

Film v paměti a paměť ve filmu

Radomír D. Kokeš

Téma *film a paměť* autora textu čistě hypoteticky svádí k tomu, aby se k němu postavil podvratně z extrémních pozic. Na jedné straně si může problém neúměrně zúžit. Bude se tak zabývat jen určitým velmi specifickým pojetím filmu a určitým velmi specifickým pojetím paměti, takže řekne všechno o ničem. Na druhé straně má možnost problém neúměrně rozšířit. Je potom schopen se zabývat filmem i jako tenkým povlakem na nějakém fyzickém materiálu a pamětí ve všech možných variantách toho slova, třeba množstvím dat uskladnitelných na přenosných klíčenkových USB flash discích, a tak nakonec řekne nic o všem. Podobně zákeřný ale nebudu a pokusím se zamyslet nad dvěma různými z mnoha možných vztahů mezi fikčním celovečerním filmem a pamětí: (a) filmem jako zprostředkovatelem historické kolektivní paměti, (b) pamětí jakožto funkcí/funkcemi vyprávění.

Film jako kolektivní paměť svého druhu?

Koncept historické či přesněji kolektivní paměti je přisuzován sociologovi a filozofovi Maurici Halbwachsovi. „Paměť se konstituuje, funguje a reprodukuje v určitých sociálních rámcích, které jsou vytvářeny lidmi žijícími ve společnosti. V nich jsou naše vzpomínky zasazeny a zpracovávány, jimi je určena relevance toho, nač vzpomínáme.“¹ Individuální paměť tak chápe jako nutně podmíněnou existencí paměti kolektivní.

Jak ovšem mohou (a mohou vůbec?) filmy zprostředkovávat či ovlivňovat historickou kolektivní paměť, pokud nejde o díla dokumentární, nýbrž fikční? Předem je třeba uvědomit si, že fikční filmy jakožto umělecká díla

¹ ŠUBRT, Jiří – PFEIFEROVÁ, Štěpánka (2010): Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. In *Historická sociologie*, č. 1, s. 13.

reprezentující specificky uspořádané fikční světy tvoří v jisté perspektivě dílo vůči světu aktuálnímu zcela autonomní. Jakákoli aktuálně existující entita jako Hitler, Karol Wojtyla či Spojené státy americké prochází na hranici světa transformací, kdy nabývá stejné ontologické povahy jako libovolná entita existující pouze a jenom ve fikčním světě (Indiana Jones, Terminátor či Metropolis).² Na jedné straně takovým fikčním dílům sice rozumíme právě proto, že sdílíme určitou kolektivní paměť, ve které jméno Adolf Hitler primárně referuje k německému říšskému kancléři, který jakožto nacistický diktátor významně ovlivnil dějiny dvacátého století – a prohrál druhou světovou válku. Pokud divák touto znalostí nevládne, realistické motivace a dominantní referenční význam třeba českého filmu *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977) pro něj zůstanou do značné míry nepostřehnutelné.

Na druhé straně mohou určité filmy sugerovat, že samy ke kolektivní paměti přispívají, a tak udržují či naopak narušují stávající *status quo*.

Filmy, které nevyužívají aktuální svět s jeho existujícími entitami (zakotvenými v kolektivní paměti) prvotně jakožto komplexně předem uspořádané pozadí pro vyprávění fikčního příběhu. Osudy fikčních postav naopak tvoří především scelující nástroj k efekt(iv)nějšímu zobrazení či dokonce komentování nějakého konkrétního aktuálně existujícího stavu věcí, nikoli jeho fikčního překladu. Je velmi snadné říci, že v této perspektivě film přestává být objektem zkoumání teorie fikce a stává se objektem zkoumání kulturních studií, ideologické kritiky či dokonce historie. Jistě je pravda, že pokud se zaměříme na produkci významů, analyzujeme už způsoby vztahování se díla ke světu naší žité zkušenosti, a nikoli dílo jakožto určitý umělecký celek. Jenže zároveň lze z pozice člověka reprezentujícího určité dominantní ideologické vzorce západní kultury jen obtížně říci, že jsou v důsledku vlastně zcela v pořádku filmy naznačující popírání holokaustu, prezentující Adolfa Hitlera jakožto pozitivní postavu či vytvářející očividně deformativní verzi českého disentu za komunismu.

