

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra filmových studií
Filmová věda – Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Briana Čechová

Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti.
Československá nová vlna v zrcadle flashbacku
Flashback as a narrative means for expressing memory.
Czechoslovak New Wave in the mirror of flashback

Disertační práce

vedoucí práce – PhDr. Petra Hanáková, PhD.

2015

„Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

It's the power of memory
that gives rise to the power of imagination.
Akira Kurosawa

Paměť je výsledkem vztahu minulosti a přítomnosti.
Alessandro Portelli

Abstrakt

Tato práce má dvě roviny a s nimi související dva cíle: teoreticky zakotvuje téma „Flashback“ v domácím odborném prostředí, a vytváří tak zázemí pro jeho další zkoumání, v rovině analytické se soustředí na období československé nové vlny. Filosofické zázemí pro zkoumání flashbacku jakožto zásadního vyjadřovacího prostředku filmové narace, schopného zachytit fungování paměti, mi poskytla filosofie paměti Henri Bergsona. Než jsem přistoupila k primárnímu zdrojovému materiálu, formulovala jsem si pracovní definici pojmu flashback a vytvořila základní historický přehled o jeho existenci v rámci dějin kinematografie světové a v tomto přehledu akcentovala vývoj kinematografie české. Období domácí nové vlny mi nabídlo pro studium sledovaného tématu kreativní prostor i příhodné podmínky. Vymezila jsem její časové určení, předchůdce, představitele a inspirované souputníky, jejichž tvorbu jsem však zkoumala v kontextu veškeré domácí hrané produkce. Tak bylo zjištěno, že v letech 1963 – 1969, kdy bylo realizováno 218 dlouhometrážních hraných filmů, se v jedné třetině z nich objevuje flashback. Tyto filmy se pak staly předmětem mého výzkumu: analyzovala jsem už literární a technické scénáře, filmy samotné i jejich kritickou odezvu, to vše výhradně z hlediska využití a percepce flashbacku jako narativního prostředku pro vyjadřování paměti. Ústředním se mi přitom stal pojem Uri Margolina *činná mysl*, neboť zkoumané filmy jsou do značné míry právě obrazem činné mysli svých postav. Na základě narativní analýzy Gérarda Genetta a s pomocí přehledových tabulek a časových kódů, členících tituly do paměťových segmentů a uvádějících rozsah jednotlivých flashbacků, jsem dospěla k závěru, že tvorba čs. nové vlny má výrazně reflektivní charakter a flashback je aktivním nástrojem takové reflexe. Při stanovení jejich typologie jsem zvolila jako výchozí typologii Yannicka Mourena, flashbacky, které se pro domácí dobové prostředí ukázaly specifické, jsem však označila vlastním termínem jako *časoprostorově kreativní*, formulovala nejen jejich funkce a žánrové preference. Byť se nepotvrdila výchozí hypotéza o masovém rozsahu využívání flashbacku ve zkoumaném období, ozřejmil se význam jeho dosahu v tvorbě konkrétních tvůrců a děl, formujících obraz celé epochy. Výsledky práce je možné konfrontovat s fungováním flashbacku v rámci dalších evropských kinematografií, pro něž byl v 60. letech rovněž příznačný modernismus.

Klíčová slova

flashback, paměť, filosofie paměti, bergsonismus, *durée*, narace, narativní analýza, činná mysl, československá nová vlna, modernismus

Abstract

This dissertation covers two levels and related goals: it theoretically incorporates the „Flashback“ theme in the scholarly environment, thus creating a background for further research, and concentrates on the period of the Czechoslovak New Wave on the level of analysis. Henri Bergson’s philosophy of memory is the philosophical background for investigating the flashback as the fundamental means of expression of cinematic narration, capable of capturing the functioning of memory. Before approaching the primary sources, I formulated a preliminary definition of flashback as a notion and I established the basic historical survey about its existence within the history of world cinema, accentuating the development of Czech cinematography. The New Wave period provided a creative space and suitable conditions for studying the theme. I delineated the period, predecessors, representatives and inspired fellow authors, but I studied their work in the context of the entire production of domestic feature films. I discovered that in the years 1963 – 1969, when 218 feature films were made, the flashback is used in one third of them. These films became the object of my research: I analyzed both draft script and shooting script, the films and critical response to them, all this solely in terms of using and perceiving the flashback as a narrative means for expressing memory. Uri Margolin’s notion of *thinking mind* was central to my research, since the studied films are, to a large extent, an image of the thinking mind of their characters. Using Gérard Genette’s narrative analysis and survey tables and time codes, dividing films into memory segments and stating the extent of flashbacks, I came to the conclusion that the Czechoslovak New Wave has a pronounced reflective character and the flashback is an active instrument of this reflection. When establishing their typology, I chose Yannick Mouren’s typology, but I gave the term *time-space creative* to flashbacks specific for the domestic period setting, and I formulated not only their functions and genre preferences. Although the original hypothesis on the mass scale of flashback usage in the researched period, the significance of their impact in the films of individual film-makers, depicting an era, was evidenced. The results of the dissertation can be confronted with the functioning of the flashback in the framework of other European cinemas, in which modernism was also a characteristic feature in the 1960s.

Keywords

flashback, memory, philosophy of memory, bergsonism, *durée*, narration, narrative analysis, thinking mind, Czechoslovak New Wave, modernism

OBSAH

1 Úvod, metoda a cíl.....	7
2 Filosoficko-naratologické zázemí tématu.....	12
3 Filmověteoretické vymezení pojmu a hledání jeho definice.....	24
4 Předpokládané mezníky ve vývoji a užití flashbacku.....	31
5 Československá nová vlna v zrcadle flashbacku.....	55
5.1 Pojem, představitelé a časové určení.....	57
5.2 Scénář jako zdroj informací o filmové práci s časem.....	62
5.3 Kritický diskurz čs. nové vlny.....	74
5.4 Typologie flashbacků, jejich funkce a žánrové preference.....	84
6 Případové studie.....	90
6.1 Francouzi na Kolibě aneb nová vlna pod vlivem.....	91
6.2 Křik a Žert jako příklady zastaveného času.....	102
6.3 Zlatá reneta <i>ou le temps d'un retour</i>	111
6.4 Morální zázemí nové vlny v tvorbě Ladislava Helgeho aneb Otcův osamělý den studu.....	121
6.5 Existenciální anachronie ve filmech Jana Němce a Drahomíry Vihanové.....	127
6.6 Proč by (ne)měl Antonín Kachlík patřit k české nové vlně?.....	145
6.7 Česká nová vlna versus maďarský modernismus.....	157
7 Závěr.....	163
Seznam použité literatury a dalších informačních zdrojů.....	171
Seznam citovaných filmů.....	187

1 Úvod, metoda a cíl

Na začátku mého bádání byl sklon dávat přednost filmům, které se někam a k něčemu vracejí, inklinace k tvůrcům, kteří jsou si vědomi, že ani zdaleka nežijeme jen přítomností, pokud je to do důsledků vůbec možné. Pierre Nora v této souvislosti hovoří o paměťovém tlaku: „Neboť nátlak paměti tíží nakonec jednotlivce a jedině jednotlivce, zároveň naléhavě i lhostejně; možné znovuoživení pak stejným způsobem záleží na jeho osobním vztahu ke své vlastní minulosti. Atomizace obecné paměti v paměť soukromou propůjčuje zákonu vzpomínky intenzivní sílu vnitřního donucení. Ukládá každému povinnost vzpomínat si a z opětovného dosažení přináležitosti činí princip a tajemství totožnosti.“¹ Z této inklinace, chápání přítomnosti jako prodlužované a aktualizované minulosti se nejprve vynořilo téma – fotografie.

Fotografie nikoli v kameramanském smyslu, ale fyzická podoba fotografie, která se objeví ve filmu jako fragment, nositel tajemství času, a tak do něho vnese další rozměr, možnost rozšířeného vyprávění za obrazem, neviděného za viděným. „Film plyne, a tak zjevuje určitou přítomnost, která přirozeně může být od nás značně časově vzdálená. Vyskytne-li se v rámci tohoto ‚nyní‘ fotografie, současnost získá svoji minulost a s ní nabude i nového prostoru; k ‚tady‘ se připojí nezbytné ‚tam‘. Zatímco filmový příběh se odvíjí v záběrových řadách, příběh fotografie je soustředěn do izolovaného bodu, jeho rozpínavost je však nevyzpytatelná. Zastavený pohyb fotografii naplňuje zvláštním fluidem; stejně jako každý obraz v sobě nese dar posvátnosti, tušené magie. Proto je její ztráta tak nebezpečná a ‚zneužití se trestá‘. Delphine Seyrigová v *LONI V MARIENBADU* hledá svoji podoběnku, jako by jí šlo o život. A možná tomu tak skutečně je. Nález znamená záchranu: života i příběhu.“² Jak vidno, už v diplomové práci mi šlo o hledání příběhu za příběhem, o snahu vystoupit mimo základní rámeček vyprávění, o jeho další, potenciální

¹ Pierre N o r a, Mezi paměti a historií, problematika míst. In: Helena B e n d o v á – Matěj S t r n a d (eds.), *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: NAMU 2014, s. 586.

² Briana Č e c h o v á, *Život fotografie ve filmu*. Praha: FF UK 1995, s. 94.

paměťovou stopu, která se, navzdory naší *pozornosti k životu*,³ rozkládá směrem do minulosti.

Dáme-li fotografii, která se logicky vztahuje k minulosti, možnost pohybu, je pro nás snadnější odhalit tajemství za ní, dešifrovat v ní obsažené sdělení, porozumět podnětu, pro nějž vznikla. Tak jsem se dostala k dalšímu, navazujícímu tématu – flashbacku, jenž se pro mne stal jen novým prostředkem, jak se přiblížit tématu paměti ve filmu obecně. Podle Sokrata byla paměť darem Mnemosyné, matky múz. „Bez paměti by nikdo nemohl využívat to, co Mnemosyny dcery vytvořily: jakýkoliv zvuk by se rozplynul, aniž by se stal součástí melodie, každé slovo verše by zmizelo dříve, než by zaznělo slovo rýmu.“⁴ Latinské *memoria* asociuje především písemné podání minulé události, film nám ovšem nabízí její obrazovou podobu. Uvědomila jsem si však, že mne nastolená problematika nezajímá v nostalgickém smyslu,⁵ nýbrž ve smyslu filosofickém – flashback jako specifický výraz filosofického pojmu *trvání*. Je filmové médium schopno takové trvání zachytit? A jak? *Durée*, rozhodujícímu termínu filosofie paměti Henri Bergsona a bergsonismu v podání Gillesse Deleuze jsem věnovala už studii o vlivu filosofova díla na filmovou teorii a praxi.⁶ Bergsonova koncepce paměti mi pomohla najít některé odpovědi na otázky, jak funguje naše vědomí a paměť, a tak i adekvátně filmově zaznamenaná paměť filmových postav. „Vědomí, říká Bergson, je již v samé své podstatě pamětí. Paměť není pouze jednou dimenzí vědomí: vědomí jako takové je pamětí, je charakterizováno neomezeným pronikáním minulosti do přítomnosti a neustálým rozlíváním se minulého v přítomném. /.../ Průběh vnímání se odehrává jako neustálé p r o m í t á n í, jako kontinuální zpětná projekce více či méně stlačených vzpomínkových obrazů okolo nás, a tyto obrazy jsou aktualizovány v závislosti na jejich užitečnosti vzhledem k charakteru přítomného vjemu.“⁷

³ Jako *pozornost k životu* popisuje Henri Bergson funkci vědomí, které disponuje určitou bariérou, díky níž vytěšňujeme vzpomínky, vyhodnocené jako neužitečné. Srov. Henri B e r g s o n, *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad 2002, s. 12.

⁴ Douwe D r a a i s m a, *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta 2003. s. 13.

⁵ Na téma flashbacku v nostalgickém smyslu se zaměřila např. mezinárodní konference, uspořádaná University of Geneva v září 2012 pod titulem „Flashbacks – Nostalgic media and mediated forms of nostalgia“.

⁶ Briana Č e c h o v á, Bergson a film. Vliv filosofického díla na filmovou teorii a praxi. *Kino-ikon* 14, 2010, č. 2, s. 5 – 20.

⁷ Josef F u l k a, Bergson a problém paměti. In: Jakub Č a p e k (ed.), *Filosofie Henri Bergsona*, Praha: Oykoiemh 2003, s. 33 a 37.

A poslední orientační bod pro mé další uvažování mi připravil Bergsonův vykladač Deleuze, když si sám položil otázku, kde se uchovávají vzpomínky a odpověděl si na ni následovně: „Tváříme se, jako by se vzpomínky musely někde uchovávat, jako by je byl schopen uchovávat například mozek. Ale mozek je bezvýhradně na linii objektivitu: nemůže disponovat žádnou povahovou diferencí vůči ostatním stavům hmoty; všechno je v něm pohybem, tak jako v čistém vnímání, které určuje. Vzpomínka naproti tomu tvoří součást linie subjektivity. Je absurdní směřovat obě linie tím, že mozek nahlížíme jako zásobárnu nebo substrát vzpomínek. A co víc, při zkoumání druhé linie by se dostatečně prokázalo, že vzpomínky se nemohou uchovávat jinde než ‚v‘ trvání. *Vzpomínka se tedy uchovává v sobě.*“⁸

Pokud se ve filosofickém smyslu vzpomínka uchovává sama v sobě, její fyzickou podobou může být fotografie a v rámci filmového vyprávění – flashback. Flashback jako vzpomínka na minulé děje, paměťový záznam, obraz našeho vědomí. Blízkost Bergsonova myšlení s filmovou teorií nerozeznal toliko Deleuze, pro mne je však jeho způsob psaní i uvažování stále inspirativní. Poté, co jsem se zabývala životem převážně papírové fotografie ve filmu, hodlám se nyní ze stejných pohnutek věnovat flashbacku, její zpravidla rozpočítávané variaci. Je tento paměťový nástroj a zároveň kardinální prostředek filmové narace dostatečně zmapován, historicky a teoreticky zakotven? Jaké je jeho místo v dějinách české kinematografie? A jak jsou domácí tvůrci schopni jeho prostřednictvím proniknout do lidské mysli?

Po prvních rešerších mi bylo jasné, že má práce bude mít dvoustupňový charakter, rovinu obecnou a konkrétní, zahrnující jak studium odborné literatury, směřující k uchopení dané problematiky, tak analýzu konkrétních filmů, s cílem charakterizovat jejím prostřednictvím určitou kinematografickou etapu. Mám-li se v druhé části věnovat české kinematografii, musím si vymezit výzkumné pole, neboť dosavadní bádání v této sféře nebylo zatím adekvátní zvolenému záměru a není ani možné obsáhnout filmy celého regionu. Abych se však mohla věnovat domácímu prostředí a zjistit, jakou roli tady hraje flashbackové zprostředkování, bylo třeba nejprve pro takové bádání připravit kontext a zázemí v hraničních disciplínách,

⁸ Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 61.

především filosofii a naratologii, kde jsem se soustředila zejména na filosofii paměti Henri Bergsona a záběr narativní analýzy Gérarda Genetta. Na základě získaných poznatků jsem si vytvořila vlastní pracovní definici pojmu.

Vzhledem k tomu, že zvolené téma nemá oporu v domácí odborné literatuře, považovala jsem za nezbytné formulovat si předpokládané mezníky ve vývoji a užití flashbacku pro vytvoření základní historické orientace. K vytipování rozsáhlého reprezentativního vzorku děl světové kinematografie mi napomohla pro mé téma klíčová historická publikace Maureen Turimové *Flashbacks in Film: Memory & History* z roku 1989, věnující se dějinám tohoto prostředku od jeho počátků do 60. let. Na otázku proč studovat právě narativní prostředek, se kterým kinematografie vždycky pracovala, Turimová⁹ reaguje, že výběrové soustředění na tropus flashbacku je způsob, jak skrze jeden její článek zkoumat celou filmovou historii, je to metoda skládání historie filmových forem. Sama se pak soustředí na to, jakou roli flashback hraje v historii filmu, v životě různých filmových estetik, zvláště pak při rozvoji filmového modernismu. Je si však vědoma toho, že studovat flashback neznamena jen zkoumat rozvoj filmové formy, je to také způsob sledování, jak tato forma angažuje různé koncepty a reprezentativní myšlenky. Mým záměrem bylo v tomto bodě na úsilí Turimové navázat a získané mezníky obohatit o českou stopu, a využít tak komplexní znalosti české kinematografie, nabyté při práci na katalogu „Český hraný film I – VI, 1898 – 1993“ (NFA 1995 – 2010). Hlavní cíl celé práce pak spočívá v její analytické části, kde se věnuji komplexně období 60. let v českém filmu, s důrazem na filmy nové vlny.

Vycházím z předpokladu, že je to právě období české, respektive československé nové vlny, kdy se v rámci naší kinematografie uplatnil prostředek flashbacku v maximální míře jako nástroj reflexe, neboť tomu přály historické, politické a kulturní souvislosti i uvolněný prostor pro nastupující změny ve filmové naraci. Nejprve si definuji označení nová vlna, její představitele i časové určení. Abych se vyhnula případnému překvapení a nepřesnostem, seznámila jsem se však se všemi hranými dlouhometrážními filmy vymezeného období, které se dochovaly v relativní úplnosti. Pro omezení výzkumného pole

⁹ Maureen T u r i m, *Flashbacks in Film: Memory & History*. London: Routledge 1989, s. 1.

pomím filmy středometrážní a krátkometrážní. Zdrojem k vytvoření seznamu sledovaných titulů mi byl IV. díl katalogu „Český hraný film“¹⁰. Analytický přístup k tak velkému množství dat směřoval také k vypracování typologie zjištěných flashbacků, stanovení jejich funkcí a odhalení žánrových preferencí.

Pramenně práce vychází z filmových kopií a studijních nosičů, uložených v NFA a scénářů a další literatury, evidované především v Knihovně NFA. Scénář přitom chápu jako první zdroj informací o filmové práci s časem. Naopak jako cennou doplňující informaci vnímám znalost kritického diskurzu československé nové vlny, dosaženou na základě průzkumu filmových periodik *Film a doba* a *Kino* v období od roku 1962 do roku 1970, kde jsem se soustředila na to, jak autoři recenzí konkrétních titulů vnímali u představitelů nové vlny a jejich kolegů práci s časem, hlavně pak nakládání s flashbackem a jak tuto práci reflektovali ve svých textech. Filmy vybraných představitelů nové vlny, jejich předchůdců či souputníků detailně analyzuji v případových studiích s cílem dopracovat se k co nejpřesnějšímu obrazu o tom, jak se tvůrci 60. let zaobírali kategorií filmového času a jak k tomu využívali flashbackového zprostředkování. Zajímá mne přitom časový rozsah i dosah takového do minulosti obráceného uvažování a jeho dopad na formální strukturu díla, veškeré projevy existenciální anachronie v rámci filmového vyprávění.

