšíme pouze její hlas, který předčítá dopisy a reaguje na ně. Film je kromě záběrů z Markerových cest doplněn o obrazy a zvuky upravené syntetizátorem, které jsou produkty zařízení nazvaného „Zóna“. Tento zvláštní mechanismus má schopnost vytvořit místo mimo čas a prostor, který slouží ke kontemplaci upravených obrazů ve formě vzpomínek. Tyto obrazy upravené syntetizátorem podle Markera narušují iluzorní přítomnost minulého, kterou obvykle vyvolávají archivní záběry a filmy, umožňují zobrazit i věci, které v historii lidstva buď oficiálně neexistují, nebo úplně zmizely z povrchu zemského, a reprezentují také způsoby, jakými paměť neustále přetváří uplynulé události a zážitky. Markerova záliba v těchto úpravách odráží jeho nadšení pro nová média a technologie, jejímž prostřednictvím zkoumá hlubiny kulturní hlubiny lidstva. Podle Lupton je z celé Markerovy tvorby právě *Sans Soleil* největším kandidátem na označení „mistrovské dílo“. Společně s *La Jetée* patří k Markerovým nejznámějším, nejvíce promítaným a divácky nejoblíbenějším filmům. *Sans Soleil* ukazuje, kudy se ubírala Markerova dosavadní profesní dráha, jaké byly jeho klíčové zájmy, a naznačuje také, kterým směrem se Marker chce vydat v následující tvůrčí etapě. Ve středu zájmu *Sans Soleil* pak podle Lupton stojí především paměť, chápaná na jedné straně jako osobní snění člověka, na straně druhé jako kolektivní přesvědčení, které utváří lidskou historii.

Příběh *Sans Soleil* vypráví žena, která čte a komentuje dopisy kameramana na volné noze a cestovatele jménem Sandor Krasna. Krasna je na svých cestách přitahován především „dvěma extrémními póly přežití“, Japonskem a Afrikou, kterou ve filmu zastupují bývalé portugalské kolonie Guinea-Bissau a Kapverdy. Jeho kroky však také směřují na Island, do San Francisca a do francouzského regionu Île-de-France. Jak Marker sám dodává: „Kameraman přemítá (jak to kameramani obvykle dělají, přinejmenším ti, které můžete vidět ve filmech) nad významem zobrazování světa, jehož je nástrojem, a nad rolí paměti, kterou

tak pomáhá vytvářet.¹⁵ Krasna má japonského přítele, který se jmenuje Hayao Yamaneko. Yamaneko pracuje jako tvůrce videoher a ve volném čase upravuje nejrůznější obrazy pomocí syntetizátoru, tento zvláštní vizuální prostor, který obrazy vytvářejí, nazývá v úctě k filmu *Stalker* A. Tarkovského Zóna. Produkty Zóny považuje Yamaneko za mnohem věrohodnější než konvenční filmové záběry a fotografie, které vyvolávají pouze iluzorní dojem skutečnosti, jelikož dokážou doslovněji vyjádřit proměnlivé působení času a paměti na obrazy minulého. Tento materiál pak Krasna shromažďuje a plánuje jej využít ve svém filmu, který chce natočit. Vzpomínky jsou v *Sans Soleil* neoddělitelně spjaty s médiem, které je zachytilo, jak také zmiňuje Krasna v často citované pasáži svého dopisu: „Vybavuji si jeden lednový měsíc v Tokiu, vlastně si spíše vybavuji záběry toho ledna v Tokiu, které jsem natočil. Ty záběry nahradily moje vzpomínky, ony *jsou* mými vzpomínkami.“¹⁶ Ačkoliv je většina záběrů a událostí, o kterých film pojednává, díky komentáři pevně ukotvena v čase a místě, divák je podle Lupton vnímá jako časově nejednoznačné, jako by se vznášely v jakémisi bezčasní. Prchavé kouzlo *Sans Soleil* a nepřetržitý proud obrazů, které nám oslní a vzápětí zase mrknutím oka zmizí, v nás vyvolávají pocit, že všechno, co jsme kdy viděli, prošlo filtrem paměti a je poznamenáno „křehkostí chvil, které zahladil čas, oněch vzpomínek, jejichž funkcí nebylo nic jiného než zanechat po sobě vzpomínku.“¹⁷ Tento prchavý dojem je v *Sans Soleil* podle Lupton podpořen i pasážemi, které ilustrují „pomíjivost věcí“ a „vášeň pro vytváření seznamů“ a v souvislosti s tím zmiňují japonskou spisovatelku z 10. století jménem Sei Shōnagon. Krasna oplývá podobným melancholickým zaujetím pro „ty nejmenší z nejmenších věcí“ a seznam „věcí, které zrychlí tlukot srdce“, jenž spisovatelka sestavila, kameramana mimořádně zasáhne a rozhodne se při příležitosti svého návratu do Tokia sestavit jeden takový vlastní seznam a zfilmovat jej: objeví se v něm žena, kreslící křídou písmena na ulici, kočka, která pozoruje svět kolem sebe z okenní římsy, plakát se sovou, pouliční věštce a mnoho dalšího. Za jiných okolností by však tento seznam vypadal úplně jinak.

¹⁵ Cit. podle Lupton, str. 153. Překlad vlastní. Původní znění: „The cameraman wonders (as cameramen do, at least those you see in movies), about the meaning of this representation of the world of which he is the instrument, and about the role of the memory he helps create.“

¹⁶ Cit. podle op.cit., str. 154. Překlad vlastní. Původní znění: „I remember that month of January in Tokyo, or rather I remember the images I filmed of that month of January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory, they *are* my memory.“

¹⁷ Srov. tamtéž.

V *Sans Soleil* se také objevuje mnoho narážek na Markerovu předchozí filmovou tvorbu. Na začátku filmu se z komentáře dozvídáme, že Krasna není schopen zařadit si záběr tří islandských dětí, který pořídil v roce 1965, mezi ostatní záběry, které tehdy natočil, a před námi se najednou mihne bojový letoun, který přistává na palubu letadlové lodi. Tento záblesk je odkazem k Markerovu filmu *Far from Vietnam* a k jeho obratu k militantně zaměřené filmařině, který se také odráží v zamyšleních kameramana Krasna nad osudem revolučních bojů v 60. letech 20. století. Záběr dětí, který si Krasna spojuje s pojmem „štěstí“, pak podle Lupton poukazuje k Markerovu filmu *If I Had Four Camels* z roku 1966, v němž ukazoval soudobou severskou společnost jakožto vrchol moderní kultury. Návrat Krasna do Tokia pak ilustruje Markerovu první návštěvu tohoto města, při níž natočil film *The Koumiko Mystery* (1967). *Sans Soleil* také obsahuje dvě narážky na *La Jetée*: bar v tokijském Shinjuku, který se jmenuje La Jetée a Marker je jeho vlastníkem, a odkaz k „druhému filmu“, v němž se podobně jako ve *Vertigu* objeví zmínka o kmenu sekvoje a poukaz na místo mimo prostor a čas. Kromě toho můžeme ve filmu najít nepřeborné množství materiálu, který si Marker vypůjčil od jiných tvůrců, jak upozorňuje Lupton, a také mnoho narážek na jiné snímky a texty, například k hudebnímu cyklu skladatele Mussorgského s názvem *Bez solntsa* (1874) nebo filmu Francise Fordy Coppoly *Apocalypse Now* (1979). Krasna je také téměř posedlý Hitchcockovým *Veritgem*, které viděl podle svých slov devatenáctkrát a v jehož stopách se vydává do San Franciska, aby na vlastní oči spatřil místa, na nichž se film natáčel.

Paměť má podle Markera dva protichůdné póly: jeden ve filmu představuje Yamaneko, tvůrce Zóny, který zastupuje tu stránku paměti, která selektivně přetváří minulost, aby odpověděla na potřeby přítomnosti, druhý pól znázorňuje Sandor Krasna a jeho víra ve schopnost proustovské madlenky, tedy v to, že nějaký nahodilý a naprosto nepodstatný zážitek dokáže přivolat zpět minulost v její celistvosti. *Sans Soleil* rovněž zkoumává kolektivní historickou paměť lidstva a poukazuje na to, že obrazy, které nám jsou v jejím jménu předkládány, mohou být mnohdy ošidné, nebo, přesněji řečeno, vyžadují určitý čas, aby mohly být správně interpretovány. Lupton v této souvislosti zmiňuje pasáž filmu odkazující k Amilcarovi Cabralovi, který sjednotil hnutí za osvobození Guiney-Bissau a Kapverd a zvítězil v partyzánské válce proti Portugalcům. Ve zmíněné scéně vyznamenává Amilcarův nevlastní bratr Luiz majora Nina. Z komentáře se dozvídáme, že ke správnému výkladu této scény bychom se museli posunout o rok vpřed, kdy Nino vyvolá ozbrojený státní převrat, svrhne Luize a potažmo tak zradí i odkaz, který po sobě zanechal Amilcar. Vidíme, že okamžik, který se nám na první pohled jevil jako dojemná ukázka revolucionářské solidarity, byl ve skutečnosti plný hořkosti a záště. Ve filmu se také objevuje mnoho narážek

na napětí mezi oficiální pamětí a historickými událostmi a zážitky, které jsou obvykle potlačovány a popírány. Zde nachází své další využití Yamanekova Zóna a její „ne – obrazy“, které mohou díky tomu, že jsou zpracovány syntetizátorem, ukázat i věci, jež v japonské historii a kultuře oficiálně neexistovaly: například burakuminy (příslušníky nejnižší společenské vrstvy, kteří byli vládou oficiálně odstraněni ve druhé polovině 19. století, ale v Japonsku se vyskytují i nadále) nebo kamikadze piloty připravující se na misi a jejich následný útok na americkou válečnou loď umístěnou nedaleko ostrova Okinawa. Komentář pak cituje dopis na rozloučenou jednoho z pilotů, z něž se dozvídáme, že ne všichni kamikadze piloti byli zapálení fanatici, mnozí z nich byli rozpolceni mezi loajalitou ke své domovině a pochybami, zda není jejich sebeobětování zbytečné.

Mnohost a různorodost míst, na kterých se *Sans Soleil* natáčelo, můžeme chápat jako metaforu pro samotné plynutí času. Jak dokládá Lupton, Marker v komentáři ke svému filmu *Embassy* napsal, že to, co nazýváme minulostí, je v určitých rysech podobné tomu, co pro nás představuje slovo „cizina“: není to otázka vzdálenosti, ale přítomnosti určité hranice, kterou je nutné překročit.¹⁸ Tuto hranici v *Sans Soleil* představuje předěl mezi životem a smrtí. Ve filmu se objevuje sekvence záběrů ze zoo v Tokiu, kde se při příležitosti uctění památky mrtvých zvířat koná slavnostní ceremoniál. Tyto záběry jsou následně přerušeny obrazy brutálního vraždění žirafy v africké savaně. Zde se nám jasně ukazuje, že kameramanova hluboká záliba v Japonsku a Africe odráží Markerovo zaujetí kulturami, které uměly přijímat smrt jako takovou, místo toho, aby se jí bály a potlačovaly ji. Komentář ke zmíněné scéně dodává, že hrance mezi životem a smrtí je pro Japonce mnohem tenčí než pro příslušníky západní kultury: vidíme záběr na japonské děti, které při ceremoniálu zvědavě vykukují zpoza stolu, na němž jsou umístěny chryzantémy jakožto pocta mrtvým zvířatům, a snaží se pohlédnout za tuto pomyslnou hranici. V dalším záběru se dozvídáme, co za ní vidí: právě ono vraždění žirafy. Film také často zobrazuje nejrůznější rituály, které mají podle komentáře „opravovat vlákno času tam, kde bylo přetrženo“, jako například dvojice v Tokiu, která se přichází pomodlit za svou ztracenou kočku do chrámu zasvěceného kočkám, obřad k uctění památky rozbitých panenek, nebo ona pouť ve stopách *Vertiga*, kterou podnikl Krasna. Všem těmto rituálům je pak podle Lupton nadřazen rituál „natáčení filmu“, který vytváří nepřeborné množství obrazů – vzpomínek, jež fungují jako obranná zeď proti ztrátám způsobeným plynutím času. Na závěr Markerova *Sans Soleil* se dostanou záběry, které kameraman Krasna

¹⁸ Srov. Lupton, str. 158.

v průběhu svých cest po světě natočil, do Zóny. Zde ztrácejí auru přítomnosti a získávají „patinu“ času. Teprve nyní mohou být považovány za vzpomínky.

1.3 Markerova pozdní tvorba

Na konci devadesátých let dvacátého století se zvedla prudká vlna zájmu veřejnosti o Markera a jeho filmovou tvorbu, která trvá dodnes. Záhadný režisér, jehož díla byla známa jen malému množství zasvěcených filmových nadšenců, začal být (a stále je) mnoha umělci, kritiky a filmových diváky považován za jednu z klíčových postav současné audiovizuální kultury.

Po *Sans Soleil* Marker ještě natočil několik dalších snímků, mezi nimiž jmenujme například *2084* (1984), který zachycuje televizní zprávy v roce 2084 a tři možné způsoby, jak bude svět budoucnosti vypadat, *AK* (1985), osobitý portrét japonského filmového režiséra Akiry Kurosawa, a *Mémoires pour Simone* (1986), poctu francouzské herečky Simone Signoret. V devadesátých letech 20. století se Markerův zájem upřel především k novým médiím a technologiím, z čehož vyšly dva unikátní projekty, instalace *Zapping zone* (1990) a CD-ROM *Immemory* (1997). *Zapping zone* vznikla za účelem výstavy s názvem *Passage de l' image* v pařížském Centre Georges Pompidou.¹⁹ Sestávala se z několika televizorů a počítačů umístěných na nízkém pódiu, které se nacházelo v potmělé místnosti galerie. Instalaci doplňovaly fotografie a počítačem generované koláže na stěnách. *Zapping zone* divákovi předkládala útržky Markerovy předchozí filmové a fotografické tvorby v novém a výsostně působivém aranžmá, které těmto „vzpomínkám“ umožňovalo vymanit se z linearity a pevně daného upořádání filmové či fotografické projekce a rozptýlit se do téměř nekonečného množství souběžných virtuálních prostor (zón). Zbytek už byl na divákovi: zvolil si vlastní cestu a tempo, které mu vyhovovalo, a vydal se do prostor Markerovy představivosti. Tento přístup, kdy je divák zapojen prostřednictvím interaktivního dialogu, využívá Marker i ve svém následujícím díle: CD-ROM *Immemory* je sumářem všech vizuálních a zvukových elementů, které jsou v *Zapping zone* fyzicky rozptýleny. Nabízí pohled na Markerovu vlastní paměť, do níž může divák virtuálně proniknout prostřednictvím nashromážděných symbolů a vzpomínek. Každý z prvků, který *Immemory* obsahuje, pro Markera představuje onu proustovskou madlenku, která je klíčem k paměti samotné.

¹⁹ Za zmínku stojí, že kurátorem této výstavy byl mimo jiné také Raymond Bellour.

2. Paul Ricoeur

Francouzského filosofa Paula Ricoeura (1913 – 2005), jednoho z nejvýznačnějších myslitelů 20. století, zajisté není třeba detailně představovat. V průběhu své dlouhé kariéry se věnoval mnoha sférám, jeho rozsáhlému dílu však dominují především témata z oblasti fenomenologie, hermeneutiky a etiky. Za výchozí bod našeho bádání jsme si v této práci určili Ricoeurovo třísvazkové dílo *Vyprávění a čas*. Ricoeur zde předkládá hloubkovou filosofickou analýzu vztahu mezi časem a vyprávěním. K osvětlení tohoto vztahu využívá tři na sobě nezávislých disciplín (fenomenologie, historiografie a teorie vyprávění), které se určitým způsobem vztahují ke zkoumané problematice. Hlavní slovo má fenomenologie, ačkoliv její pokusy o filosofické myšlení času podle Ricoeurova zjištění nevedou k žádnému závěru a plodí aporie, které může uspokojivě vyřešit pouze výkon narativity. Zásadním pojmem, s nímž Ricoeur ve svém díle pracuje, je *mimésis*. Vychází při tom z aristotelovské *mimésis* a zachovává jí její aktivní charakter, avšak dále ji rozvádí do tří momentů, které nazývá *mimésis I* (prefigurace), *mimésis II* (konfigurace) a *mimésis III* (refigurace). *Mimésis II* je středovým bodem – týká se samotného vytváření vyprávění, jeho časové strukturace a konstrukce zápletky. *Mimésis I* a *III* pak obohacují a rozšiřují narativní text: *mimésis I* je narativním před-porozuměním inteligibilním, symbolickým a časovým aspektům světa, který nás obklopuje, *mimésis III* pak umožňuje průnik světa textu a světa čtenáře prostřednictvím aktu čtení. Právě v oblasti četby se podle Ricoeura kříží dvě oblasti vyprávění – fiktivní a historické, přičemž z tohoto překřížení historie a fikce vyvstává lidský čas.

2.1. Čas a vyprávění I

2.1.1. Úvod do Augustinových úvah o čase

Základním předpokladem, z něž vychází Paul Ricoeur v první části své knihy *Čas a vyprávění I*,¹ je, že: „čas se stává lidským časem potud, pokud je artikulován narativním způsobem, a vyprávění je smysluplné potud, pokud vyznačuje určité rysy časové zkušenosti.“² Ačkoliv se toto tvrzení na první pohled jeví jako kruhové – časovost předpokládá narativitu a naopak – v průběhu čtení se nám ukazuje, že vztah časovosti a narativity je fundamentální pro porozumění lidské zkušenosti času. Na počátku rozboru

¹ Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění I*. Oikoymenh, Praha 2000. Dále jen *Čas I*.

² Op. cit., str. 17.

zmíněné teze o vzájemnosti časovosti a narativity se autor zaměřuje na teorii času u svatého Augustina a teorii zápletky u Aristotela. Podle Ricoeura představují tyto teorie dva nezávislé způsoby, jak nahlížet na kruhový problém časovosti a narativity nejen kvůli tomu, že oba autoři pocházejí z odlišného kulturního prostředí, které dělí mnoho století, ale především díky skutečnosti, že jedno zkoumání je v podstatě jakousi převrácenou verzí toho druhého: „Augustinova analýza totiž podává představu času, v níž neshoda neustále ruší onu touhu po shodě, která zakládá *animus*.³ Aristotelova analýza na druhé straně zakládá v konfiguraci zápletky převahu shody nad neshodou.“⁴

Nejprve se Ricoeur věnuje Augustinově knize *Vyznání*.⁵ Zde se soustřeďuje především na XI. knihu, jejíž čtení začíná Hlavou XIV. s podtitulem „Co jest čas“. Ačkoliv Augustin svou analýzu času zakomponoval do úvah o věčnosti a jejímu vztahu k času, autor ji od těchto úvah v první fázi zkoumání izoluje. Zdůvodňuje to faktem, že Augustin odkazuje k věčnosti jen proto, aby zdůraznil „ontologickou nedostatečnost“, která je typická pro lidský čas. Později se však Ricoeur k Augustinovu pojednání o věčnosti vrací a ukazuje, jakým způsobem může být využito ke zpřesnění a prohloubení poznatků týkajících se času. Pátrání po povaze času tak u Augustina nemůžeme separovat od argumentace, s jejíž pomocí se mu vyjevuje řešení tradičních aporií zkušenosti času. Proto u něj podle Ricoeura nenajdeme žádnou „čistou fenomenologii času“.⁶ Augustinova analýza času má, jak poznamenává autor tázavou až aporetickou povahu.⁷ Jak Ricoeur předesílá, v celé své práci se bude neustále držet teze, podle níž jsou úvahy o čase planým přemítáním, z něž neplyne žádný uspokojivý závěr. Jedinou odpověď na otázku po povaze času podle něj přináší výkon narativity.

2.1.2. Augustinovy aporie

Základní aporií, kterou Augustin ve svých úvahách o čase obsažených ve *Vyznáních* řeší, je aporie bytí či nebytí času. Tato aporie se postupně vynořuje z jiného rozporu,

³ Pojmem „animus“ označuje Augustin lidskou duši.

⁴ *Čas I*, str. 18.

⁵ Augustinus A.: *Vyznání*. Kalich, Praha 2006. Dále jen *Vyznání*.