2 Srov. též DOLEŽEL, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.

Filmy z kolektivní historické paměti nejen nutně vycházejí, ale zároveň ji mohou výrazně ovlivňovat a je nebezpečné si vytvořit ulitu automatické nezávislosti díla na každodenním životě. Ovšemže je také zcela relevantní vnímat za určitých badatelských podmínek (např. výzkum historických proměn průměrné rychlosti filmového střihu) významově problematická díla nezávisle na jistých historických souvislostech. Formálně dodnes vzrušující filmy jako *Deset dní, které otřáslý světem* (1928), *V přístavu* (1954) či *Král Šumavy* (1959) jsou ale zároveň díla explicitně utvářející představu o aktuálním světě, respektive o jeho minulosti, a bez dostatečné kontextualizace mohou být nikoli umělecky, ale právě historicky problematická. Naivní divák si pak může říci: vždyť oni ti nepřátelé komunistů byli tak odporná lidská monstra, vždyť ti udavači v paranoidní Americe byli vlastně chudáci,

vždyť ti čeští pohraničníci měli v padesátých letech vlastně dost těžký život a byli nuceni čelit zlým jedincům opouštějícím hranice našeho státu. Je třeba se ptát, z pozice jakého *statu quo* ve vztahu k jakému *statu quo* byly filmy utvářeny, a zároveň z pozice jakého *statu quo* to posuzujeme.

Jinými slovy, jakýkoli metodický fundamentalismus vede k určitému typu slepoty. Filmy jistě nevznikají ve vzduchoprázdnu, vycházejí z určité kolektivní paměti, nějak se k určité kolektivní paměti vztahují a nějak jsou na základě určité kolektivní paměti hodnoceny. Ne všechna fikční díla musí být ale z této pozice analyzována a jsem naopak přesvědčen, že jen minimum z nich podobný přístup dominantně vyžaduje. Ba co víc, některá z těch, která hypoteticky ano, jsou ve své ideologické manipulativnosti natolik průhledná, že podobně odhalující přístup je jen vykopáváním otevřených dveří. Může být ale badatelsky produktivní a pro jednotlivá díla jakožto umělecké celky mnohem příznivější přistupovat k nim třeba hlediska formálního vývoje kinematografie – práce s barevným filmovým materiálem (*Zítřka se bude tančit všude*, 1952), uplatňování klasických postupů v době nástupu postupů filmařsky mnohem progresivnějších (*Zelené barety*, 1968) nebo systematické zapojování dlouhých montážních sekvencí (*Rocky IV*, 1985). Ačkoli jsou součástí kolektivní paměti, očividně se k ní snažily manipulativně vyjadřovat a lze je takto bez obav z dezinterpretace reflektovat, nevidím důvod, proč tento přístup slepě následovat a nezvolit raději jiný, který přinese nějaké méně očividné poznání.