Metodologicky má tato práce nejbližší k naratologii, konkrétně k již zmíněné narativní analýze Gérarda Genetta, a ke kognitivním vědám, zvláště terminologii Uri Margolina. Filmové dílo lze analyzovat podle toho, jak s prostředkem flashbacku jeho režisér disponuje. Aplikace narativní analýzy na filmy nové vlny mi umožnila popsat vyjádření existenciální anachronie uvnitř jejich stavby, a definovat tak postavení jednotlivých tvůrců v oblasti práce s časovými rovinami filmového vyprávění. Ze tří kategorií, které tvoří podstatu Genettovy analýzy – kategorie času, modu a hlasu – jsem se zaměřila zejména na vztah času příběhu a vyprávěcího aktu. V rámci první kategorie rozlišujeme aspekt posloupnosti, trvání a frekvence. Při analýze byl pro mne hlavní právě aspekt posloupnosti, který odkazuje k anachronii, a tak nesouladu mezi fabulí a syžetem skrze analepsi a prolepsi, ve

¹⁰ *Český hraný film IV 1961 – 1970*. Praha: NFA 2004.

filmovém vyjadřování flashback a flashforward. Vedle narušeného pořádku vyprávění mne rovněž zajímal způsob, jakým lze vyprávění rozšiřovat, zrychlovat, zpomalovat a kolikrát se událost ve fabuli odehrála, případně kolikrát se o ní vyprávělo. Všechny tyto údaje jsem zaznamenala do tabulek, a to včetně délky jednotlivých flashbacků, které jsem členila do paměťových segmentů. Tak jsem mohla rovněž identifikovat, zda je struktura vyprávění otevřená či uzavřená a jaké existují spoje mezi reálnou rovinou dějovou a oneirickou rovinou pocitovou, případně i nereálnou kondicionální.

Vzhledem k důrazu práce na možnosti filmového média zachytit fungování paměti, považuji za určující Margolinův pojem *činné mysli*, jenž lze definovat jako „subsystém mentálního života jedince, zabývající se zpracováním informací“.¹¹ Takový subsystém zahrnuje také afekty, tužby a chtění, které mohou působit jako pohnutky při procesu uvažování, mohou dát vzniknout emočním stavům. Jelikož zkoumané filmy vykazují do značné míry obrácení pozornosti k myslí svých hrdinů, je právě pojem *činné mysli* klíčový a tabulky, dokumentující vedle obsahu takových změn rovněž jejich délku, četnost, přináležitost ke konkrétnímu času i vzpomínkovému segmentu, rozhodující pro uchopení jednotlivých děl a stanovení jejich významu v rámci sledované problematiky, které směřuje k postižení reflexivního charakteru československé nové vlny jako celku.

2 Filosoficko-naratologické zázemí tématu

Ve filmu flashback, v literatuře analepse nebo retrospektiva, ve filosofii a psychoanalýze vzpomínka jsou pojmy, jejichž obsahem je objektivní zachycení historie nebo subjektivní zpověď, přiznání, sen, prezentace minulého vycházející z přítomného. Předpokladem fungování všech těchto příbuzných vyjadřovacích prostředků, koexistujících napříč disciplínami, je však psychologická aktivita, která zprostředkovává minulý stav vědomí a poznává jej rovněž jako minulý, tedy paměť. Filosofické teorie, zabývající se problematikou paměti, můžeme rozdělit podle toho, zda považují zapamatování za

¹¹ Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Praha – Brno: Ústav pro česko literaturu AV ČR 2008, s. 4.

proces, který vzniká vtisknutím do mozku (fyziologické teorie) nebo za proces charakteristický pro vědomí (psychologické teorie). Pro zapamatování je důležitá jak struktura vzpomínky (Gestalttheorie, tvarová psychologie), tak možnost opřít ji o jiné, zpravidla společenské kategorie.¹² Paměť nám může způsobovat bolest, ale bolestná je rovněž její absence, protože bez paměti není individuality, možnosti sebevyjádření. „Svůj profesionální úkol tedy spatřuji ve vytvoření vlastního, individuálního toku času, ve vytvoření vlastního vjemu pohybu času,“¹³ konstatuje Andrej Tarkovskij a přitom vnímá zrození kinematografie zároveň jakožto počátek nové umělecké disciplíny, která je schopna zapečetit čas, opakovat jej, vracet se k němu. Vlastní realizaci v této oblasti pak chápe jako schopnost zachycení a předání jinak časově limitované zkušenosti.

S vědomím šíře, jakou téma paměti v oblasti filosofie zaujímá, pokusíme se je vymezit a definovat pro potřeby našeho průzkumu. Rozhodující přitom pro nás bude filosofie paměti Henri Bergsona,¹⁴ konkrétně pojmy, s nimiž filosof pracuje především ve své druhé knize *Matière et Mémoire*, vydané roku 1896.¹⁵ Tady autor komentuje svůj celoživotní zájem o vztah duše a těla (ve smyslu psychologie a fyziologie), kde pod tělem-hmotou rozumějme formu existence, jež se může vymezit vůči univerzu jen za přítomnosti ducha, přičemž „o duchu je nutno mluvit všude tam, kde je vědomí, tj. tam, kde do přítomnosti zasahuje prostřednictvím paměti minulost a vzpomínka“.¹⁶ V ideálním případě i filmový obraz, má-li divákovi něco sdělit, by měl mít duchovní rozměr-tvořivý náboj, a k tomu je mu třeba paměti, ať už svého konkrétního tvůrce či celé kinematografie.

¹² Podle Halbwachse paměť mimo společnost není možná. In: Maurice Halbwach, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan 1925.

¹³ Andrej Tarkovskij, *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura 2009, s. 125.

¹⁴ Vliv Henri Bergsona (1859 – 1941) překročil na přelomu 19. a 20. století a nejvíce pak mezi dvěma světovými válkami hranice Francie. Někdejší učitel a inspirátor Gabriela Marcela, Jeana-Paula Sartra, Jacquesa Maritaina, Vladimira Jankélévitcha či Maurice Halbwachse si sice přímé následovníky nevychoval, ale přesto můžeme konstatovat, že jeho dílo kolem nás rezonuje dodnes. A to nejen ve filosofii, ale také v literární teorii a literatuře samotné, zvláště té modernistické, ve výtvarném umění, a v neposlední řadě také ve filmové oblasti, ať už teoretické (např. Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006.) či praktické (francouzská nová vlna, především dílo Alaina Resnaise, okomentováno tamtéž).

¹⁵ Česky Henri Bergson, *Hmota a paměť. Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh 2003. Současný zájem o Bergsona a jeho myšlení u nás už naznačují nové překlady či dokonce první překlady jeho děl do češtiny, vydané v posledních letech.

¹⁶ Josef Fluka, Bergson a problém paměti. In: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona*. Praha: Oikoymenh 2003, s. 37.

Paměť představuje v tomto textu první pojem, který je na místě definovat. Bergson ji chápe jakožto přežívání minulých obrazů, které se stále mísí s naším vnímáním přítomnosti, již dokonce mohou nahradit. Jde přitom o doplňování a obohacování přítomné zkušenosti o zkušenost již získanou. Přítomný náhled bez paměti by znamenal velmi málo: zvláště v procesu rozhodování může být právě vzpomínka mnohem důležitější a užitečnější než přítomná skutečnost.¹⁷ Tehdejší přítomnost se tak stává dnešní minulostí, která je však zase přítomná díky paměti. V minulosti nacházíme příznaky současnosti, které jsme tehdy nerozpoznali, protože jsme nevěděli, kam se budeme v budoucnosti ubírat.¹⁸ Pro Bergsona také vědomí znamená především paměť¹⁹ obohacenou o minulé obsahy, mozek tady ale nemusí vždy hrát roli shromažďovatele a uchovatele poznatků, může fungovat i naopak. „Neslouží k uchovávaní minulosti, ale v první řadě k jejímu zastření a potom k tomu, aby z minulosti prosvítla ta část, která je užitečná v praktickém životě.“²⁰ Dodejme, že paměť je nezbytná pro naši identitu, vědomí sebe sama, vlastní úplnosti, bez ní jsme izolovaní, osamocení, nedostateční.

Autobiografická paměť jakožto samostatný pojem pro ukládání vzpomínek a osobních zkušeností se však objevuje až v 80. letech 19. století v souvislosti např. s experimenty Francise Galtona, které dokazují, že paměť spojená s konkrétní osobností má rovněž vlastní vůli a obtížně postižitelné zákonitosti, odvíjející se od prvního kritického množství poznatků jedince o sobě samém. Vracet zpět nás přitom mohou fotografie, filmy, ale také vůně, dotyky, okolnosti.²¹ Aby minulost promluvila, potřebuje takového prostředníka nebo alespoň odstup, který rovněž vytváří nové příležitosti pro vyprávění.

¹⁷ Henri B e r g s o n, *Hmota a paměť*, s. 66.

¹⁸ Henri B e r g s o n, *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta 2003, s. 25.

¹⁹ Miroslav Petříček na toto téma poznamenává: „Bergson mluví o *vědomí*, ale mluví o něm tak, že jeho jednota se téměř začíná rozkládat v jeho pohyblivosti, jež je ale *trváním*, tedy zároveň změnou a identitou; jeho ústřední funkcí není sebe-reflexe, nýbrž *paměť*; vědomí znamená především paměť. Neboť vědomí, jež by neuchovávalo nic z minulosti, by stále zapomínalo sebe sama (a nemohlo by se k sobě vztahovat), každým okamžikem by zanikalo a každým okamžikem by se stále znovu rodilo...“ Miroslav P e t ř í č e k, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009, s. 50-51.

²⁰ Henri B e r g s o n, *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad 2002, s. 82.

²¹ Douwe Draaisma v této souvislosti připomíná pojmy *flashbulbmemories* a *déjà vu*. První se týká zejména šokujících zpráv, u nichž nám zpravidla utkví i okolnosti, za nichž jsme se je dozvěděli. Druhý se jeví spíše jako důsledek poruchy orientace v čase, matoucí efekt zdvojeného prožívání, kdy ve skutečnosti nejde o vzpomínku, ale pouze o její iluzi. Douwe D r a a i s m a, *Proč život ubíhá rychleji, když stárneme. O autobiografické paměti*. Praha: Academia 2009.

Z kinematografických žánrů představuje série mající retrospektivní strukturu zvláštní případ využití časového odstupu (např. filmy s postavou Indiana Jonese). Postavu tady nesledujeme lineárně, ale naopak se vracíme stále hlouběji do její minulosti. Ona tak nestárne, má malou budoucnost a obrovskou minulost, avšak nic z doby minulé nemá na přítomnost vliv. To je logické ve vztahu k době vzniku takovýchto pokračování, ale naprostý nonsens z filosofického hlediska, o Bergsonovi nemluvě. V této souvislosti je dobré si rovněž připomenout termíny, s nimiž v rámci kulturní sémiotiky pracuje Renate Lachmannová.²² Informativní paměť, která funguje lineárně, s dimenzí času disponuje, zatímco kreativní paměť, která má prostorovou kontinuitu a je v ní tak aktivní celý masiv textů určité kultury, je vůči času rezistentní. Kreativní paměť je tedy pojem na žánr série rovněž aplikovatelný.

Ve vztahu k **vnímání**, podle Bergsona, paměť nepředchází, ani nenásleduje, nýbrž koexistuje. Zato další dva pojmy, které v této souvislosti rozlišuje, můžeme teoreticky zachytit na časové ose, byť se samostatně reálně nikdy nevyskytují. **Čistá vzpomínka** coby myšlenka vyvolaná z hlubin paměti se rozvíjí ve **vzpomínku-obraz** a jak ten nabývá na jasnosti, intenzivněji splývá právě s vnímáním, stává se jím.²³ Co potom opravdu existuje, je spíše minulost než přítomnost,²⁴ nová podoba někdejší přítomnosti, která k nám díky distanci promlouvá srozumitelnější, bohatší řečí, a tak **trvá**. Soudíme, že právě tady je klíčový okamžik Bergsonova přemýšlení na téma času a paměti, což bude rozhodující rovněž pro další směřování této práce. Uvedme na tomto místě ještě termín, s nímž filosof sice nepracuje, nicméně pro naše vnímání je zcela zásadní, a to je implicitní paměť.²⁵ Implicitní paměť představuje vztah mezi vzpomínkou a zapomínáním, kdy na konkrétní zkušenost nemáme žádnou vědomou vzpomínku, ale ona přesto ovlivňuje naše jednání. U nejzávažnějších forem amnézie je implicitní paměť rovněž prakticky nezničitelná, a tak věci, které si ve skutečnosti nepamatujeme, mohou mít pro nás podstatnější důsledky než ty, které ve vědomé paměti máme.

²² Renate L a c h m a n n, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 50.

²³ H. B e r g s o n, *Hmota a paměť*, s. 95.

²⁴ Josef F u l k a, Bergson a problém paměti. In: Jakub Č a p e k, *Filosofie Henri Bergsona*, s. 31.

²⁵ D. D r a a i s m a, *Proč život ubíhá rychleji, když stárneme. O autobiografické paměti*, s. 248.

Daleko před Bergsonem to byl už Aristotelés, kdo rozlišoval stavy pamatování, znovu zjištění a vzpomínání, přičemž vzpomínání pro něho předpokládalo přerušování kontinuity v získávání poznání. Paměť, jeho slovy, vyžaduje obraz v duši, otisk bývalé smyslové představy.²⁶ Dokonce si byl vědom souvislosti času a pohybu, neboť čas vnímal jako míru pohybu lidské duše. A zájem o proces vzpomínání Aristotelés převzal od Platóna, jenž se jím zabývá hned v několika dialozích.²⁷ Pokud jde však o Bergsonovy současníky a následovníky,²⁸ jejich úvahám o čase byla zřejmě nejbližší filosofie Martina Heideggera. „Pobyt ‚se nachází‘ vždy jen jako faktum vržené. Ve vynacházení, v rozpoložení je pobyt sebou samým přepadán jako jsoucnost, jímž, ještě jsa, již byl, to znamená stále jest bývalý. Primární existenciální smysl fakticity spočívá v bývalosti.“²⁹ Co tedy Bergson vyjadřuje pojmem trvání, k tomu se Heidegger přibližuje skrze *bývalost*. A pravděpodobně, když formuloval sv. Augustin svůj skeptický argument a nahradil čas minulý, přítomný i budoucí pojmem *plynutí*, měl na mysli něco podobného. Ostatně Bergsona předznamenával jednou ze svých znepokojivých řečnických otázek: „...Proto mne napadlo, že čas není ničím jiným než jakýmsi *trváním*, ale trváním čeho?“³⁰ Po sv. Augustinovi naplňuje toto trvání pochybnostmi i Edmunda Husserla, neboť si není jistý věrností zpřítomňované minulosti.³¹ Na ty mu však „odpovídá“ Vladimír Jankélévitch: „Vždyť úkolem paměti není podržet čin, ale obohatit zkušenost; na můstku vzpomínek se akce odráží s větší energií a do větší výše.“³² Jankélévitchova filosofie tvůrčího okamžiku přiznaně vychází z Bergsonova pojetí intuice. Podobně se vyjadřuje historik Jacques Le Goff, když říká: „Paměť, z níž historie čerpá a již zároveň obohacuje, se snaží minulost zachránit jen proto, aby posloužila přítomnosti a budoucnosti,“³³ a doplňuje pojem paměti kolektivní,

²⁶ Richard S o r a b j i, *Aristotelés – O paměti*. Praha: Petr Rezek 1995, s. 82.

²⁷ Význam paměti zdůrazňovali ve svých textech také např. dominikánští učenci Albert Veliký a Tomáš Akvinský.

²⁸ Jedním z Bergsonových následovníků v českém prostředí je psychiatr Svetozar Nevole, o tom více ve své disertaci viz Kateřina S v a t o ň o v á, *Odpoutané obrazy. Archeologie (českého) virtuálního prostoru*. Praha: FF UK 2010.

²⁹ Martin H e i d e g g e r, *Bytí a čas*. Praha: Oikoimeneh 1996, s. 359.

³⁰ Paul R i c o e u r, *Čas a vyprávění. I. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oikoimeneh 2000, s. 33.

³¹ Paul R i c o e u r, *Čas a vyprávění. III. Vyprávěný čas*. Praha: Oikoimeneh 2007, s. 54.

³² Vladimír J a n k é l é v i t c h, *Odpuštění*. Praha: Mladá fronta 1996, s. 20.

³³ Jacques L e G o f f, *Paměť a dějiny*. Praha, Argo 2007, s. 112.

jejíž existence by nás měla zavazovat k takovému konání, které ve výsledku jedince osvobozuje, nikoliv zotročuje.

Od konce 17. století dominovala západnímu myšlení newtonovská koncepce času, kde čas a prostor byly chápány jakožto veličiny absolutní. Čas spojoval jevy za sebou následující, prostor jevy koexistující, což na počátku 20. století zpochybnil Albert Einstein, když viděl v čase čtvrtou souřadnici časoprostoru. Myšlení o čase tak získalo tři základní atributy: interioritu, relativitu a otevřenost.³⁴ Bergsonovo uvažování o čase zcela zapadá do dobových souvislostí, zájem společnosti o toto téma byl tehdy zřejmě na vrcholu, modernističtí umělci, ale i vědci začali veřejný standardizovaný čas vnímat jako stále plynoucí a, na rozdíl od koncepce Isaaka Newtona, proměnlivou veličinu. Jako nepřetržitý proud vnímá čas i americký pragmatik William James, z jehož stati *The Stream of Thought*³⁵ pochází termín *proud vědomí*.³⁶ Ten se posléze stane pojmem literárním, zvláště v rámci britského modernismu. Modernisté chápou, že žádný přítomný okamžik neexistuje pouze sám o sobě, aniž by neobsahoval něco minulého a zároveň nepředznamenával cosi budoucího, o čemž však zatím nemáme jasnou představu.

Z bergsonovské koncepce času vychází vědomě zejména Virginie Woolfová. V *Času a vyprávění* pojmenovává Paul Ricoeur její *Paní Dallowayovou* jako *příběh času*, který ukazuje k věčnosti. Stejně jako *Kouzelný vrch* Thomase Manna a *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta autor podrobuje tento román analýze jakožto fiktivní zkušenost času. „Umění Virginie Woolfové zde spočívá v proplétání přítomnosti, s jejími okraji bezprostředně přicházejícího a nedávno minulého, a rozpomínky, díky čemuž čas směřuje vpřed, a přitom je ustavičně zadržován.“³⁷ Podobně postupuje Proust, když každá jeho analepse vysvětluje, doplňuje, připomíná nebo opravuje předchozí interpretaci dané události a rovněž proleptá se vždy nakonec spojí s přítomností vypravěče. Jelikož do minulosti nevstupujeme pozvolna, nýbrž jakoby náraz, přímo, neznamená pro nás něco, co bylo, ale

³⁴ Jean L e d u c, *Historici a čas*. Bratislava, Kalligram 2005. s. 10.

³⁵ William J a m e s, *Principles of Psychology*. New York 1890.

³⁶ Termín proud vědomí označuje mentální proces, tedy má především psychologický charakter, v moderní beletrii je to literární technika, která se snaží zachytit osobní názor a psychologii postavy pomocí psaného ekvivalentu procesu myšlení dané postavy. Proud vědomí v literatuře může, ale nemusí, mít formu vnitřního monologu, což je myšlenková samomluva, bezprostřední prezentace nevyřčeného. Např. James Joyce a Virginie Woolfová ovšem oba prostředky kombinují a ty jsou pak obtížně rozlišitelné.