⁶ Ricoeur odvážně podotýká, že „čistou fenomenologii času“ možná nenajdeme ani u autorů, kteří následovali po Augustinovi. Tuto poznámku rozvádí ve čtvrté části své knihy a argumentuje, že výtěžky fenomenologie času nikdy nemůžeme zcela oprostít od aporetičnosti, která se dotýkala už Augustinovy teorie času.

⁷ Augustin se nejprve zabývá aporiemi času, které otevřeli jeho předchůdci, tedy tvrzeními, která jsou natolik paradoxní, že je nelze logicky vyřešit. Jeho vlastní zkoumání těchto aporií však plodí aporie další, proto Ricoeur naráží na „aporetickou“ povahu Augustinovy analýzy času.

se kterým Augustin zápolí, a to z aporie míry času, protože měřit můžeme pouze to, co nějakým způsobem existuje. Podle skeptické argumentace bychom se měli přiklonit spíše k nebytí času, jelikož budoucnost je něco, co ještě nenastalo, minulost něco, co již není a přítomnost netrvá. Způsob, jakým užíváme jazyk, když mluvíme o čase, nás však nutí, abychom na čas pohlíželi spíše jako na něco, co je, i když si zatím nedovedeme vysvětlit, jakým způsobem: „(...) mluvíme o čase tak, jako by měl být: říkáme, že budoucí bude, minulé bylo a přítomné pomíjí. (...) Je pozoruhodné, že jazyk tezi o nebytí času předem popírá. Mluvíme o čase a mluvíme o něm srozumitelným způsobem, což implikuje určité tvrzení o bytí času.“⁸ Jazyk podává kladnou odpověď i v případě aporie míry času: říkáme, že je čas dlouhý nebo krátký, že se minulost prodlužuje a budoucnost krátí, ale opět nejsme schopni z těchto vyjádření postihnout, jak čas měříme.

Augustin podle Ricoeura nejprve zdánlivě popírá myšlenku, že to, co měříme, je minulost a budoucnost, a obrací se k přítomnosti. Řešení, které by však spočívalo pouze na přítomnosti, jež je skepticky charakterizována jako něco, co nemá žádnou extenzi, nemůže být úspěšné. Proto je potřeba navrátit se k pojmům minulosti a budoucnosti a pokusit se obhájit jejich existenci. Nápomocný nám zde bude opět jazyk. Když mluvíme o minulosti, můžeme společně s Ricoeurem říci, že vyprávíme skutečnosti, o nichž předpokládáme, že jsou pravdivé. V případě, kdy se odkazujeme k budoucnosti, zase podle Ricoeura předvídáme události, které se dějí na základě našeho očekávání. Proto může Augustin prohlásit, že existuje budoucí i minulý čas. Na tomto místě je však velice důležité povšimnout si zásadního posunu, který se udál při cestě od minulosti a budoucnosti k minulému a budoucímu času: „Slova budoucnost a minulost od tohoto okamžiku vystupují jako adjektiva *futura* a *praeteria*. Tento nepostřehnutelný posun však ve skutečnosti otevírá cestu k rozřešení úvodního paradoxu bytí a nebytí a díky tomu i ústředního paradoxu měření. Jsme totiž ochotní pokládat za bytí nikoliv minulost a budoucnost jako takové, nýbrž časové kvality, jež mohou existovat v přítomnosti, aniž by ještě či už existovaly věci, o nichž mluvíme, když je vyprávíme nebo když je předvídáme.“⁹

Jakmile se Augustin ujistí o existenci budoucího a minulého času, začíná hledat, kde se tyto dva časy nacházejí, respektive pátrá po tom, kde jsou umístěny minulé věci, které jsou vyprávěny, a budoucí věci, které jsou předvíhány. Znovu se tedy vrací k pojmům vyprávění a předvídání a zpřesňuje je. Vyprávění předpokládá paměť, jelikož vzpomínky jsou obrazy,

⁸ *Čas I*, str. 22.

⁹ Op. cit., str. 26.

kteře zanechaly minulé věci v našem duchu. Předvídaní zase způsobuje, že díky přítomnému očekávání se nám budoucí události zpřítomňují jako na něco, co přichází. Zde se nám tedy pomalu vynořuje řešení, které přinese odpověď jak na aporii bytí a nebytí času, tak zprostředkovaně i na otázku jeho měření: „svěříme – li paměti osud minulých věcí a očekávání osud věcí budoucích, můžeme paměť a očekávání zahrnout do rozšířené a dialektické přítomnosti.“¹⁰ Přítomnost (*praesentia*), o které je nyní řeč, stojí na stejné úrovni jako minulý a budoucí čas, proto o ní můžeme mluvit jako o vnitřně různorodé. Augustin tedy zakotvil paměť a očekávání v nově definované přítomnosti a může přistoupit ke své klíčové formulaci: „Správněji by se snad mělo říci: Jsou tři časy, totiž přítomný čas vzhledem k minulosti, přítomný čas vzhledem k přítomnosti a přítomný čas vzhledem k budoucnosti. Tyto tři věci vidím ve své duši; jinde jich nevidím.“¹¹ Jelikož si Augustin podle Ricoeura uvědomuje, že se tímto směrlým krokem poněkud odchýlil od běžného jazyka, který mu byl původně nápomocný proti skeptické argumentaci, své původní tvrzení mírně upravuje: „Přítomnou vzhledem k minulosti jest paměť, přítomným s hledem k přítomnosti jest nazírání, přítomným s hledem k budoucnosti je očekávání.“¹²

Aby však Augustin rozřešil záhadu času v její celistvosti, musí nejprve zodpovědět otázku měření času. Pouští se do zkoumání kosmologického řešení záhadu času, tedy vztahu času k pohybu hvězd, a pomocí argumentace využívající rétoriku *reductio ad absurdum*¹³ se pokouší vyvrátit tvrzení, že čas je pohyb těles. Na jejím základě dochází ke zjištění, že můžeme mluvit o rozsahu času (jeden den, jedna hodina), aniž bychom byli nuceni poukazovat na pohyb nebeských těles. Čas je podle Augustina spíše než pohybem mírou pohybu lidské duše, jak podotýká Ricoeur. Jelikož čas měříme srovnáváním delšího času s kratším, potřebujeme nějaký neměnný bod, ze kterého bude naše porovnávání vycházet. Není to pohyb hvězd, protože se, jak ukázal Augustin ve své argumentaci, může jeho rychlost měnit a na rozdíl od času se může dokonce i zastavit. Tímto bodem je naše duše: „Proto se mně zdálo, že čas není ničím jiným, než jakýmsi trváním (*distentio*), nevím však opravdu čeho? Bylo by opravdu divné, kdyby ne samého ducha.“¹⁴ Extenze času je tedy podle Augustina distenzí duše (*distentio animi*). Jinými slovy můžeme říci, že v napětí lidské duše,

¹⁰ *Čas I*, str. 27.

¹¹ *Vyznání*, str. 399.

¹² *Op. cit.*, str. 400.

¹³ *Srov. Čas I*, str. 31–32.

¹⁴ *Vyznání*, str. 408.

rozkročené mezi trojí přítomností minulého, přítomného a budoucího, spatřuje Augustin samotné trvání času.

2.1.3. *Intentio a distentio animi*

V následujících pasážích XI. knihy *Vyznání* Augustin spojuje dvě základní témata, kterým se doposud věnoval: tezi o trojí přítomnosti a tezi o rozepjetí (distenzi) duše. Pomocí příkladů znějícího zvuku se pokouší dopátrat, jak měříme čas. Řešení přináší až příklad verše *Deus creator omnium* recitovaného z paměti, v němž se na rozdíl od příkladů se znějícím zvukem spojuje otázka měření času s problematikou trojí přítomnosti. Verš se skládá z krátkých a dlouhých slabik. Sluchem měříme dlouhé slabiky krátkými a přesvědčujeme se tak o jejich délce. Jak ale můžeme zachytit krátkou slabiku, která následuje po dlouhé, abychom je spolu porovnali, když krátká slabika začne znít teprve po tom, co dozněla slabika dlouhá? Aporie měření času se vyřeší, jakmile si uvědomíme, že porovnáváme otisky slabik v naší paměti a jejich znaky v našem očekávání: „Proto neměřím vlastně samé slabiky, které již nejsou, nýbrž něco, co setrvalo v mé paměti.“¹⁵ Augustin tedy řeší obě aporie najednou: „Ano, v tobě, duchu můj, měřím čas! (...) Opakuji: V tobě měřím čas; měřím totiž ten dojem, který na tebe činí věci a který trvá, i když ony minuly. A tento přítomný dojem měřím, ne ty věci, které jej způsobily.“¹⁶

Vraťme se nyní ještě k příkladu recitace verše z paměti, abychom mohli na základě poznatků, které z něj vyplynou, přiblížit Augustinův ústřední pojem *distentio animi*. Recitace z paměti je dynamický akt, který začíná pozorností upřenou k verši jako celku. S průběhem recitace pak postupuje k tomu, co z verše ještě zbývá, dokud není zarecitován celý. Přítomnost tak už podle Ricoeura není pouhý bod nebo bod v míjení, ale „přítomná intence“: „Můžeme – li takto nazvat pozornost „intencí“, je to proto, že přechod přítomností se stal aktivním přecházením: přítomnost není jednoduše to, čím se prochází, nýbrž „úmysl (*intentio*), jenž je přítomný, posílá budoucí do minulosti, takže ubýváním budoucího roste minulé, až vyčerpáním budoucího stane se vše minulým.“¹⁷ *Distentio animi* pak podle Ricoeura spočívá právě v protichůdném směřování tří výkonů, které se zapojují do tohoto aktu: očekávání, pozornosti a paměti. Teze trojí přítomnosti nyní získává podobu teorie trojí intence, díky níž následně z rozštěpení *intentio* vyvstává *distentio*: „Chci zazpívat známou

¹⁵ *Vyznání*, str. 411.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ *Čas I*, str. 38.

píseň. Než začnu, vztahuje se mé očekávání na celou píseň. Jakmile jsem začal, tolik utkvívá v mé paměti, kolik jsem zpěvem takořka poslal v minulost, a celá má činnost může být nazvána vzpomínkou s hledem k tomu, co jsem zazpíval, a očekáváním s hledem k tomu, co mám zazpívat. Moje pozorování však dosud trvá, pomocí kterého se stává minulým, co bylo budoucí. Čím více se to děje, tím více ubývá očekávání a přibývá paměti, až celé se očekávání ztráví, poněvadž celý skončený děj přejde v paměť.¹⁸ Očekávání, pozornost a paměť už nejsou chápány jako samostatné výkony, ale fungují společně. *Distentio animi* je tedy jakési „roztažení“, rozepjetí tří částí jednoho výkonu: očekávání se soustřeďuje na píseň jako na celek, paměť na ty části písně, které již byly zazpívány, a pozornost je napjata mezi přenášením toho, co bylo budoucí, k tomu, co se v průběhu zpěvu stává minulým.

2.1.4. Poznámka ke vztahu času a věčnosti u Augustina

Ricoeur poznamenává, že plný smysl Augustinova pojmu *distentio animi* se odkryje teprve tehdy, když konfrontujeme jeho úvahy o čase s věčností. Augustinovo přemítání o věčnosti se podle Ricoeura dotýká problematiky času trojím způsobem. Věčnost představuje na jedné straně jakousi *hraniční ideu*, která má za následek, že o čase přemýšlíme současně s tím, co je vůči němu jiné. Za druhé má pojem věčnosti „intenzifikovat“ zkušenost *distentio* v existencionální rovině. Třetím důvodem zasazení tématu věčnosti do úvah o čase je jakési „vybídnutí“, aby se zkušenost *distentio* na pozadí kontrastu s věčností vnitřně *hierarchizovala* do různých rovin časovosti a postavila se do protikladu lineárního pojmání.¹⁹ *Distentio animi* pak z tohoto srovnání nevychází už jen jako pouhé „řešení“ aporie měření času, ale především jako vyjádření vnitřní rozervanosti duše, který nikdy nenajde stálost věčné přítomnosti, jak tvrdí Ricoeur. „Pod znakem tohoto kontrastu věčnosti a času je zde vlastně převzata celá dialektika vztahu *intentio – distentio*, jež je imanentní času. Zatímco *distentio* se stává synonymem rozptýlenosti v mnohosti a bloudění starého člověka, *intentio* je postupně ztotožněno s usebráním se vnitřního člověka (...). *Intentio* tedy již není anticipací celé básně před její recitací, jež ji nechá přejít z budoucnosti do minulosti, nýbrž je nadějným očekáváním posledních věcí.“²⁰

¹⁸ *Vyznání*, str. 413.

¹⁹ Srov. *Čas I*, str. 43.

²⁰ Op. cit., str. 51.

2.1.5. Ricoeur: rozbor Aristotelovy *Poetiky*

Ricoeur se dále zaměřuje na zkoumání Aristotelovy *Poetiky*, která je pro něj zajímavá zejména ve dvou ohledech. Dějová zápleтка (*mythos*) u Aristotela podle něj představuje protipól Augustinova *distentio animi*, jelikož v básnickém výkonu komponování tragedie vidí Aristotelés vítězství souladu nad nesouladem. Aristotelův pojem mimetického působení (*mimésis*) pak Ricoeura přivádí k uvažování o tvořivém napodobování živé časové zkušenosti právě prostřednictvím dějové zápletky.²¹ Druhé zmíněné téma však můžeme jen s obtížemi zcela odlišit od prvního, protože podle Ricoeura Aristotelés směšuje mimetické jednání s konstruováním zápletky. Aristotelés se na rozdíl od Augustina také nevztahuje k časové zkušenosti a nepromýšlí její spojitost s básnickým tvořením, které v *Poetice* nemá žádný zásadní časový rozměr. Problematika času je tak u Aristotela zcela oddělena od problematiky vyprávění.

Aristotelovské pojmy *mythos* a *mimésis* Ricoeur dále rozvíjí na základě vlastní analýzy. Oba výrazy jsou spojeny s adjektivem „básnické“ (zde máme na mysli „umění“) a měli bychom je podle Ricoeura chápat spíše jako dynamické konání, nikoliv jako strnulou strukturu. Pojem *mimésis* u Aristotela Ricoeur definuje jako „napodobování či předvádění nějakého jednání prostřednictvím metrické řeči, která je provázena rytmem (v případě tragedie, jež je *hlavním* příkladem, k tomu ještě přistupuje scénická výprava a hudba).“²² Aristotelés se však nezabývá napodobování obecně, jak by se mohlo na základě zmíněné definice zdát, ale pouze napodobováním nebo předváděním jednání vlastní tragédii.²³ Každá tragédie se podle Aristotela sestává ze šesti složek, kterými jsou: zápleтка, povahy, myšlenkový výraz, výprava, mluva a hudební skladba. Hierarchie složek tragédie, která upřednostňuje předmět napodobování (zápletku, povahy a myšlenkový výraz) před nástrojem (mluva, hudba) a způsobem napodobování (výprava), a sekundární hierarchie v rámci předmětu napodobování (jednání stojí nad povahami a myšlenkovým výrazem tragédie) dovolují Ricoeurovi, aby ztotožnil napodobování či předvádění určitého jednání

²¹ Srov. *Čas I*, str. 56.

²² Op. cit., str. 60.

²³ Tragédii Aristotelés definuje tímto způsobem: „Jest tedy tragédie *napodobení* vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a bázní utvářející očištění takových duševních hnutí.“ Aristotelés: *Poetika*. Praha: Oikoymenth, 2008. 1449b25. Dále jen *Poetika*.

s uspořádáním činů.²⁴ Tento krok, tedy uvažování o napodobování či předvádění jednání a uspořádání činů dohromady a definování jednoho druhým, prohlubuje aktivní ráz *mimésis*. Nápodoba či předvedení podle Ricoeura není kopie nebo replika, ale mimetické působení, protože pomocí dějové zápletky vytváří uspořádání činů: „Jestliže tedy na jedné straně zachováme v *mimésis* její aktivní ráz, který jí dává *poesis*, a jestliže se pevně držíme vodítka definice *mimésis* pomocí *mythos*, pak jednání, tedy předmět ve výrazu *mimésis praxeós*, nemůžeme chápat jinak než jako korelát mimetického působení, jež se řídí (systematickým) uspořádáním událostí.“²⁵

Aby mohl Ricoeur na základě poznatků z Aristotelovy *Poetiky* představit model dějové zápletky, který by byl aplikovatelný na všechny narativní skladby, musí se pokusit odstranit další podmínky, které společně s pojmy *mimésis* a *mythos* vymezují tragédii, komedii a epej. První omezující podmínka se týká povah, které jsou u Aristotela podřízeny jednání. Tato podmínka má vysvětlit rozdíl mezi komedií na jedné straně a tragédií a epejí na straně druhé.²⁶ Druhá omezující podmínka odděluje epej od tragédie a komedie na základě způsobu, jakým jsou předměty napodobovány či předváděny, tedy na základě toho, jaký má autor postoj ke svým osobám.²⁷ Tato podmínka však Ricoeurovi nebrání v tom, aby spojil epej a drama (tragédii a komedii) a podřadil je pod společný rod, kterým je podle něj vyprávění. Vyprávění pak necharakterizuje jeho „způsobem“, tedy postojem autora, ale „předmětem“, protože vyprávěním nazývá aristotelovský *mythos*, tedy uspořádání událostí. Poté rozlišuje vyprávění v širším smyslu, které definuje jako předmět mimetického působení, a vyprávění v užším smyslu, které nazývá diegetickou skladbou. Aristotelés sám podle Ricoeura neustále umenšuje rozdíl mezi epejí a dramatem: „Takto tedy ve dvojici drama – vyprávění první člen vymezuje během zkoumání druhý člen natolik, že se stává jeho modelem. Aristotelés tedy mnoha způsoby oslabuje „způsobový“ protiklad mezi diegetickým napodobováním (či předváděním) a dramatickým napodobováním (či předváděním).“²⁸ Poslední omezující podmínka, která spočívá v tom, že Aristotelés upřednostňuje jednání před postavami, nám umožňuje upřesnit způsob, jakým Aristotelés používá pojem *mimésis*: „(...)

²⁴ Pomocí pojmu „uspořádání činů“ (tedy dějová zápletky) definuje Aristotelés pojem *mythos*.

²⁵ *Čas I*, str. 61.

²⁶ Tragédie pak podle Aristotela předvádí osoby „lepší“ než jsme my a komedii osoby „horší“ než jsme my. Srov. *Poetika*, 1448a5.

²⁷ Básník buď může promlouvat přímo a líčit konání svých osob, nebo promlouvá nepřímě skrze ně (pak tyto osoby „tvoří drama“). Srov. op.cit., 1448a20.

²⁸ *Čas I*, str. 65.

dává – li Aristotelés přednost jednání před postavami, zakládá tímto krokem mimetický statut jednání. (...) Podřídí – li se tedy charakter jednání, nemá to stejnou povahu jako předchozí omezující podmínky, nýbrž zpečetuje to ekvivalenci dvou výrazů: „předvádění jednání“ a „uspořádání událostí“. Je – li třeba klást důraz na uspořádání, pak napodobování či předvádění musí napodobovat spíše jednání než lidi.“²⁹

V následujících kapitolách Ricoeur spojí své analýzy času u Augustina a zápletky u Aristotela, přičemž na základě tohoto propojení představí vlastní teorii narativní skladby, která sice vychází z poznatků obou autorů, ovšem dalece přesahuje oblast, v níž se Augustin i Aristotelés při svých zkoumáních pohybovali.

2.1.6. Dějová zápletky: model nesouladného souladu u Aristotela

Jak jsme již zmínili, Aristotelova teorie *mythos* (dějové zápletky) představuje základ Ricoeurovy vlastní teorie narativní skladby. Aristotelés však předkládá pouze teorii tragického *mythos*, která pramení z definice tragédie. Ricoeur si tak klade otázku, zda lze tento model charakteristický pro tragédii vztáhnout na celou oblast narativity. Hlavní předností tohoto modelu je, že zdůrazňuje požadavek řádu, což se ukazuje jako protiklad k Augustinově *distentio animi*. Aristotelova teorie dějové zápletky však podle Ricoeura neklade důraz pouze na soulad, ale spíše na „hru souladu uvnitř nesouladu“. Díky tomu pak dostává dějová zápletky v tragédii obrácenou podobu paradoxu, kterým se zabýval Augustin, a pokud při hledání řádu odhlédneme od časového rázu zkoumání, vyjeví se nám také jako básnické řešení spekulativního paradoxu času.³⁰ Soulad, který je zdůrazňován v definici dějové zápletky zdůrazňován jakožto uspořádání událostí, je podle Ricoeura charakterizován úplností, celistvostí a přiměřeným rozsahem, přičemž pojem celistvosti považuje autor ve své analýze za stěžejní.