Je možné oprávněně namítnout, že výše řečené mohu snadno prohlásit i o literatuře, komiksu nebo divadle, ovšem ve všech případech jde o mnohem „zprostředkovanější“ umění. Kontakt s fikčním světem u nich (sestupně, bude-li platit pořadí, které jsem při jejich vyjmenovávání zvolil) podléhá mnohem složitějšímu a kodifikovanějšímu souboru prostředkujících vzorců než u filmu. Filmy snadno budí zejména u naivnějších diváků silný dojem autenticity zobrazovaného (jakkoli prostředky budování efektu reálného jsou zcela konvencionalizované a historicky proměnlivé). Svádí k hodnocení na základě kritérií věrohodnosti (takhle by se nechovali, takhle by to nevypadalo...) a pracují s nesrovnatelně větším množstvím konkrétních jednotlivin (proto se tak snadno a často píše, že filmy jsou vrahem fantazie). V důsledku tak představují pocitově jen minimálně zprostředkovaný fikční svět: pro jeho porozumění divák zapojuje velmi podobné kognitivní mechanismy, jaké zapojuje pro orientaci ve světě každodenní zkušenosti a při jeho porozumění. To vše činí filmy snadným nástrojem propagandy, napojujícímu se na kolektivní paměť a svádějícímu k jednoduché záměně reprezentovaného a prezentovaného.

Koneckonců, Vladimír Iljič Lenin kdysi v rozhovoru s komisařem pro osvětu prohlásil později často citovanou větu: „Ze všech umění je pro nás [bolševiky]

nejdůležitější film.“ Jinak řečeno, jestli výše řečené do jisté míry platí i pro jiné umělecké formy než film, film má z povahy svých formálních možností schopnost deformovat kolektivní paměť mnohem účinněji než kterákoli z nich... s výjimkou televize, která ale spíše než uměleckou formu tvoří platformu pro realizaci různých uměleckých forem.

Paměť a vyprávění

Když napíši, že se od paměti kolektivní přesuneme k paměti individuální, respektive paměti dlouhodobé a krátkodobé, jinými slovy tím chci říci, jak se od historicko-ideologických souvislostí přesouvám k otázkám formálních systémů... otázkám filmového vyprávění.

Ačkoli ne každý divák je schopen o paměti teoretizovat, kategorizovat ji jako senzorickou, dlouhodobou a krátkodobou, zapojení paměti do vyprávění tak jako tak představuje velmi účinný prostředek, jak vyprávět příběhy. Laicky řečeno, každý někdy na něco vzpomínal, zpětně rekonstruoval řadu událostí a třeba uvažoval o zrádnosti a nedůvěryhodnosti (cizí) paměti. A stejně tak pravděpodobně leckdo už nejméně jednou v životě pocítil pocit zneklidnění a zoufalství, když si na nějakou událost nemohl vzpomenout a věděl, že by měl (ať už za to může prostá nedokonalost paměti nebo účinek látek negativně působících na mozkovou aktivitu), případně si na nějakou událost nemohl vzpomenout a někdo jiný mu říkal, že by měl („Vždyť jsme se už potkali... loni... na večírku... slíbil jsi mi tohle a ono.“ „Kde jste byl včera kolem páté, když byl zavražděn lord Greystoke?“)

Filmová vyprávění na tuto vlastnost občas spoléhají (podobně jako třeba na touhu po drbech a tendenci k posuzování lidí na základě prvního dojmu) a zapojují paměť i do vyprávění, která by se bez vzpomínajícího jedince poměrně snadno obešla. Jinými slovy, paměť slouží jako dobrý nástroj vyprávění (nejen) filmových příběhů, protože lze čistě intuitivně předpokládat, že skrze problematiku vzpomínání a (absence) paměti jsou vyprávění srozumitelnější. Na obecné úrovni vypravěče lze uvažovat o zprostředkovateli informací uložených dlouhodobé paměti a na mnohem konkrétnější úrovni může plnit paměť roli vázaného motivu posouvajícího vyprávění. Ačkoli obě úrovně přeneseně souvisejí s pamětí, je zřejmé, že jinak nepředstavují nutně usouvzažněné jevy, mohou působit zcela nezávisle, anebo naopak spolu být úzce (funkčně) propojeny.