³⁷ P. R i c o e u r, *Čas a vyprávění. III. Vyprávěný čas*, s. 188.

něco, co je, koexistuje. Podle Deleuze jsou to blíže neurčené smyslové znaky,³⁸ které explikuje paměť, co se tak stává počátkem umění a přivádí nás na cestu vzniku uměleckého díla. Podobně bezbřehým pojmem operuje Ricoeur, který ve stejné souvislosti navrhuje využít terminologii Ericha Auerbacha, hovořícího o *symbolické všechasovosti rozpomínajícího se vědomí*.³⁹

Když Bergson dopisuje a publikuje svoji *Hmotu a paměť*, která představuje detailní popis pohybu, vnímání a paměti, rodí se praktická podoba takového způsobu uvažování právě v podobě vynálezu kinematografu. Od počátku dějin kinematografie byl film chápán v analogii s lidským vnímáním, sny a podvědomím coby vizualizace našeho myšlení a vzpomínek (vedle Bergsona také např. Germaine Dulacová, Louis Delluc). Filmové obrazy činí naše myšlení viditelným a flashback může být rovněž obrazem našeho vědomí. Bergson, který v této spojitosti rovněž použil termín *pohyblivé obrazy*, nám pomáhá porozumět základním filosofickým vlastnostem filmu, jako je pohyb, fragmentárnost a čas.⁴⁰ Film představuje médium, které má pro čas zvláštní „cit“, pomáhá porozumět různorodým formám paměti a vzpomínek, myšlení vůbec. I Hugo Münsterberg⁴¹ vnímal a popsal blízkost mezi myšlením a filmem, a v pojetí montáže u Sergeje Ejzenštejna můžeme stejně dobře vidět rekonstrukci zákonitostí myšlenkového procesu. Bergsonovi byl filmový aparát analogií pro přístup intelektu k realitě: kamera, v níž běží filmový pás, člení skutečnost na statické záběry a posléze jim dodává pohyb zase projektor. Výsledkem je tedy rekonstruovaná iluze. Fakt, že vznik filmového díla je odkázán na určitý mechanismus, byl však pro filosofa zároveň důvodem nečekané kritiky nového média, které se mu proto jevilo jako nedostatečně lidské, a tak i málo kreativní. Donato Toraro ve své stati⁴² na toto téma vyvrací Bergsonovy pochybnosti a jednoznačně tvrdí, že jeho definice trvání jakožto přítomnosti obtěžkané minulostí nemá lepší analogii, než je film, kde čas a vědomí včerejška žije ve vědomí dneška. Bergsona údajně zaslepila nedůvěra

³⁸ Gilles Deleuze, *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové 1999, s. 66.

³⁹ Erich Auerbach, *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta 1998.

⁴⁰ Donato Toraro, *Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism*. In: www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/Bergson_film.html

⁴¹ Hugo Münsterberg, *The Means of the Photoplay*. In: Gerald Mast – Marshal Cohen, *Film Theory and Criticism*. New York – Oxford: Oxford University Press 1985, s. 331 – 339.

⁴² Donato Toraro, *Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism*.

k technologickému pokroku natolik, že nevěřil ani v umělecký potenciál filmu, ale „film pracuje se stejnou ‚chybou‘ jako lidské vnímání, což je také důvod, proč je podle Deleuze Bergsonova filosofie vlastně formou maskované filmové teorie,“⁴³ dodává Toraro. A dnes, kdy tématem filmových studií je spojení mezi filmem a filosofií a filosofií⁴⁴ formuje slovník a perspektivu pro porozumění tomuto spojení, uvažujeme podobně. V současné kultuře, stejně jako v minulosti, lidé touží prožívat zkušenosti z dávné i nedávné doby, což vede k tomu, že vznikají filmy produkující dokonce protetické vzpomínky,⁴⁵ čímž se film vedle analogie stává rovněž náhradou našeho bdělého snění, jež má svá předem daná pravidla, plynoucí ze stylu a narace příslušného žánru (např. hororu). „Paměť žánrového diváka je sycena ohromným množstvím informací, a filmy tematizující ztrátu paměti nebo rozličné paměťové poruchy tak můžeme chápat nejen jako reflexi nebo symptom současnosti, ale také jako alegorii žánrového diváctví.“⁴⁶

Gilles Deleuze, který považuje Henri Bergsona za prvního filmového teoretika, začíná budovat svoji filmovou teorii od filosofova konceptu obrazu. Tam, kde Bergson uvažuje o třech druzích proudění – proudu vědomí, tekoucí vody a ptačího letu, Deleuze používá ve stejném smyslu výrazy *obraz-pohyb* a *obraz-čas*. Tato dvojice představuje základ pro jeho typologii kinematografických obrazů i pro periodizaci klasického a moderního filmu. Obraz-pohyb vnímá jako předznamenání vzniku kinematografie a vymezuje jeho další tři typy: *obraz-vjem*, což je obraz, který pohyby přijímá, *obraz-akce*, který představuje obrazy, jež pohyb provádějí a nakonec *obraz-afekce*, kdy obraz se stává výrazem a přestává být pohybem. „Přítomnost, to je aktuální obraz, a jeho současná minulost, to je obraz virtuální, obraz v zrcadle,“⁴⁷ parafrázuje Deleuze Bergsona a míní tím, že každý okamžik našeho bytí je zároveň vjemem i vzpomínkou. Takové neustálé vnitřní rozštěpení si představuje jako krystal: „*Obraz-krystal* není časem, avšak čas lze vidět v krystalu.“⁴⁸

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Daniel F r a m p t o n, *Filosofy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema*. London: Wallflower Press 2006.

⁴⁵ Pavel S k o p a l, Žánr, divák a protetická paměť. In: Brigita P t á č k o v á, *Žánr ve filmu*. Praha: NFA 2004.

⁴⁶ Tamtéž, s. 35.

⁴⁷ Gilles D e l e u z e, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 97.

⁴⁸ Tamtéž, s. 100.

Rozdíl mezi klasickým a moderním filmem podle něho závisí právě na jejich zacházení s pohybem a časem: zatímco klasický film artikuluje čas skrze pohyb, v moderním filmu nejde o logiku akce, ale spíš o vnitřní mentální procesy. Moderní film má krystalickou strukturu a krystal času, rozuměj artikulovaný mentální proces, skýtá nekonečné množství variací, a tak reprezentací myšlení. Neposuzujme nyní, kdy se přesně začíná film takto projevovat pro samotného Deleuze a chápeme pojem moderní co nejobecněji, tedy jakožto mající důraz na subjektivnost a sebereflexi.⁴⁹

Vztah aktuálního obrazu a obrazu-vzpomínky mohou podle Deleuze ve filmu zprostředkovat tři důležité nástroje filmové narace – flashback, flashforward a hloubka pole. Filmy pak analyzuje podle toho, jak s těmito nástroji režiséři nakládají, jak jich využívají při své práci s časem. Byť mimo kategorie, svébytná je jeho interpretace filmů Marcela Carného a Josepha Mankiewicze: Carné, podle něho, dokáže dodat relativně konvenčnímu flashbacku náboj „osudovosti“,⁵⁰ v případě Mankiewicze má pro Deleuze obraz-vzpomínka v podobě flashbacku v sobě nevysvětlitelné „tajemství“,⁵¹ díky němuž dochází v každém bodě vyprávění k bergsonovskému rozdvojení času. Režisér vždy pracuje s několika postavami, z nichž každá má svůj flashback, ale přitom může jít o týž flashback náležející k různým postavám – mění se pouze úhel pohledu. Paměť se tady buduje v přítomnosti, aby v budoucnosti, kdy již bude minulostí, mohla být využita.

S Deleuzeovým názorem, že OBČAN KANE (1941) Orsona Wellese je prvním přímým obrazem-časem v kinematografii, by se dalo polemizovat, nicméně je pravda, že několik svědků zde evokuje své obrazy-vzpomínky v řadě subjektivních flashbacků, které směřují k jednomu (ne)odhalenému tajemství. Vedle flashbacku je v Kaneovi

⁴⁹ Ansgar N ü n n i n g (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006, s. 522.

⁵⁰ „Vztah aktuálního obrazu a obrazu-vzpomínky se ukazuje ve flashbacku. Je to přesně ten uzavřený okruh, který vychází od přítomnosti k minulosti a později nás vede zpět do přítomnosti. Či přesněji, je to jako množství okruhů v Carného filmu DEN ZAČÍNÁ, z nichž každý prochází určitou oblastí vzpomínek a vrací se k čím dál tím hlubšímu, čím dál tím nelitostnějšímu stavu přítomné situace. Carného hrdina se na konci každého okruhu ocitá v hotelovém pokoji, obklíčen policií, pokaždé blíže fatálnímu vyústění (rozbité okenní tabule, ve zdi otvory po kulkách, kupa cigaret...)“ Tamtéž, s. 60.

⁵¹ „Mankiewiczovy postavy se nikdy nevyvíjejí lineárně: stadia, jimiž prochází Eva (VŠE O EVĚ, 1950), když přejímá místo herečky, přebere jí milence, svede manžela své přítelkyně, vydírá ji, tato stadia nejsou součástí nějakého vývoje, nýbrž pokaždé představují nějakou odchylku, která tvoří jakýsi uzavřený okruh a nechává nad celkem přetrvávat tajemství, jež nová Eva na konci filmu zdědí, východisko dalších rozvětvení.“ Tamtéž, s. 62

také bohatě využitá hloubka pole, distance,⁵² která má časovou dimenzi, a tak vztah k paměti. Přeložíme-li si v bergsonovském duchu termín flashback jako *vzpomínku na minulost*, pak v případě flashforwardu můžeme uvažovat o *vzpomínce na budoucnost*⁵³ a hloubka pole je schopna docela dobře zachytit obojí najednou. Stačí si vybavit sekvenci s Kaneovými rodiči a Thatcherem uvnitř a malým Kanem, hrajícím si venku se sáňkami. Díky hloubce ostrosti vidíme jak děj v místnosti, kde se pragmaticky rozhoduje o budoucnosti dítěte, tak jeho hru venku, k níž se bude „předmět jednání“ i v budoucnosti vracet jakožto k poslednímu šťastnému okamžiku svého života.

V době vzniku Wellesova opusu magnum dochází k další vlně reflexí na téma času, Fernand Braudel předložil svoji koncepci historického času. Více než času samotnému se v ní však věnuje právě pojmu **trvání** a také rychlosti přesunů, tedy času jako měřidlu prostoru. Čas, jak jej lidé žili, chápali a měřili, se stává předmětem historie rovněž v rámci studia mentalit. A soudobá historická antropologie se začíná zaměřovat na kulturně sociální podmíněnost jednotlivce v proměnách času, při čemž nesleduje jen jeho racionální jednání, ale i nálady, sny, představy. Zájem o osobní dokumenty je vyvolán nadějí, že bude možné rekonstruovat proces subjektivního osvojování skutečnosti, a tak zaznamenávat její paměťové obrazy.⁵⁴

Podle Zygmunta Baumana začínají dějiny času až s moderností,⁵⁵ neboť tehdy se čas očividně začíná lišit od prostoru, protože, na rozdíl od něho, může být deformován, pozměňován, manipulován. Jako moderní ve smyslu aktuální, nový, rozvíjející lidské poznání, intelektuální myšlení atp. můžeme přirozeně označit téměř jakékoli

⁵² „Ve filmu fungují na syntaktické úrovni jako jemné zcizující prostředky např. retrospektivní a prospektivní záběry, které vzbuzují změnu amplitudy oscilace estetické distance (změnou časovosti) výsledný estetický objekt.“ In: Vlastimil Z u s k a, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton 2002, s. 103.

⁵³ Søren Kierkegaard vnímá obojí jako opakování: „Opakování a vzpomínání představují tentýž pohyb, ale v opačném směru. Neboť jestliže si na něco vzpomínáme, už se to stalo: jedná se tedy o opakování obrácené směrem vzad; zatímco opakování ve vlastním slova smyslu představuje vzpomínání obrácené kupředu.“ Tento citát využil Alain Robbe-Grillet jako motto svého románu *Repríza*. Brno: Host 2006.

⁵⁴ V této souvislosti je rovněž zajímavá problematika užívání přítomného a minulého času při psaní historických prací. Do 60. let 20. století se užíval čas přítomný, pak následoval obrat a užití času se pro historika stalo otázkou volby: někdo dal přednost času přítomnému, jiný minulému, možné byly i kombinace. Nicméně, užívání prézentu se začalo chápat jako strategie zpřítomnění minulosti. Filmový flashback ostatně zpravidla po prvních záběrech také opouští minulý čas, aby se divák snadněji emocionálně zaangažoval a cítil se událostem fyzicky přítomen. Cílem je vytvoření dojmu simultaneity s minulou akcí, zdůraznění jejího trvání. In: J. L e d u c, *Historici a čas*, s. 245.

⁵⁵ „Opravdu, modernost je více než čímkoli jiným historií času: modernost je doba, kdy čas dostává svou historii.“ In: Zygmunt B a u m a n, *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta 2002, s. 178.

dějinné období od 5. století, kdy se vůči sobě začal vymezovat antický a křesťanský svět. Nás však bude pojem moderní zajímat v podstatně užším významu, a to ve vztahu k zachycení peripetií filmového vyprávění. Pro modernismus ve filmu je příznačná subjektivita, reflexivní vztah k tradici, fragmentarizace a diskontinuita. Výjimkou není dílo složené z různých obrazových fragmentů osobní, historické a kulturní paměti. Barbara Herrnstein Smithová⁵⁶ však kritizuje klasickou naratologii (např. Seymoura Chatmana a Gérarda Genetta), že příliš zdůrazňuje linearitu v literární tradici, zatímco ze samotné povahy diskurzu vyplývá, že nelineárnost ve vyprávění je spíše pravidlem, než něčím ojedinělým. Tzvetan Todorov⁵⁷ hovoří hned o třech variantách repetitivního vyprávění, kdy se hrdina vrací k jediné události (ve filmu je to např. DEN ZAČÍNÁ, 1939) nebo více postav doplňuje informace k jednomu osudu (viz OBČAN KANE) nebo více postav je v rozporu o tomtéž (viz RAŠOMON, 1950). Přitom vypravěč si může znovu vybavit jak minulé události, tak vnitřní příhody své vlastní mysli, smyslové zážitky nebo samotné minulé akty vzpomínání. Také záleží, zda se dívá sám do sebe nebo si vybavuje vnější okolnosti. Vzpomínka či jiný oneirický prožitek mohou přitom zaujímat téměř celý narativní prostor filmu (např. DÉMANTY NOCI, 1964).

Součástí narativního prostoru může být osobnost vypravěče. Robert Scholes a Robert Kellogg⁵⁸ rozlišují vypravěče coby skutečnou nebo smyšlenou postavu, která může být odlišná od autora nebo s ním totožná. Autobiografie se pak jeví jako otevřená či skrytá, stejně jako biografii ji lze pojmout rovněž jako fikci; vypravěčů může být i více. Kanonická autobiografie se vyznačuje totožností autora, vypravěče a postavy. Vztahy mezi nimi pak dále zkoumá Genette. Výsledkem jeho systematické práce je rozlišení vyprávění autobiografického, homodiegetického v 1. osobě, heterodiegetického ve 3. osobě, biografie a autostylizace.⁵⁹ Typy vyprávěcích situací diferencuje Franz K. Stanzel podle toho, zda dochází k prostředkování myšlenek, citů nebo promluv, a to z perspektivy autorské nebo ze strany tzv.

⁵⁶ Gérard Genette, *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007, s. 40.

⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000, s. 46.

⁵⁸ Robert Scholes – Robert Kellogg, *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002, s. 250.

⁵⁹ Aleš Haman, *Kontexty a konfrontace*. Praha, ARSCI 2010, s. 239.

reflektora,⁶⁰ tedy osoby, jedné z postav, jejímaž očima se na ostatní dívá také čtenář, potažmo divák.

Další naratologický pojem, s nímž budeme dále pracovat, je pojem (ne)důvěryhodného či (ne)spolehlivého vypravěče.⁶¹ Otázku reliability ve fikčním vyprávění můžeme snadno vztáhnout na problematiku hraného a dokumentárního filmu. Nespolehlivý vypravěč je sice zajímavý – do jisté míry osvobozuje čtenáře/ diváka, zároveň však narušuje jeho očekávání, ponechává jej v nejistotě. Cokoli vyprávět znamená, vyprávět, jako by se to stalo, příjemce nespolehlivého sdělení je však předem záměrně dezorientován. Co v literatuře nabízí institut nespolehlivého vypravěče, umožňuje ve filmu např. falešný flashback, který se tu však oproti literatuře objevuje se zpožděním. Alfred Hitchcock takovou možnost využil v této souvislosti hojně citovaném filmu TRÉMA (u nás uveden také jako HRŮZA NA JEVIŠTI, 1951), kde diváka obelhal flashbackem vyprávěným vrahem, popírajícím svůj zločin. Nato film odmítli diváci i kritika.⁶² Hitchcock se však brání s tím, že kamera lže ve službě vypravěče, nikoliv autora, který přece nakonec umožní, aby pravda vyšla najevo. Seymour Chatman⁶³ k tomu doplňuje, že vypravěč nemusí být jen nespolehlivý, ale třeba také ironický, a nakonec totéž platí i o jeho adresátovi. Retrospektivní vyprávění rovněž často zobrazuje stavy a události nefaktické povahy,⁶⁴ tedy nerealizované možnosti, nevyjasněné pochybnosti, nepotvrzené hypotézy či podmíněná tvrzení.

Balancování na pomezí fikce a reality je příznačné i pro Proustovo *Hledání ztraceného času*, které tak není autobiografií, ani románem: autorovo jméno se objeví příliš pozdě, jsou tu skutečné postavy, ale ve vymyšlených souvislostech, vypravěč nám tvrdí o autorovi věci, které se mu ve skutečnosti nepříhodily atp. Dorrit Cohnová⁶⁵ jen potvrzuje názor řady teoretiků, že mezi fikčním a nefikčním narativem není zásadního rozdílu: podle ní pouze vědomí imaginárních postav můžeme znát způsobem, jímž vědomí osob skutečných znát nikdy nemůžeme. Retrospektivní vyprávění je však motivováno touhou po

⁶⁰ Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění. II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: Oikoymenh 2002, s. 142.

⁶¹ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění. III. Vyprávěný čas*, s. 231.

⁶² *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav 1987, s. 107.

⁶³ Seymour Chatman, *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008, s. 260.

⁶⁴ Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008, s. 39.

⁶⁵ Dorrit Cohnová, *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia 2009, s. 149.

završení, plném objasnění, pro něž je ideální, byť třeba i předstíraný, vševědoucí vypravěč.⁶⁶ Nejde o postavu, není to ani sám autor, ale jakýsi neustranný soudce, jehož úkolem je toliko hledat pravdu, nikoliv manipulovat s postavami (v literatuře např. *Červený a černý*, *Vojna a mír*, ve filmu *VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI*, 1968, MARKETLAZAROVÁ, 1965-67).

Na širším myšlenkovém základě filosofie a věd o mysli se v 70. letech 20. století rozvíjí kognitivismus, jenž se vedle porozumění, interpretace a cítění zaměřuje rovněž na paměť, jakožto na jednu z mentálních činností.⁶⁷ V 80. a 90. letech 20. století se vliv kognitivních věd rozšířil vedle antropologie a literární teorie také do oblasti věd o umění, a tak do filmové teorie. Kognitivní vědy tady podle Kataríny Mišíkové⁶⁸ navazují na práce Rudolfa Arnheima o vztahu psychologie, vizuálního vnímání a filmu.⁶⁹ Pro naše další uvažování bude zvláště důležitá právě naratologie ovlivněná kognitivní psychologií (Uri Margolin, Edward Branigan, David Bordwell).⁷⁰

3 Filmověteoretické vymezení pojmu a hledání jeho definice

„Ganin hleděl na lehké nebe, na prosvítající střechu, a s nemilosrdnou jasností si uvědomil, že jeho román s Mášenkou navždy skončil. Trval všeho všudy čtyři dny – čtyři dny, které byly možná nejšťastnějším obdobím jeho života. Ale teď své vzpomínky vyčerpал, nasytil se jimi, a Mášenčin obraz zůstal spolu s umírajícím starým básníkem v tom domě stínů, který se sám stal vzpomínkou. Kromě toho obrazu žádná jiná Mášenka neexistuje, ani by nemohla.“⁷¹
V závěru Nabokovova románu se hrdina rozhodne nasetkat se po letech se svou dávnou láskou, neboť si jejich tehdejší krátké okouzlení nyní znovu prožil sám ve své mysli a chápe, že vrátit je společně

⁶⁶ Robert Scholles – Robert Kellogg, *Povaha vyprávění*, s. 259.