Pojetí tragédie u Aristotela je podle Ricoeura spíše modelem souladu nesouladného. Ačkoliv Aristotelés explicitně tematizuje nesoulad pouze v souvislosti s uvažováním o „složené“ a „jednoduché“ zápletky, nepřímé odkazy k němu můžeme najít napříč celou *Poetikou*. Jedním z příkladů je problematika katarze (očištění), které divák v dramatu dosahuje na základě „destruktivních a bolestných příhod, kterými trpí samy postavy.“³¹

²⁹ *Čas I*, str. 66.

³⁰ Srov. op. cit., str. 67.

³¹ Srov. op. cit., str. 73.

Katarze je tedy zakomponována v díle samotném, způsobuje ji zápletky a nesouladem jsou zde ony příhody, které vyvolávají soucit a bázeň a zároveň ohrožují celistvost zápletky. Nesouladný soulad vystupuje na povrch také v Aristotelově analýze účinků překvapení. Aristotelés charakterizuje překvapení následujícím způsobem: „sběhnou – li se (události) mimo nadání tak, aby jedna vyplývala z druhé.“³² Údiv, který je vrcholem nesouladu, vzbuzují právě ty nahodilé události, které se však zdánlivě řídí nějakým plánem. Ústředním fenoménem tragického děje u Aristotela je podle Ricoeura „proměna“, která je také klíčovým ukazatelem nesouladného souladu. V tragédii bývá „proměnou“ obrát od štěstí k neštěstí.³³ Umělec pak má prostřednictvím zápletky ukázat tento nesoulad jako souladný. Základními způsoby „proměny“ složené zápletky, které uvádí Aristotelés, jsou náhlý obrát, rozpoznání a utrpení: „To, co budí bázeň a soucit, jsou kvality těsně spjaté s nejméně očekávanými zvraty. Štěstěny směrem k nešťastnému vyústění. Jsou to nesouladné události, které dějová zápletky mění na nutné a pravděpodobné. Tím způsobem je očišťuje, či lépe řečeno tříbí.“³⁴

2.1.7. Problematika trojí *mimésis* u Ricoeura

V dalším kroku Ricoeur prostřednictvím vlastní konstrukce propojuje obě předchozí zkoumání týkající se Augustina a Aristotela, potažmo vztahu mezi vyprávěním a časem, a na základě tohoto propojení ověřuje klíčovou hypotézu celé své práce, tedy že: „čas se stává časem lidským jen potud, pokud je artikulován narativním způsobem, a vyprávění nabývá svého plnohodnotného významu tehdy, když se stává podmínkou časové existence.“³⁵ Ústředním postupem při zkoumání *prostředkujících článků mezi časem a vyprávěním* je rozdělení *mimésis* na tři momenty, které Ricoeur nazývá *mimésis I*, *mimésis II* a *mimésis III*. Zvláštní důraz klade Ricoeur právě na *mimésis II* (textová konfigurace), která se bezprostředně týká utváření díla, jako na prostředníka mezi *mimésis I* (prefigurací praktické oblasti) a *mimésis III* (refigurací *mimésis I* v recepci díla). Na základě postihnutí vztahu mezi třemi momenty *mimésis* ustavuje Ricoeur prostředkování mezi časem a vyprávěním, které samo prochází všemi třemi mimetickými fázemi. Zápletky je pak podle Ricoeura tím, co prostředkuje mezi praktickou zkušeností, která jí předchází, a tím, co jí následuje: „V tomto

³² *Poetika*, 1452a4.

³³ „Proměna“ může mít i opačný směr, tedy od neštěstí ke štěstí, ale jak podotýká Ricoeur, tragédie tuto možnost nebere v potaz, pravděpodobně kvůli úloze, jakou v ní hraje soucit a bázeň.

³⁴ *Čas I*, str. 76.

³⁵ Op. cit., str. 88.

smyslu je pak hlavním tématem (...) rekonstrukce tohoto prostředkování mezi časem a vyprávěním, jehož základem je osvětlení prostředkovatelské funkce zápletky v mimetickém procesu. Aristotelés (...) ponechal časové aspekty zápletky stranou. Chci je teď vyčlenit z aktu textové konfigurace a ukázat, že čas zápletky prostředkuje mezi časovými aspekty, jak jsou prefigurovány v praktické oblasti, a refigurací naší časové zkušenosti na základě takto konstruovaného času. *Budeme tedy sledovat osud prefigurovaného času, který se prostředkováním konfigurovaného času stává časem refigurovaným.*³⁶

Přípravnou půdou, na níž Ricoeur formuloval vlastní teorii narativní skladby, respektive rozdělil *mimésis* na tři výše zmíněné momenty, byl jeho článek z roku 1981 s názvem „Mimesis and Representation“.³⁷ Jelikož je v něm však problematika *mimésis I, II a III*, které se nyní chceme věnovat, nastíněna pouze rámcově, budeme pro naše další zkoumání využívat příslušné pasáže z *Času a vyprávění I*, kde jsou tyto momenty rozvedeny v celé jejich komplexnosti.

2.1.8. *Mimésis I*

Jestliže můžeme říci, že je zápletkou napodobením lidského jednání, pak její skladba pramení z předporozumění světu lidského jednání, jak podotýká Ricoeur. Toto předporozumění se soustřeďuje na tři základní oblasti jednání: rozumem uchopitelné struktury (strukturální moment), symbolické základy (symbolický moment)³⁸ a jeho časový charakter (časový moment). Ke konstrukci zápletky je totiž nezbytné umět rozpoznat jednání jako takové prostřednictvím jeho strukturních rysů a porozumět artikulovanému významu tohoto jednání na základě identifikace jeho symbolického prostředkování. Tato symbolická artikulace jednání je pak nositelem určitého časového charakteru, z nějž podle Ricoeura plyne jak skutečnost, že jednání může být vyprávěno, tak pravděpodobně i samotná potřeba jej vyprávět.³⁹

³⁶ *Čas I*, str. 90.

³⁷ Ricoeur, P.: „Mimesis and Representation“. In: Ricoeur, P.: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Mario J. Valdes (ed.), University of Toronto Press, Toronto, 1991. Str. 137-153.

³⁸ Slovo „symbol“ zde Ricoeur podle vlastních slov chápe ve smyslu, který je blízký pojetí symbolu u E. Cassirera ve *Filosofii symbolických forem*, kde „symbolické formy“ představují kulturní postupy, na jejichž základě je artikulována celá zkušenost. Srov. *Čas I*, str. 94–95.

³⁹ Srov. op.cit., str. 90–91.

Strukturální moment předporozumění jednání, který produkuje zápletky, spočívá na jedné straně v tom, že jsme na základě užívání relevantní pojmové osnovy schopni odlišit oblast jednání od oblasti fyzického pohybu. Při tom smysluplným způsobem spojujeme členy dané pojmové osnovy a dosahujeme tak praktického rozumění, které podle Ricoeura spočívá právě v ovládnutí příslušné pojmové sítě jako celku a každého z jejích členů jakožto člena tohoto celku. Ricoeur však dodává, že k porozumění vyprávění jako takovému (resp. k tomu, abychom dosáhli narativního rozumění) nestačí pouze rozumět jednání (praktické rozumění), nutné je také rozumět kulturní tradici, z níž vychází zápletky. Symbolický moment předporozumění jednání podle Ricoeura řídí ty aspekty jednání, které mají původ v básnické transpozici: „Pokud lze totiž jednání vyprávět, je to proto, že je již artikulováno znaky, pravidly a normami: vždy je již *symbolicky zprostředkováno*.“⁴⁰ Fakt symbolické zprostředkovanosti jednání pak doplňuje také etická kvalita jednání, jelikož, jak podotýká Ricoeur, neexistuje jednání, které bychom alespoň do určité míry nevztahovali k hodnotové stupnici, jejímiž póly jsou správnost a špatnost. Předporozumění jednání se však nezaměřuje jen na znalost pojmové osnovy jednání a na jeho symbolické zprostředkování. V jednání také rozpoznává časové momenty, na nichž pak vyprávění stojí. Ricoeur se zaměřuje na analýzu praktické artikulace času, tedy na způsob, jakým se v každodenní praxi ukazuje vztah Augustinovy přítomné budoucnosti, přítomné minulosti a přítomné přítomnosti.

2.1.9. *Mimésis II*

V modelu konstrukce zápletky je *mimésis II* umístěna mezi předchozí a následující fází *mimésis* právě z důvodu, že má podle Ricoeura prostředkující funkci, která vyplývá z dynamické povahy samotného konstruování zápletky (Ricoeur jej nazývá *aktem konfigurace*): „A tento dynamismus pak spočívá v tom, že sama zápletky vykonává v poli textu, k němuž patří, integrační funkci a v tomto smyslu již funkci prostředkující, což jí pak mimo toto pole dovoluje prostředkovat v mnohem širším smyslu, totiž mezi předrozuměním a, lze – li to tak říci, následným porozuměním řádu jednání a jeho časovým momentům.“⁴¹ Ricoeur uvádí, že zápletky prostředkuje trojím způsobem. Za prvé mezi jednotlivými událostmi a příběhem jako celkem, mění tedy události v příběh tak, že z následnosti dělá konfiguraci. Za druhé spojuje tak různorodé faktory, jakou jsou například jednající postavy,

⁴⁰ *Čas I*, str. 94.

⁴¹ Op. cit., str. 105.

jejich cíle, prostředky, okolnosti, náhodné události atd. A za třetí prostředkuje s ohledem na své vlastní časové momenty.⁴² Ricoeur pak o konstrukci zápletky prohlašuje, že odráží augustinovský paradox času a zároveň ho poetickým způsobem řeší: „Zrcadlí jej, protože konstrukce zápletky v proměnlivých proporcích kombinuje dvě časové dimenze, chronologickou a ne – chronologickou. První je epizodickým rozměrem vyprávění: charakterizuje příběh jako to, co je utvořeno z událostí. Druhá je rozměrem konfigurujícím ve vlastním smyslu, díky níž zápletky mění události v příběh. Tento konfigurující výkon spočívá ve „shrnutí“ detailních jednání neboli v tom, co jsme nazvali příhodami příběhu; z této rozmanitosti událostí vytváří jednotu nějakého časového celku.“⁴³

Jak se nyní ukazuje, konstrukce zápletky prostředkuje mezi dvěma póly události a příběhu, a proto řeší zmíněný paradoxu času prostřednictvím básnického výkonu, který z pouhé následnosti utváří konfiguraci a umožňuje tak divákovi příběh sledovat. Když sledujeme příběh, postupujeme dopředu přes nahodilé události a zvraty vedeni očekáváním, které se naplňuje v závěru příběhu. Závěr není předvídatelný z předchozích nashromážděných epizod, ale nakonec ho musíme přijmout tak, že je s nimi ve shodě. Závěr dává příběhu jakýsi „konečný bod“, z něž je ho možné nahlížet jako celek. Epizodická dimenze vyprávění (fakt, že je složeno z epizod) transformuje podle Ricoeura narativní čas na čas lineární. Jak Ricoeur dále ukazuje, epizody (jednotlivé fáze jednání) jsou ve vzájemném vnějším vztahu, jelikož na otázku „a pak?“ můžeme odpovědět „potom a potom“; navíc tyto epizody, které po sobě následují v souladu s lineárním řádem času, tvoří otevřenou řadu událostí, v níž můžeme k tomuto „potom a potom“ vždy přidat nějaké „a tak dále“. Konfigurující dimenze vyprávění, která mění sled epizod ve významový celek, jenž je možné sledovat jako příběh, v sobě obsahuje časové rysy, které stojí v obráceném vztahu k časovým rysům dimenze epizodické. Díky aktu konfigurace můžeme zápletku transformovat do „myšlenky“, která je její „pointou“ nebo „tématem“. Čas „zápletky a tématu“ je pak podle Ricoeura narativní čas, který prostředkuje mezi epizodickou a konfigurující dimenzí vyprávění. Závěr, tedy „konečný bod“, z něž nahlížíme příběh jako celek, máme podle Ricoeura hledat spíše v aktu nového vyprávění než ve vyprávění samém, protože jakmile nějaký příběh dobře známe (například tradiční nebo lidová vyprávění, národní kroniky), pak sledovat jej neznamena, že zvraty a objevy v něm obsažené pramení z rozpoznávání smyslu spojeného s příběhem jako s celkem, ale že na epizody samotné pohlédneme jako na to, co vede k tomuto „konečnému

⁴² Srov. *Čas I*, str. 106.

⁴³ Op. cit., str. 107.

bodů“. Z takového porozumění příběhu, jak podotýká Ricoeur, vyvstává nová kvalita času: „(...) opakování vyprávěného příběhu, který je jakožto celek organizován způsobem, jímž se uzavírá, je alternativou k představě času jako plynoucího z minulosti k budoucnosti (...). Zdá se, jako by toto nové soustředění obracelo tzv. „přirozený“ řád času. Čteme – li konce v začátku a začátek v konci, učíme se číst odzadu i čas sám jako rekapitulaci výchozích podmínek určitého průběhu jednání v jeho konečných důsledcích.“⁴⁴

K analýze aktu konfigurace přidává Ricoeur ještě další dva momenty, jež zajišťují, že proces spojující *mimésis I* a *mimésis II* je kontinuální. Těmito momenty, které jsou charakteristické pro akt konfigurace a které se specifickým způsobem vztahují k času, jsou *schematizace* a *tradičnost*. Produktivnost aktu konfigurace srovnává Ricoeur s prací produktivní obrazotvornosti u Kanta, o které prohlašuje: „Produktivní obrazotvornost je nejen bez pravidla, nýbrž je dokonce matricí, která pravidla plodí. V první *Kritice* jsou kategorie rozvažování napřed schematizovány prostřednictvím produktivní obrazotvornosti. Schematismus je schopen tohoto výkonu, protože produktivní obrazotvornost má v zásadě syntetickou funkci. Spojuje rozvažování a názor tím, že vytváří jak rozumové, tak názorné syntézy.“⁴⁵ Konstrukce zápletky pak podle Ricoeura obdobně vyvolává jakousi „smíšenou racionalitu“ mezi „pointou“, „tématem“, „myšlenkou“ příběhu, a názornou ukázkou okolností, postav a jejich jednání, epizod a zvrátů, které směřují k jejímu rozuzlení. Ricoeur proto mluví o *schematismu* narativní funkce, který můžeme charakterizovat jako typologii žánru. Schematismus se podle Ricoeura ustavuje v dějinách, které vykazují všechny rysy *tradice*. Toto ustavení tradice spočívá, jak dodává Ricoeur, na souhře *sedimentací* a *inovací*. V rámci narativní tradice dochází k sedimentaci *formy* souladného nesouladu, *žánru* (tragického, ale i jiných na stejné úrovni) i *typů* z konkrétních děl. *Forma*, *žánr* a *typ* jsou tedy paradigmata vytvořená produktivní obrazotvorností, která představují gramatiku, na jejímž základě se řídí tvorba nových děl. Inovace je rovněž řízena pravidly a je s těmito paradigmaty spjata; může se k nim vztahovat různými způsoby, jak ukazuje Ricoeur: od otrocké aplikace až po záměrné odchýlení: „tato variabilita aplikace je základem dějin produktivní obrazotvornosti a umožňuje narativní tradici, neboť je kontrapunktem sedimentace.“⁴⁶

⁴⁴ *Čas I*, str. 109.

⁴⁵ Op. cit., str. 110.

⁴⁶ Op. cit., str. 112 – 113.

2.1.10. *Mimésis III*

Mimésis se ve své třetí fázi zvršuje právě v divákovi (čtenáři). Podle Ricoeura je průsečíkem světa konfigurovaného textem a světa recipienta. Ještě před vlastní analýzou *mimésis III* se Ricoeur vymezuje vůči námitce kruhovosti svého pojetí *mimésis*, přesněji řečeno vůči tvrzení, že tento „kruh“ *mimésis* je bludný. Poukazuje na to, že by problematiku *mimésis* spíše než ke kruhu přirovnal k nekonečné spirále, která ve svém průběhu sice několikrát protíná ten samý bod, ale vždy jím prochází v odlišném postoji.

Námitka bludného kruhu může mít dvě podoby, jak uvádí Ricoeur. První poukazuje na násilnost interpretace, druhá na redundanci interpretace. Námitka násilnosti interpretace redukuje časovou zkušenost na pouhou nesouladnost a vyprávění naopak zase na souladnost. Ricoeur však argumentuje, že nesoulad nemůžeme hledat čistě na straně časovosti, jelikož jak jsme si mohli povšimnout v Augustinově rozboru paradoxů času, v té nejpůvodnější zkušenosti času se spolu střetává *distentio* a *intentio*. Stejně tak i vyprávění nemá pokaždé souladný ráz a při konstruování zápletky vždy nepřevládne „řád“, jak můžeme vidět na zmiňovaném příkladu řecké tragédie, kde se mimo jiné objevují i náhody a zvraty, které vyvolávají bázeň a soucit. Druhou podobou námitky bludného kruhu je redundance interpretace, která hledí na *mimésis I* jako na účinek *mimésis III*. Ricoeur však tuto námitku vyvrací poukazem k „před – narativní“ struktuře zkušenosti. Mluví o výskytu určitých situací, které směřují k tomu, abychom „zkušenosti jako takové přiznali určitou počínající narativitu, která není dílem nějaké projekce, jak se říká, literatury do života, nýbrž která skutečně vyplývá z potřeby vyprávění.“⁴⁷ Dále poznamenává, že člověk má tendenci vnímat shluky epizod ve svém životě jako potenciální, neodvyprávěné příběhy. Lidský životní příběh tedy vychází právě z těchto neodvyprávěných příběhů a směřuje k příběhům skutečným, které pak člověk přijímá za základ své identity: „A právě hledání této osobní identity ustavuje kontinuitu mezi potenciálním či počínajícím příběhem a příběhem explicitním, za který přijímáme odpovědnost.“⁴⁸

Přechod od *mimésis II* k *mimésis III* chápe Ricoeur jako „vektor schopnosti zápletky modelovat zkušenost, (protože) tento moment přejímá a dovršuje akt konfigurace, který (...) je příbuzný soudu, který „chápe“ – který „shrnuje“ rozmanitost jednání v jednotě zápletky“⁴⁹

⁴⁷ *Čas I*, str. 117.

⁴⁸ Op. cit., str. 118.

⁴⁹ Op. cit., str. 120.

Ricoeurovu tezi dokládají také momenty schematizace a tradice, kterými popsal zápletku ve fázi *mimésis II*, jelikož jsou podle jeho slov především kategoriemi interakce mezi akty psaní a četby. Konstrukci zápletky pak můžeme podle Ricoeura charakterizovat jako akt souzení a produktivní obrazotvornosti, protože vzniká jak díky textu, tak také díky čtenáři. Samotná četba je potom tím, co spojuje *mimésis II* a *mimésis III*.