Film, paměť a postava-vypravěč

Na rozdíl třeba od literatury není ve filmu zdaleka samozřejmé či nutně užitečné předpokládat za textem vypravěče (ačkoliv by se mnou řada naratologů nesouhlasila, ale není naratolog ten, který by se zavdělčil naratologům všem). Pokud ve filmu nevidíme nebo neslyšíme nikoho vyprávět, bohatě

3 Srov. též BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

nám podle mě postačí předpokládat vyprávění jako proces neustálé distribuce vodítek k rekonstrukci příběhu a fikčního světa, který je směřován ke zpracování divákově kognitivní aktivitě.”³ Mnohá (zdaleka ne všechna) filmová vyprávění ovšem pracují (a) s vypravěči mimo obraz, kteří jsou zároveň součástí příběhu a světa, o nichž vyprávějí, (b) s vypravěči vyprávěcími uvnitř příběhu, kteří se „zastaví“ a vyprávějí o událostech, jež se v aktuálním světě tohoto příběhu odehrály dříve, přičemž tito vypravěči s těmito událostmi byli nějak spojeni.

Vypravěčovo vzpomínání může dodat i různorodému a střípkovitému vyprávění dojem jednotného celku. Nemusíme chodit daleko do minulosti, stačí se podívat například na velmi nedávnou filmovou adaptaci členitého románu *Atlas mraků* od Davida Mitchella. Jeho dílo má podobu jakéhosi pyramidálního systému, kde jsou jednotlivé příběhy vyprávěny ve formě hudebního sextetu pro překrývající se sólisty psaného jednou z postav: „klavír, klarinet, cello, flétnu, hobo a housle, každý s vlastním jazykem tóniny, rozsahu a barvy. V první řadě každé sólo přerušuje sólo následující, ve druhé řadě každé přerušené sólo zase postupně pokračuje.“⁴ Prvních pět příběhů je tedy přerušeno v polovině a šestý odvyprávěn celý, načež předchozích pět příběhů je v opačné posloupnosti dovyprávěno – ve filmu nikoli.

Film představuje všech šest příběhů jako mozaiku neustále se proplétajících příběhů, které jsou pospojovány primárně na základě motivických (asociace, paralely), kompozičních a rytmických vztahů – a co je pro nás nejdůležitější, celý film je zarámován vyprávěním muže v budoucnosti, který *vzpomíná* na události odehrávající se za jeho života (šestý příběh) a rekonstruuje události odehrávající se v předchozích historických etapách, jež jsou všechny nějak propojené. Lidská paměť je především asociativní, takže mechanická struktura filmu odpovídá procesu vzpomínání, kdy jedna vzpomínka vyvolává další a film působí jako „cop“ vzájemně se vyvolávajících asociací a paralel na různých úrovních. Takový přístup zároveň velmi usnadňuje porozumění, takže ve spojení se čtyřřádkovou strukturou vyprávění představuje členitý film jednoduše pochopitelný celek.

Jinak řečeno, kdybychom se snažili převyprávět příběhy v knize souběžně a dokonale si Mitchellův román jako monumentální soubor motivů pamatovali, pravděpodobně (a čistě hypoteticky) bychom se pohybovali po podobné trajektorii vzájemných asociací a paralel. Vypravěč rámuující celý film je tak podpůrným nástrojem, jak román – svou strukturou mimořádně náročný na paměť a vztahování si jednotlivých motivů k sobě napříč stovkami stran – převyprávět jako jednoduše sledovatelný a srozumitelný celek v analogii k lidskému vzpomínání. V tomto případě je ale přítomnost „globálního vypravěče“ opravdu především narativním trikem, jak usouvztažnit šest příběhů do jednotného celku. Hnidopich by totiž mohl namítat, že

4 Mitchell, DAVID (2006): *Atlas mraků*. Praha: BB Art.

člověk na intelektuální úrovni vypravěče coby konkrétní postavy příběhu by sotva měl tolik imaginace, aby převyprávěl příběhy z tak odlišných kulturních prostředí.