⁶⁷ Katarína Mišíková, *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: NAMU 2009, s. 29.

⁶⁸ Tamtéž, s. 44.

⁶⁹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press 1954/ 1974; *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press 1969.

⁷⁰ U. Margolin, Cit. dílo; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1997. Bordwellova neoformalistická analýza, soustředící se na studium naratologických a stylistických prostředků, systémů a funkcí, přirozeně v sobě zahrnuje i problematiku flashbacku, ale nijak dominantně.

⁷¹ Vladimír Nabokov, *Mášenka*. Praha – Litomyšl: Paseka 2008, s. 109.

nelze. Jeho zásadní součástí je ta někdejší Mášenka, necítí tedy nutkání setkat se s tou dnešní, která je jejím pouhým stínem, a tak už někým docela jiným. Ganin ví, že s minulostí je možné žít, ale není možné ji zopakovat. A pokusu o identifikaci dlouho neviděné osoby porovnáním její současné podoby s podobou Mášenky uloženou v dlouhodobé paměti se po zralé úvaze vzdá. Zpravidla vrcholné scény příběhu, kdy mívá hrdina k dispozici ke srovnání fotografii či obraz, autor nevyužije, o to intenzivněji však vyznívají retrospektivní a prospektivní možnosti jeho vyprávění. Rozpor mezi řádem příběhu a textu označuje Gérard Genette jako analepsi a prolepsi, první pojem pak definuje jako vyprávění určité události příběhu na takovém místě v textu, kdy již jsou známy události následující a druhý coby vyprávění určité události příběhu před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející.⁷² Jinými slovy: čas nahlížení následuje po čase událostí, které dospěly do svého konce před okamžikem vyprávění, nebo jde o vyprávění události, která v okamžiku promluvy ještě nenastala.

Máme-li se dopracovat k definici flashbacku v rámci naší filmové zkušenosti, musíme vyjít z literární teorie a praxe. Filmovou podobu literární analepsy můžeme najít u Hugo Münsterberga, jenž položil základy psychologického pojetí divácké percepce na analogii mezi pozorností, pamětí a představivostí ve skutečnosti a při sledování filmového díla. Katarína Mišíková jeho teorii výstižně shrnuje hned v trojnásobné definici: „Detail je podle něj (HM) objektivizací mentálního aktu pozornosti, retrospektivy objektivizací aktu paměti a prospektivní pasáže objektivizací mechanismů představivosti... Film vítězí nad fyzikálními vlastnostmi času, prostoru a kauzality a podobá se lidské mysli, svobodně se pohybující mezi vzpomínkami a představami.“⁷³

Chatman⁷⁴ se k pojmu flashback dopracovává skrze rozlišení mezi převyprávěním, které prezentuje minulé události nepřímou, a předvedením, jenž minulé události přímo ukazuje v retrospektivě, jako by se odehrály nyní. Častá je také jejich kombinace v podobě převyprávěného předvedení, typického zejména pro úvodní část flashbacku. Jeho obvyklým podnětem je vzpomínka, ta však nemusí

⁷² Shlomith R i m m o n – K e n a n o v á, *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, s. 54.

⁷³ Katarína M i š í k o v á, *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: AMU 2009, s. 122.

⁷⁴ S. Ch a t m a n, *Příběh a diskurz*, s. 32.

vycházet výhradně ze subjektivity hrdiny, ale může se jednat rovněž o objektivní historický dokument. Bordwell⁷⁵ se pak soustředí na fakt, zda se minulé události odehrály až po první prezentované události, tedy již v rámci syžetu, nebo ještě před touto první událostí a podle toho dělí flashback na interní a externí. Flashforwardy, tedy prospektivní pasáže, zachycující vize budoucnosti, předzvěsti či předtuchy, které však nemusí být beze zbytku naplněny, jsou z logiky věci podstatně vzácnější, nicméně v současném pojetí filmového díla coby příběhové mozaiky či mentální mapy vnitřního světa jedince (např. filmy Christophera Nolana) získávají i ony větší prostor než dosud. S oběma postupy bývá spojena osobnost vypravěče: diegetický je jednou z postav příběhu nebo jeho svědek, který se projevuje komentářem v první osobě, případně deníkovým záznamem, zatímco nediegetický nenáleží do příběhu a je přítomen jen díky komentáři.

Vraťme se krátce k etymologii termínu flashback, který pochází z fyziky, respektive mechaniky (flash – krátký světelný interval). Dále se uplatňuje rovněž v psychologii, zvláště v souvislosti s válečným traumatem jako *battlefield flashback* nebo drogovou závislostí jako *drug flashback*. Divadlo a literatura užívají techniky flashbacku běžně, ale mluví při tom o retrospektivě či analepsi. Flashback coby termín je v širším povědomí přijímán jako součást filmové terminologie, spojené s kulturou 20. století. Vývoj filmového flashbacku přitom není lineární, existují jeho modernistické inovace v 60. letech, které jsou ve skutečnosti reprízou konceptu flashbacku uplatňujícího se už ve 20. letech v avantgardě či ještě dříve v americkém němém filmu. A pozdější podoby jsou překvapivě podstatně méně sofistikované, spíše blízké často zpochybnitelným prvním flashbackům (imaginární obrazy či představy).

V rámci filmové teorie flashback poprvé výrazněji analyzují ruští formalisté a po nich američtí neoformalisté, čerpající z Genettova popisu narativní temporality.⁷⁶ Tady k již uvedeným pojmům (analepse a prolepse) doplníme ještě další dva: všeobecný termín pro změnu časového aranžmá – *anachronie*, a trvání události v analepsi – *amplituda*. Oba mají pro flashback svůj význam, první v nadřazeném, druhý v podřazeném smyslu. Při pozdější typizaci flashbacků může mít pro nás svoji důležitost rovněž Genettův termín *elipsa*,

⁷⁵ David B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*.

⁷⁶ K. M i š í k o v á, *Mysl a příběh ve filmové fikci*, s. 53.

signalizující čas zcela mimo naraci.⁷⁷ Temporalitou a narativními kódy se zabývá Roland Barthes, pro nějž se pojem flashbacku pojí s asociacemi či charakteristikami osobnosti, což jsou témata, která budou pro nás významná ve chvíli, kdy budeme pracovat s žánry využívajícími flashbacku.

Jak již bylo naznačeno, většina teoretických prací se spíše než flashbacku samotnému věnuje filmové temporalitě obecně. Zvláště obtížné je zmapovat možnosti této techniky v raném období kinematografie. Do roku 1910 můžeme jen spekulovat, neboť historická a teoretická analýza se odehrává na základě nekompletního vzorku, kde je navíc často diskutabilní, zda lze vůbec hovořit o flashbacku. Přesto k jistým závěrům v rámci svých na filmové počátky soustředěných publikací dochází Barry Salt,⁷⁸ pro historii flashbacku je pak klíčové dílo Maureen Turimové⁷⁹ a především na jeho typologii je zaměřená práce Yannicka Mourena.⁸⁰ Z hlediska definice je rovněž přínosná výkladová kniha Susan Haywardové,⁸¹ která flashback chápe jako narativní plán, představující cestu zpět v čase, k dřívějšímu momentu v životě postavy či v historii příběhu a jeho vyprávění. Podle ní se jedná o mimetickou reprezentaci myšlenkového procesu, dívajícího se do minulosti prostřednictvím snů, přiznání či vzpomínání – vysvětlení přítomnosti skrze minulost. Často může jít o záležitost investigativní nebo konfesionální, zdůrazňující subjektivitu hrdiny, proto je při přerušení přítomnosti, aktuálního toku příběhu, důležitý důraz na tvář vzpomínajícího (její detail bývá spojen s jízdou kamery) či komentář. Vizuální začátky a konce flashbacků mají zpravidla podobu zatmívačky a roztmívačky, prolínačky nebo obrazové deformace (barevná modifikace, tónování, rybí oko atp.). Změnu časoprostoru přitom může indikovat také titulky, hudební doprovod, dobové kostýmy, měnící se stáří postav. Podle toho, zda uvažujeme o osobní zkušenosti nebo o obecné historii, má návrat do minulosti charakter vyprávění hrdiny, vysvětlení jeho soukromého příběhu, připomenutí již viděného či pronásledování časově více či méně vzdáleným traumatem.

⁷⁷ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění. II. Vyprávěný čas*, s. 129.

⁷⁸ Např. Barry Salt, *Moving Into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*, London: Starword 2006.

⁷⁹ Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*. London: Routledge 1989.

⁸⁰ Yannick Mouren, *Le flash-back. L'analyse et l'histoire*. Paris: Armand Colin 2005.

⁸¹ Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*. London – New York: Routledge 2006.

Chceme-li dosáhnout vlastní definice jakožto výsledku dosavadního poznání na tomto poli, neměli bychom ještě opomenout postřehy Dorrit Cohnové,⁸² věnované tradici sebeanalytické retrospektivy, započaté v literatuře Marcelem Proustem. Vypravěč s dobrou pamětí nám může vyprávět, co si myslel na počátku a v průběhu svého života, nemůže nám však říci, co si myslel na jeho konci. Jako příklad konsonantní sebenarace, tedy souhlasného vyprávění o sobě, lze uvést román Knuta Hamsuna *Hlad* (1890), zatímco disonantní sebenarace je příznačná právě pro Prousta. Obdobně nahlíží svoji postavu také vypravěč *Smrti v Benátkách* (1913) Thomase Manna, když se skladateli Aschenbachovi stále více vzdaluje, zvláště poté, co ten přestává postupovat racionálně. Filmová adaptace Luchina Viscontiho (1970) je sice ve vztahu ke své předloze fakticky věrná, režisér je však v přístupu k umírajícímu hrdinovi evidentně chápavější, jeho jednání neironizuje.

Vedle retrospektivních technik se Cohnová zabývá problematikou vnitřního monologu, která je rovněž podstatná pro prezentaci mysli a vědomí postavy v rámci fikce. Vnitřní monolog může nepřímo sugerovat psychologickou hloubku, a tak zprostředkovávat i minulé události, jedná se však především o myšlenkovou samomluvu. Pokud původem literární vnitřní monolog nebo také proud vědomí představují pro definici flashbacku drobný problém vzhledem k jejich možné blízkosti, pojem Bruce Kawina *mindscreen*⁸³ znamená mnohem zásadnější komplikaci. Podle Kawina filmy s *mindscreenem* prezentují postavy, jež se uchylují ze světa vnějšího do vlastní mentální krajiny. To bychom mohli přijmout ještě v případě *KABINETU DOKTORA CALIGARIHO* (1920), u *OBČANA KANEA* Kawinova interpretace už vyznívá spíše jako spekulace. Co vidíme, údajně nejsou flashbacy zachycující Kaneův život, nýbrž ilustrace jeho života tak, jak jej vnímali jednotliví svědci. Autor přitom naznačuje, že jejich tvrzení být fakticky naplněna nemusela. Je sice pravda, že vypravěči občas mluví i o situacích, u nichž nebyli, ve výsledku však je Kawinův *mindscreen* pouze flashback ve třetí osobě. Ovšem to nic nemění na faktu, že tajemství zůstává do jisté míry

⁸² Dorrit C o h n, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1983.

⁸³ Bruce K a w i n, *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-person Film*. Princeton: Princeton University Press 1978.

zachováno, protože nikdo ze zasvěcených neví vše. „No trespassing!“ – nápis, jenž se objevuje v prvním a posledním záběru filmu, zůstává emocionální bariérou, která nakonec nebude zdolána, což rovněž platí pro *BOSONOHOU KOMTESU* (1954) nebo *ČLOVĚKA Z MRAMORU* (1976), filmy s podobnou narativní stavbou.

Se znalostí všech výše uvedených pramenů a teorií formulujeme vlastní pracovní definici flashbacku následovně:

Obraz nebo část filmu, jeho privilegovaný okamžik, přinášející časovou referenci, a tak reprezentující událost předcházející tomu, co se děje právě nyní. Zdůrazněná paměťová stopa může být jak objektivní, tak subjektivní a při jejím zachycení existuje prostor pro sebevědomí, kontradikce či ironii vypravěče. (Pojem událost je přitom třeba chápat v co nejširším smyslu jako příběh, zpověď, svědectví, přiznání, vyznání, zkušenost, sen, noční můru, trauma atp.)

Typologií flashbacku se filmoví historici a teoretici příliš nezabývají. Turimová postupuje důsledně historicky podle filmových období a žánrů, které jej preferují. Bordwell vychází ze základního dělení na vnitřní a vnější flashback. Jediný Mouren vidí těžiště své práce právě v typologii. Před obsahovým hlediskem dává přednost formě a k Bordwellově dvojici připojuje flashback částečný, kompletní a jediný, kontinuální a nekontinuální, spojitý a nespojitý, objektivní a subjektivní, s jedním a více narátory, zvukový, biografický a flashback, který má charakter završené elipsy. Navíc klade důraz na filmy, kde minulost má větší význam než přítomnost (*HIROŠIMA, MÁ LÁSKA, LONI V MARIENBADU, SCHŮZKA V BRAY*) a na zpravidla tragickou dimenzi flashbacku kompletního, kde smrt hrdiny znamená začátek vyprávění (*OBČAN KANE, ŽENA OD VEDLE, BEZ STŘECHY I BEZ ZÁKONA*). Dále Mouren pracuje se čtyřmi koncepty flashbacku, při čemž osnovu a amplitudu, tedy dosah a rozsah flashbacku přejímá od Genetta a sám doplňuje koncept kontinuity a spojitosti. Tyto koncepty jsou pro vytvoření jeho typologie určující. Jednotlivé typy se pak nemusí vyskytovat v čisté podobě, ale, jak je tomu obvyklé, v kombinacích.

Vzácným příkladem mimo základní formální kategorie je varianta flashbacku klamného, při čemž může jít o flashback skutečně lživý,

falešný (TRÉMA, 1950) nebo divácky přijatelnější flashback lháře, když nám osobnost vyprávějíciho buď sama indikuje, že bude lhát nebo dokonce vidíme, navzdory jejím tvrzením, pravdu, tedy obraz neodpovídá tomu, co postava říká (HEZKÁ HOLKA JAKO JÁ, 1972). Takové flashbacks nejsou vždy přímo lživé, ale mají pouze charakter kontradikce mezi subjektivitou pamatujícího si a objektivitou vizuality flashbacku samotného, kontradikce mezi mnemonickým a ikonickým, neboť paměťové obrazy jsou vize ovlivněné rovněž stavy současnými jako je bolest, štěstí atp.

Dalším problematickým typem je flashback odporující, kdy sledujeme několik různých verzí téhož, ale nemůžeme říci, že narátoři lžou, pouze má každý svoji pravdu, svůj úhel pohledu. Poprvé v této souvislosti použil André Bazin termín *pirandelismus*, když psal recenzi na Kurosawova RAŠOMONA (1950). A vůbec nejkomplicovanější z hlediska typologického jsou filmy, u nichž se divák rozhoduje mezi různými interpretacemi. Např. u LONI V MARIENBADU (1961) se ocitáme v hermeticky uzavřeném světě, který se k ničemu nevztahuje, kde je vše relativní, není jasné, co je příčina, co následek.⁸⁴ Podle Petera Michaloviče a Vlastimila Zusky se v tomto případě dokonce nedá uvažovat o reprodukci minulosti, nýbrž jen o reprodukováném obsahu řeči postavy,⁸⁵ čemuž lze rozumět právě tak, že se nám tu předkládá toliko vizualizovaná hypotéza, klamavé tvrzení.

Vedle typologie flashbacku se Mouren zmiňuje o blízké problematice filmové paměti,⁸⁶ již režisér může v rámci svého díla využívat. Např. když François Ozon obsadil Danielle Darrieuxovou jako matku Catherine Deneuveové ve svém filmu OSM ŽEN (2001), měl tím na mysli, že divák je na tento jejich vztah zvyklý, protože se coby matka a dcera setkaly již ve filmech Jacquese Demyho a André Techinéa; navíc začínající Deneuveová byla svého času považována za nástupkyni Darrieuxové vzhledem k jejich blízkému hereckému typu i vzhledu. A ještě důmyslněji pracuje s filmovou pamětí diváka Alain Resnais v MÉM STRÝČKOVI Z AMERIKY (1980), když

⁸⁴ Jeden muž přesvědčuje jednu ženu, aby s ním odešla, ale zdá se, že ona se pohybuje v časoprostoru, který s tím jeho nekoresponduje. Mužovo subjektivní vytváření minulosti v mysli relativizuje každý z možných výkladů. Možná se jedná více o jeho přání než skutečnost a ti dva se v minulosti nikdy nesešli. Falešná minulost má pak logicky jen iluzorní přítomnost.

⁸⁵ Peter M i c h a l o v i č – Vlastimil Z u s k a, *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: AMU 2009, s. 121.

⁸⁶ Y. M o u r e n, *Le flash-back*, s. 116.

pohnutky a postoje jeho tří hlavních hrdinů celoživotně ovlivňují jejich filmové vzory: manažer průmyslového podniku obdivuje Jeana Gabina, herečka Jeana Maraise a televizní producent Danielle Darrieuxovou. Režisér nechá své postavy rozehrát určitou situaci, která pak prostřednictvím střihu dozní v němé černobílé sekvenci z filmu jejich idolů. To v praxi znamená, že např. zamiluje-li se producent do herečky, jejich první polibek si dá Jean Marais a Danielle Darrieuxová. Paměť hrdinů je tak zároveň pamětí kinematografie, jež slouží nejen jako prostředek pro srovnání, ale zároveň jako specifická varianta flashbacku.

4 Předpokládané mezníky ve vývoji a užití flashbacku

Cílem této práce je postihnout význam užití flashbacku u filmů československé nové vlny, proto se v její druhé části budeme věnovat analýze děl tohoto kanonického období dějin naší kinematografie. K tomu je třeba mít představu o vývoji a užití zkoumaného narativního prostředku v rámci dějin rovněž kanonické kinematografie světové. Při hledání historických mezníků v této oblasti se budeme opírat především o zásadní publikaci Maureen Turimové,⁸⁷ která nám bude představovat výchozí orientační bod při budování vlastní znalosti pro užití flashbacku rozhodujících děl. Na základě bohatého studijního vzorku vytipované filmy pak chápeme jakožto příklady dobového užití tohoto prostředku, nikoli coby zástupce celé kinematografie konkrétního regionu. Důležitou iniciační událost pro tento rešeršní způsob zkoumání obecně představovala už Brightonská konference, na níž se roku 1978 spolu s představiteli světových archivů, soustředěných ve FIAF, setkali členové akademické obce z oblasti filmových studií. Na jedné straně tady byla zdůrazněna důležitost ochrany filmů, jejich prezervace a zprostředkování veřejnosti, na straně druhé význam spojení vědců a archivářů v jejich společném úsilí identifikovat a zachránit dosud neidentifikované tituly z raného období kinematografie.