Ricoeur dále podává stručný nástin teorie četby se zvláštním přihlédnutím k problému reference. Při četbě podle Ricoeura nevnímáme pouze smysl díla, ale prostřednictvím tohoto smyslu recipujeme také referenci konkrétního díla, tedy zkušenost, kterou nám dílo sděluje, společně se světem a jeho časovostí, jak se jeví vzhledem k této zkušenosti. Společně s Ricoeurem pak můžeme říci, že svět je souhrn referencí otevřených všemi druhy popisných nebo básnických textů, které jsme četli, interpretovali a které se nám líbily. Všechna tato díla, fiktivní obzvláště, rozšiřují hranice naší existence, nejsou tedy pouhými oslabenými obrazy skutečnosti, jak by řekl Platón. „ (...) literární díla vykreslují skutečnost jen tehdy, když ji *rozšiřují* o všechny ty významy, které samy závisejí na její schopnosti zkratky, nasycení a vyhocení, což vše velice názorně ilustruje právě konstrukce zápletky.“⁵⁰ Ricoeur dále zmiňuje dvě velké třídy narativního diskursu, fiktivní vyprávění a historiografii, které se od sebe významně odlišují svým referenčním modelem. Historiografie odkazuje k realitě prostřednictvím stop. Fiktivní vyprávění naopak využívá referenci metaforickou a minulost rekonstruuje na základě obrazotvornosti. Reference prostřednictvím stop a metaforická reference se podle Ricoeura kříží právě v *časovosti* lidského jednání. Historiografie a literární fikce pak refigurují lidský čas právě tím, že se v *něm* protínají jejich způsoby reference.⁵¹

Ve druhé části první knihy se pak Ricoeur pojmem historiografie zabývá podrobněji. Z tohoto pojmu vylučuje to, co má statut fiktivního vyprávění, kterým se bude zabývat v další, třetí části, tedy vše od starodávného eposu až po moderní román, jak sám uvádí. Zkoumá zde vztahy mezi psaním dějin a vytvářením zápletky. Aby bylo pozdější srovnání historického vyprávění s vyprávěním fiktivním přínosné, Ricoeur se také ujišťuje, že dějiny opravdu patří do oblasti vyprávění, která je definovaná operací konfigurace. Na základě své analýzy historiografie dochází Ricoeur k závěru, že je potřeba výchozí model zápletky podrobit jistým revizím, a tak přichází s pojmy kvazi-zápletky, kvazi-postavy a kvazi-události, na jejichž základě ukazuje nepřímý vztah příbuznosti mezi historiografií a vypravěčským porozuměním: „Částice *kvazi* ve výrazech kvazi-zápletky, kvazi-postava

⁵⁰ *Čas I*, str. 125.

⁵¹ Srov. op. cit., str. 128.

a kvazi-událost říká, že způsob, jímž vědecká historiografie užívá vypravěčských kategorií, je pouze a jedině *analogický*. V každém případě je však tato analogie výrazem slaboučké a skryté vazby, která dějiny udržuje v závislosti na vyprávění, a tím uchovává i samu historickou dimenzi.⁵²

2.2. Čas a vyprávění II

2.2.1. Úvod

Ve druhém svazku svého rozsáhlého díla zkoumá Ricoeur model *mimésis II* v oblasti *fiktivního vyprávění*, které staví proti vyprávění historickému. Pod pojem fiktivní vyprávění spadají podle Ricoeura ty typy textů, které teorie literárních žánrů označuje jako folklorní vyprávění, epiku, tragédii, komedii a román. Slovo „fikce“ používá Ricoeur v souvislosti s literárními díly, která se na rozdíl od historického vyprávění nesnaží usilovat o pravdivost: „Historické a fiktivní vyprávění spojuje to, že vycházejí ze stejných konfigurujících výkonů, které jsme označili jako *mimésis II*. Co je klade proti sobě, není dáno strukturující aktivitou uloženou v narativních strukturách jako takových, nýbrž je to právě ono usilování o pravdivost, jímž se definuje třetí mimetický vztah.“⁵³

Ricoeur se pohybuje stále v rovině vztahu mezi jednáním a vyprávěním, tedy v oblasti *mimésis II*, v jejímž rámci se snaží o precizaci a obohacení aristotelského pojmu zápletky a zároveň s tím i o rozčlenění augustinovského pojmu časovosti. Aby byl schopen rozšířit pojem zápletky, musí nejprve ukázat, že se aristotelský *mythos* může proměnit beze ztráty své identity. Na základě proměnlivosti zápletky pak je podle Ricoeura měřit třeba měřit rozpětí narativního porozumění. Problematiky času se zde dotýká prostřednictvím pojmů *obnovy*, *stálosti* a *úpadku*, kterými charakterizuje identitu narativní funkce. Následně porovnává narativní rozumění, které se konstituovalo v rámci setkávání s vyprávěním zprostředkovaným kulturou, s racionalitou soudobé naratologie,⁵⁴ konkrétně narativní sémiotiky, z čehož následně plyne prohloubení pojmu zápletky a s ní spojené časovosti. Pomocí studia zdrojů narativní konfigurace vlastního fiktivního vyprávění Ricoeur pojem zápletky a problematiku narativního času obohacuje. Nakonec otevírá pojem zápletky a času, který jí odpovídá, do vnějšku, a to tak, že sleduje, jak fiktivní díla projektují mimo sebe svět, který označuje za *svět*

⁵² Čas I, str. 319.

⁵³ Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění II*. Oikoymenh, Praha 2002. Dále jen *Čas II*.

⁵⁴ Naratologie se podle Ricoeura zabývá fiktivním vyprávěním. Staví ji proto proti historiografii.

díla: „Epos, drama či román tímto způsobem fiktivně rozvrhují způsoby pobývání na světě, které mohou být osvojeny četbou, jež zase na druhé straně poskytuje prostor, v němž je možné srovnávat svět textu a svět čtenáře.“⁵⁵ Se světem textu je pak podle Ricoeura spojen nový vztah mezi časem a fikcí, který nazývá *fiktivní zkušeností času*.

2.2.2. Proměny aristotelské zápletky

Nejprve se Ricoeur zabývá otázkou, nakolik je zápletky schopna rozšířit se mimo oblast, kterou jí na začátku vymezil Aristotelés v *Poetice*. Hledá tedy jakési pomyslné hranice, v jejichž rámci je pojem zápletky platný. Právě platnost zápletky byla podle Ricoeura nejčastěji popírána v oblasti moderního románu, který byl podle něj přinejmenším po tři sta let „experimentální laboratoří“ v oblastech kompozice a vyjadřování času. Ačkoliv se román musel nejprve vypořádat se dvojnásobně zkresleným pojetím zápletky (za prvé byl pojem zápletky přenesen z existujících žánrů, tedy eposu a dramatu, za druhé se tyto žánry řídily dezinterpretovanými pravidly Aristotelovy *Poetiky*, které jim vnutilo zvláště klasické francouzské umění), tuto překážku úspěšně překonal a ještě z ní vytěžil tři obohacení svého žánru. Zaprvé román rozšířil společenské pole působnosti, v němž se odehrává jeho děj: nesleduje už vznešené nebo nízké činy slavných a vážených osob, ale zážitky obyčejných lidí. Za druhé se začal zaměřovat na cestu, po které se hlavní postava ubírá, aby poznala sama sebe. A konečně za třetí obrátil svou pozornost k „nezavršenosti“ postavy, což se podle Ricoeura ukazuje především v románech *proudu vědomí* v čele s tvorbou Virginie Woolfové. Toto postupné rozšiřování postavy na úkor zápletky se však žádným způsobem nevzpírá formálnímu principu konfigurace, a tudíž ani pojmu zápletky jako takové. Společně se zápletkou se rozšiřuje i pojem jednání, které nyní kromě chování postav vedoucímu k jasné změně situací podle Ricoeura zahrnuje také mravní transformaci postav, jejich růst a vzdělávání, pronikání do tajů života a jejich vnitřní proměny a myšlenky.

Ricoeur si dále klade otázku, zda mají paradigmaty v oblasti narativního rozumění nějaký řád. Ze svého zkoumání vyvozuje kladnou odpověď, což zdůvodňuje tvrzením, že můžeme literární díla jakožto produkty kultury spojit na základě jejich vzájemných podobností v rovině zápletky. Tento řád, který, jak Ricoeur tvrdí, obsahuje „dimenzi tradice“, můžeme podle něj přiřknout produktivní obrazotvornosti, jelikož zakládá její schematičnost. Společně s Ricoeurem tedy můžeme říci, že se schematismus v narativním rozumění vyvíjí

⁵⁵ *Čas II*, str. 14.

v dějinách, které si udržují stále ten samý styl vyprávění. Na druhou stranu však zmíněný schematismus umožňuje variace stylu, které způsobily, že se soudobý styl výrazně odlišil a identita vyprávění je ohrožena, v krajním případě dokonce ztracena. Proto je podle Ricoeura třeba promyslet, zda je do stylu vyprávění nutné zahrnout i možnost „smrti“ vyprávění, tedy možnost vyčerpání paradigmat. K této oblasti přistupuje prostřednictvím problematiky zakončování narativního díla. Jelikož jsou podle něj v západní tradici paradigmat kompozice zároveň také paradigmaty zakončení a jelikož je požadavek jednoty a úplnosti jediným formálním rysem aristotelského *mythos*, můžeme případné vyčerpání paradigmat odvodit z problému s uzavíráním díla: „Jak již víme, *mythos* je napodobování jediného a úplného jednání. Jednání je však úplné, má – li začátek, střed a konec, tedy jestliže začátek uvádí střed, jestliže střed – peripetie a rozpoznání – vede k závěru a závěr uzavírá střed. Konfigurace tak vítězí nad epizodou, soulad nad nesouladem. Pak je ale oprávněné, budeme – li za symptom konce tradice zápletky považovat opuštění kritéria úplnosti, tedy záměr dílo neuzavírat.“⁵⁶ Je však důležité si uvědomit, že problematika uzavřenosti díla, o které zde Ricoeur hovoří, se nachází v oblasti *mimésis II*, tedy v oblasti konfigurace. Dílo může být *uzavřené* co do konfigurace, ale *otevřené* z hlediska jeho působení ve světě čtenáře. Dobře uzavřené dílo totiž podle Ricoeura otevírá v symbolicky chápaném čtenářově světě propast.

Literární paradigmat se podle Ricoeura rovněž proměňují, a to ve dvou rovinách: v rovině uzavírání díla a v rovině oslabování paradigmatu souladu. Nesmíme však přihlížet jen k formě díla, musíme vzít také v potaz očekávání čtenáře, který předpokládá, že nakonec přeci jen převládne nějaký řád. Rozklad zápletky podle Ricoeura představuje určitý pokyn čtenáři, aby začal s dílem spolupracovat a chybějící zápletku vytvářel sám: „Je tedy třeba očekávat jistý řád, abychom mohli být zklamáni, že žádný nenacházíme; toto zklamání může vést k nějakému uspokojení jen tehdy, jestliže čtenář, který teď nastupuje na místo autora, vrací dílu to, co se mu jeho autor s takovým důmyslem snažil vzít.“⁵⁷ Autor tak s čtenářem uzavírá jakousi dohodu, která spočívá v tom, že on dílo rozloží a čtenář jej zase podle svého nejlepšího uvážení složí, jak uvádí Ricoeur. Aby však tato dohoda fungovala, nesmí autor vykročit mimo všechna paradigmat, a to obzvlášť v případě zacházení s časem. Na závěr svých úvah o možné „smrti“ vyprávění Ricoeur podotýká, že ačkoliv jsme možná svědky (a strůjci) zániku umění vyprávět příběhy, měli bychom i přes to věřit požadavku souladu, který i v současné době určuje očekávání čtenářů. Měli bychom také věřit, že se rodí nové

⁵⁶ *Čas II*, str. 35–36.

⁵⁷ Op. cit., str. 43.

narativní formy, které, ačkoliv je nyní ještě neumíme pojmenovat, dokládají, že se narativní funkce sice může proměňovat, ale že nemůže zemřít: „Neboť si vůbec nedovedeme představit, jak by vypadala kultura, kde by už nikdo nevěděl, co to znamená *vyprávět*.“⁵⁸

2.2.3. Obohacení pojmu zápletky a narativního času

Obohacení pojmu zápletky a narativního času je podle Ricoeura dílem spíše fiktivního než historického vyprávění. Fiktivní vyprávění má totiž tu zvláštní vlastnost, že se může zdvojit na *vypovídání* a *výpověď*. Konfigurující výkon konstrukce zápletky je akt souzení spočívající ve shrnování, jak podotýká Ricoeur, a dále upřesňuje, že je výkonem souzení reflektujícího, jelikož vyprávět znamená „reflektovat“ na vyprávěné události. Toto „shrnování“ pak také umožňuje dívat se s odstupem na vlastní výtvar, a tím se zdvojit. Při přesunutí pozornosti z výpovědi na vypovídání podle Ricoeura vyvstanou vlastní fiktivní rysy narativního času: „Jsou jakoby osvobozeny *hrou* mezi různými temporálními rovinami, jež vyplývají z reflexivity konfigurujícího výkonu samého.“⁵⁹

Ricoeur se dále zamýšlí nad tím, jak se ve vypovídání ukazuje *system slovesných časů* a dochází ke zjištění, že tento systém (v každém jazyce odlišný) nevyplývá z fenomenologické zkušenosti času a z jejího pojetí minulosti, přítomnosti a budoucnosti, které se k ní váže. Zároveň si však klade otázku, nakolik se systém slovesných časů může dovolit plně se odpoutat od odkazu k této fenomenologické zkušenosti času. Ve svém zkoumání vychází z děl tří autorů, Émila Benvenista, Käte Hamburgerové a Haralda Weinricha. První zmíněný se věnuje otázce historie versus diskurs, druhí dva komentují problematiku slovesného času. Benveniste rozlišuje historii a diskurs na základě přítomnosti osoby mluvčího: v historii není mluvčí implikován, naopak diskurs mluvčího (a posluchače) předpokládá a v případě mluvčího předpokládá i záměr ovlivnit nějakým způsobem druhého. Každý z těchto dvou způsobů vypovídání pak má podle Benvenista svůj vlastní časový systém: časy zahrnuté a časy vyloučené.⁶⁰ Hamburgerová a Weinrich zastávají názor, že je nutné oddělovat minulý čas vyprávění (préteritum) a žitý čas („reálnou“ minulost „reálného“ subjektu tvrzení, které se týká „reality“).⁶¹ Ricoeur s tímto návrhem oběma autorů souhlasí, avšak dále argumentuje proti tvrzení Hamburgerové, že préteritum pouze zachovává svou

⁵⁸ *Čas II*, str. 49.

⁵⁹ Op. cit., str. 96.

⁶⁰ Srov. op. cit., str. 98–100.

⁶¹ Srov. op. cit., str. 101–118.

gramatickou formu, ale ztrácí svůj minulostní význam, a proti poznámce Weinricha, který v préteritu spatřuje pouze signál začátku vyprávění. Ricoeur si klade otázku, proč by si tedy préteritum zachovávalo svou gramatickou formu, kdyby pozbylo veškerého časového významu? A proč by se mu mělo dostat privilegia být začátkem vyprávění? Jelikož čtenář v přítomnosti vyprávění spatřuje to, co následuje po líčeném příběhu (tedy, jak upřesňuje Ricoeur, pro narativní hlas, který ho vypráví, je každý líčený příběh minulostí), nemůžeme jednoduše tvrdit, že si préteritum zachovává svou gramatickou formu a také privilegium začátku vyprávění.

Jiným přístupem k problematice slovesných časů ve vyprávění je rozlišení na *čas vyprávění* (tedy čas samotného aktu vyprávění) a *vyprávěný čas* (čas toho, co je vyprávěno). Na rozdíl od předchozího přístupu se nyní nezaměřujeme na hledání vnitřního rozlišujícího principu ve vyprávění, který by měl za důsledek klasifikaci slovesných časů. Pomocí členění na vypovídání a výpověď se naopak pokoušíme najít nový způsob interpretace času ve fikci. Rozlišení na čas vyprávění a vyprávěný čas zavádí podle Ricoeura Günter Müller, od nějž ho dále přebírá Gérard Genette. Pod pojmem čas vyprávění podle Ricoeura „měříme ve shodě s konvencí chronologický čas, jehož ekvivalentem je počet stránek a řádek publikovaného díla, a to na základě předem stanovené ekvivalence mezi uplynulým časem a uraženou vzdáleností na hodinovém ciferníku. Zde se tedy v žádném případě neptáme na čas, jehož je třeba k sepsání díla.“⁶² Počet stránek a řádek je pak prostorovým ekvivalentem času konvenční četby, jak uvádí Ricoeur, a dále podotýká, že tuto konvenční četbu můžeme jen s obtížemi odlišit od proměnlivého času četby reálné. Pokud přistoupíme na uvedené konvence, můžeme říci, že k vyprávění potřebujeme „určitý úsek fyzického času“, jenž měří hodiny. Při měření pak rovnáváme „délky“ jak času vyprávění, který se nyní stal měřitelným, tak také vyprávěného času, který je uveden v díle samém a můžeme ho rovněž měřit pomocí roků, dnů a hodin.

Jak upřesňuje Ricoeur, Müller dále přidává ke dvěma výše uvedeným časům ještě *čas* (lidského) *života*. Genettova terminologie, kterou Ricoeur zmiňuje, je také třístupňová, od Müllera se však podle Ricoeura liší v tom, že vyvozuje všechny kategorie z charakteristik, které jsou obsažené v samotném textu, což, jak si můžeme povšimnout, v případě Müllera čas života neplatí. Střední, a zároveň vymežující rovinou Genettova pojetí je rovina narativní výpovědi (vyprávění ve vlastním slova smyslu, v psané kultuře je podle Ricoeura totožná s narativním textem), která je tvořená vztahem reálných či fiktivních událostí. Jak dodává

⁶² *Čas II*, str. 120–121.

Ricoeur, narativní výpověď se pak na jedné straně vztahuje k předmětu vyprávění (líčené reálné nebo fiktivní události), na straně druhé k narativnímu vypovídání (jednání ve smyslu líčení reálných nebo fiktivních událostí).

K tomuto rozdělení dále přistupuje fenomén *narativního hlasu*, což je způsob, jakým je ve vyprávění obsažena samotná narace a její dva představitelé: vypravěč a reálný nebo fiktivní adresát vyprávění. Jelikož tento fenomén vykazuje určité časové rysy, můžeme i vztahu mezi výpovědí a vypovídáním připsat časový ráz. Vypravěč jakožto autor diskursu totiž určuje fiktivní přítomnost vyprávění, jak jsme již poznamenali výše. Na rozdíl od Hamburgerové, která přijímá pouze jeden druh času („reálný“ čas „reálných“ subjektů tvrzení týkajících se „reality“), není podle Ricoeura přítomný čas vyprávění atemporální: „Není (...) důvod, proč bychom měli eliminovat pojem fiktivní přítomnosti, připustíme-li, že postavy jsou samy fiktivními subjekty myšlenek, citů a diskursů. Tyto postavy rozvíjejí ve fikci svůj vlastní čas, jenž zahrnuje minulost, přítomnost a budoucnost (právě jakožto kvazi-přítomnost) tím, že během fiktivního příběhu přesouvají svou časovou osu. A právě tento fiktivní prézens připisujeme fiktivnímu autorovi diskursu – vypravěči.“⁶³ S narativním hlasem je spjat také pojem *narativního hlediska*. Ricoeur poznamenává, že tyto dvě kategorie jsou natolik provázané, že se stávají téměř nerozlišitelnými. Můžeme tedy říci, že se jedná spíše o jedinou funkci, na kterou lze nazírat pomocí dvou odlišných otázek. Hlas podle Ricoeura odpovídá na otázku: „Kdo zde mluví?“, zatímco hledisko na otázku: „Odkud se zde mluví?“.

Mezi hlediskem a hlasem je tedy v podstatě pouze jeden rozdíl: hledisko patří k problému kompozice, a proto je stále ještě součástí pole zkoumání narativní konfigurace, zatímco hlas již spadá k problémům komunikace do té míry, v níž se obrací ke čtenáři: „Každé hledisko je již výzvou adresovanou čtenáři, aby obrátil svůj pohled stejným směrem jako autor či postava; naopak narativní hlas je němá promluva, která předvádí svět textu čtenáři.“⁶⁴ Pokud bychom měli pojmy hlasu a hlediska zasadit do narativní kompozice, musíme je propojit s kategoriemi vypravěče a postavy. Vyprávěný svět, který je líčen vypravěčem, je světem postavy. Postavy jsou bytosti, které myslí a cítí, tedy přesněji řečeno jsou schopny vypovídat své myšlenky, city a jednání. Výpověď se pak stane diskursem postavy a vypovídání diskursem vypravěče. Právě na základě pojmů narativního hlasu

⁶³ *Čas II*, str. 153.

⁶⁴ Op. cit., str. 155.

a hlediska pak podle Ricoeura můžeme říci, že se vyprávění ustavuje jakožto „diskurs vypravěče, který líčí diskurs svých postav“.⁶⁵

2.2.4. Čas a vyprávění II: Závěry

Přistupme nyní ke srovnání závěrů, které přineslo Ricoeurovo zkoumání konfigurace času ve fiktivním vyprávění, jemuž byla věnována druhá kniha *Času a vyprávění*, se závěry souvisejícími s konfigurací času v historickém vyprávění, k nimž autor dospěl na konci knihy první. Jak sám podotýká, v průběhu zkoumání se ukázalo, že jsou obě analýzy věnované nejprve konfiguraci v historickém a poté ve fiktivním vyprávění rovnoběžné. Jelikož tvoří dvě části totožného zkoumání, které se zabývá uměním narativní kompozice, tedy oblastí *mimésis II*, mohou se již autorovy následující úvahy vztahovat k celému poli narativity.