Vzpomínající vypravěč, který je zároveň nedílnou součástí jím vyprávěného příběhu, se samozřejmě v dějinách filmu objevoval v mnohem tradičnějších podobách – byť i tehdy často sloužil ke zpřehledňování spletitého labyrintu událostí (optikou vzpomínek jakožto série asociativně a logicky uspořádaných akcí). Ve filmech noir dokonce nemusel být ani živý (*Sunset Blvd.* z roku 1950 vypráví ze své perspektivy muž, kterého divák v prvním záběru vidí mrtvého v bazénu), ale jeho funkce jakožto zprostředkovatele své dlouhodobé paměti uspořádané z konkrétní perspektivy se neměnila. Často šlo přitom o detektivky, které se obracejí k paměti i k jako důležitému nástroji vyprávění: paměť jednotlivých vypovídajících podezřelých či svědků je zdrojem informací pro rekonstrukci zločinu, přičemž jednotlivé postavy se posadí, vypovídají... a často více či méně lžou. (Na podobném, byť méně lživém principu stojí i *Občan Kane* z roku 1941 nebo *Muž z mramoru* z roku 1977.)

Kombinací těchto dvou modelů jsou pak filmy o dvou časových úrovních, kde se pomocí vzpomínání jednoho vypravěče posouvá proces vyprávění ze současné úrovně do úrovně předchozích... a divák na rozdíl od detektivek předpokládá, že bude říkat pravdu. Výmluvným příkladem je *Titanic*, jenž se do minulosti posouvá z pozice současných postav (přesněji řečeno současných v roce 1997), které jsou konfrontovány s více než stoletou ženou, která na Titanicu prožila milostný román a přežila katastrofu. Začíná vzpomínat (sledována pohledy drsných hledačů pokladů), přičemž neskrývá svou zaujatost a emocionalitu vzpomínek, čímž vyvolává silná očekávání, která přehlíží skutečnost, že vypráví i o řadě událostí, u nichž nemohla být přítomná. Je to její paměť, její verze událostí a její životní příběh: nikdo ji nepřerušuje s tím, že o tomhle nemohla vědět, protože u toho nebyla.

Film, paměť a postava-konatel

Dlouhodobá paměť postavy-vypravěče ve všech předchozích případech stavěla diváka do role pouhého naslouchajícího. Ten byl s vědomím omezení, nespolehlivosti a zaujatosti lidské paměti ochoten promíjet řadu mezer ve vyprávění, které by po nesubjektivizovaném vyprávění vyžadoval k zaplnění, protože by narušovaly představu o jednotném celku. Ačkoli tyto filmy pracovaly s pamětí jako s motivem, tento motiv především funkčně umožňoval vstupovat do různých (a z různých) úrovní vyprávěného příběhu. Paměť může ovšem ve filmových vyprávěních plnit funkci dynamického motivu, kterého vyprávění funkčně využívá jako řídicího prvku: divák není na paměť odkázán, nýbrž s pamětí pracuje jako s primárně kompozičně (nikoli primárně

realisticky jako v předchozích případech) motivovaným prvkem – není už více či méně oddaným následovníkem něčího vzpomínání, je aktivnější.

Klasický případ představuje situace, kdy důležitá postava o svou paměť přijde. Tak je tomu třeba ve filmech *Rozdvojená duše* (1945), *Ztracená totožnost* (1991), *Výplata* (2003), *Neznámý* (2011) nebo v trilogii o agentu Jasonu Bournovi (2002, 2004, 2007). Tato tradice ale sahá až do roku 1915, kdy vznikl jeden z prvních narativních snímků o ztrátě paměti (*Garden of Lies*). Divák těchto děl více či méně společně s hrdinou jeho paměť rekonstruuje nebo alespoň doplňuje znalosti nad rámec vědění hlavní postavy o důležité informace, které mu nebyly vyprávěním poskytnuty. Výrazně ozvlášťujícím způsobem pak s tímto konceptem pracuje snímek *Věčný svit neposkvrněné mysli* (2004), v jehož případě divák společně s hrdinou postupně zjišťuje, že paměť neztratil, ale nechal si vymazat všechny vzpomínky na bývalou přítelkyni, ačkoli se tomu nakonec během procesu vymazávání snažil zabránit.