Institucionalizace vědění o filmu na základě propojení práce vědců a archivářů na půdě archivů a univerzit sice existovala od přelomu 60. a 70. let 20. století, ale byl tu značně omezující problém s referenčním

⁸⁷ M. Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*.

materiálem a vzájemnou informovaností. Vedle vývoje nových médií situaci v posledních třiceti letech velmi prospěly festivaly v Pordenone (Le Giornate del Cinema Muto od 1982) a Bologni (Il Cinema Ritrovato od 1987), zaměřené na uvádění a prezentaci němých a restaurovaných filmů. Právě tady lze pravidelně sledovat jak samotné zachráněné filmové materiály, tak výsledky společné práce kurátorů a filmových vědců. Ostatně, za rozhodující pro svoji odbornou kariéru označují konferenci v Brightonu i uvedené přehlídky Thomas Elsaesser a Barry Salt⁸⁸ nebo André Gaudreault,⁸⁹ laureát Ceny Jeana Mitryho za rok 2010, udělované v Pordenone od roku 1986 za podporu i teoretickou reflexi zachráněného filmového dědictví. Nová filmová historie, která chápe film jako komplexní kulturní zdroj, našla v obou italských městech důležité základny pro své směřování, viditelnou příležitost ke kompletaci informací o existenci a stavu přeživších hraných filmů v celosvětovém měřítku. Taková znalost je nezbytná, máme-li se v duchu Saltových teoretických prací o filmovém stylu pokusit načrtnout vývoj a využití flashbacku v rámci filmového díla od jeho raného období. Oprávnění pro vytvoření alespoň orientačního přehledu, od něhož se pak budeme moci odvozovat, nám snad poskytuje fakt, že v českém prostředí podobná práce neexistuje a ojedinělé zahraniční publikace se vůbec domácí kinematografii nevěnují.

Flashback se v kinematografii objevuje od samých počátků, ale za skutečně první je zatím řadou badatelů uznávána jeho snová podoba ve filmu Ferdinanda Zeccy HISTOIRE D'UN CRIME (1901), kde jej vidíme jako součást obrazu spícího hrdiny.⁹⁰ Jak Gaudreault,⁹¹ tak Salt⁹² však toto prvenství považují za značně diskutabilní: podle nich je to flashback primitivní, který nijak nenarušuje strukturu filmu – představuje toliko obraz ve smyslu více scénografickém než kinematografickém. V počátcích kinematografie se sice využívá flashbacku k prezentaci snů často, ale podobu zřetelného snění o minulých událostech má o něco později. V 10. letech začátek a konec

⁸⁸ Thomas Elsaesser – Adam Barker, *Space, frame, narrative*. London: BFI 1990.

⁸⁹ André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS ÉDITIONS 2008.

⁹⁰ Např. M. Tourim, *Flashbacks in Film: Memory & History*; S. Hayward, *Cinema Studies*.

⁹¹ A. Gaudreault, *Cinéma et attraction*, s. 166.

⁹² B. Salt, *Moving into Pictures*, s. 31.

flashbacku indikovaly zatmívačka a roztmívačka, prolínačka mohla znamenat totéž, ale také se mohlo jednat právě o sen, který ovšem charakter flashbacku mít nemusí. Příkladem nezpochybnitelné flashbackové struktury je film *NAPOLEON (VELKÝ KORSIKÁN)*, který realizoval J. Stuart Blackton pro Vitagraph roku 1909. Napoleon tady spí či bdí, píše se rok 1815 a je po bitvě u Waterloo. Hrdina vzpomíná na bitvu u Marenga, korunovaci, události v Moskvě i na Waterloo a film končí dokonce flashforwardem, když Napoleon v myslí předjímá své věznění na Sv. Heleně.

Flashback rozhodně nevyalezl David Wark Griffith, byť jej posléze umně využíval, a tak je s jeho průkopnickou osobností často spojován. Na počátku století se v jeho filmech postupně stále více objevují paralelní akce, doprovázené křížovým stříhem, jenž sám nazývá *switch-back* nebo *cut-back*, případně i flashback. Flashback v jeho plnohodnotné podobě, tedy směřující k reprezentaci minulosti, najdeme ale až v jeho nejzásadnějších dílech, jako např. ten ve *ZROZENÍ NÁRODA* (1914). Režisér tady přeruší Philovu žádost o Margaretinu ruku vnitřním obrazem její myslí, vzpomínkou na bratra, ležícího mrtvého na válečném poli.⁹³ Griffithovy flashbacks mají často charakter subjektivizované historie, emocionálních symbolů, které ilustrují velké historické události. Melodramaticky vystavěná fikce je tak jejich prostřednictvím historicky zdůvodněná. Flashback u Griffitha má také ideologickou funkci, zdůrazňující význam minulé události pro dvojici, rodinu, a tak i celý národ. Vzpomínky hrdinů jsou sice subjektivní, obvykle však mají parametry kolektivní paměti, což je zvláště patrné ve finální scéně *ZROZENÍ NÁRODA*. Elsie si vybavuje konec války a my sledujeme její vnitřní zrak v dvojexpozici a za pomoci rozděleného plátna.

Flashback, který se v roce 1912 stal podle Saltových⁹⁴ pozorování opravdu rozšířeným, odkazoval buď k minulosti, odehrávající se v myslí postavy, nebo k minulosti někým vyprávěné a náležitě zarámované. V letech 1914 – 1919 většinou jeho začátky a konce uvozovala prolínačka, která postupně nahradila zatmívačku a roztmívačku, byť v řadě filmů spolu koexistovaly oba způsoby

⁹³ Poznamenejme, že podle Bruce Kawina však nejde o flashback ani tentokrát, nýbrž o *mindscreen* nebo mentální perspektivu. In: David A. Cook, *A History of Narrative Film*. New York – London: W.W. Norton & Company 1996. s. 83.

⁹⁴ B. Salt, *Moving into Pictures*.

interpunkce. Vzácněji se objevil přechod za pomoci stříhu, použití konkrétního nástroje se odvíjelo od dějového kontextu. Vzhledem k tomu, že způsoby užití flashbacku v této době jsou nesystematické a změny příliš rychlé, nelze formulovat jasná pravidla jejich výskytu. V době 1. světové války a těsně po ní se však flashback užíval všude. Např. Jakov Protazanov pracuje v *PIKOVÉ DÁMĚ* (1916) s přerušovaným, ale kontinuálním flashbackem a využívá jak prolínaček a stříhu, tak rozděleného obrazu. Nebo v *MALOMBŘE* (1917) Carmina Galloneho najde Lyda Borelli coby Marina di Malombra v tajné zásuvce stolu deník jiné ženy, která v domě kdysi žila, při čemž se za pomoci prolínačky dostaneme k jejímu někdejšímu osudu. Kolem roku 1917 však náhle končí využívání takovýchto dlouhých flashbacků, komplexní flashbackové konstrukce se objevují vzácně (s výjimkou švédského filmu), včetně flashbacků ve flashbacku, zato hojně se vyskytují krátké paměťové scény, myšlenkové záblesky, zvláště v americkém filmu. Jejich příklad ale můžeme najít také u nás ve filmu Roberta Zdráhala *PROBUZENÉ SVĚDOMÍ* (1919), kde máme hned dvě vysvětlující reminiscence, z nichž jedna má předsmrtný charakter.

Na základě výsledků bádání Thomase Elsaessera⁹⁵ vykazuje americká a evropská filmová praxe v narativní oblasti jisté rozdíly: griffithovský koncept několika gradujících prostorových akcí je užíván evropskými režiséry až ve 20. letech, ale s komplexnějším zachycením příčinných souvislostí a rozvojem narativních forem. Griffith má vliv na sovětskou montážní školu (zejména ranou tvorbu Sergeje Ejzenštejna), německý film 20. let s jeho rámcovými příběhy (např. *KABINET DOKTORA CALIGARIHO*, 1919; *UPÍR NOSFERATU*, 1921; *VAROVNÉ STÍNY*, 1923; *TARTUFFE*, 1925; *NARKÓZA*, 1929), francouzský surrealismus s Buñuelovou dekonstrukcí klasické stříhové skladby i impresionismus (Ganceova kombinace nekontinuálního vyprávění a úhlů pohledu, které ovšem najdeme už u Murnaua), ale zásadní jsou rovněž americké zápůjčky z evropského filmu téhož období. Evropská avantgarda využívá flashbacku jako důležitého nástroje pro manipulaci s obrazem a filmovou montáží, jako prostředku psychologie i psychoanalýzy, což bylo odlišné od americké tradice. Svoji roli v asimilaci evropské

⁹⁵ T. Elsaesser – A. Barker, *Space, frame, narrative*, s. 312.

avantgardy a americké tradice sehraje evropská emigrace do Hollywoodu v pozdních 20. letech. Díky VÝCHODU SLUNCE (1927) F. W. Murnaua, POSLEDNÍMU KOMANDU (1928) Josefa von Sternberga, THE LAST MOMENT (1928) Paula Fejose nebo POLIBKU (1929) Jacquese Feydera se objevují v americkém filmu např. flashbacky s psychologickou dimenzí. U Feyderova filmu se dokonce jejich podoba proměňuje podle toho, jak Greta Garbo upravuje svoji výpověď před soudem: předměty mění svoji polohu, jak žena přemýšlí o nevhodnější variantě, ručičky na hodinách zmateně kmitají, otvírají a zavírají se okna atp. Vedle didaktického připomenutí již viděného, vyprávění z hrdinovy minulosti, odhalení incidentu nebo obsese a minulosti záramované přítomností představuje soudní svědectví jednu z nejoblíbenějších funkcí flashbacku v americkém i evropském filmu 20. let. Zvláště v pozdních 20. letech pak flashbacky usilují o kompenzaci zvuku, jehož jsou předzvěstí.

Německý expresionistický film, inspirovaný divadelní avantgardou a Freudovou psychoanalýzou, spojuje v druhém desetiletí 20. století paměť s fantazií, sny a falešnými představami. Flashback má často podobu snu, očekávající od diváka interpretaci (např. ZÁHADY LIDSKÉ DUŠE, 1926). Italští tvůrci se už od 10. let soustředí často na literární adaptace a historický žánr, kde má flashback rovněž své logické místo. Psychologicky nejsubtilnějších podob však nabývají flashbacky v rámci francouzského impresionismu, který využívá subjektivitu hrdinů, spojení času a prostoru, proměnlivost filmové struktury. I tady flashbacky vysvětlují tajemství a záhady, rozvíjejí se ale na myšlenkově bohatším základě francouzského bádání v oblasti fungování mysli, a to intelektuální (Bergson) i emocionální (Proust). Nejvlivnějšími osobnostmi na půdě teorie paměti jsou již výše uvedení filosof Henri Bergson a spisovatel Marcel Proust, jejichž úvahy se v letech 1911 - 1930 staly předmětem řady statí a filmové kluby dokonce pořádaly debaty, věnované jejich tvorbě. Zatímco Bergson rozlišuje mezi spontánními vzpomínkami, evokovanými přítomným prožitkem a vědomým, řízeným pohledem zpět, který má minulost rekonstruovat,⁹⁶ Proust rozvíjí v poetickém jazyce téma vzpomínky jako součást psychologie svých postav. Intenzivní spoje

⁹⁶ H. Bergson, *Hmota a paměť*.

mezi tímto teoretickým podložím a filmovou praxí jsou pak viditelné u Louise Delluca, Dimitri Kirsanoffa, Marcela L'Herbiera nebo Abela Gance, a to, ať už byli jmenovaní přímými účastníky např. Bergsonových přednášek nebo vycházeli „pouze“ z ducha doby, čehož dokladem je jejich dílo samo, jak si také ukážeme.

Louis Delluc pracuje s časem jako prvkem filmové kompozice, události z minulosti jsou v souladu s Bergsonovými poznatky dostupné pouze skrze filtr problematické paměti a současné události jsou determinované minulým prožitkem. Podle Turimové⁹⁷ interpretace jeho filmu HOREČKA (1921) vychází právě z užití flashbacků, které mají dvě podoby: flashbacku touhy a flashbacku indikujícího potřebu povinnosti a odpovědnosti. Tento rozpor pro hrdinu v důsledku znamená smrt, protože se nedokáže rozhodnout pro žádnou variantu. Nikoli tak fatálně, ale v důsledku stejně konfrontačním způsobem pracuje s flashbackem nečekaně František Hlavatý v ROMÁNU HLOUPÉHO HONZY (1926), kde se Zdeněk Štěpánek rovněž rozhoduje mezi dvěma ženami, z nichž k jedné cítí vášeň a k druhé láskyplnou náklonnost. V ŽENĚ ODNIKUD (1921) pak používá Delluc schéma asociativní paměti a z toho plynoucích paralelních romancí. Na obrazy ženské subjektivity se zaměřuje také Dimitri Kirsanoff v MÉNILMONTANT (1925), když jeho životem ztrápená hrdinka vzpomíná na šťastné okamžiky z dětství: svobodné matce uvažující o sebevraždě běží flashbacky v dvojexpozici přes unavenou tvář. I tady posléze objevíme paralelu v českém filmu: Karel Anton v TONCE ŠIBENICI (1930) nechá opilou hrdinku vyprávět svůj příběh, který vidíme v dvojexpozici v levé části obrazu. A technicky podobně postupuje Marcel L'Herbier ve STÍNU MATYÁŠE PASCALA (1925): Matyáš jede vlakem, opouští město, kde ztratil jediné dítě a matku a promítá si v hlavě, co všechno jej k odjezdu přimělo. Přes tuto vzpomínku vedou v dvojexpozici koleje, což je nápad, který se ve zvukovém filmu promění v klišé, ale tady to ještě můžeme považovat za poměrně originální obraz myslí na cestě za novým životem.

Zdaleka nejzajímavěji využívá možností flashbacku Abel Gance v KOLE ŽIVOTA (1923) a NAPOLEONovi (1925-1927). Jeho flashbacks nejen vysvětlují, ale také vytvářejí vizuální symbolické

⁹⁷ M. Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*, s. 71.

motivy a mají i strukturální funkci v téměř hudebních kompozicích jeho melodramat. Když Eliáš v KOLE ŽIVOTA padá po střetu s Norminým manželem z útesu, následuje série extrémně krátkých záběrů, zachycujících obrazy Normy v minulosti, jenž mladíkovi jakoby blikají v hlavě. Každý výjev představuje jediné filmové okénko, takže je prakticky nerozlišitelný, přesto chápeme, že jde o předsmrtný obraz jeho mysli, mající podobu paměťových záblesků. Kristin Thompsonová a David Bordwell⁹⁸ píší o této rytmické montáži jako o prvním známém užití jednookénkových záběrů v dějinách filmu a konstatují, že více než hereckou akcí je zde dosaženo napětí právě za pomoci tohoto rytmizovaného proudu rychlých záběrů, které, dodejme, navíc představují originální flashbackový útvar. Vedle této sekvence má KOLE ŽIVOTA „dvojitou flashbackovou strukturu incestní touhy“⁹⁹. Flashbacky jsou přitom rozděleny mezi otce a syna, jimž se paralelně zjevuje tvář zbožňované Normy. Zatímco se však její údajný otec se svou obsesí někomu většinou svěruje, jeho syn se s neodbytnými obrazy minulosti, a tak se svou láskou k „sestře“, trápí zcela sám.

„Není nic, co by nebylo už v Brienne.“¹⁰⁰ To je mezititulek z NAPOLEONA, na nějž v souvislosti s flashbackem upozorňuje Yannick Mouren. A skutečně: pobyt malého Napoleona v tamní internátní škole se zdá určující pro jeho další kroky. V průběhu bitvy u Toulonu obrazem dvakrát probleskne tvář hocha z Brienne, včetně vzpomínky na sněhovou bitvu, která představuje nevinnou paralelu k té současné. Opakovaně se rovněž vrací záběr orla, jehož malý hrdina v internátu choval. V Brienne pro něho dravec představoval osobní integritu, znak jeho korsického původu, jeho význam se však v průběhu filmu proměňuje a pták se ze symbolu osobní historie stává symbolem říše. Přestává jít o psychologickou motivaci, zakořeněnou v dětské zkušenosti, a dochází k širšímu mytologizujícímu procesu. Trojité plátno na konci filmu pak nabízí velký rekapitulující flashback: Napoleon, davy, mapa obléhání Toulonu, Josephine, orel, Brienne, Robespierre atd. Vedle sofistikovaných flashbacků KOLA ŽIVOTA zůstávají flashbacky v NAPOLEONOVĚ, navzdory jejich

⁹⁸ Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: AMU – Nakl. LN 2007. s. 102.

⁹⁹ M. Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*, s. 79.

¹⁰⁰ Y. Mouren, *Le flash-back*, s. 121.

vizuální rozmáchlosti, „pouhými“ paměťovými vizemi, opakující se symbolickou imaginací.¹⁰¹

Jak již bylo naznačeno, v českém filmu ve 20. letech přistupovali tvůrci k možnostem flashbacku poměrně kreativně. Flashbackovou strukturu mají filmy BABIČKA (Thea Červenková, 1921) nebo KŘÍŽ U POTOKA (Jan S. Kolár, 1921). V PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT, dalším Kolárově filmu z téhož roku najdeme vedle skutečných vzpomínek i vzpomínky domnělé a snové.¹⁰² Paměťové zápleky jsou příznačné pro filmy Václava Kubásky ČAROVNÉ OČI (1923), ZÁHADNÝ PŘÍPAD GALGINŮV (1923, téma ztráty paměti a dvojnictví), DVOJÍ ŽIVOT (1924) a VÁLEČNÉ TAJNOSTI PRAŽSKÉ (1926), KRÁSNOU VYZVĚDAČKU (1927) Miroslava J. Krňanského a BATALION (1927) Přemysla Pražského. Karel Lamač využívá motivu klíčového, vysvětlujícího flashbacku v dramatech BÍLÝ RÁJ (1924) a LUCERNA (1925). KREUTZEROVA SONÁTA (1926) Gustava Machatého má podobu konfese, flashbackového vyprávění, přerušovaného krátkými návraty do přítomnosti. Vtipně pak možnosti flashbacku uchopil Svatopluk Innemann ve svých komediích FALEŠNÁ KOČIČKA (1926) a MILENKY STARÉHO KRIMINÁLNÍKA (1927). V první Vlasta Burian coby tulák Vendelín Pleticha vzpomíná na své vztahy s několika dívkami a jejich ztroskotání, kdy každé dívce náleží zvláštní flashback. Ve druhém filmu nalezneme dokonce falešný flashback, který vypráví Cyril Pondělíček (opět Burian) a představuje si v něm, že je kriminálník Alois Kanibal, vraždící své milenky.

Vedle nejužívanější prolínačky signalizovaly v němém období blížící se flashback zprávy v novinách, data v denících, korespondenci a samozřejmě mezititulky. Zvukový film, k němuž jsme se v našem chronologickém přehledu dostali, všechny tyto prostředky k uvádění retrospektivy převzal a navíc se mu nabídl dialog, komentář postavy nebo vypravěče, přenášející děj z přítomnosti do minulosti. Tam se

¹⁰¹ Trochu naivní psychologický determinismus ve službách idey vlastenectví je však v rámci žánru melodramatu snadno ospravedlnitelný. Taková impresionistická práce s flashbackem existuje i po nástupu zvuku, kdy příklad výjimečného subjektivního flashbacku najdeme ve filmu Jeana Benoîta-Lévyho a Marie Epsteinové DĚTI VELKOMĚSTA (1933). Malá Marie tady sleduje na hladině řeky obrácený obraz své matky s milencem a tato flashbacková vidina se prolne s její současnou bolestnou představou zbožňované Rose, jejíž ztráty se dítě rovněž obává.