Sounáležitost historického a fiktivního vyprávění v rovině konfigurace však není podle Ricoeura nijak překvapivá. Oběma narativním způsobům předchází vyprávění v každodenním životě, jelikož velké množství informací o okolním světě a o událostech, které se v něm odehrávají, máme z doslechu: „Akt, ne-li umění, vyprávění tedy patří k *symbolickým* prostředkováním jednání, která řadíme k předchůdnému rozumění narativního pole a označujeme je jako *mimésis I*. V tomto smyslu lze říci, že všechna vyprávěcí umění, a především ta, jež se zrodila z písma, jsou nápodobou tohoto vyprávění, které se již uplatňuje v každodenní mluvě.“⁶⁶ Příbuznost historického a fiktivního vyprávění však nestojí pouze na společném původu. Obzvláště v jejich nejvíce pokročilých formách, tedy v historiografii a literatuře, je scelujícím momentem narativního pole klíčový pojem zápletky, jejímž prostřednictvím můžeme měřit konfigurující výkony v obou oblastech. Aby však mohla zápleтка fungovat tímto způsobem, musí si být proměny jejího jednoduchého modelu vycházejícího z Aristotela podobné i v těch nejvíce odlišných výrazech. V obou narativních polích můžeme pozorovat příbuznost mezi snahou dát pojmu zápletky větší rozsah a nazírat na ni jako na něco víc než jen aristotelovský *mythos*, který podléhá výkladu řecké tragédie. Tyto tendence pak můžeme podle autora nejvýrazněji pozorovat u pojmu časové syntézy heterogenního a pojmu souladného nesouladu, které princip aristotelovského *mythos* zbavují vazby na konkrétní literární žánry a typy a přenášejí jej z oblasti literatury do oblasti historie.

⁶⁵ Srov. *Čas II*, str. 137.

⁶⁶ Op. cit., str. 240.

Z autorových zkoumání dále vyplývá, že právě zmíněná časová syntéza heterogenního je formální podobou konstrukce zápletky.

Od problémů narativní konfigurace se autor vydává směrem k problémům refigurace času vyprávěním, které jsou náplní třetí knihy *Času a vyprávění*. K překročení hranice mezi oběma problematikami dojde v momentě, kdy se setká svět textu se světem čtenáře: „Pouze tehdy, to jest na křižovatce světa rozvrhovaného textem a světa, jak je žit čtenáři, nabývá literární dílo významu v plném smyslu tohoto slova.“⁶⁷ V třetí knize tedy Ricoeur předloží teorii čtení, která nám pomůže mimo jiné pochopit, jak fiktivní vyprávění přispívá k refiguraci časové zkušenosti.

2.3. *Čas a vyprávění III*

2.3.1. Úvod

Třetí knihu *Času a vyprávění* tvoří dvě velké části. První oddíl předkládá jako protiklad ke zmíněné schopnosti refigurace časové zkušenosti aporetiku časovosti, která zobecňuje Ricoeurovu tezi nadnesenou již při četbě Augustina, tedy že neexistuje fenomenologie časovosti, která by byla prosta jakékoliv aporie, a že ani principiálně nelze žádnou takovou konstituovat. V rámci tohoto zkoumání se bude Ricoeur zaměřovat zejména na hlavní komplikaci, kterou aporetika časovosti přinesla, a to na vzájemnou neredukovatelnost a vzájemné zakrývání fenomenologického pojetí času a pohledu opačného, který Ricoeur nazývá kosmologickým.

Cílem druhé části bude definovat filosofický statut refigurace prostřednictvím zkoumání pramenů tvorby, kterými narativní aktivita odpovídá na aporetiku časovosti. V oblasti nároku na pravdivost se bude Ricoeur řídit vzájemnou disymetrií fiktivního a historického vyprávění, jelikož pouze historické vyprávění o sobě může prohlašovat, že se vztahuje k „reálné“ události, tedy k události, která skutečně nastala. Zároveň bude také nutné prozkoumat vztah historie k vyprávění, vyložit její snahu rekonstruovat minulé pomocí konstrukce vyprávění a tázat se, co nás opravňuje k tomu, abychom tuto konstrukci pojímali jako rekonstrukci. Ricoeur se domnívá, že pokud zmíněnou analýzu spojíme s otázkou „ireality“ fiktivních entit, podaří se nám současně vyřešit jak problém „reality“, tak také „ireality“ ve vyprávění. Autor se zaměří především na způsob, jakým prostředkuje četba mezi

⁶⁷ *Čas II*, str. 244.

světem textu a světem čtenáře, aby tak předložil paralelu k historické „realitě“. Úkolem tedy bude postupně zmenšit rozdíl mezi příslušnými ontologickými intencemi historie a fikce, abychom dostáli jejich zkřížené referenci. Tento výkon považuje Ricoeur za hlavní, ovšem ne jediný cíl refigurace času vyprávěním. Dále se bude Ricoeur pokoušet rozšířit problém, který vyvolala mnohem neschůdnější aporie, než byla aporie nesouladu fenomenologického a kosmologického nazírání času, tedy aporie jednoty času. Jelikož všechny fenomenologie společně s Kantem vycházejí z pojetí času jako kolektivního singuláru, aniž by se jim dařilo tento axiom fenomenologicky interpretovat, klade si Ricoeur otázku, zda neodpovídá hegelovský problém totalizace dějin na straně vyprávění aporii jednoty času. Pojem dějin už nebude v tomto stupni zkoumání zahrnovat pouze historii vyprávění po způsobu dějepisu a fikce, ale historii, kterou tvoří a žijí lidé. Refigurace času vyprávěním se pak dostane ke svému konci tehdy, když Ricoeur sloučí otázku totalizace dějin s otázkou refigurace času jako spojeného výkonu historiografie a fiktivního vyprávění. Na závěr se Ricoeur formou doslovu věnuje otázce, zda dosavadní analýzy konfliktu mezi fenomenologickým a kosmologickým nazíráním času a rozbor fenomenologických interpretací jednoty času vyčerpaly aporetiku časovosti. Zjišťuje, zda jsme se v předchozích zkoumáních nedotkli jiné aporie času, která má mnohem hlubší kořeny než obě předchozí a která ukazuje k vnitřním i vnějším limitám narativity, aniž bychom jí věnovali dostatečnou pozornost.

3.3.2. Aporetika časovosti: Rozprava mezi Augustinem a Aristotelem

V této části budeme rozebírat Ricoeurovo stanovisko, které zaujal k fenomenologii času. Tomuto požadavku se Ricoeur podle vlastních slov nemůže vyhnout, jelikož se ve svém zkoumání opírá o tezi, podle níž odpovídá narativní kompozice v celém svém rozsahu na aporetický ráz spekulace o čase, který je vyložen v XI. knize Augustinových *Vyznání*. Jelikož však Ricoeur využíval Augustinova objevu nesouladně souladné struktury času především proto, aby podpořil ústřední argument první knihy *Času a vyprávění*, podle kterého je vztah časovosti a narativity fundamentální pro porozumění lidské zkušenosti času, nevěnoval dostatečnou pozornost aporiím, které v souvislosti s tímto objevem dodatečně vyvstaly. Podle Ricoeura je hlavním nezdarem augustinovské teorie fakt, že se jí nepodařilo nahradit pojetí kosmologického času pojetím psychologickým: „Aporie pak spočívá právě v tom, že psychologie se sice legitimním způsobem připojuje ke kosmologii, ale není s to zaujmout její

místo, a psychologie či kosmologie, chápeme-li je izolovaně, nepředkládají žádné uspokojivé řešení své neudržitelné různosti.⁶⁸

Při měření časových intervalů se Augustin ve *Vyznáních* sice neobešel bez odkazů k pohybu, snažil se je však podle Ricoeura zbavit jakékoliv jejich konstruktivní úlohy a dát jim pouze pragmatickou funkci.⁶⁹ Ze svých zkoumání Augustin vyvodil, že čas není pohybem těles, a proto byl nucen hledat princip míry času v pozornosti a vzpomínce: pozornost se zkracuje, pokud se očekávané věci přibližují, vzpomínka se naopak prodlužuje, jakmile se zapamatované věci vzdalují. Pokud tedy recitujeme báseň, jak jsme již zmiňovali, způsobí podle Augustina přechod přítomností to, že se minulost zvětšuje o tolik, o kolik ubývá budoucnosti. Jak podotýká Ricoeur, musíme se však společně s Augustinem tázat na to, co roste, a na to, co ubývá, a tedy i na to, jaká pevná jednotka nám umožňuje porovnávat mezi sebou jednotlivá proměnlivá trvání. Z Augustinovy odpovědi však bohužel není zřejmé, jak můžeme získat přístup k těmto dojmům, které mají podle něj přetrvávat v duchu, a především pak není zřejmé, jakým způsobem by mohly být pevným měřítkem srovnání, když toto měřítko nemůžeme najít ani v pohybu hvězd. Jelikož podle Ricoeura vede Augustinův pokus odvodit princip míry času výhradně z distenze ducha podle Ricoeura k nezdaru, musíme k problematice času přistoupit z druhého konce, tedy ze strany světa, jelikož, jak Ricoeur doplňuje, je nadmíru důležité, aby v narativní teorii zůstaly otevřené oba přístupy k problému času, tedy jak ze strany ducha, tak také ze strany světa: „Aporie temporality, na kterou rozmanitými způsoby odpovídá narativní akt, spočívá právě v tom, že je třeba podržet oba konce řetězu: čas duše i čas světa. Proto je nezbytné dospět až na konec slepé cesty a přiznat, že psychologická teorie času a kosmologická teorie času se vzájemně *zakrývají*, a to právě v té míře, v níž se navzájem *zahrnují*.“⁷⁰

Pohled na čas světa nám zprostředkuje Ricoeurova analýza myšlení Aristotelova, respektive tří etap argumentace, které směřují k definici času ve IV. knize *Fyziky*.⁷¹ Jak Ricoeur uvádí, Aristotelés ve své argumentaci prohlašuje, že čas je k pohybu relativní, aniž s ním splývá. Druhá fáze konstrukce definice času je aplikací vztahu předtím – potom na čas skrze prostor a pohyb, což má za výsledek, že čas je právě oním „předtím“ a „potom“ v pohybu. Jádrem celé argumentace je podle Ricoeura to, že následnost, která je zmíněným

⁶⁸ Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění III*. Oikoymenth, Praha 2007, str. 17. Dále jen *Čas III*.

⁶⁹ Hvězdy v *Genesis* jsou například pouhými světly, která vyznačují časy, léta a dny. Srov. op. cit., str. 19.

⁷⁰ Op. cit., str. str. 20.

⁷¹ Srov. tamtéž, s přihlédnutím k poznámce pod čarou č. 6.

„předtím“ a „potom“ v čase, není sice absolutně původním vztahem, je však analogická vztahu řádu, který je ve světě dříve, než je v duši.⁷² Třetí fáze Aristotelovy definice času, která je pro Ricoeurova zkoumání klíčová, dodává ke vztahu mezi předtím a potom vztah numerický, jelikož jakmile Aristotelés zavede číslo, je jeho definice času úplná: „neboť je to právě čas, počet pohybu dřívějšího a pozdějšího.“⁷³ Argument spočívá na konkrétním rysu vnímání času, jak poukazuje Ricoeur, kdy myšlení rozlišuje dva krajní body a jeden interval, duše pak oznamuje, že jsou tu dva okamžiky, a že je tedy možné počítat intervaly, které jsou jimi vymezeny. Zásadní pak je, že Aristotelova definice času neobsahuje výslovný odkaz k duši, a to i přes to, že podle Ricoeura v každé své fázi poukazuje na výkony vnímání, rozlišování a srovnávání, které jsou výkony duše.

Přechod mezi augustinovským a aristotelským pojetím času je podle Ricoeura nemožný. Překážkou je totiž nepřekročitelná odchylka mezi pojmem přítomnosti u Augustina a pojmem okamžiku u Aristotela. Z Augustinova pohledu je totiž vztah předtím – potom, tedy vztah následnosti, vně pojmů přítomnosti, minulosti a budoucnosti, a také tedy vně dialektiky *intentio* a *distentio*, na kterou se tyto pojmy váží. Právě v této dualitě okamžiku a přítomnosti leží podle Ricoeura největší aporie problematiky času, kterou narativní výkon potvrzuje a zároveň předkládá její poetické řešení, jak uvidíme dále. Komplikace spojené s oběma pohledy na problematiku času tak podle Ricoeura přímo vyžadují, aby byly rozdílné perspektivy smířeny: „Naší snahou bude nakonec ukázat, jak poetika vyprávění přispívá k propojení toho, co spekulace rozpojuje. Má-li naše poetika vyprávění ukázat, jak vskutku nezbytné je zkoumání narativních prostředkování mezi souladným nesouladem fenomenologického času a jednoduchou následností času fyzického, potřebuje jak sepjetí, tak kontrast vnitřního vědomí času a objektivní následnosti.“⁷⁴

2.3.3. Historický čas a postupy spojování

Na následujících stránkách budeme společně s Ricoeurem postupně ověřovat hlavní hypotézu třetí knihy *Času a vyprávění*, tedy že klíčem k problému refigurace je způsob,

⁷² Ricoeur na tomto místě podotýká, že je sice pravda, že „předtím“ a „potom“ v čase i v pohybu rozpoznáváme prostřednictvím aktu rozlišování, který pochází z duše, Aristotelův argument však neklade důraz na sloveso „rozpoznávat“, ale zdůrazňuje prioritu onoho *předtím* a *potom*, které jsou vlastní pohybu, ve vztahu k *předtím* a *potom*, které jsou vlastní času. Srov. *Čas III*, str. 22, poznámka pod čarou č. 12.

⁷³ Cit. podle op.cit., str. 23.

⁷⁴ Op. cit., str. 34.

jakým spojení historie a fikce poskytuje poetiku vyprávění jakožto repliku k aporiím času, které ukázala fenomenologie. Již dříve Ricoeur ztotožnil problém refigurace s problémem křížené reference mezi historií a fikcí a předpokládal, že lidský čas vychází právě z jejich vzájemného křížení. Jelikož nejsou intence historie a fikce symetrické, Ricoeur k nim nejprve záměrně přistupoval odděleně. Specifičnosti historického a fiktivního vyprávění se snaží dostat i nyní, a to především proto, aby si následná konjunkce historie a fikce v práci refigurace času zachovala ráz paradoxu. Nejprve proto bere v úvahu hledisko historie.

Odpovědí historie na aporie fenomenologie času je podle Ricoeura konstrukce třetího času, který je ve vlastním smyslu historický a prostředkuje mezi časem žitým a časem kosmickým. Aby svou tezi podložil, odvolává se na postupy spojování pocházející z historické praxe, které umožňují „zaznamenávání žitého času do času kosmického“: kalendář, sled generací, archivy, dokument a stopa. Tyto nástroje tedy spojují žitý čas s časem universálním, dokládají tak poetickou funkci historie a pracují na řešení aporií času. Pro historika jsou zmíněné postupy neproblematické, používá je, aniž by se ptal po jejich významu. Ten se nám vyjevuje teprve tehdy, když fungování těchto postupů vztáhneme k aporiím času: „Oněm spojnicím žitého času a universálního času je společné to, že *znovu vnáší do universa* narativní struktury (...). Tímto způsobem pak přispívají i k refiguraci historického času.“⁷⁵

První spojnicí mezi žitým časem a časem kosmickým, kterou vytváří praxe historika, je čas kalendářový. Kalendářový čas je podle Ricoeura perspektivou, která nepochází výhradně ze žádné z obou perspektiv času žitého ani kosmického. Ačkoliv se účastní jedné i druhé perspektivy, založení kalendářového času je, jak podotýká Ricoeur, vynalezením času třetího. Tento třetí čas je však v mnoha aspektech pouhým odrazem, jenž do oblasti historické praxe vrhá entita, kterou Ricoeur označuje jako mytický čas. Společně s mýtem zmiňuje Ricoeur i pojem rituálu a jejich vztah k času definuje tímto způsobem: „(...) mýtus *rozšiřuje* běžný čas (stejně jako prostor), zatímco rituál *sblíží* mytický čas s profánní sférou života a jednání.“⁷⁶

Ricoeur uvádí rysy společné všem kalendářům, při jejichž formulaci se opírá o poznámky Émila Benvenista v jeho stati *Řeč a lidská zkušenost*. Všechny kalendáře sdílejí tři hlavní rysy: zakladatelskou událost, která vymezuje nulový bod ve výčtu dní; skutečnost, že lze časem procházet v obou směrech (od minulosti k přítomnosti a od přítomnosti

⁷⁵ *Čas III*, str. 148.

⁷⁶ Op. cit., str. 151.

k minulosti) a konečně definici repertoáru jednotek míry sloužících k pojmenování neměnných intervalů, které se vyskytují mezi pravidelným objevováním kosmických jevů.⁷⁷ „Exteriorita připisovaná kalendáři ve vztahu k fyzickým dějům i vzhledem k žitým událostem vyjadřuje v lexikální rovině specifičnost chronického času a jeho roli prostředníka mezi dvěma perspektivami času; kosmologizuje žitý čas, humanizuje čas kosmický. Tímto způsobem pak vepisuje čas vyprávění do času světa.“⁷⁸

Druhým postupem spojování, který poskytuje praxe historika, je zprostředkování sledu generací. Po astronomické výstuze třetího, tedy historického času, kterou představoval čas kalendářový, přichází výztuha biologická. Ricoeur se odkazuje k formulaci Alfreda Schutze a charakterizuje sled generací jako „ideu sociologicky projektovanou do anonymního vztahu mezi současníky, předchůdci a následovníky“. Z úlohy spojnice mezi fenomenologickým a kosmickým časem, kterou zastává myšlenka sledu generací, plynou podle Ricoeura dva zajímavé důsledky. První se dotýká umístění smrti v historii. Smrt má v historii dvojznačný význam, v němž se spojuje odkaz k intimitě smrtelnosti každého z nás s odkazem k veřejné povaze nahrazování mrtvých živými. V bodě, kde se tyto dva odkazy setkávají, je anonymní smrt, která je historickým diskursem míněna nepřímou a která odkazuje ke skutečnosti, že dějiny jsou dějinami smrtelníků. Druhý důsledek, na který Ricoeur poukazuje, se týká symbolického aspektu myšlenky vlády současníků, předchůdců a následovníků a svého smyslu plně nabývá tehdy, jakmile jej začleníme do analýzy stopy, která následuje: „Předkové a následovníci jsou *jiní*, jsou plni hutného symbolismu, jehož figura zaujme místo Jiného, zcela Jiného než smrtelní lidé. Na jedné straně o tom svědčí reprezentace mrtvých, nejen jako nepřítomných vzhledem k historii, ale jako těch, kdo svými stíny pronásledují historickou přítomnost, a na druhé straně reprezentace budoucího lidstva jako *nesmrtelného*, jak to můžeme pozorovat u některých osvícenských myslitelů.“⁷⁹ Právě tato myšlenka nesmrtelného lidstva je podle Ricoeura příznakem mnohem hlubšího symbolického fungování, díky kterému se obracíme k jinému než lidskému, jehož nepřítomnost zaplňujeme figurou předků a ideou následovníků. Toto symbolické fungování nám ozřejmí právě pojem stopy: *stopa označuje, aniž vyjevuje*.⁸⁰

Aby Ricoeur ukázal, že je stopa nezbytným předpokladem historické praxe, sleduje proces myšlení, který vychází z pojmu archiv (dokumentární inventář určité instituce) a přes

⁷⁷ Srov. *Čas III*, str. 152.

⁷⁸ Op. cit., str. 155.

⁷⁹ Op. cit., str. 166.