Zvláštní případ filmů o amnézii představují narativy s motivem postavy zbavené krátkodobé paměti (*Zimní spáči* z roku 1997 a o tři roky mladší *Memento*, případně romantická komedie *50krát a stále poprvé* z roku 2004). Ztrátou krátkodobé paměti postižené postavy ze *Zimních spáčů* a *Mementa* jsou velmi temné figury, ačkoli první z nich si toho není vědoma a druhá si ve své nemoci snadno udržuje iluzi, že temnou figurou není a jedná v zájmu vyššího dobra (a obě se snaží nahrazovat svou paměť pomocí fotoaparátu). Postava ze *Zimních spáčů* částečně způsobí autonehodu, při níž zemře malá holčička – ale protože se na to samozřejmě nepamatuje a žádný jiný svědek není, spouští se tragická spirála podezření a obviňování. Hrdina snímku *Memento* je však mnohem komplikovanější případ, stejně jako využití paměti ve vyprávění (upozorňuji, že kdo film neviděl, dozví se pointu).

Slepá místa paměti: Memento

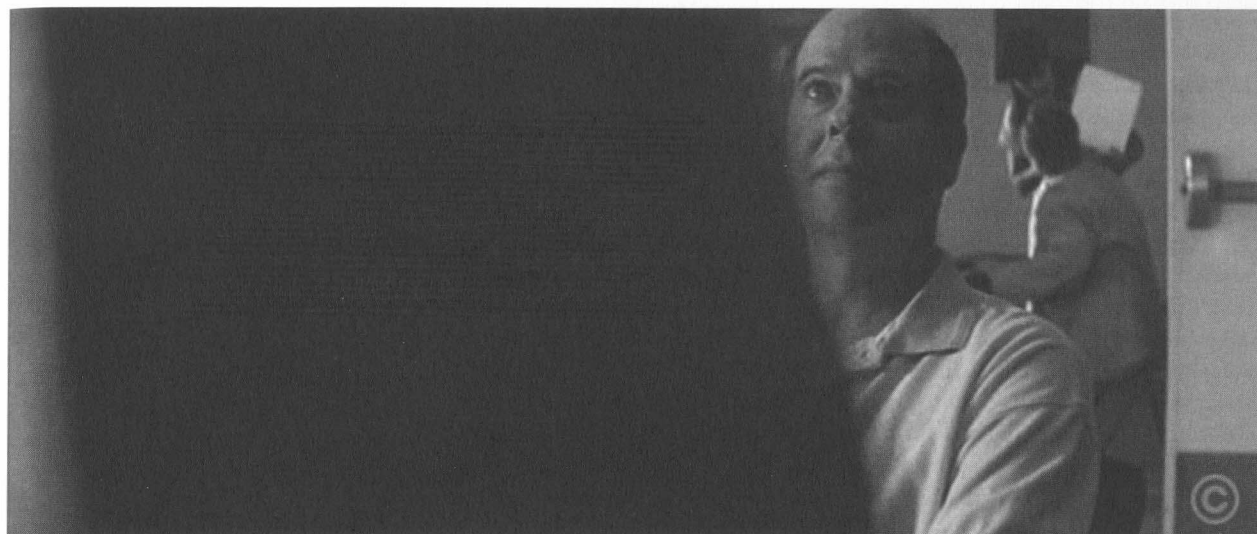
Vyprávění *Mementa* operuje jak s postavou-vypravěčem, tak s postavou-konatelem postiženou akutní ztrátou krátkodobé paměti, kdy si nedokáže zapamatovat víc než posledních pár minut. Vzpomínky se v určitý moment vymažou a Leonard zase ví jen to, že na své cestě pomsty pátrá po muži, který znásilnil a zabil jeho milovanou ženu. Svá detektivní zjištění si tetuje na tělo a ve světě se orientuje pomocí polaroidových fotografií, na něž si píše další upřesňující informace (jak divák zjistí, často značně nedůvěryhodné). Film je vyprávěn odzadu barevně a odpředu černobíle: každá další barevná scéna končí tam, kde předchozí začala, každá černobílá scéna chronologicky navazuje na tu předcházející černobílou scénu. Barevné sekvence začínají (ve vyprávění)/končí (v příběhu) zavražděním (údajného) vraha Leonardovy ženy, černobílé sekvence zachycují Leonardův telefonát z hotelového pokoje, kde člověka na druhém konci drátu