¹⁰² Srov. Jeanne P o m m e a u, Restaurování filmu Příchozí z temnot, *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 144 – 150.

nyní můžeme snadněji přemístit také hudební stylizací, prokomponováním ruchů, prodloužením doby dozvuku nebo tichem. K návratu přitom lze dojít také jenom v náznaku, kdy se obraz nezmění, zůstáváme v současnosti, z minulosti se však ozývají hlasy, hudební motivy, charakteristické zvuky.¹⁰³ Jako první zvukový flashback tohoto typu v dějinách kinematografie uvádí David A. Cook¹⁰⁴ film Roubena Mamouliana CITY STREETS (1931), jehož hrdina si vybavuje dialog z minulosti a divák jej vnímá pouze ve zvukové stopě coby paměťový proces postavy.

Příkladem takového zvukového flashbacku je rovněž poslední flashback ve filmu Marcela Carného DEN ZAČÍNÁ (1939): toto dílo francouzského poetického realismu uzavírá dialog mezi Françoisem a Françoise, který si on vybaví krátce před tím, než se zastřelí. Teprve poté policisté naházejí kapsle s plynem do jeho „dobrovolného“ vězení a u postele zazvoní budík, naznačující, že je třeba jít do práce, neboť „den začíná“. Ocitli jsme se v zajetí cyklického času, jehož dojem režisér vytvořil opakováním určité sekvence. Pocit opakování zpravidla vzniká tím, že se nejsme schopni s určitostí rozhodnout o pořadí událostí. Pro filmy poetického realismu je v těchto situacích příznačný dojem všednosti, který však souvisí s atmosférou osudovosti. Na začátku i na konci filmu se rozednívá, scéna je podobně zaranžována, a má tak diváka znejistit, zda je tragédie minulého dne již za ním anebo jej teprve čeká.

Na poetické kondenzaci paměti, předmětů a vzpomínek je postavena celá filmová struktura opakování a návratu, umožňující ospravedlnění hrdinova zlo/činu. V období předválečného fatalismu však scenárista Jacques Prévert takovou možnost úniku od zodpovědnosti svému hrdinovi neposkytne. Zcela jinou optikou se na ZLOČIN PANA LANGA (1935) dívá o čtyři roky dříve Jean Renoir, jehož filmem a především jeho strukturou se Carné evidentně inspiroval. I tady víme nejprve o vraždě a zbytek filmu vlastně hledáme argumenty pro vrahovo ospravedlnění. Zavražděný je odporný zloduch (v obou případech ho ostatně hraje Jules Berry), zatímco jeho vrah jen zachraňuje čest svedených a opuštěných naivních dívek. Rozdíl je pouze v tom, že Jean Gabin (François) vzpomíná sám, zatímco René Lefevre (Lange) spí a o jeho budoucnost bojuje

¹⁰³ Ivan Stádr, Zvuk buduje filmový čas, *Film a doba*, 1964, č. 12, s. 662.

¹⁰⁴ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, s. 270.

vyprávěním o minulosti do něho zamilovaná prادلena Valentine. Podle Bordwella a Thompsonové¹⁰⁵ Valentine Langa zachraňuje, když flashbacky objasňují jeho zločin a dokonce jej přetvářejí v hrdinský čin. Podle Turimové¹⁰⁶ se jedná o variaci na soudní flashbackový rámeček, kdy hosté v hostinci, kteří dvojici na útěku poznali, představují soudce, kteří ne/nechají hrdinu ráno zatknout podle toho, jak je Valentine svou výmluvností přesvědčí o jeho nevině.

Nebyli to však zřejmě Francouzi Renoir a Carné, kteří ve skutečnosti otevřeli cestu ke vzniku proslulého opusu-puzzle OBČAN KANE (1941), neboť v Americe už v roce 1933 natočil William K. Howard film MOC A SLÁVA podle scénáře Prestona Sturgesa. Životní osudy podnikatele, který nabyt jmění za cenu renomé nemilosrdného člověka, rozvíjí Sturges prostřednictvím nechronologických vzpomínek jeho blízkého spolupracovníka. Nástrojem vyprávění je tady flashback, jehož prostřednictvím scenárista odkrývá klíčové momenty z hrdinova života, zpravidla interpretované v protikladu k jeho neblahé pověsti. To divákovi umožňuje nahlížet hlavní postavu z různých úhlů pohledu, a vytvářet si tak o ní vlastní názor. Experimentální způsob vyprávění, jenž byl zcela odlišný od tehdejších hollywoodských filmů, založených na jednoduché a srozumitelné posloupnosti, nazval Sturges *narratage*.¹⁰⁷ Vedle způsobu vyprávění je blízkost obou filmů zřejmá rovněž v dějové lince. Teprve po OBČANU KANEOVI se však filmový flashback stává analogickým k procesu lidské paměti, v jeho případě skládající celý jeden osud. A teprve po OBČANU KANEOVI začíná být v kinematografii tato technika masivněji využívána (např. ZABIJÁCI, Robert Siodmak, 1946, TŘETÍ MUŽ, Carol Reed, 1949, ale také EXPERIMENT, Martin Frič, 1943¹⁰⁸ nebo KARIÉRA, Karel Steklý, 1948¹⁰⁹). Pro flashbacky v OBČANU KANEOVI je také příznačné využití dokumentárního materiálu v podobě tištěné

¹⁰⁵ David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art. An Introduction*. Wisconsin: University of Wisconsin 1979. s. 275.

¹⁰⁶ M. T u r i m, *Flashbacks in Film: Memory & History*, s. 144.

¹⁰⁷ *American Film Institute Catalogue*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. s. 1684.

¹⁰⁸ Fričův EXPERIMENT se skládá z devíti flashbacků, které vyprávějí dva narátoři: Zdeněk Štěpánek a Otomar Korbelář tady společně dávají dohromady mozaiku osudu Vlasty Matulové, která coby hrdinka Julie spáchala sebevraždu. Kritika tento noirový pokus režiséra příliš neoceníla a on už pak ve své tvorbě možností flashbacku prakticky nevyužíval.

¹⁰⁹ Steklého KARIÉRA je vlastně OBČAN KANE v proletářském kabátě. Vzpomínky Karla Kubáta v podání Ladislava Boháče komentuje přímo v obraze přítomná kamera, která jej coby vševědoucí vypravěč nepřestane kritizovat ani na smrtelné posteli.

(časopisy, noviny, plakáty, deník, korespondence) i filmově zpravodajské (fiktivní týdeník March of Time).¹¹⁰

„Mé prokletí je, že si vše pamatuji. Paměť je kletba lidstva,“ říká Leland, někdejší Kaneův blízký přítel a kolega v novinách, jeden z pěti zpovídaných svědků jeho života. Thatcher mluví o Kaneově politické kariéře, Bernstein a Leland o působení v novinách, Leland a Susan o jeho soukromém životě, Raymond o stáří. Flashbacky nejsou chronologické, ale přesto jdou jejich události kupředu, neboť díky nim pronikáme blíže ke zkoumané osobnosti tiskového magnáta Charlese Fostera Kanea. Někdy má zpráva o tomtéž dokonce trojí podobu: premiéru v opeře sledoval Leland jako divák, zatímco Susan si ji musela odtrpět na jevišti, objevila se také krátká anonce ve filmovém zpravodajství. Pro důvěryhodnost flashbacku, který se vrací až do dětství, je pak velmi důležitý výběr dětského herce, jeho podobnost a souznění s dospělým představitelem, což se ve Wellesově debutu rovněž zdařilo.

Co si však počít s interpretací Kaneovy smrti na začátku filmu a s jeho předsmrtnými sny? Podle Edwarda Branigana¹¹¹ můžeme spekulovat, zda je konec hrdiny viděn divákem v přítomnosti nebo jde opět o minulost, a tedy flashback, interpretovaný skrze paměť další neznámé osoby. Existenci Kaneova tajemství lze rovněž vnímat jako předpoklad jeho ambivalentní, nekonzistentní, a tak v důsledku ne zcela poznatelné povahy. Zbývá však ještě vysvětlit umělý sníh, poletující kolem Kaneova smrtelného lože, který asociuje jinou scénu z dětství. Toto psychologické mystérium vytváří novou kategorii minulé přítomnosti,¹¹² filmové zhmotnění Bergsonova filosofického pojmu *trvání*. Ten sníh,¹¹³ rámuující poslední šťastnou chvíli Kaneova dětství, zůstal latentně v jeho mysli a před smrtí se k němu obrazně řečeno vrací i ve své fyzické podstatě. V této souvislosti Irving Singer¹¹⁴ tvrdí, že Orson Welles má ambici zachycovat věčnost.

¹¹⁰ Což velmi zapůsobilo také na diváka Alfréda Radoka a posléze na výsledný tvar jeho DALEKÉ CESTY (1949). Srov. Zdeněk H e d b á v n ý, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo – Divadelní ústav 1994; Eva S t e h l í k o v á (ed.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU – NFA 2007.

¹¹¹ Edward B r a n i g a n, *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge 1992. s. 173.

¹¹² Tamtéž, s. 174.

¹¹³ Dovolme si tuto interpretaci navzdory vysvětlení trikaře Linwooda Dunna, že ve skutečnosti údajným sněhem Welles především maskoval vizuální nedokonalost, zrnitost záběru zvětšených Kaneových úst, šeptajících „rosebud“. Viz Robert L. C a r r i n g e r, *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press 1985. s. 104.

¹¹⁴ Irving S i n g e r, *Three Philosophical Filmmakers. Hitchcock, Welles, Renoir*. Cambridge: MIT Press 2004. s. 87.

OBČAN KANE ovlivnil kinematografii následujících období a pravděpodobně „vyprovokoval“ tvůrce k dalším experimentům s retrospektivami. Edward Dmytryk v KŘÍŽOVÉM VÝSLECHU (1947) a Alfred Hitchcock v TRÉMĚ (1950) využívají při odhalování viníka jinak vzácného falešného flashbacku. Zatímco u Dmytryka však se zloduchem nesympatizujeme, a tak se smyšlenou retrospektivou zřejmě ani necítíme podvedeni, Hitchcock může lehce iritovat naše očekávání, když lživou zpověď předloží hned po úvodní kratičkové scéně, a tak nás vmanipuluje do role vrahova obhájce. Falešný flashback (tzn., že hrdina lže) zůstává divácky přijatelný, je-li pouze verbální, jakmile řečené i vidíme, a to bez náznaku pochybnosti, můžeme mít posléze problém rovněž s důvěryhodností pravdivé sekvence. To je právě Hitchcockův případ: když se vrah v závěru zpovídá ze svého činu znovu, už nejde o flashback, protože přesvědčivost této instance byla narušena. K tomuto typu flashbacku se už ostatně režisér nevrátil a pro objasnění pohnutek svých hrdinů využíval spíše psychoanalyticky laděných retrospektiv (např. ROZDVOJENÁ DUŠE, 1945; VERTIGO, 1958; MARNIE, 1964). Ani Thompsonová s Bordwellem¹¹⁵ těmto experimentům nedopřávají mnoho pozornosti a vnímají je toliko jako motivované žánrem a jeho konvencemi.

Za příklady skutečně komplikovaného retrospektivního vyprávění lze považovat melodramata Maxe Ophülse DOPIS NEZNÁMÉ (1948) a LOLA MONTES (1955). Pro Ophülse je jednoduchá flashbacková stavba typická již od 30. let, kdy natočil ŽENU PRO VŠECHNY (1934). Celý film je vlastně zachycením předsmrtných úvah hrdinky, která už se neprobere z narkózy, během níž přemítá o peripetiích svého dosavadního života. V narkóze se ovšem odehrává i flashback z filmu Alfreda Abela NARKÓZA (1929), jehož děj nápadně připomíná právě DOPIS NEZNÁMÉ. Oba filmy totiž vznikly podle předlohy Stefana Zweiga. Flashbacková struktura DOPISU NEZNÁMÉ je obrazem mysli hrdinky, která poslala před smrtí dopis své celoživotní lásce. Jak Stefan list čte, vidíme, co ona kdysi prožívala, ale nutně jejíma očima, protože on si na ni zpočátku nevzpomíná. Jakmile se tu však začnou objevovat situace, jichž ona svědkem nebyla, které se týkají Stefana samotného, znamená to

¹¹⁵ K. Thompsonová – D. Bordwell, *Dějiny filmu*, s. 349.

v Braniganově interpretaci,¹¹⁶ že muž konečně akceptoval ženinu existenci. Série nechronologických flashbacků z minulosti Loly Montes má dokonce dvojí podobu: vnitřních vzpomínek vyčerpané hrdinky a inscenovaných živých obrazů v cirkusové manéži, kde Lolin partner vydělává na ženině půvabu a mezinárodní proslulosti jejího životního příběhu.

Zatímco klasické melodrama dosahuje pomocí flashbacku zpravidla psychologizace postav, pro žánr film noir je ten především nástrojem odhalení tajených informací. Melodrama se většinou soustředí na ženskou protagonistku, film noir má v centru dění mužského hrdinu, který jako most z přítomnosti do minulosti využívá komentář mimo obraz. Na komentáři dokonce mrtvého hrdiny je založen rovněž *SUNSET BOULEVARD* (1950) Billy Wildera. Mrtvola na hladině bazénu nejprve komentuje události kolem neosobně, takže hned není jasné, kdo to vlastně vypráví, až kamera zamíří pod hladinu a nahlédne mrtvému do tváře, prolne se do doby před šesti měsíci a tedy do flashbacku, který objasní, proč se mladý muž ocitl ve vodě. Přijmeme-li princip vyprávění obou nebožtíků, v případě zastřeleného novináře trochu zaskočí fakt, že po návratu z flashbacku do přítomnosti, a tak do bazénu, mrtvý hrdina komentuje i události, které po jeho smrti následují. Flashback vnější, kompletní a kontinuální je pro film noir typický, stejně jako začátek na konci. Hermeneutická struktura vyšetřování nebo vyznání má tragickou dimenzi. Na temném finále už není možné nic změnit – flashback v kombinaci s komentářem mimo obraz jsou nástroje pro vytvoření atmosféry fatality – tajemství minulosti lze však alespoň odhalit nebo vyprávět. Minulost je přitom viděna jako objekt nostalgie, touhy, beznaděje.

Pro americký film 50. let je rovněž charakteristická sebereflexe Hollywoodu a jeho filmového průmyslu prostřednictvím flashbacku.¹¹⁷ *MĚSTO ILUZÍ* (1952) Vincenta Minnelliho tvoří tři flashbaky vyprávěné režisérem, herečkou a scenáristou a všechny tři nahlížejí jejich setkání, zformování kariéry a následný rozchod s producentem Shieldsem, člověkem stejně odhodlaným jako tvrdým. Jestliže tady první flashback začíná prolínačkou od sošky Oscara, příběh hollywoodské kariéry *BOSONOHE KOMTESY* (1954)

¹¹⁶ E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, s. 177.

¹¹⁷ M. Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*, s. 137.

vypráví Joseph L. Mankiewicz za pomoci sochy na hřbitově a reflektujícího hlasu Humphreyho Bogarta, který stojí pod deštníkem na hereččině pohřbu. V osmi retrospektivách se tři pozůstalí vracejí k ženině osudu, flashbacky jsou nejprve lineární, posléze se začnou prolínat, mění se pouze úhly pohledu. Přitom se stále obsedantně vracíme na hřbitov k soše-náhrobku, jež kamera obhlídí ze všech stran. Ostatně jenom on představuje přítomnost zemřelé herečky, která ve finále jakoby shlíží na promočené pozůstalé a loučí se s nimi pohledem.

Poté, co OBČAN KANE učinil retrospektivní způsob vyprávění samozřejmějším, začíná kinematografie ve své modernistické¹¹⁸ fázi vývoje klást stále větší důraz na subjektivitu. Snaha ukázat impulzy, vedoucí jedince ke konkrétním postojům a jednání, vedla právě k bohatšímu využití flashbacku, inspirovaného obdobím francouzského impresionismu a německé filmové exprese.¹¹⁹ V 50. letech vznikly tři průlomové filmy, které jsou nejčastěji citované v souvislosti s originálním použitím flashbacku: RAŠOMON (1950), LESNÍ JAHODY (1957) a HIROŠIMA, MÁ LÁSKA (1958).

Dnes již klasickým příkladem různých variant téže události v zájmu komplikovaného hledání pravdy je RAŠOMON Akiry Kurosawy. Na rozdíl od Hitchcockovy TRÉMY tady nejde o flashbacky lhářů, ale o různé úhly pohledu zúčastněných, kteří mají své důvody. V dramatu dvojnásobné vraždy, prezentovaném ze čtyř stanovisek, není rozhodující postavení aktérů v prostoru, nýbrž jejich osobní angažovanost. O dva roky později natočí Kurosawa film ŽÍT (1952), kde sérii pěti částečných, vnějších flashbacků, zachycujících různé momenty z minulých pětadvaceti let života hlavní postavy, vystřídají retrospektivy, dokumentující různá vyprávění hrdinových kolegů, kteří na něho vzpomínají už po jeho smrti. V 50. letech je tak pro část umělecky orientované japonské kinematografie podle Turimové¹²⁰ příznačné využití flashbacku jakožto nositele subjektivní, relativizované pravdy či sociálního argumentu (např. ŽIVOT MILOSTNICE O-HARU, 1952).

¹¹⁸ Modernismus ve filmu pro nás začíná s koncem druhé světové války, film noir a s ním OBČAN KANE jsou jeho předznamenáním. Viz také např. András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2007.

¹¹⁹ Briana Čechová, *Poetický realismus jako noirová inspirace*. In: Martin Kaňuch – Michal Michalovič, *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*. Bratislava: Edícia Cinematik 2012.

¹²⁰ M. Turimová, *Flashbacks in Film: Memory & History*, s. 191 – 204.

Když v roce 1957 přistoupil Ingmar Bergman k realizaci svého 17. filmu, měl, pokud jde o historii flashbacku ve švédské kinematografii, z čeho čerpat. Už ve 20. letech se tady objevovaly velmi komplikované flashbackové struktury, vyplývající z námětů domácích legend s charakterově nejednoznačnými hrdiny. Komplexní časovou strukturu měl již VOZKA SMRTI (1920) Victora Sjöströma, kde jednotlivé retrospektivy jsou součástí hrdinovy imaginace. Divák je nejprve veden k domněnce, že tulák a pijan David Holm zemřel, ale postupně se dozvídá, že byl pouze v bezvědomí: hrdinova mysl se zmítá mezi stavy snění a vzpomínání. Neklidné vize plynou z pocitů viny a morální odpovědnosti ve vztahu k jeho minulosti. Podobně náročnou stavbu mají rovněž flashbacks v GÖSTOVI BERLINGOVI (1924) Mauritze Stillera, kde je navíc každý další flashback součástí toho předchozího. Minulé události se vracejí do přítomnosti buď jako vzpomínky nebo mají novou, jakoby paralelní podobu ve vztahu k minulosti, neboť se tady děje něco, co už se jednou stalo.