⁸⁰ Srov. op. cit., úvaha str. 177 dole až 179.

pojmem dokumentu a záznamu (materiální záruky historie) se dostává právě k pojmu stopy, jejíž významnost je pramenem autority dokumentu. Stopa je podle Ricoeura *účinek – znak*. Pokud v prostoru označuje, že tímto místem prošel hledaný objekt, vyznačuje tento přechod v čase kalendáře a prostřednictvím něj také v hvězdném čase, díky čemuž se stává datovaným dokumentem. Podle Ricoeura je stopa jedním z nejzáhadnějších nástrojů, pomocí nichž historické vyprávění čas refiguruje: „Refiguruje je tím, že vytváří spojnicí, díky níž se ve významnosti stopy překrývá existenciální a empirické. Historik neví, co činí, když znaky převádí na stopy: vztahuje se k nim tak, že je užívá. Navštěvuje archivy, radí se s dokumenty, a takto se dostává na stopu minulosti, jaká byla. Ale to, co stopa *označuje*, je problém, který se netýká historika – vědce, nýbrž historika – filosofa.“⁸¹

2.3.4. Čas fikce a imaginativní variace

Zaznamenávání žitého času do času kosmického na straně historie odpovídá na straně fikce protikladné řešení totožných aporií fenomenologie času, které Ricoeur nazývá *imaginativními variacemi*. Ačkoliv byl vztah historie a fikce prozatím v protikladu, co se týče jejich schopnosti refigurace, fenomenologie času je stále jejich společnou mírou.

Nejevidentnějším rysem protikladu fiktivního a historického vyprávění je podle Ricoeura uvolnění vypravěče (nesmíme jej ovšem zaměňovat s autorem) v kontrastu s hlavním omezením, kterým se musí řídit historik, tedy podřizovat se specifickým konektorům vepisování žitého času do času kosmického. Ireální postavy vyprávění mají ireální zkušenost času v tom smyslu, že časová vyznačení této zkušenosti nemusí být spojena s časoprostorovou osnovou, který je základem chronologického času, nemusí být propojena ani mezi sebou navzájem. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že zkoumání spojnic mezi fenomenologickým a kosmologickým časem (kalendář, sled generací, dokument a stopa) tak pozbývá smysl. Každá fiktivní časová zkušenost buduje podle Ricoeura svůj svět a každý z těchto světů je výlučný, nesrovnatelný a ojedinelý, proto nelze fiktivní časové zkušenosti totalizovat. Pozitivním důsledkem zrušení podmínek kosmologického času je nezávislost fikce při zkoumání pramenů fenomenologického času, se kterými naopak historické vyprávění nepracuje a dokonce je i potlačuje, jelikož se snaží o propojení historického času s časem kosmickým tak, že vepisuje první do druhého. „Fikce je (...)

⁸¹ *Čas III*, str. 179.

rezerva imaginativních variací aplikovaných na téma fenomenologického času a jeho aporie.⁸²

Aby Ricoeur zdůraznil podobnost i kontrast mezi imaginativními variacemi fikce a pevným časem historie tvořeným vepisováním žitého času do času světa, bude se zabývat hlavní aporií, kterou podle něj odryla a v jisté míře také zplodila fenomenologie, tedy trhlinou mezi fenomenologickým a kosmickým časem, kterou otevírá reflexivní myšlení. Právě na základě přístupu k této trhlině se fikce a historie začínají odlišovat. Fikce volně mísí historické postavy, datované (či datovatelné) události a známá geografická místa s osobami, událostmi a místy smyšlenými, což je podle Ricoeura základním náznakem, že fiktivní zkušenost času uvádí do vzájemného vztahu žitou časovost a čas vnímaný jako dimenzi světa. Datované či datovatelné události však nezasazují čas fikce do času historického, jak by se mohlo na první pohled zdát. Je to právě naopak: vzhledem k tomu, že jsou vypravěč i postavy fiktivní, všechny odkazy k reálným historickým událostem již nemají funkci reprezentace historické minulosti, ale jsou stejně ireálné jako ostatní události. Tyto události jsou do časové zkušenosti fiktivních postav zahrnuty právě prostřednictvím imaginativních variací fikce, které odpovídají na hlavní aporii fenomenologie. „V samém srdci protikladu mezi imaginativními variacemi, jež jsou dílem časových vyprávění, a pevným bodem zaznamenávání žitého času do času světa, které je věcí historie, se ukazuje, že hlavní přínos fikce pro filosofii nespočívá v široké škále řešení nesouladu času světa a žitého času, která podává, nýbrž ve zkoumání *nelineárních rysů fenomenologického času*, jež historický čas zakrývá právě proto, že je zasazen do velké chronologie univerza.“⁸³

Ricoeur se dále zabývá variacemi vnitřních aporií fenomenologie, prochází jednotlivé fáze vymaňování fenomenologického času z podmínek času historického a ukazuje, jakým způsobem se s těmito aporiemi vypořádávají imaginativní variace. Nejprve rozebírá problém sjednocování časových průběhů, tedy řešení augustinovského paradoxu trojí přítomnosti. Imaginativní variace fikce podle Ricoeura toto „uhlazování“ času nejen popisují, ale také nejrůznějšími způsoby provádějí.⁸⁴ Rovněž také nově ožívují augustinovské téma věčnosti v hraničních zkušenostech s krajními koncentracemi časovosti. Imaginativní variace tak

⁸² *Čas III.* str. 181.

⁸³ Op. cit., str. 186.

⁸⁴ Ricoeur zde uvádí příklad románu Virginie Woolfové s názvem *Paní Dallowayová*, který podrobně rozebírá na konci třetí knihy *Času a vyprávění*. V tomto románu se umně proplétá přítomnost s bezprostředně přicházejícím, nedávno minulým a vzpomínkami, což způsobuje, že čas sice směřuje vpřed, ale přitom je neustále zadržován.

potvrzují, že se věčnost vypovídá různými způsoby. Na závěr tohoto uvažování zmiňuje modalitu remytizace času, které již nepocházejí z fenomenologie, ale dokáže je evokovat pouze fikce, a to díky své schopnosti zkoumat hranici okrajů mezi příběhem a mýtem: „Zdá se tedy, jako by onu *viditelnost*, kterou fenomenologie není schopna přiměřeným způsobem přiznat času, dovede času propůjčit fikce, a to za cenu materializace, jež má blízko k personifikacím času v antických prosopopeích.“⁸⁵

Jak jsme již podotkli, básnický vyřešit aporie času neznamena rozptýlit je, ale učinit je produktivními. Na základě předchozích analýz se nám nyní toto básnické řešení aporií vyjevuje přesněji: „Paradox související s časem je ten, že *jedna a tatáž analýza ukazuje aporii a zastírá svůj aporetický ráz ideálním typem svého řešení*, které se vyjevuje jakožto *eidos* vládoucí celé analýze pouze skrze imaginativní variace tématu aporie samého.“⁸⁶ Můžeme to podle Ricoeura pozorovat na příkladu dialektiky *intentio/distentio*, která představovala jak pravidlo interpretace pro recitaci básně, tak jednotící pravidlo pro širší fenomén, který zahrnoval rozměry lidského života a potažmo i universálních dějin lidstva. Nesouladný soulad byl zároveň pojmenováním pro fenomén, který bylo třeba řešit, ale i pro jeho ideální řešení: stejná analýza tedy na jedné straně aporii objevuje, ale na straně druhé ji skrývá pod typem jejího ideálního řešení. Právě literatura zkoumá nepřehledné množství způsobů, pomocí nichž se *intentio* a *distentio* navzájem sváří a zároveň se uvádějí do souladu – proto je podle Ricoeura nenahraditelným nástrojem výzkumu nesouladného souladu, který vytváří soudržnost lidského života.

2.3.5. „Reálné“ v historické minulosti

V této etapě zkoumání refigurace času kříženou referencí zdůrazňuje Ricoeur na rozdíl od předchozích kapitol konvergenci mezi funkcí reprezentování historického poznání v oblasti „reálné“ minulosti a funkcí značení, kterou získává fiktivní vyprávění díky tomu, že četba spojila svět textu a svět čtenáře.

Otázka reprezentování „reálné“ minulosti historickým poznáním začíná podle Ricoeura prostým tázáním po tom, co označuje výraz „reálný“, pokud je použit pro historickou minulost, jinými slovy, co máme na mysli, když tvrdíme, že se nějaká událost „reálně“ přihodila. Dělicí čarou mezi historií a fikcí je právě fakt, že konstrukce historika chtějí být na rozdíl od nároků románu rekonstrukcemi minulosti. Historik je prostřednictvím

⁸⁵ *Čas III*, str. 193.

⁸⁶ Op. cit., str. 195.

dokumentů a pomocí dokumentárních důkazů podřízen tomu, co kdysi bylo – jak Ricoeur podotýká, má dluh vůči minulosti. Aby se Ricoeur s tímto problémem vyrovnal, vychází z pojmu stopy, kterému věnoval předchozí zkoumání, a na základě analýzy *mimésis III*, kterou prováděl v první knize *Času a vyprávění*, se pokusí odhalit její mimetickou funkci (přesněji řečeno funkci refigurační). Stopa, kterou zanechala minulost, je pro tuto minulost platná, má vzhledem k ní funkci zástupnosti, reprezentování: „Tato funkce charakterizuje nepřímou referenci, vlastní právě poznávání skrze stopu, a odlišuje od všech ostatních referenčních modus historie vztahem k minulosti. Avšak tento referenční modus je samozřejmě neoddělitelný od práce konfigurace samé: ideu minulosti jako nevyčerpatelného zdroje si totiž vytváříme právě prostřednictvím nikdy nekončícího opravování našich konfigurací.“⁸⁷

2.3.6. „Ireálné“ ve fikci

Co můžeme na straně fikce pokládat za protějšek „reálné“ minulosti historie? Tento problém už podle Ricoeura nemůžeme nadále zkoumat v rámci reference, protože pouze o historikovi můžeme prohlásit, že se vztahuje k něčemu „reálnému“ ve smyslu, že to, o čem mluví, mohli pozorovat svědkové minulé doby. Postavy románu jsou na rozdíl od toho „ireálné“ stejně jako zkušenost, kterou fikce popisuje. Mezi „realitou“ minulosti a „irealitou“ fikce proto nemůžeme hledat žádnou symetrii. Ricoeur dokonce dále zpochybňuje i pojem „reality“ v souvislosti minulosti. Pokud prohlásíme, že určitou událost, kterou líčí historik, mohli pozorovat svědkové minulé doby, záhada minulostního rázu historie se tím neřeší, ale pouze se přesouvá od popisované události ke svědectví, které o ní vypovídá. Aby Ricoeur tuto záhadu vyřešil, zavedl pojem zastupujícího reprezentování, který má označovat, že historické konstrukce usilují o to být rekonstrukcemi minulosti.

Podle Ricoeura tato kritika naivního pojmu „reality“ vztaženého na minulostní ráz minulého volá po stejné kritice neméně naivního pojmu „ireality“ fiktivního vyprávění. Dostáváme se tak do bodu, v němž už nemůžeme v souvislosti s fikcí dále využívat pojem reference stejně jako pojem redeskripce, pokud chceme popsat něco takového, jako je produktivní reference ve smyslu, v němž Kant mluví o produktivní obrazotvornosti. Ricoeur se tedy vzdává slovníku reference a přijímá slovník *aplikace* pocházející z hermeneutické tradice, který ve své knize *Pravda a metoda* využívá Hans – Georg Gadamer. Aplikace má svou vlastní dialektiku, která sice není totožná s dialektikou jejího protějšku, tedy vztahu

⁸⁷ *Čas III*, str. 199.

zastupujícího reprezentování a historie, ale zavádí nás podle Ricoeura do srovnatelných nesnází. Literární dílo totiž získává plný význam, který se má k fikci stejně jako zastupující reprezentování k historii, až prostřednictvím četby: „Dynamika konfigurace je završena teprve v četbě. A za hranicí četby, totiž v aktuálním jednání, poučeném zažitými díly, se konfigurace textu proměňuje v refiguraci. tím se opět vracíme k formuli, kterou jsme v prvním svazku definovali *mimésis III: mimésis III*, řekli jsme, vyznačuje průsečík světa textu a světa posluchače či čtenáře, tedy průsečík světa konfigurovaného básní a světa, uvnitř něhož se uskutečňuje aktuální jednání a v němž toto jednání rozvíjí svou specifickou činnost. Význam fiktivního díla pramení z tohoto průsečíku.“⁸⁸

Teorii čtení nemůžeme podle Ricoeura připsat pouze jednomu oboru. V úvahu proto bere tři momenty, kterým odpovídají sice příbuzné, ale zároveň odlišné obory: strategii, kterou určuje autor a která směřuje ke čtenářovi, zaznamenávání této strategie do literární konfigurace a konečně odpověď čtenáře jakožto čtoucího subjektu nebo veřejného příjemce.⁸⁹ Tato úvaha mu umožňuje prozkoumat několik teorií čtení, které uspořádává tak, že postupuje od autora ke čtenáři, který je podle Ricoeura posledním prostředkujícím článkem mezi konfigurací a refigurací.

Z hlediska autora spadá teorie čtení do oblasti rétoriky (přesněji rétoriky fikce), protože právě ta určuje způsob, jakým se řečník snaží působit na své posluchače. Jelikož rétorika neklade důraz na předpokládaný proces vytváření díla, ale na techniky, díky nimž se dílo stává komunikovatelným a které můžeme vystopovat v díle samotném, není autorem, kterého tu máme na mysli, reálný autor, avšak autor implikovaný. Ricoeur do svých zkoumání dále zahrnuje pojem *důvěryhodného* či *spolehlivého (reliable)* a *nedůvěryhodného* či *nespolehlivého (unreliable)* vypravěče. Wayne C. Booth, jehož myšlenkami se Ricoeur v tomto případě inspiruje, definuje ve své knize *The Rhetoric of Fiction* kategorii spolehlivého vypravěče takto: „Spolehlivým (reliable) nazývám takového vypravěče, jenž mluví a jedná ve shodě s normami díla.“⁹⁰ Otázka spolehlivosti tak podle Ricoeura vnáší do imaginární smlouvy o četbě mezi autorem a čtenářem díla moment důvěry, pomocí něhož se koriguje násilí, které skrývá každá strategie přesvědčování. Ve fiktivním vyprávění je tato otázka tím, čím je v historiografii dokumentární důkaz: „A právě proto, že romanopisec nemůže poskytovat žádný dokumentární důkaz, požaduje na čtenáři, aby mu přiznal nejen

⁸⁸ *Čas III*, str. 226.

⁸⁹ Srov. op. cit., str. 227.

⁹⁰ Cit. podle op. cit., str. 231.

právo znát to, o čem vypráví anebo co ukazuje, nýbrž i naznačovat oceňování, hodnocení a souzení svých hlavních postav.“⁹¹

Proč však Ricoeur aplikuje kategorii spolehlivosti na vypravěče spíše než na implikovaného autora? Vypravěč je stejně jako implikovaný autor jednou z bohatého repertoáru podob, které na sebe bere autorův hlas. Implikovaný autor je přítomen vždy. Přítomnost vypravěče nemusí být pokaždé zřetelná, pokud tomu ale tak je, má stejně jako implikovaný autor schopnost poznávat druhého člověka zevnitř. Tato schopnost je podle Ricoeura součástí rétorických dovedností, kterými disponuje implikovaný autor na základě imaginární dohody mezi autorem a čtenářem. Dalším článkem této dohody, který Ricoeur zmiňuje, je odpovědnost čtenáře: „Neboť v té míře, v níž výtvar dramatinovaného vypravěče (spolehlivého či nikoliv) umožňuje variovat odstup mezi implikovaným autorem a jeho postavami, v té míře se současně na straně čtenáře indukují určitý stupeň složitosti, jež je zdrojem jeho svobody vůči autoritě, jíž se fikci dostává ze strany jejího autora.“⁹²

Bez čtenáře nemůžeme mluvit o aktu konfigurace ani o světě, rozvíjeném dílem, protože právě čtenář si tento svět osvojuje. I přes to, že se můžeme setkat s názory, že text je strukturován v sobě a sám sebou a že četba se má k textu jako nějaká nahodilá vnější událost, zastává Ricoeur názor opačný, a tedy že samotné texty předkládají vlastní teorii svého čtení. Ačkoliv má čtenář při čtení určitou svobodu, může knihu letmo prolistovat a pak odložit nebo se do ní naopak horlivě začíst, ztratit se v textu nebo jej zcela strávit, tyto možnosti jsou již předepsané textem samým. Text podle Ricoeura vytváří jak svobodu čtenáře, tak také její omezení. Některé předpisy čtení vepsané do textů mohou být například tak dvojznačné, že společně s tím, jak čtenáře dezorientují, jej také zároveň osvobozují.

Třetí teorii čtení Ricoeur označuje jako *estetiku recepce*. Zkoumá nejrůznější způsoby, kterými dílo zasahuje čtenáře tím, že na něj působí. Zajímavým rysem tohoto působení na čtenáře je, že vyvolává zvláštní druh zkušenosti, která kombinuje pasivitu a aktivitu, což nám umožňuje, abychom označili jako recepci textu samotný výkon čtení. Tato estetika má podle Ricoeura dvě odlišné podoby: buď může společně s Wolfgangem Iserem klást důraz na účinek na individuálního čtenáře a jeho odpověď, nebo s H. – R. Jaussem na odpověď veřejnosti v rovině jejích kolektivních očekávání. Ačkoliv by se tyto dvě estetiky mohly na první pohled zdát jako protikladné, není tomu tak: „Ve skutečnosti se však navzájem předpokládají: na jedné straně text získává svou „apelativní strukturu“ skrze individuální

⁹¹ Čas III, str. 232.

⁹² Tamtéž.

proces čtení; na straně druhé se čtenář ustavuje jako čtenář kompetentní, pokud participuje na očekáváníích, jež jsou sedimentovány ve veřejnosti; akt čtení se tak stává jedním z článků řetězu v dějinách recepce díla ze strany veřejnosti.⁹³ Předností recepční estetiky je podle Ricoeura právě ono hledání rovnováhy mezi signály, které poskytuje text, a shrnující aktivitou čtení. Jak podotýká Ricoeur, tato rovnováha je neustálým účinkem dynamického pohybu, jehož pomocí se konfigurace textu jakožto struktury vyrovnává s refigurací textu jakožto zkušenosti ze strany čtenáře.

V četbě se tedy střetává a spojuje imaginární svět textu a aktuální svět čtenáře. Pokud čtenář podrobuje svá očekávání těm, která vytváří text, iredalizuje sám sebe podle ireality fiktivního světa, do kterého se dobrovolně vystěhoval. Četba se tak podle Ricoeura stává místem, které je samo ireálné a v němž vysazuje reflexe. Pokud si však na druhé straně čtenář vědomě či nevědomě přisvojuje to, čím četba obohatila jeho vlastní pohled na svět, aby rozšířil předchozí čitelnost textu, pak pro něj četba není jen místem, na němž se zastavuje, ale spíše prostředím, kterým prochází. Závěrečnou poznámkou, kterou k této analýze Ricoeur dodává, je, že pokud se problém refigurace času vyprávěním splétá ve vyprávění samotném, nenalézá v něm zároveň také své rozuzlení.

2.3.7. Křižovatka historie a fikce

Nyní se ocitáme u cíle Ricoeurových zkoumání, tedy u skutečné refigurace času vyprávěním, který se právě tímto zkřížením historie a fikce stává časem lidským. Ricoeurovým úkolem bude nyní vysvětlit sbíhání obou analýz historie a fikce, tedy vzájemné prostupování těchto dvou postupů refigurace. Přejít od fáze, ve které převládá různost směrů, jimiž se zaměřuje intence, až k fázi, v níž převládá interakce, si Ricoeur připravoval předchozími analýzami. Nejprve ukázal jistou souměřitelnost času historie a času fikce tím, že jim poskytl stejnou tematiku, i když byla silně poznamenána aporiemi. Mohl tak alespoň tvrdit, že se historie i fikce musí vyrovnat se stejnými obtížemi, které sice nejsou s to samostatně vyřešit, ale pomocí fenomenologie je přinejmenším rozpoznávají a formulují. Teorie četby pak poskytla společný prostor vzájemné komunikaci historie a fikce. Ricoeur vycházel z předpokladu, že četba zahrnuje pouze recepci literárních děl. Čteme však nejen román, ale i historické dílo, a tak můžeme společně s Ricoeurem říci, že i historiografie odkazuje k širší teorii čtení. Místem vzájemného prostupování historie a fikce je podle právě

⁹³ *Čas III*, str. 240.