seznamuje s případem ztráty krátkodobé paměti postiženého Sammyho, který nešťastně zabil svou ženu.

V černobílé řadě je Leonard vypravěčem, který pomocí Sammyho příběhu osvětluje fungování své nemoci. Zároveň však film pomocí Leonardova vyprávění buduje paralelu s Leonardovým vlastním příběhem. V barevné řadě na cestě zpět napříč Leonardem dávno zapomenutými úseky času divák zjišťuje, že hrdinův „fakticky neomylný“ systém paměťových náhrad je snadno manipulovatelný, a to jak jeho okolím, tak nakonec i jím samým. Závěrečná půlhodina filmu totiž postupně odhaluje, že na svou nemoc (jemně řečeno) hřeší i Leonard, jeho verze reality před ztrátou krátkodobé paměti i po ní je překroucená a největším monstrem je on sám. Motiv paměti plní pro vyprávění klíčovou funkci na několika úrovních: za prvé umožňuje filmu motivovat mozaikovitou strukturu filmu v analogii k Leonardově střípkovitému vnímání světa, za druhé umožňuje konfrontovat Leonardovu absenci paměti s divákovou pamětí, jelikož divák srovnává svoje hypotézy o příčinách vyvozených s následků se skutečnými příčinami, jež však dostává až později, a za třetí...

Za třetí umožňuje konfrontovat takto zpětně uspořádanou reprezentaci Leonardovy paměti krátkodobé s chronologicky uspořádanou reprezentací Leonardovy paměti dlouhodobé, jež ale v důsledku tvoří nikoli analogii k Leonardově vlastnímu osudu, nýbrž klíč: z příběhu o pomstě se stává příběh o systematickém sebeklamu. Sammy a Leonard jsou sice dvě různé postavy, ale nikoli přesně tak různé, jak je Leonard ve svém vyprávění do telefonu prezentuje: Sammy nebyl muž s krátkodobou pamětí, který měl za ženu diabetičku, již nešťastnou náhodou zavraždil a skončil v blázinci; Sammy totiž nikdy žádnou ženu neměl... zato Leonardova manželka byla diabetička a Leonard ji pravděpodobně zavraždil sám. Všechny tyto informace se divák v uspořádané podobě dozví od Leonardova pochybného přítele Teddyho (který za to na konci příběhu, tedy na začátku vyprávění, zaplatí životem), jenž ale k Leonardovi pravděpodobně není zcela upřímný... ovšem není to jen Teddy, od koho se to divák ve finále vyprávění (tedy přibližně uprostřed příběhu) dozví.

Vyprávění poskytne divákovi pochříchu nenápadné (protože krátké a snadno přehlédnutelné), ale zato velmi průkazné vodítko hned se začátkem vyvrcholení filmu, v osmdesáté šesté minutě ze sto pěti (bez závěrečných titulků). Ve chvíli, kdy Leonard popisuje do telefonu klíčový okamžik v Sammyho životě, kdy Sammy omylem zabije svou ženu a skončí v blázinci, vyprávění divákovi tyto události vizuálně zprostředkovává – ovšem na jeden kratičký moment (několik málo okének filmového pásu), v němž kolem pacienta projde neznámý člověk, konfrontuje dvě různé verze reality: jedné Leonardovy a druhé skutečné, ve které v blázinci neseď Sammy (obr. 1), nýbrž Leonard (obr. 2).