Než Bergman natočil LESNÍ JAHODY, sám využil traumaticky laděného snového flashbacku ve VĚZENÍ (1949) nebo smířlivě nostalgického flashbacku, odrážejícího se od hladiny zrcadla v LÉTĚ S MONIKOU (1953). LESNÍ JAHODY však představují práci s individuální pamětí a vnitřním životem postavy. Série retrospektiv, přerušovaná vyprávěním starého profesora na výletě, má podobu psychoanalyticky laděných snů¹²¹ nebo časoprostorově kreativních setkání, kdy téměř osmdesátiletý Isak Borg komunikuje se svou kdysi osmnáctiletou sestřenicí. Zatímco on přitom zůstává starcem, Sara jako by nestárla, dvojice se totiž pohybuje v krajině dávné minulosti, takže dívčin zjev tomuto prostoru odpovídá lépe než profesorův současný vzhled. Film, který se skládá ze sedmi samostatných flashbacků, je zároveň sám flashbackem, protože hrdina nepřestává komentovat, co během tohoto jediného zvláštního dne zažil a zdůrazňuje, že to rozhodně stálo za zaznamenání.

Filmové tvorbě Alaina Resnais si dovolme věnovat větší prostor, a to jak pro jeho silnou vazbu na filosofii Henri Bergsona, tak pro jeho myšlenkovou šíři práce s časem, která má své otisky v československém prostředí, jak uvidíme později. Někdejší střihač a dokumentarista nenatočil ani v hrané oblasti žádný vlastní scénář,

¹²¹ Ingmar Bergman měl vztah k psychologii, psychoanalýze i neuropsychologii a jeho ambicí bylo popsat v rámci svých filmů fungování paměti nejen umělecky, ale také vědecky správně.

přesto jsou všechny jeho filmy výsostně autorské a co je pro nás v této chvíli podstatné, všechny jsou o plynutí času, o paměti, která trvá.¹²² Resnaisovi přitom nejde o minulost, jeho filmy se brání tomu, aby minulost degradovala ve vzpomínku, neboť ta má zůstat věčně živá, stále aktivní a otevřená novým podnětům, přítomná. Režisér kontemplanuje obtížnosti života v čase, v němž někdy chceme zapomenout¹²³ a jindy si zase potřebujeme pamatovat. Tady je zřejmé, že paměť činí více než, že pouze uchovává, ona také tvoří. Tvořivý aspekt paměti však představuje rovněž potenciální problém: nemůže znamenat minulostí poznamenaná přítomnost deformaci budoucnosti? A nemůže nás paměť o minulosti klamat?¹²⁴ Z falešné paměti by pak vzešla falešná přítomnost a obě odvrácené tváře našeho vnímání by měly charakter iluze. Co titul z Resnaisovy filmografie, to příklad pro výše uvedené teze.

Milence z Resnaisova hraného debutu HIROŠIMA, MÁ LÁSKA (1958) jejich vzpomínky spojují i rozdělují zároveň, oba mají stejnou potřebu pamatovat si, jako zapomenout. Ona si sebou nese bolest válkou zmrzačené lásky, On kruté drama rovnou celého města. S válkou spojená drásavá minulost má pro oba charakter stále se probouzející ozvěny. V nitru dosud živoucí láska mladé Francouzky k německému vojákovu se aktualizuje v jejím současném vztahu s Japoncem z Hirošimy, kam se dnes dostala jako herečka, jež tady hraje ve válečném filmu. Milostné utrpení dívenky z Nevers koresponduje se zralou láskou prožívanou nyní. Nejen lidé v nich, ale i města sama mají svou paměť, v tomto případě dokonce světovou kolektivní paměť, danou blízkou zkušeností. Těsnou souvislost přítomnosti a vzpomínek Resnais vedle flashbacků demonstruje dlouhými jízdami kamery, které jako by vyjadřovaly časovou kontinuitu, nebo prostřednictvím detailů, kdy obraz, gesto, ruka na polštáři vyvolají asociace na minulé děje.¹²⁵

¹²² Srov. David Č e n ě k – Martin K a ň u c h – Michal M i c h a l o v i č (ed.), *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*. Bratislava: SFÚ 2013.

¹²³ „Traumatické události se opakují ve flashbackích, které pronikají do psychologické přítomnosti a nedají se z ní vůlí odstranit. Je to, jako by se takováto vzpomínka pohybovala spolu s časem.“ D. D r a a i s m a, *Proč život ubíhá rychleji, když stárneme. O autobiografické paměti*, s. 220.

¹²⁴ Kde uchováváme vzpomínky na to, co jsme zapomněli? „Ne vzpomínky na události samotné – ty jsme zapomněli -, ale to, že jsme věděli něco, co je nyní pryč? Jsme-li schopni si pamatovat, že jsme něco zapomněli, zůstává zjevně v paměti přece jen něco, cosi jako zbarvené místo na stěně, jehož obrysy udávají, co zde léta viselo.“ Tamtéž, s. 243.

¹²⁵ „Resnaisovy a Viscontihovo travellingy či hloubka pole u Wellesse provádějí temporalizaci obrazu anebo vytvářejí přímý obraz-čas.“ G. D e l e u z e, *Film 2. Obraz-čas*, s. 51.

HIROŠIMA, MÁ LÁSKA rezonovala v tvorbě řady filmařů. RAŠOMONEM ovlivněný Resnais intenzivně zapůsobil na představitele nových vln v bývalém socialistickém táboře (např. v Maďarsku István Szabó, Károly Makk¹²⁶ nebo na Slovensku Eduard Grečner¹²⁷). Spolu s Kurosawou a Bergmanem je ovlivnil svou prací s individuální pamětí, využitím důsledně subjektivních flashbacků, ale i kladením důrazu na fakt, že podstata objektivní a subjektivní je leckdy obtížně rozlišitelná. Rovněž podle Bordwella a Thompsonové¹²⁸ přibylo ve filmech na konci 50. let fantazijních a snových sekvencí, fragmentárních paměťových záblesků, naznačujících, jak se realita a imaginace v rámci lidské zkušenosti prolínají.

Byť se někteří odborníci¹²⁹ shodují na třech jménech a třech titulech, které představují mezník ve vývoji filmového flashbacku, dovolme si připojit k nim ještě jeden – JEŘÁBI TÁHNOU (1957) Michaila Kalatozova. Využijeme-li Mourenovy terminologie,¹³⁰ film obsahuje flashback jediný, vnitřní, kompletní. Na frontě smrtelně zraněný Boris volá o pomoc a přitom se podívá do korun stromů, ty se roztočí a on v nich uvidí sebe, jak běží po schodech k Veronice. Flashback dotváří dvojexpozice, rychlá jízda roztočené kamery a obraz v negativu. Ocitáme se v minulosti, Boris je však na schodišti Veroničina domu špinavý od bahna z bojiště a v tom se navíc minulé a přítomné změnil v předsmrtnou vizi idealizované budoucnosti. Vysněný flashforward zachycuje Borise jako ženicha a Veroniku coby nevěstu ve svatebním průvodu mezi vlajícími záclonami. Soustředíme-li se výhradně na originální podobu tohoto flashbacku volně přecházejícího ve flashforward, najdeme o pár let později jeho variantu např. ve snově pojatých retrospektivách IVANOVA DĚTSTVÍ (1961) Andreje Tarkovského, a to včetně negativní zadní projekce.

Dokonce jakožto výsměch estetice socialistického realismu chápou Thompsonová a Bordwell¹³¹ už samotnou flashbackovou strukturu

¹²⁶ David A. Cook, *A History of Narrative Film*.

¹²⁷ Katarína Mišíková, Pod povrchem príbehu. In: D. Čeněk – M. Kaňuch – M. Michalovič, *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*, s. 45 – 61.

¹²⁸ K. Thompsonová – D. Bordwell, *Dějiny filmu*, s. 456.

¹²⁹ Např. David A. Cook, M. Turimová, Y. Mouren.

¹³⁰ Y. Mouren, *Le flash-back*.

¹³¹ K. Thompsonová – D. Bordwell, *Dějiny filmu*, s. 413.

ČLOVĚKA NA KOLEJÍCH (1956) Andrzeje Munka, kde průběh vyšetřování neštěstí na železnici je proložen řadou nechronologických retrospektiv, které se v zájmu pochopení pravdy o události občas i opakují. Dvojice vnímá využívání flashbacku v polském filmu 50. let coby výraz záměrného narušování plynulého a lineárního toku vyprávění, příznačného právě pro dobovou metodu. V podobně širším kontextu můžeme chápat po zpravidla chronologickém vyprávění v českém filmu 50. let první rámcové a flashbackové struktury ve filmech Jiřího Weisse ROMEO, JULIE A TMA (1959) a Václava Kršky ZDE JSOU LVI (1958) a KDE ŘEKY MAJÍ SLUNCE (1961) jako předzvěst domácí nové vlny, již se budeme detailně věnovat v následující kapitole. Vrátime-li se však k Resnaisově možnému vlivu na tehdejší socialistické kinematografie,¹³² byl to pravděpodobně film PASAŽÉRKA (1961), který se měl stát polskou variací jeho hraného debutu. Munkem započatou práci po jeho smrti dokončil s maximální věrností původnímu záměru i natočenému materiálu Witold Lesiewicz, a tak ze zamýšlené podoby flashbacků, s jejichž pomocí měla zřejmě hrdinka vysvětlit manželovi pohnutky svého chování za války, zůstaly jen fragmenty záběrů a zejména fotografie. Ty však překvapivě mají nečekaně intenzivní vypovídací hodnotu a paradoxně snad i působivější poselství. Podobně využil fotografií Chris Marker ve své RAMPĚ (1963), kde hrdina podstupuje elektrické šoky za cílem vytržení z přítomnosti a návratu do minulosti a posléze průniku do budoucnosti. Deset flashbacků a tři flashforwardy mají sice opět jejich problematickou podobu, ale v každém případě se jedná o originální práci s časem. Ten tady nabývá charakteru elipsy, která je bez konce – každý další obraz je jiným a novým návratem téhož.

Jestliže Kurosawa, Bergman a Resnais pracují s individuální pamětí a vnitřním životem, a tak s flashbackem subjektivním, žánr politického filmu, příznačný zejména pro Itálii 60. let dává přednost paměti kolektivní, kde flashback slouží k vysvětlení pozadí přítomné situace. Takový film může začínat mrtvým tělem hrdiny (např. SALVATORE GIULIANO, 1962, ale i později STAV OBLEŽENÍ, 1973), následuje síť flashbacků, které se pokouší objektivně osvětlit pozadí tragické události a v časové smyčce se opět vrátíme na začátek, tedy k hrdinově mrtvole. Podobnou strukturu má i jinak nepolitická

¹³² Více viz David A. C o o k, *A History of Narrative Film* nebo K. T h o m p s o n o v á – D. B o r d w e l l, *Dějiny filmu*.

SMRT KMOTŘIČKA (1962) Bernarda Bertolucciho, kde šest flashbacků-výpovědí podezřelých složí popis vraždy prostitutky. Bertolucci postupuje v duchu RAŠOMONA, ovšem s tím rozdílem, že tady poslední flashback pravdu vyjeví. Zcela svébytně pak v téže době v Itálii s flashbackem nakládá Federico Fellini, pro něhož paměť a fantazie znamenají totéž. Jeho flashbaky mají podobu osobní duševní hygieny, v jejímž rámci někdejší realitu obohacují smyšlené vize a terapeuticky laděné představy (zejména OSM A PŮL, 1962), což je tvůrčí cesta, již posléze zvolí pod Felliniho údajným vlivem také Bob Fosse nebo Woody Allen. Narativní logiku jejich filmů rovněž přerušuje provázaný svět nočních můr, fantazií a flashbacků. Do Felliniho světa privátní zkušenosti přitom začíná postupně pronikat také jeho vlastní filmová historie. Když v INTERVIEW (1987) hledí zestárlá dvojice hlavních protagonistů ze SLADKÉHO ŽIVOTA (1960) na proslulou filmovou scénu, odehrávající se ve fontáně de Trevi, funguje tato coby mediální paměť nebo zvláštní varianta flashbacku, reprezentace minulosti těly osobností¹³³ Marcella Mastroianniho a Anity Ekbergové.

Podle Andráse Bálinta Kovácse¹³⁴ je vnitřní universum moderního hrdiny tvořeno nepředvídatelnými fragmenty všeho druhu, hrdina sám se stává abstraktní entitou odloučenou od prostředí, v němž se pohybuje, protože s ním ztrácí kontakt. Hlavním tématem moderního filmu je cesta, na níž se někdo hledá (viz filmy Michelangela Antonioniho), něco hledá (viz filmy Andreje Tarkovského) nebo jde o cestu vnitřní, mentální (viz filmy Ingmara Bergmana, Alaina Resnaise). Na přechodu mezi klasickou a moderní narací stál v Kovácsově interpretaci žánr film noir, kde vnitřní svět hrdinů už byl poněkud labilní, ale ještě docela dobře čitelný, jasně interpretovatelný. Paměťové obrazy nebyly zdaleka tak matoucí a nespolehlivé.

Problematikou paměti a vzpomínání jakožto součástí moderního narativu se zabývá také Walter Benjamin. Jeho uvažování sice směřuje primárně k literární moderně, nicméně na film 60. let je do jisté míry aplikovatelné. „Benjamin chápal paměť jako archiv subjektivní zkušenosti, jako médium, v němž jsou zkušenosti vývoje subjektu uloženy. Vzpomínka je naproti tomu kolektivní povahy a ,zakládá řetěz tradice, v níž to, co se stalo, postupuje dále z jednoho

¹³³ Termín, který užívá Y. M o u r e n, *Le flash-back*.

¹³⁴ András Bálint K o v á c s, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, s. 246.

pokolení na druhé‘ ... Krize zkušenosti v moderně oslabuje paměť i vzpomínku. Moderna rozbíjí nejen totalitu života, fragmentarizuje také archiv, paměť a vzpomínku. Individuum se na ně už nemůže spolehnout a ,zůstává se náhodě, zda jedinec získá svůj obraz o sobě, zda pronikne k své vlastní zkušenosti.‘ Destrukce paměti způsobená šokem moderny, jež musí vědomí odrážet, vede k tomu, že se subjekt sám sobě stává problémem.“¹³⁵ A nejen to: být v disharmonii sám se sebou ještě není takové novum, ale moderní hrdina začíná tápat rovněž ve vnímání reality kolem sebe.

Příkladem filmové reflexe, zabývající se otázkou reprezentace skutečnosti za pomoci flashbacků je ZVĚTŠENINA (1966) Michelangela Antonioniho a posléze ROZHovor (1974) Francise Forda Coppoly. Hlavní hrdinové obou filmů jsou technici média: první se soustředí na obraz, druhý na zvuk, ale díky své schopnosti/umění dokáží odhalit zločin, který se odehrál prakticky před jejich zrakem, aniž by ho opravdu spatřili. Flashbacky, které fotograf složí z fotografií a inženýr ze zvukových záznamů, rekonstruují minulost dodatečně a jakoby mimochodem. Jinou věcí je okolnost, že o odhalenou pravdu nikdo nestojí. A paradoxně důkazem není ani objevení těla oběti, neboť mezitím ve fotografově bytě zmizí pečlivě sestavený řetězec snímků, syntagma popisující vraždu, i inženýrovy mnohokrát vyslechnuté nahrávky, zachycující jiný vražedný plán. Zatímco fotograf Thomas především jedná, v případě Harryho Caula se více noříme do jeho mysli. Harry si stále znovu pouští zvukovou nahrávku spiknutí, dívá se přitom na fotografii viníků (zpočátku v domnění, že jde o možné oběti) a my opakovaně sledujeme, co se odehrálo. Flashbacky jsou přitom obrazově stále stejné, ale jak Harry zdokonaluje záznam zvuku, každé opakování nám navzdory obrazové stejnosti přináší novou informaci, úplnější představu celku. V Caulově mysli se pomalu rekonstruuje zločin, Bordwell¹³⁶ se však domnívá, že my nemůžeme vědět, zda se věci opravdu odehrály takto – je tedy docela dobře možné, že se jedná o flashback pouze hypotetický nebo dokonce falešný.

Vedle osamělých hrdinů, pohybujících se v kulisách přelomu 60. a 70. let, nám tvůrci nabízejí fragmentární obrazy jejich vědomí, těkajícího mezi přítomností a minulostí a mající podobu

¹³⁵ Petr M á l e k, *Melancholie moderny. Alegorie - vypravěč - smrt*. Praha: Dauphin 2008. s. 145.

¹³⁶ K. T h o m p s o n o v á – D. B o r d w e l l, *Dějiny filmu*, s. 538.

nekontinuálních a nespojitých flashbacků. Mysl mladé Petulie ve stejnojmenném filmu Richarda Lestera z roku 1968 produkuje paměťové obrazy tak horečně, že divák až se zpožděním identifikuje, co by mohl být flashback, co flashforward a co pouze utkvělá představa, zasněné vytržení. Úlomkovitost ve vztahu k prostoru a času a tajnkovitá narace provokují svým směřováním k otevřenému konci. Andrej Tarkovskij složí příběh svého ZRCADLA (1974) ze střípků osobní, historické a kulturní paměti v oprávněném očekávání, že ty spolu budou korespondovat. Časové vrstvy jeho vyprávění jsou kompatibilní natolik, že jejich technické rozlišení na minulost, přítomnost a budoucnost ztrácí svůj smysl.

Rovněž svébytným způsobem využívá flashbacku ve své tvorbě Joseph Losey. Převážnou část NEHODY (1967) představuje jediný, vnější, kompletní flashback, jenž je současností toliko zarámován. Když se však ve finále v časové smyčce vrátíme k úvodní nehodě, děj ještě chvíli pokračuje a v samotném závěru těsně před titulky znovu uslyšíme zvuk doprovázející rozbití auta. Jiná nehoda? Zvuková reminiscence? Malá závěrečná provokace nebo třeba odkaz na hrdinovo špatné svědomí? A velmi podobně, byť opět nevypočitatelně, pracuje režisér s flashbackem ve svém filmu POSEL (1970). I tady tvoří jediný, vnější, kompletní flashback v podstatě celý snímek, do něhož současnost v úvodu jen promluví ve zvukové stopě a nakonec vpadne až v samém závěru, kdy hrdina po padesáti letech přijede na panství, kde strávil jedno důležité iniciační léto. V obraze je ještě coby malý Leo, ale ve zvukové stopě slyšíme právě položenou otázku, týkající se bezprostřední současnosti a zestárlého návštěvníka, ocitnuvšího se ve starých časech.

Podle Kováce¹³⁷ byl v 50. letech flashback pojímán jakožto prostředek ke srovnání přítomnosti s minulostí a v 60. letech především coby fragmentarizovaný obraz lidské mysli, zatímco v letech 70. se stal ve větší míře nástrojem pro zkoumání politických změn. Zatímco jinde nové vlny nabyly již náležitě znormalizovaných tvarů, v Polsku nebo Maďarsku se již připravovala nová odvaha ke změně, a to i ve filmové formě. Zvláště minuciózní práce s kamerou, rychlé montáže a náhlých paměťových záblesků využívá Károly Makk ve svém zásadním díle DNY ČEKÁNÍ (1970), aby zkonfrontoval

¹³⁷ A. B. K o v á s c, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*.

prosté životy dvou žen čekajících na návrat svého blízkého z vězení. Období represí v Maďarsku tady není zachyceno na osudu uvězněného Jánose, nýbrž právě prostřednictvím jeho manželky a matky, žen poznamenaných dlouhým čekáním na milovaného muže. Navzdory tomu, že stará žena je připoutaná na lůžko, kamera Jánose Tótha si v omezeném prostoru jejího pokoje dokáže pohrát s časem, když prolíná současnost se vzpomínkami stařeny i mladší Luky a vnitřní obrazy jich obou zároveň zrcadlí touhu po milované bytosti. Tiché prostupování reality a snu, z minulých zážitků upředemných představ nepřeruší ani mužovo náhlé propuštění.