Ricoeura četba. „Křížovatkou historie a fikce chápeme základní strukturu ontologickou i epistemologickou, na jejímž základě mohou historie a fikce konkretizovat své příslušné intencionality pouze tak, že od sebe navzájem současně přejímají intencionalitu.“⁹⁴ Této konkretizace je podle Ricoeura dosaženo tehdy, pokud na jedné straně historie nějakým způsobem používá fikci k refiguraci času, a na straně druhé fikce se stejným cílem používá historii.

Ricoeur nejprve dokazuje první polovinu teze, k čemuž je třeba ukázat, jak se imaginárno včleňuje do myšlení toho, co bylo, aniž přitom oslabuje jeho realistický statut. Vychází od nejvíce realistické teze o historické minulosti, tedy že historie znovu vepisuje čas vyprávění do času univerza. Realismus této teze podle Ricoeura spočívá v tom, že historie podřizuje svou chronologii časovému měřítku, které je společné tomu, co nazýváme „historií“ země, „historií“ živých druhů, „historií“ solárního systému a galaxií.⁹⁵ V souvislosti s touto nejvíce „realistickou“ tezí poprvé proniká imaginárno do mínění toho, co bylo. Jak jsme již zmiňovali, propast mezi časem světa a žitým časem překračuje historie pomocí konstrukce postupů spojování, které umožňují myslet historický čas a zacházet s ním: kalendář, sled generací, archivy, dokument a stopa. Všechny tyto konektory mají podle Ricoeura imaginární charakter, který kulminuje ve fenoménu stopy. Samotná její struktura jakožto účinku-znaku již předpokládá imaginární zpracování: „Uchovávání, vybírání, shromažďování, ověřování, a konečně i čtení archivů a dokumentů jsou vesměs činnosti, jež prostředkují a schématicizují [sic], lze-li to tak říci, stopu, aby se mohla stát posledním předpokladem zaznamenávání žitého času (času s přítomností) do času čisté následnosti (času bez přítomnosti).“⁹⁶ Imaginární ráz výkonů, které prostředkují a schematizují, dosvědčuje práce myšlení, která doprovází interpretaci pozůstatku: hodnotu stopy jim můžeme připsat teprve tehdy, když si kolem pozůstatku obrazně představujeme příslušný kontext lidského života. Prostředkující úloha imaginárna podle Ricoeura roste, jakmile přecházíme od tématu vepisování žitého času do času kosmického k tématu minulostního rázu minulosti. Imaginárno se zde ocitá ve službách zastupujícího reprezentování a rovněž také v těsné spojitosti s výkonem, který spočívá v obrazném „představování si, že...“: minulost je to, co bychom mohli na vlastní oči vidět, kdybychom byli u toho. Posledním krokem je naznačit místo imaginárna v refigurované minulosti. Historie ve svých textech podle Ricoeura imituje ony typy konstrukce zápletky,

⁹⁴ *Čas III*, str. 261.

⁹⁵ Srov. op. cit., str. 262.

⁹⁶ Op. cit., str. 264.

kteřé pocházejí z literární tradice. Tyto výpůjčky z literatury se však netýkají pouze oblasti kompozice (tedy momentu konfigurace), ale také reprezentační funkce historické imaginace, díky níž vidíme určitý sled událostí jako tragický, jako komický atd. Tento básnický ráz dává trvalost právě oněm velkým historickým dílům, jejichž vědecká spolehlivost byla díky vývoji zkoumání dokumentárních pramenů oslabena. Jedna kniha tak může zároveň být velkým dílem historie i poutavým románem. Toto provázání historie a fikce projekt reprezentování historie neoslabuje, jak dodává Ricoeur, ale naopak výrazným způsobem přispívá k jeho završení.

Ricoeur dále zkoumá stránku historizace fikce. Věnuje se hypotéze, podle níž fiktivní vyprávění určitým způsobem imituje vyprávění historické. Jak jsme již řekli, vyprávět události znamená mluvit o nich, jako by se staly. Ricoeur si klade otázku, do jaké míry je toto „jakoby minulé“ podstatné pro význam vyprávění jako takového. Prvním ukazatelem toho, že je „jakoby minulé“ součástí smyslu každého vyprávění, je to, že se příběhy vyprávějí v minulém čase. Tyto události, které líčí fiktivní vyprávění, jsou podle Ricoeura minulými fakty pro narativní hlas, který na tomto místě ztotožňuje s implikovaným autorem, tedy fiktivním převlekem reálného autora: „Mluví *hlas*, jenž líčí to, co se *pro něj* stalo. Začneme-li s četbou, zahrnujeme do smlouvy mezi čtenářem a autorem rovněž víru, že události, které líčí narativní hlas, patří k minulosti tohoto hlasu.“⁹⁷ Na základě tohoto tvrzení tedy můžeme společně s Ricoeurem říci, že fikce je kvazi-historická, zatímco historie kvazi-fiktivní: „Historie je kvazi-fiktivní, poněvadž kvazi-přítomnost událostí postavených „před očič“ čtenáře živým vyprávěním nahrazuje svou názorností, živostí unikající ráz minulosti minulého, který ilustrují paradoxy zastupujícího reprezentování. Fiktivní vyprávění je kvazi-historické potud, že ireálné události, jež líčí, jsou minulými fakty pro narativní hlas, jenž se obrací ke čtenáři; potud se podobají minulým událostem a fikce se podobá historii.“⁹⁸ Tento vztah je však podle Ricoeura kruhový: minulost získává onu schopnost živé evokace, díky níž se může historická kniha stát velkým dílem, právě díky fikci jakožto kvazi-historické. Druhým důvodem, proč můžeme jakoby minulé považovat za podstatný moment narativní fikce, plyne z aristotelského pravidla konstrukce zápletky, tedy že zápletka má být pravděpodobná, nebo nutná. Aby bylo pravděpodobné přesvědčivé, musí být podle Aristotela podobné tomu, co již bylo. Nejde tedy o to, zda byl například Odysseus reálnou historickou osobou, jelikož tragédie má pouze simulovat ukotvení v legendě

⁹⁷ *Čas III*, str. 272.

⁹⁸ Op. cit., str. 273.

Na základě tohoto zkoumání se ukazuje, že Ricoeurova interpretace kvazi-historického rázu fikce se setkává s jeho interpretací kvazi-fiktivního charakteru historie: „Je-li pravda, že jednou z funkcí fikce smíšené s historií je retrospektivně osvobodovat jisté neaktualizované možnosti historické minulosti, pak na základě svého kvazi-historického charakteru je fikce sama *dobře* schopna plnit svou osvobozující funkci. *Kvazi-minulost* fikce se tak stává *detektorem možností zasutých v aktuální minulosti*. To, „co by se stát mohlo“ – pravděpodobné podle Aristotela – zahrnuje jak potenciality „reálné“ minulosti, tak „ireálné“ možnosti fikce.“⁹⁹ Křížení historie a fikce v refiguraci času spočívá podle Ricoeura právě v tomto vzájemném přesahování, ve kterém si vyměňuje kvazi-historický moment fikce své místo s kvazi-fiktivním momentem dějin. Právě z tohoto překřížení vychází *lidský čas*, ve kterém se na pozadí aporií fenomenologie času spojuje zastupující reprezentování minulosti historií s imaginativními variacemi fikce.

2.4. Závěrečné poznámky k *Času a vyprávění*

Nyní se pokusíme shrnout výsledky, k nimž Ricoeurovo zkoumání dospělo, a společně s tím také prozkoumat hranice hypotézy, která Ricoeurovo zkoumání od počátku vedla, tedy že časovost nelze formulovat v přímém diskursu fenomenologie, jelikož vyžaduje zprostředkování nepřímého diskursu narace. Pokusy o vyjádření prožitku času v jeho bezprostřednosti totiž aporie časovosti zmnožují. Právě na tyto aporie pak podle Ricoeura poetika vyprávění pohlíží jako na jakési uzly, které se pokouší rozplétat. Vyprávění tedy můžeme pokládat za „strážce času“, jak dodává Ricoeur, jelikož nemůžeme myslet čas jinak než čas vyprávěný.

Tento vztah mezi vyprávěním a časem Ricoeur poprvé nastínil při vzájemné konfrontaci augustinovské teorie času a aristotelské teorie zápletky, jejichž srovnání otevírá první knihu *Času a vyprávění*. Všechna další pokračování Ricoeurových analýz pak byla obsáhlým přiblížením tohoto výchozího vztahu. V prvních dvou dílech *Času a vyprávění* Ricoeur výrazně obohatil aristotelský pojem konstrukce zápletky a zároveň poukázal na zajímavý moment, a to že racionalizace vyprávění odkazuje prostřednictvím vhodných zprostředkujících momentů k formálnímu principu konfigurace, který popisuje první část *Času a vyprávění*. Na straně historiografie o tom svědčí pojmy kvazi-zápletky, kvazi-postavy a kvazi-události a na straně naratologie přetrvávání stejného principu konfigurace dokonce i v moderních románových kompozicích, které se od tohoto principu na první pohled značně

⁹⁹ *Čas III*, str. 274.

odchylují. „Podle našeho přesvědčení tedy lze tvrdit, že v epistemologické rovině konfigurace zmnožení prostředkujících článků mezi vyprávěním a časem naše úvahy pouze prodloužilo, aniž by je přerušilo, a to i navzdory epistemologickým přelomům, jež v příslušných oblastech zcela legitimně uskutečnily historiografie i naratologie.“¹⁰⁰

Můžete však to samé tvrdit i o úvahách, které se týkaly refigurace času vyprávěním, situovaných do třetí knihy *Času a vyprávění*? Aporetika času se totiž značně rozrostla, jakmile Ricoeur k augustinovskému jádru svých výchozích rozborů připojil výdobytky fenomenologie, a proto nyní můžeme soudržnost takto rozšířené aporetiky oprávněně problematizovat. Jelikož můžeme zároveň na základě našich dosavadních poznatků problematizovat také samotné uspořádání aporií časovosti, navrhuje Ricoeur novou hierarchii aporetiky časovosti, jež se řídí jiným pravidlem uspořádání než tím, které vychází z historie nauk. Na základě tohoto nového uspořádání pak budeme moci znovu promyslet závěry, které z Ricoeurových zkoumání vyplývají, a dotknout se tak rovněž hranic, na které jeho záměr naráží. Ricoeur poukazuje na to, že v analýzách, které v prvním díle *Času a vyprávění* postupovaly od jednoho autora k druhému a od knihy ke knize, se vzájemně spojily tři odlišné problematiky. Za prvé upřednostnil aporii, která je výsledkem vzájemného zakrývání fenomenologické a kosmologické perspektivy, a podřídil jí budování polemiky v první části knihy, kdy postavil Aristotela proti Augustinovi. Podle Ricoeura je proto nyní nutné prověřit, zda je zkřížení referenčních intencí historie a fikce přiměřenou odpovědí na aporii dvojí perspektivy ve spekulacích o čase. Druhou nesází, která před námi ještě stojí, je osmyslit proces totalizace časových ekstasí,¹⁰¹ díky kterému se čas vždy vypovídá jako singulár. Zde si budeme muset rovněž položit otázku, zda je zmíněné zkřížení referenčních intencí historie a fikce schopno podat adekvátní odpověď i na tuto aporii totality času. Třetím problémem, se kterým se budeme muset vypořádat, je aporie nereprezentovatelnosti času, která se skrývá za dvěma předchozími aporiemi. Paralelní otázka tedy zní, zda je narativita přiměřeným způsobem schopna zodpovědět i tento nezdár reprezentace času.

Poetika vyprávění nabízí podle Ricoeura nejspokojivější odpověď na první aporii, která vzniká ze zakrývání fenomenologického a kosmologického pojetí času. Ze vzájemného prostupování historie a fikce, které pramení z procesu fikcionalizace dějin a historizace fikce,

¹⁰⁰ *Čas III*, str. 345.

¹⁰¹ Ricoeur zde zmiňuje Heideggerův pojem „ekstase“ a odkazuje tak k ekstatické jednotě tří časových dimenzí: budoucnosti, minlosti a přítomnosti, které se vyvozují ze sebe navzájem. Heidegger používá tento pojem právě proto, aby zůstal zřejmý kořen slovesa „vy-stávat“. Termín je odvozen z řeckého výrazu „ekstatikon“. Heideggerovy myšlenky, jimiž se Ricoeur v této pasáži nechal inspirovat, najdeme v jeho díle *Bytí a čas*.

vyvstává pojem narativní identity. „Označovat jisté individuum nebo společenství jako identické, znamená odpovědět na otázku: *kdo* vykonal toto jednání?, *kdo* je jeho původcem, autorem? Na tuto otázku se nejprve odpovídá tak, že se někdo pojmenuje, to znamená, že je označen vlastním jménem. Co je však oporou setrvalosti vlastního jména? Co nás opravňuje považovat subjekt jednání, jenž je takto označen svým jménem, za týž po celý život, který sahá od narození až do smrti? Odpověď může být pouze narativní. (...) Vyprávěná historie vyslovuje, *kdo* k jednání náleží. *Identita onoho kdo tedy sama není ničím jiným než narativní identitou.*“¹⁰² Historie jednotlivce i společenství je tedy neustále refigurována všemi pravdivými i fiktivními příběhy, které o sobě vyprávějí. Tato refigurace pak podle Ricoeura mění samotný život ve spleť vyprávěných historií. Jak dodává, vztah mezi charakterem jednotlivce nebo společenství a příslušnými vyprávěními, které tento charakter vyjadřují a zároveň utvářejí, je kruhový. Tento kruhový vztah také ilustruje kruh, o kterém jsme mluvili na začátku našich zkoumání trojího pojetí *mimésis*, kdy se třetí mimetický vztah vyprávění k praktickému jednání navrácí k prvnímu mimetickému vztahu skrze vztah druhý. Nyní však můžeme společně s Ricoeurem bez obav prohlásit, že tento kruh není bludný: „první mimetický vztah odkazuje v případě individua pouze k sémantice touhy, která zahrnuje pouze přednarativní rysy, jež jsou spojeny s potřebou, konstituující lidské přání; třetí narativní vztah se definuje *narativní indentitou* určitého individua či národa, vzešlé [*sic*] z nekonečného opravování předchozího vyprávění posledním a řetězcem refigurací, který z toho vyplývá. Stručně řečeno: narativní identita je poetickým řešením hermeneutického kruhu.“¹⁰³ Ovšem i řešení první aporie časovosti, které podává pojem narativní identity, má své hranice, jak naznačuje Ricoeur. Narativní identita není podle Ricoeura identita pevná a bez mezer: stejně jako můžeme konstruovat několik různých zápletek vztahujících se k různým příhodám, můžeme rovněž složit odlišné, často i protichůdné zápletky ve vztahu k vlastnímu životu. Narativní identita se tak neustále tvoří a rozkládá. Druhou hranicí narativní identity, na kterou Ricoeur upozorňuje, je, že úplně nevyčerpává celou otázku identity subjektu, ať už hovoříme o jednotlivci nebo o společenství.

Druhá aporie časovosti pramení z rozluky tří ekstasí času: minulosti, budoucnosti a přítomnosti navzdory tomu, že čas pojmáme jako kolektivní singulár. V teoretické rovině tuto aporii fenomenologie nezodpovídá, proto se Ricoeur obrací k praktické rovině historického myšlení, které přesahuje dualitu historického a fiktivního vyprávění a vytváří

¹⁰² *Čas III*, str. 350.

¹⁰³ *Op. cit.*, str. 352.

horizont jediných dějin. I toto měřítko však v našem případě selhává. Ačkoliv můžeme podle Ricoeura vysledovat vzájemný vztah mezi plurální jednotou časových ekstází a neúplným prostředkováním historického vědomí, nelze jeho konstituci připsat vyprávění. I v případě, že je vzájemným zkřížením překlenuta nesourodost historického a fiktivního vyprávění, toto křížení nikdy nestvoří „historickou“ narativní identitu. Narativní identita je vždy identitou určité osoby nebo společenství. Jelikož dává pojem zápletky v refiguraci času přednost mnohosti na úkor kolektivního singuláru, nemůžeme hovořit o žádné „zápletce všech zápletek“, která by byla schopná vyrovnat se myšlence jediného lidstva a jediných dějin. Nehledě na to, že podle Ricoeura je sama literární kategorie vyprávění vzhledem k myšlení dějin neadekvátní. V tomto bodě nám nezbyvá než připustit si, že nás historické myšlení dovedlo za hranice vyprávění. Narativita tedy není schopna předložit na druhou aporii časovosti stejně adekvátní odpověď jako na aporii první. Podle Ricoeura to však nemusíme vnímat jako nezdár, když budeme mít na paměti dvě věci: za první skutečnost, že odpověď narativity na aporie času nespočívá v jejich řešení, ale v jejich rozpracování, tedy v tom, že je činí produktivními (takto přispívá myšlení dějin k refiguraci času), a za druhé kantovské poučení, že: „jakákoliv teorie dosahuje svého neúplnějšího výrazu, jakmile výzkum oblasti, kde se verifikuje její platnost, končí rozpoznáním hranic, vymezujících oblast její platnosti.“¹⁰⁴

Dostáváme se ke třetí aporii časovosti. Nejen, že jsou úvahy o čase neschopné překonat rozdvojení fenomenologie a kosmologie a nedaří se jim dát smysl totalitě, která stále vzniká a zaniká prostřednictvím výměny budoucnosti, přítomnosti a minulosti, ale také podle Ricoeura ve skutečnosti „nemyslí čas“. Tato aporie vyvstává v okamžiku, kdy se ukazuje, že čas, který nelze konstituovat, sám patří k řádu konstituujícího, který je při konstituci vždy předpokládán. Odpovědí poetiky na tuto aporii, která je rozptýlena ve všech úvahách o čase, je přiznání hranic, s nimiž se narativita střetává mimo sebe i v sobě. Existence těchto hranic ukazuje, že ani vyprávění není s to vyčerpat schopnost vyslovování, která refiguruje čas. Nejobtížnější otázkou, které musí podle Ricoeura jeho zkoumání nyní čelit, je, zda má nereprezentovatelnost času paralelu na straně narativity. „Na první pohled se toto tázání zdá být nenáležitě: jaký smysl by mohlo mít refigurování nezbadatelného? Přesto však vůči anomálii této otázky není poetika vyprávění bezbranná. *Tajemství její repliky na nezbadatelnost času spočívá ve způsobu, jímž narativita směřuje k vlastním hranicím.*“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Čas III, str. 369.

¹⁰⁵ Op. cit., str. 381.

Hranic narativity jsme se již několikrát dotkli, týkaly se však schopnosti vyprávění refigurovat čas pouze prostřednictvím jeho možností vnitřní konfigurace. Teď se nám ovšem jedná o samotné hranice *refigurace času skrze vyprávění*. Vnitřní hranicí refigurace času skrze vyprávění máme podle Ricoeura na mysli naprosté vyčerpání umění vyprávět v blízkosti nezbadatelného, vnější hranici pak můžeme chápat jako přesahování narativního žánru jinými žánry diskursu, které se také snaží vypovídat čas (Ricoeur zde uvádí lyrický diskurs). Toto přiznání hranic vyprávění, které jde ruku v ruce s přiznáním záhadnosti času, však není ani v nejmenším krokem zpět: „(...) záhada času neznamená, že je řeč zapovězena, ale spíše podněcuje potřebu myslet ještě víc a mluvit jinak. Je – li tomu tak, pak je třeba až do konce sledovat návratný pohyb a vycházet z toho, že potvrzení historického vědomí v hranicích jeho platnosti vyžaduje ze strany jednotlivců i společenství, k nimž tito jednotlivci patří, zkoumání jejich příslušné narativní identity. To je pevné jádro celého našeho zkoumání. Pouze v tomto zkoumání si totiž sdostatek platným způsobem odpovídají aporetika času a poetika vyprávění.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Čas III*, str. 387.

3. Život – příběh, který chce být vyprávěn

Je všeobecně známým faktem, že lidský život je neodmyslitelně spjat s vyprávěním. Interval mezi životem a smrtí člověka nazýváme jeho životním příběhem. Právě fikce však činí život v pravém smyslu slova „lidským“, jelikož bez ní by byl jen pouhým výčtem biologických faktorů. Vztahem mezi životem a vyprávěním, jak jej popisuje Paul Ricoeur ve svém díle *Čas a vyprávění*, jsme se podrobně zabývali v předchozí, teoretické části práce.