Princip přemazávání krátkodobé paměti (kdy každá další barevná scéna přepíše významy těch předchozích) a nespolehlivosti paměti dlouhodobé (kdy Leonardova verze vlastní tragické minulosti je odhalena z podstatné části jako lež) se tak promítá do celkové organizace vyprávění. Významově pokřivená distribuce vizuálních podnětů (obrazy/fotografie) či faktických dat (pronesené věty/nápisy na fotografiích, tetování na těle) hrají roli nejen pro kognitivně retardovaného hrdinu ve fikčním světě, ale představuje i řídicí princip reprezentace tohoto světa ve filmovém stylu a vyprávění *Memento*. Paměť (její nedostatky, nespolehlivost, slepá místa) se mnohem více než v kterémkoli z předchozích filmů stává dominantním určujícím prvkem celku filmové formy, a zároveň od diváka nevyžaduje pochopení složitých kauzálních mechanismů či futuristických strojů, jako je tomu u mnohých sci-fi. Stačí zkrátka mít jen intuitivní povědomí o fungování paměti. Film s relativně složitou strukturou tak nakonec není tak složité pochopit, ba dokonce je to snazší než třeba porozumět síti příčinných souvislostí ve filmech jako *Pane, vy jste vdova!* (1970) nebo *Návrat do budoucnosti I-III* (1985–1990).

Závěr

Pojednal jsem o vztahu mezi filmem a pamětí, přičemž jsem volil vždy cestu oscilace mezi dvěma extrémy: (a) filmem jako součástí historické kolektivní paměti a pamětí jako součástí filmové formy, (b) interpretací filmů nezávisle na historické kolektivní paměti a interpretací filmů skrze jejich působení na historickou kolektivní paměť, (c) narativními funkcemi paměti u postav-vypravěčů a postav-konatelů. Takto účelově rozptýlené a zejména ve volbě dvou rámcujících klíčových oblastí značně heterogenní hledisko umožnilo v důsledku pokrýt – respektive naznačit – relativně širokou oblast otázek, které si lze v souvislosti se vztahem paměti a filmu klást.

Radomír D. Kokeš

(* 1982), doktorand Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Pole jeho badatelského zájmu tvoří teorie (seriálových) fikčních světů, teorie vyprávění, teorie filmového stylu a historická poetika české kinematografie (výzkum dějin stylu a vyprávění). Současně se věnuje dějinám myšlení o filmu, dějinám hollywoodského filmu, fenoménu Jamese Bonda a filmově teoretickým spojnícím mezi ruským formalismem, českým strukturalismem a americkým neoformalismem. Od roku 2007 vede specializovaný oborový blog „Douglasovy poznámky k filmům, seriálům a vyprávění“ (douglaskokes.blogspot.com), roku 2011 spoluzaložil nezávislé vědecké sdružení Brněnský naratologický kroužek, jemuž zároveň předsedá. Působí i jako filmový a literární kritik.

Rozhovor s Milenou Braud a Pietrem Lagrou

Tematizujeme: PAMĚŤ

ve studiích Paula Ricoeura, Charlotte Lindeové,
Aleidy Assmannové ad.

v denících jednoho rodinného klanu – Kateřiny Jakubíčkové,
Josefa Jakubíčka, Marie Hrnčířové

v textech Jiřího Kostůra, Pavla Hrnčíře,
Dagmar Urbánkové, Víta Janoty ad.

v obrazech Blanky Kirchner a Zdeny Kolečkové

PAN DORA.. V HOSPODĚ

Edice Post Bellum

Reflexe Davida Tomíčka, Martina Koláře
a Jakuba Štěpánka

kulturně-literární revue
PANDORA

24–25 / PROSINEC 2012