Nyní propojíme tuto teoretickou část s částí, v níž jsme rozebírali dva filmy režiséra Chrise Markera, *La Jetée* a *Sans Soleil*. Na základě tohoto propojení bychom se chtěli dopátrat odpovědi na otázku, která vede celé naše zkoumání, tedy zda lze prostřednictvím těchto Markerových filmů, které jsou rovněž svého druhu úvahami o vztahu mezi vyprávěním a lidským životem, ukázat relevanci Ricoeurových poznatků obsažených v díle *Čas a vyprávění*. Vytyčíme si dvě tematické oblasti, kterými při hledání odpovědi na stěžejní otázku této práce projdeme: oblast vyprávění a oblast času. Uvnitř těchto dvou oblastí se pokusíme vysledovat, zda je naše předchozí analýza Ricoeurova díla platným teoretickým rámcem, který nám při správné aplikaci pomůže odhalit, jakým způsobem zachycují Markerovy vybrané filmy vztah vyprávění a lidského života.

3.1. Oblast vyprávění

3.1.1. Konstrukce zápletky

Jak Ricoeur předesílá, v práci *Čas a vyprávění* se bude neustále držet teze, podle níž jsou filosofické úvahy o čase pouze planým přemítáním, z něž neplyne žádný uspokojivý závěr. Jedinou odpověď na otázku po povaze času podle Ricoeura přináší pouze výkon narativity: „Budeme tvrdit, že konstrukce zápletky odpovídá na spekulativní aporii básnickým tvořením, jež sice umí tuto aporii osvětlit (v tom je hlavní smysl aristotelské *katharsis*), nikoliv však teoreticky vyřešit. K řešení tohoto druhu směřuje v jistém smyslu i Augustin: Splývání argumentace a hymnu v první části XI. knihy (...) naznačuje, že jedině básnická transfigurace tázání samého (a nejen řešení) zbavuje aporii ne-smyslu, do něhož zabíhá.“¹ Tento neustálý a tápavý výkon narativity najdeme i v Markerově filmu *La Jetée*. Hlavní hrdina je díky vysoce rozvinuté schopnosti imaginace předurčen k tomu, aby našel či

¹ *Čas I*, str. 21.

spoluvyvořil možnost budoucnosti, a to nikoliv pouze pro sebe. Hrdina, poháněn utkvělou vzpomínkou, překonává ono bezčasí, v němž se nachází (většina záchytných bodů minulosti byla zničena, nelze tedy činit ani výhled do budoucnosti), a právě prostřednictvím vyprávění, tedy konečného zřetězení jednotlivých událostí, dává smysl nesoudržným fragmentům své minulosti. Jakmile však vytvoří spojnici mezi zprvu záhadným počátkem, rozporuplnou přítomností a nejasným koncem, dospívá k okamžiku své smrti.

Vraťme se ještě jednou k problematice zápletky. Podle Ricoeura můžeme na zápletku pohlížet jako na aktivitu, která organizuje různorodé elementy do jednotného, uspořádaného a srozumitelného celku (příběhu). Jakmile začneme sledovat příběh a porozumíme mu, odhalíme také jeho zápletku. „Sledovat příběh“ je však velice složitý proces, který je veden našimi očekáváními ohledně jeho průběhu. Tato očekávání se postupně mění a přizpůsobují se vývoji příběhu, který se nám krok za krokem odhaluje, až dosáhne svého vyústění. V *La Jetée* se před námi odvíjí imaginární pouť muže, který se, poháněn utkvělou vzpomínkou, vydává za svým životním příběhem, jenž mu vyjeví teprve tehdy, když stane na jeho konci. V průběhu pátrání po tajemství svého života je rovněž nucen přizpůsobovat svá očekávání událostem, které ho na jeho strastiplné cestě potkávají. V závěrečné scéně filmu se hrdinovi ozřejmí nejen význam jeho vzpomínky, ale také fakt, že s ženou, se kterou po celou dobu zoufale toužil sdílet společnou přítomnost, se již nikdy nesetká. *Sans soleil* můžeme rovněž označit za poetické pátrání po životním příběhu, ať už po osobním příběhu hlavního aktéra filmu, Sandora Krasna, po příběhu samotného Markera, kterého můžeme s postavou cestovatele, dobrodruha a kameramana na volné noze s největší pravděpodobností ztotožnit, nebo po velkém životním příběhu lidské historie jako takové. Záběry, které Krasna v průběhu své cesty za příběhem natočil, se v závěru filmu přesouvají do Zóny a stávají se vzpomínkami. Tento finální moment, i když není tak tragický jako závěrečná scéna v prvním zmíněném filmu, má přeci jen příchut' něčeho zásadního a nevratného a podobně jako moment smrti hlavního hrdiny v *La Jetée* nám umožňuje nahlédnout všechny životní příběhy obsažené v *Sans soleil* v jejich celistvosti.

3.1.2. Narativní identita

Na základě předchozího zkoumání se nám nyní jasně ukazuje, že fikce, potažmo tedy vyprávění, je nezanedbatelným prostředkem sloužícím k porozumění sobě samému. Pokud se shodneme na tom, že vyprávění se nezavršuje jinde než v životě, a že život nemůže být uchopen jinak než prostřednictvím příběhů, které o něm vyprávíme, můžeme společně

s Ricoeurem směle tvrdit, že život zakoušený je život vyprávěný.² Ricoeurův pojem narativní identity je tedy pro naši analýzu vybraných filmů obzvláště důležitý. Jak jsme již zmínili výše, narativní identita podle Ricoeura pramení ze vzájemného prostupování historie a fikce, tedy přesněji z fikcionalizace dějin a z historizace fikce: historie jednotlivého člověka i celého lidského společenství je nepřetržitě refigurována prostřednictvím všech pravdivých i fiktivních příběhů, které o sobě vyprávějí. Právě tato refigurace pak z lidského života činí soubor vyprávěných příběhů. Narativní identita však má i své hranice, jak upozorňuje Ricoeur. Není stabilní, neustále se tvoří a znovu rozkládá, podobně jako můžeme vytvořit několik odlišných zápletek ve vztahu k různým událostem, můžeme také konstruovat různé (mnohdy dokonce protichůdné) zápletky v souvislosti s vlastním životem. Narativní identita na druhé straně nikdy zcela nezodpoví otázku ipseity člověka nebo společenství.

V *La Jetée* i v *Sans Soleil* se nám potvrzuje, že vyprávění je zcela nepostradatelné jak při formování identity jednotlivého člověka, tak i celého lidského společenství. Hrdina *La Jetée* dospívá k porozumění sobě samému právě skrze konstrukci svého životního příběhu. Jakmile do sebe dosud nesouvislé části skládky jeho života pevně zapadnou, začne vše kolem něj dávat smysl a konečně se mu také odhalí význam oné utkvělé vzpomínky. Tato chvíle však bohužel nemá dlouhého trvání, moment prozření je zároveň hrdinovým momentem posledním. I my se o hrdinově osudu dozvídáme zprostředkovaně právě skrze příběh, který se kolem něj postupně odvíjí, poznáváme jej díky tomu, že nám o něm neviditelný komentátor vypráví. Vidíme jednotlivé útržky hrdinova počínání a spojujeme si je do smysluplného celku, který pro nás utváří jeho životní příběh. Nakolik je odlišný od toho, jenž si hrdina konstruuje sám pro sebe, můžeme jen spekulovat. Narativní identita kameramana Sandora Krasna z filmu *Sans Soleil* je sestavena z nepřeborného množství záběrů, které za svůj dobrodružný život nashromáždil. Všechny nám vyprávějí jeho příběh, potažmo příběh Markerův: ukazují, kudy se ubírala Markerova dosavadní profesní dráha, jaké byly jeho hlavní zájmy a rovněž naznačují, kterým směrem se Marker hodlá vydat v následující tvůrčí etapě. V *Sans Soleil* se rovněž odráží otázka narativní identity lidstva: film zkoumá kolektivní historickou paměť, která je složena z obrazů a příběhů jednotlivců

² Srov. Ricoeur, P.: „Life: A Story in Search of a Narrator“. In: Ricoeur, P.: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Mario J. Valdes (ed.), University of Toronto Press, Toronto, 1991. Str. 435.

3.2. Oblast času

4.2.1. Augustinovské *distentio animi*

Vraťme se nyní k Augustinovu ústřednímu pojmu *distentio animi* a podívejme znovu příkladu recitace verše z paměti, který jsme zmiňovali v kapitole 3.1.3. Jak podotýká Ricoeur, recitace verše z paměti je dynamický akt. Naše očekávání se nejprve soustředí na verš jako na celek. S průběhem recitace v naší paměti zůstává to, co jsme „poslali do minulosti“, naši činnost tak můžeme nazvat vzpomínkou vzhledem k tomu, co jsme již zarecitovali, a očekáváním vzhledem k tomu, co z verše ještě zbývá zarecitovat. Naše pozornost však stále trvá, dokud verš nepředneseme celý. Čím více se blížíme ke konci verše, tím více ubývá očekávání a přibývá paměti, až se celé očekávání vyčerpá, jelikož skončený akt recitace přejde do paměti. Augustinovské *distentio animi* pak spočívá právě v protichůdném směřování tří výkonů, které se zapojují do tohoto aktu: očekávání, pozornosti a paměti. Augustinova teze trojí přítomnosti tak na sebe bere podobu teorie trojí intence. Očekávání, pozornost a paměť už nejsou pojímány jako samostatné výkony, ale fungují společně. *Distentio animi* je tedy rozepjetí tří částí jednoho výkonu: očekávání se soustřeďuje na verš jako na celek, paměť na ty části verše, které již byly zarecitovány, a pozornost je napjata mezi přenášením toho, co bylo budoucí, k tomu, co se v průběhu recitace stává minulým.

Poznatky z recitace básně a ze zpěvu písně můžeme vztáhnout také na jiné činnosti člověka, při nichž rovněž dochází k distenzi duše, potažmo na celý lidský život, který je z těchto činností složen, a přeneseně i na univerzální dějiny lidstva. Na tomto místě se pozastavíme, abychom upozornili na podobnost Augustinovy teorie *distentio animi* a trojí přítomnosti a konkrétních momentů v Markerových filmech *La Jetée* a *Sans Soleil*. Hlavní hrdina *La Jetée* se pohybuje mezi minulostí, která už uplynula a jejíž připomínky téměř zmizely, přítomností, která má podobu dystopického bezčasí, a budoucností, jejíž nastávání sám ovlivňuje. Nejsou to oddělené modalities skutečnosti, ohraničené body na přímce času, ale existují v podstatě simultánně, a hrdina jimi prochází právě díky výkonům své nadstandardně produktivní imaginace. V *Sans Soleil* není tento motiv vyjádřen tak explicitně, nicméně i zde se odráží, ačkoliv na poněkud jiné rovině. Zprostředkovaně ho můžeme najít i v příběhu kameramana Sandora Krasna, jehož prchavá existence není jednoznačně ukotvena v přítomnosti, spíše jako by mohl skrze své záběry neomezeně přecházet mezi minulostí, přítomností a budoucností. Nejsilněji se však tento motiv zrcadlí právě v hlavní myšlence filmu. Minulost, přítomnost a budoucnost, které nám zde Marker předkládá, nejsou pojaty

lineárně, nejsou to striktně oddělené entity. Je to spíše jakýsi soubor vzpomínek, myšlenek, snů, představ, tužeb, trápení a obav lidstva, kterými můžeme neomezeně proplouvat, pokud nám to naše imaginace umožní.

3.2.2. Vztah času a věčnosti

Smysl Augustinova pojmu *distentio animi* podle Ricoeura plně odkryjeme pouze tehdy, když jej konfrontujeme s Augustinovými úvahami o věčnosti, které se dotýkají problematiky času třemi zásadními způsoby, jež jsme zmiňovali v kapitole 3.1.4. Jak jsme také uvedli, *distentio animi* z tohoto srovnání s věčností vychází jako výraz vnitřní rozervanosti duše, která není schopna najít stálost věčné přítomnosti.

Snahu uniknout času, potažmo své vlastní historicitě, najdeme jak v *La Jetée*, tak v *Sans Soleil*. *La Jetée* můžeme v této souvislosti číst jako metaforu pro neschopnost „vystoupit“ z nepřetržitého toku času. Člověk nemůže jednoduše odmítnout otevřenost a rozporuplnost přítomnosti a nalézt spočinutí mimo „realitu času“, jak se o to pokouší hlavní hrdina. Závěrečné scény filmu, kdy se téměř zdá, že se hrdinovi podaří osvobodit se od hrozné neohraničenosti a zároveň konečnosti lidského života, však potvrzují, že je to nemožné: hrdinův konec je tragický. Ačkoliv je naše identita spoluutvářena narativně, nikdy nejsme absolutními pány času, respektive svého osudu. Právě fakt, že je identita člověka formována pomocí vyprávění, nám znemožňuje plně osvobodit se od působení času. V *Sans soleil* představuje tuto snahu vymanit se z lineárního toku času místo zvané Zóna, zvláštní virtuální prostor, který se nachází mimo prostor a čas a slouží ke kontemplaci obrazů upravených syntetizátorem. Tyto zvláštní obrazy ruší iluzorní dojem přítomnosti minulých okamžiků, který zpravidla vyvolávají archivní fotografie a filmy, a doslovně ilustrují působení času a paměti na obrazy minulého. Ačkoliv je většina záběrů, které se do Zóny dostávají, pevně ukotvena v čase a prostoru, Zóna jim dodává jakýsi nejednoznačný časový nádech, díky němuž vypadají, jakoby se vznášely v jakémsi bezčasní. Tyto obrazy jsou vytrženy z působení času, zařazují se mezi ostatní obrazy – vzpomínky a společně vytvářejí jeden velký příběh, který odráží „sny lidského pokolení“.

Závěr

Připomeňme si nyní, v samotném závěru práce, její jednotlivé etapy. Nejprve jsme představili osobu a tvorbu režiséra Chrise Markera, a to především jeho dva filmy *La Jetée* a *Sans Soleil*, které jsme si zvolili za modelový příklad, na němž jsme si dále ověřovali teoretické poznatky z části analyzující dílo Paula Ricoeura s názvem *Čas a vyprávění*.

Jak v části „markerovské“, tak v části zabývající se Ricoeurem jsme kladli důraz především na problematiku estetické zkušenosti času v jejím vztahu k paměti a imaginaci. Postupně jsme se zaměřovali na specifickou prožívání času a výkony paměti a imaginace především v narativní fikci. Naši pozornost jsme soustředili v první řadě na vyprávění jakožto prostředek ke konstrukci smysluplného zřetězení jednotlivých událostí. Hlavním zkoumaným vztahem, k němuž jsme v průběhu naší práce přihlíželi, byl vztah mezi žitým světem a světem díla. Celé naše bádání vedla otázka, zda je předložená analýza Ricoeurova díla platným teoretickým rámcem, který je možné při správné aplikaci využít k odhalení toho, jakým způsobem zachycují vybrané filmy vztah vyprávění a lidského života. Zvolili jsme si dvě tematické oblasti, kterými jsme při pátrání po odpovědi na danou otázku prošli: oblast vyprávění a oblast času.

V oblasti vyprávění jsme se nejprve zaměřili na konstrukci zápletky. Zápletka podle Ricoeura představuje dynamickou aktivitu, která organizuje různorodé elementy do jednotného, uspořádaného a inteligibilního celku (příběhu). Jak se ukázalo, v obou Markerových filmech se s touto aktivitou explicitně či zprostředkovaně setkáváme. V případě *La Jetée* se odráží v postavě hlavního hrdiny, který se pokouší udělit smysl nespojitým fragmentům své minulosti. Pojítka mezi zprvu záhadným počátkem, rozporuplnou přítomností a nejasným koncem představuje právě akt vyprávění. Také Markerův druhý film, *Sans Soleil*, můžeme označit za poetické pátrání po životním příběhu, ať už po osobním příběhu hlavního aktéra filmu, Sandora Krasna, který je Markerovým alter egem, nebo po velkém životním příběhu lidské historie jako takové. V průběhu tohoto pátrání se jednotlivé zdánlivě nesouvisející záběry filmu skládají do smysluplného celku. Naši pozornost v oblasti vyprávění jsme poté přenesli k pojmu narativní identity. Vyprávění je nezanedbatelným prostředkem sloužícím k pochopení sebe samého. Narativní identita se formuje právě prostřednictvím příběhů, které o sobě vyprávíme. Jak můžeme vidět v případě *La Jetée*, hlavní hrdina dospívá k porozumění sobě samému právě skrze konstrukci svého životního příběhu. Stejný scénář, pouze na rovině lidského společenství, se odvíjí i v *Sans soleil*.

Druhou oblastí, na kterou jsme se zaměřili při hledání styčných bodů mezi vyprávěním a lidským životem, jak je teoreticky formuluje Ricoeur a poeticky zachycuje Marker, byla oblast času. V první řadě jsme zkoumali augustinovskou zkušenost *distentio animi*, která je vyjádřením rozepjetí lidské duše mezi třemi modalitami skutečnosti: minulostí, přítomností a budoucností. Hlavní hrdina *La Jetée* při se při svém putování za utkvělou vzpomínkou pohybuje mezi minulostí, která už uplynula, přítomností, vězící v bezčasí, a budoucností, kterou svou aktivitou sám ovlivňuje. Minulost, přítomnost a budoucnost však nejsou chápány jako ohraničené body na přímce času, ale existují simultánně a hrdina jimi prochází právě prostřednictvím své nadstandardně produktivní imaginace. Tento motiv se také velice silně odráží v hlavní myšlence filmu *Sans Soleil*. Minulost, přítomnost a budoucnost, které nám zde Marker předkládá, nejsou rovněž pojaty lineárně. Nahlíží na ně spíše jako na soubor vzpomínek, myšlenek a snů lidstva, jimiž můžeme libovolně procházet, pokud nám to naše imaginace dovolí. Dále jsme se blíže soustředili na téma konfrontace času s věčností a poukázali jsme na to, že v obou zmíněných filmech se setkáváme se silnou touhou vymanit se z nepřetržitého toku času a naleznout stálost věčné přítomnosti. Tato tužba našla alespoň obrazně své naplnění pouze v případě *Sans Soleil*.

Naše zkoumání tedy potvrdilo fakt, že lidský život je neodmyslitelně spojen s vyprávěním. Díky teoretickému základu, který vycházel z Ricoeurova díla *Čas a vyprávění*, se nám na praktickém příkladu filmů *La Jetée* a *Sans Soleil* podařilo toto pevné pouto nastínit. Ukázali jsme si, že vyprávění je oním „oživujícím dechem“ interpretace, který dodává životu člověka jeho výjimečnost a činí z něj něco víc než jen biologický fenomén.

Seznam použité literatury:

Aristotelés: *Poetika*. Překlad: Milan Mráz. Praha: Oikoymenh, 2008. 292 str.

Augustinus, Aurelius: *Vyznání*. Překlad: Mikuláš Levý. Praha: Kalich 2006. 565 str.

Bellour, Raymond: „The Film Stilled“. In: *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 24, September 1990. Str. 99–123.

Bensmaïa, Réda: „From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's *La Jetée*“. In: *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 24, September 1990. Str. 139–161.

Friedlander, Eli: „*La Jetée*: Regarding the Gaze“. In: *boundary 2*, vol. 28, nb. 1, Spring 2001. Duka University Press, 2001. Str. 75–90.

Lupton, Catherine: *Chris Marker. Memories of the Future*. Reaktion books, 2004. 256 str.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Překlad: Miroslav Petříček jr., Věra Dvořáková. Oikoymenh, Praha 2000. 319 str.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Překlad: Miroslav Petříček jr. Oikoymenh, Praha 2002. 245 str.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*. Překlad: Miroslav Petříček jr. Oikoymenh, Praha 2007. 413 str.

Ricoeur, Paul: „Life: A Story in Search of a Narrator“. In: Ricoeur, P.: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Mario J. Valdes (ed.), University of Toronto Press, Toronto, 1991. Str. 425 – 437.

Ricoeur, Paul: „Mimesis and Representation“. In: Ricoeur, P.: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Mario J. Valdes (ed.), University of Toronto Press, Toronto, 1991. Str. 137-153.