Zcela jinak nakládá s dobovým politikem Andrzej Wajda v ČLOVĚKU Z MRAMORU (1976) a ČLOVĚKU ZE ŽELEZA (1981). Režisér se přiznává k zásadní inspiraci OBČANEM KANEM,¹³⁸ a to včetně filmové struktury (mozaiková skladba osudu hlavního hrdiny, nahlédnutého z různých úhlů pohledu) a využití dokumentárních a paradokumentárních materiálů. Vzhledem k tomu, že filmy na sebe navazují, stávají se odkazy druhého na první rovněž flashbackem a v tomto smyslu zase Wajda pracuje s fenoménem sebecitace jako Federico Fellini nebo François Truffaut.

Z výše uvedeného vyplývá, že flashback inklinuje spíše k vážněji položeným žánrům (drama, melodrama, film noir, psychologický, kriminální, politický), než k žánrům akčním, exteriérovým, více fyzickým jako válečný film, muzikál, komedie, western, burleska.¹³⁹ Nicméně, existují přirozeně i výjimky, např. western založený na rozhodující retrospektivě. Sergio Leone v TENKRÁT NA ZÁPADĚ (1968) používá dokonce jediný, vnější flashback jakožto klíč k záhadě, která je odhalována nejen postupně, ale navíc zpomaleně, a tak se záměrným patosem. Naopak očekávatelný je výskyt flashbacku v případě žánru historického a biografického filmu. V těchto souvislostech má zvláštní postavení Carlos Saura, jehož tvorba se pohybuje na pomezí mezi historií a životopisem a vzhledem k reáliím jeho rodného Španělska má zároveň roli psychoanalytickou, až terapeutickou, což význam jím užívaných flashbacků jen umocňuje. Už v SESTŘENICI ANGELICE (1973) se Saura vrací do minulosti podobným způsobem jako Bergman v LESNÍCH JAHODÁCH, tedy formou časoprostorově kreativních flashbacků. Podoba hrdiny se

¹³⁸ Andrzej Wajda, *Moje filmy*. Praha: Votobia 1996.

¹³⁹ Srov. Y. M o u r e n, *Le Flashback..*

nemění ani při jeho návratech v čase, což vede k dvojznačnosti znovu prožívaných situací a posiluje vazbu vzpomínkové roviny na úkor současnosti. Rozbití ustálené konvence má však svou významovou funkci, neboť děje časově značně odlehle vidíme neustále z přítomné perspektivy. Když ve finále, byť ve vzpomínce, dává strýc malému Luisovi výprask, působí paradoxně mnohem tísnivěji fakt, že na místě hoča vidíme dospělého muže: je zřejmé, že se muž ve své mysli této ponižující zkušenosti nikdy nezbavil.

Ještě podstatně komplikovaněji nakládá Saura s časem ve filmech STARÝ DŮM UPROSTŘED MADRIDU (1975) a ELISO, MŮJ ŽIVOTE (1976). Flashbacky vnější, nekontinuální a nespojitě jsou střídány flashbacky ve flashbacku i flashforwardy. Malá Anna paradoxně zavírá oči, aby lépe viděla události, které se ve starém domě odehrály, prochází-li se však ve svých vzpomínkách sama, okolním světem viděna není. V případě dospělé Elisy dochází k prolnutí její osobnosti s postavou jejího otce: ženin osobní příběh vypráví otcův hlas, zatímco když se noříme do řádek jeho deníku, vnímáme hlas dcery. Do vlastního dětství proniká Elisa ve své dospělé podobě, na rozdíl od rodičů ji její dětská představitelka jako jediná vidí, komunikují spolu očima. Podobně nakládá s časem i Theo Angelopulos, skládající v každém svém filmu znovu historickou mozaiku života své země (např. PRACH ČASU, 2008).

Od 80. let se podle Mourenových průzkumů¹⁴⁰ rozvíjí zájem tvůrců o neobvyklé sestavování fabule, ústící v různé, zpravidla dvě až tři, varianty předkládaného příběhu (NÁHODA, Krzysztof Kieślowski 1981; LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT, Tom Tykwer 1998). Přitažlivost flashforwardu v podobě alternativních budoucností ovšem netrvá dlouho, přirozená divácká inklinace k poznávání minulosti nabude podoby stále důmyslněji budovaných *puzzle films*, které ale postupně ztrácejí soudržnost, a nutí tak k opakovanému sledování. Krátké černobílé scény z filmu MEMENTO (Christopher Nolan, 2000)¹⁴¹ zachycují přítomnost, delší barevné nás posouvají časem, ale nazpátek, což je postup, který má odrážet hrdinovu ztrátu krátkodobé paměti a zároveň vybízet diváka, aby jeho životní situaci nějak poskládal dohromady. Vedle všudypřítomných papírků se vzkazy a

¹⁴⁰ Y. M o u r e n, *Le flash-back*.

¹⁴¹ Analýza tohoto filmu z hlediska paměti viz Radomír D. K o k e š, Film v paměti a pamět ve filmu. *Pandora*, 2012, č. 24 – 25, s. 211 – 214.

polaroidových fotografií má hrdinovi pomáhat i tetování na vlastním těle s nejdůležitějšími informacemi. Když však i tyto nezbytné paměťové stopy začnou vznikat pod falešnou záminkou, je jasné, že se muž sítí retrospektiv propracovává nikoliv k prozření, nýbrž vlastnímu tragickému finále.

Vedle percepční subjektivity ještě větší hloubku informací nabízí subjektivita mentální, kdy nám vnitřní hlas postavy prozrazuje její myšlenky a my vidíme její vnitřní obrazy, reprezentující vzpomínky, představy, sny. Nolanův thriller POČÁTEK (2010), kombinovaný s žánrem psychologického dramatu a sci-fi, vizualizuje nejen hnutí mysli hrdiny, ale i jeho schopnost proniknout do podvědomí jiné spící osoby a podsunout jí podnět na základě zadání. Otázkou ovšem je, zda úspěšný lupič myšlenek Dom Cobb je po návratu k rodinnému krbu schopen rozlišit, co je sen a co realita, co už bylo a co teprve bude. Iniciační průchod labyrintem jeho mysli můžeme chápat rovněž jako úvahu o možnostech kinematografie, manipulující s myslí diváka.

Spletité zákruty mysli svého hrdiny nám rovněž odhalují scenárista Charlie Kaufman a režisér Michel Gondry ve snímku VĚČNÝ SVIT NEPOSKVRNĚNÉ MYSLI (2004). Psychologický fantastický milostný příběh Joela Barishe, zamilovaného do dívky Clementine se začne komplikovat ve chvíli, kdy si jej ona nechá v jedné firmě „vymazat z paměti“ poté, co se nepohodli. Aby se Joel netrápil zbytečně, podstoupí stejnou proceduru, jeho vzpomínky se ale procesu vymazávání usilovně brání. V některých flashbacích se tak hrdina objevuje dvojmo, jindy vypadá rozmazaně nebo dokonce jede autem jakoby kolem svého někdejšího životního příběhu. Subjektivní a objektivní je někdy jasně oddělené, jindy vysvětlené dodatečně, nebo také vůbec. Tyto velmi sebereflexivní mainstreamové filmy, nazývané také *mind-game films*,¹⁴² se zabývají virtuální realitou, experimenty v oblasti paranormálních aktivit, čas je tedy pro ně manipulovanou veličinou a časoprostorové kontinuum má značně ambivalentní rysy. „Vzpomínka je prezentována jako vědomý akt, ve kterém se minulost aktivně pojí s přítomnou událostí a je prodlužována do budoucnosti... Minulé události nezůstávají intaktní: paměť/ vzpomínání jejich tvar

¹⁴² Pepita Hesselberth – Laura Schuster, Into the Mind and Out to the World. Memory Anxiety into the Mind-Game Film. In: Jaap Koopman – Patricia Pisters – Wanda Strause, *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2008, s. 97.

proměňuje, význam rovněž.¹⁴³ Zatímco však „léčbu“ Saurou či Angelopulosem můžeme chápat jako terapeutickou, Gondryho a zejména Nolanovy dokonalé časové sítě nejen nepřinášejí reflexi minulého, ba co víc, matou. Divákovi vnucená pohnutka po hledání vodítka k enigmatické situaci je jen další falešnou vějičkou. Demise individuální paměti před rostoucí všudypřítomností elektronických médií ale také není na místě, protože ta jsou ve skutečnosti bez paměti, neboť nemají prezervační potenciál, alespoň zatím.

Zdá se, že na počátku třetího tisíciletí je pro filmové tvůrce fenomén flashbacku stejně důležitý, jako byl při zrození kinematografie. Jeho podoby se sice technicky zdokonalily, všechny typy však zůstávají a existují vedle sebe. Zvláštní inovaci, jejíž opakování naznačuje, že cesta zpět zřejmě začíná být zajímavější než cesta kupředu, představují filmy, jejichž komplexní časová struktura je retrogradní povahy. Jestliže se Gaspar Noé ve snímku ZVRÁCENÝ (2002) pohybuje od aktu brutálního znásilnění až k setkání, které mu předcházelo, François Ozon v *5 × 2* (2004) zachycuje před našima očima obraz jednoho rozpadajícího se manželství od rozvodu k seznámení dvojice a David Fincher v *PODIVUHODNÉM PŘÍPADU BENJAMINA BUTTONA* (2008) dokonce nechá svého fyzicky starého hrdinu s plynoucím časem mládnout, neznamená to, že se tu vždy pracuje s flashbackem, rozhodně se ale přemísťujeme v čase opačným směrem, než jaké je naše očekávání. Chápeme-li však čas jako cyklus, není na tom zase tolik zvláštního.

5 Československá nová vlna v zrcadle flashbacku

„Byla to doba flashbacků, přesvětlovaných obrazů, vizí a podobně,¹⁴⁴ vyjádřil se Vladimír Körner v jednom z poskytnutých rozhovorů na adresu nové vlny se značně pejorativním nádechem. Předpokladem analytické části této práce je však hypotéza, že využití zkoumaného výrazového prostředku říká o československé nové vlně tolik, že se lze zaměřit tímto konkrétním směrem, chceme-li dospět k novým poznatkům a závěrům. „Tehdy se totiž ve filmu plně projevil

¹⁴³ Tamtéž, s. 100.

¹⁴⁴ Tereza F r o d l o v á, Některé filmy nové vlny by se měly promítat za trest. O české nové vlně s Vladimírem Körnerem, *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 70.

fenomén osobní historie... v poúnorové kinematografii, a zvláště v její rané, stalinské etapě, se osobní historie postavy objevovala jen vzácně: příběhy se v časové izolaci odehrávaly buď v bezpečně vzdálené a nadto mytizované národní historii, anebo se omezovaly na přítomnost. I léta poměrně nedávná, z období první republiky a válečné okupace, se zrcadlila jen v historických filmech sevřených do příslušného úseku minulosti. Pokud se v příběhu rozvinula osobní historie postavy, například v reminiscencích Krškova filmu ZDE JSOU LVI (1958) – v retrospektivách, v nichž se ukazoval postupný rozklad cenného člověka v soukolí společnosti, chápala se (samozřejmě nepřiznaně) osobní historie figury jako něco nepatřičného, nebezpečného.¹⁴⁵

Pokud se zatím společnost své paměti, ať už té kolektivní nebo individuální, bála, v 60. letech nabyla odvahy ke srovnání, k vnímání v souvislostech. Na co Jiří Cieslar upozorňuje v roce 1993, o tom se o čtyřicet let dříve nenápadně zmiňuje také Jan Žalman, když hledá, co filmy 60. let spojuje: „...budeme-li hledat jejich společného jmenovatele, najdeme ho právě v tom akcentu – jednou silnějším, podruhé méně zjevném – na složitou vnitřní atmosféru, v tom odmítání vnější dějovosti ve prospěch dějovosti intelektuální a citové. ...nedáme-li se klamat prostředím... zjistíme i tady snadno, jak velkou plochu, dříve nemyslitelnou, v nich zabírá introspektivní složka.“¹⁴⁶ A my se potom můžeme ptát: jaké typy flashbacku a v jakých funkcích se u nás v 60. letech objevují, jak s nimi který tvůrce zachází, jak se jeho vztah k tomuto postupu vyvíjí? Které žánry 60. let jej preferují? Chápeme-li flashback jako prostředek kulturní exprese subjektivní i objektivní paměti, proč jsou např. pro toto období příznačné také nemotivované flashbaky? A jaké existují podobnosti a odlišnosti mezi československou a dalšími evropskými vlnami právě skrze tuto problematiku? Dále nás bude zajímat terminologie, neboť tady pracujeme s pojmem, jenž se u nás v 60. letech prakticky nepoužíval, a to navzdory tomu, že my ho budeme považovat za klíčový právě pro toto období. Jak se tedy označovalo to, o čem se vlastně nemluvilo?

Aby bylo možné odpovědět na všechny tyto otázky, musíme postupovat od primárních pramenů k sekundárním a problematiku flashbacku podrobit reflexi autorské prostřednictvím analýzy

¹⁴⁵ Jiří C i e s l a r, Zkušenost s minulostí. In: *Filmový sborník historický 4*, s. 43.

¹⁴⁶ Jan Ž a l m a n, K problémům československé filmové moderny, *Film a doba*, 1964, č. 5, s. 234 – 235.

samotných filmů a jejich literárních a technických scénářů, reflexi kritické, teoretické a historické za pomoci rešerše dobového odborného tisku a literatury. Při čemž na začátku je třeba specifikovat pojem československé nové vlny, vymezit jej časově a stanovit si okruh sledovaných tvůrců a jejich filmů, aby byly jasné zdroje dat pro naše budoucí tvrzení. O b d o b í m československé nové vlny přitom budeme rozumět nejen tvorbu jejích představitelů, ale i těch, kteří tehdy pracovali a byli poetikou nové vlny více či méně ovlivněni, ale ve skutečnosti se k ní nehlásili nebo je kritika ani v této souvislosti nevnímala. Byť naším cílem je uchopit československou novou vlnu skrze problematiku flashbacku, budeme vycházet z komplexní znalosti veškeré hrané tvorby 60. let.

5.1 Pojem, představitelé a časové určení

Když Václav Kopecký pronesl v červnu 1954 na X. sjezdu KSČ, že „socialistický realismus je tvůrčí metodou“, která „nejen nevylučuje, ale žádá si individuální odlišnost tvorby“,¹⁴⁷ jako by pootevřel, vedle literátů a dalších umělců, rovněž prostor pro usilování svobodněji uvažujících mladých filmařů, kteří se právě připravovali na různých umělecky orientovaných školách. Se vznikem nových literárních periodik (*Host do domu*, *Květen*, *Světová literatura* aj.) se do našeho kulturního života mohly vrátit i některé perzekvované osobnosti, dosud závazná estetická norma pozvolna ztrácela svůj význam. Podle Petra Pitharta prostor pro experimenty uvolnil také fakt, že „diktát trhu ještě nepůsobí a diktát moci už spolehlivě působit přestává“.¹⁴⁸ Charakteristické rysy této historické etapy však výstižně pojmenoval Jan Svoboda: synergetické působení různých kulturních oborů, zúročení dědictví konce 50. let, zrušením centralizovaného řízení daná možnost soustředit se na existenciální problémy postav, společný kritický postoj a autentický prožitek i zužitkování protikladných formálních tendencí.¹⁴⁹ V polovině 50. let „došlo ke zřetelnému posunu v ideálu běžného občana, který čím dál více získával rysy příslušníka kultivované střední vrstvy, i když byl stále výrazně

¹⁴⁷ *Protokol X. řádného sjezdu KSČ*. Praha 1954, s. 248 – 261.

¹⁴⁸ Petr P i t h a r t, *Osmášedesátý*. Praha 1990, s. 43.

¹⁴⁹ Jan S v o b o d a, Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4*. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: NFA 1993, s. 5 – 11.

preferován průmysl a s ním spojené profese“.¹⁵⁰ Důraz na intelektuální tvorbu zůstal v rozporu s jinak vyzdvihovaným lidovým uměním, čehož režim dokázal umně využít např. v roce 1958 v době pracovních politických prověrek v Československé televizi nebo v únoru 1959 na I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici.¹⁵¹

Skutečný počátek fenoménu označovaného jako československá nová vlna se tak časově kryje až s konáním XX. sjezdu KSČ roku 1963, v jehož důsledku dochází nejen v kulturní oblasti znovu k oživení liberalizačních trendů, které byly v Banské Bystrici demonstrativně potlačeny prostřednictvím kritiky filmů ŠKOLA OTCŮ, ZÁŘIJOVÉ NOCI, ŠTĚŇATA, TOUHA, ZDE JSOU LVI a TŘI PŘÁNÍ. V květnu téhož roku se konal v nově nastoleném duchu jak III. sjezd Svazu československých spisovatelů, tak Mezinárodní konference o díle Franze Kafky v Liblicích.¹⁵² Význam a dosah právě nastoupené cesty potvrzovala četná ocenění na mezinárodní scéně (Oscar pro OBCHOD NA KORZE a OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY, úspěchy na Expo 1967 v Montrealu aj.), jež do jisté míry umožňoval fakt, že v roce 1965 došlo k osamostatnění Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES), a tak ke zmírnění případných stranických zásahů. Přesto ideologické problémy značně poznamenaly i toto jinak filmově plodné období: realizace řady látek byla několikrát odložena (VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI,¹⁵³ ŽERT, PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, FARÁŘŮV KONEC, OHLÉDNUTÍ), byly pranýřovány pro své údajné elitářství a po realizaci nedoporučeny k reprezentaci republiky v zahraničí (např. O SLAVNOSTI A HOSTECH)¹⁵⁴ nebo distribuovány jen omezeně (např. KAŽDÝ DEN ODVAHU).¹⁵⁵

Období české, respektive československé nové vlny, neboť její součástí byli rovněž slovenští tvůrci, obecně považujeme za nejvýznamnější a také v zahraničí nejproslulejší z naší kinematografické historie. Odborná reflexe však této zásadní etapě

¹⁵⁰ Jiří K n a p í k – Martin F r a n c a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948 – 1967*. Praha: Academia 2011, s. 32.

¹⁵¹ K této události se později dvakrát kriticky vrátil např. Jan Ž a l m a n, První věc – pravda, *Film a doba*, 1963, č. 5, s. 225 – 228; K problémům československé filmové moderny, *Film a doba*, 1964, č. 5, s. 230 – 239.

¹⁵² Alexej K u s á k, *Tance kolem Kafky. Liblická konference 1963 - vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis 2003.

¹⁵³ Briana Č e c h o v á (ed.), *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA 2013.

¹⁵⁴ SÚA, fond 02/4, sv. 39.

¹⁵⁵ SÚA, fond 02/4, sv. 54.

filmové historie zdaleka neodpovídá: vedle několika monografických prací (o Miloši Formanovi, Ivanu Passerovi, Evaldu Schormovi, Věře Chytilové, Janu Němcovi aj.)¹⁵⁶ a drobných filmových portrétů, které v rozmezí let 1988 až 1992 vydal Český filmový ústav v rámci edice Malé filmové profily (Štefan Uher, Juraj Jakubisko, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Drahomíra Vihanová, Dušan Hanák, Jiří Menzel, Evald Schorm),¹⁵⁷ existuje jen šest knižních publikací, věnujících se výhradně fenoménu nové vlny jako celku, ať už z hlediska osobní zkušenosti¹⁵⁸ nebo v historických¹⁵⁹ či teoretických¹⁶⁰ souvislostech. Našeho tématu se přitom dotýkají pouze dvě publikace. *Démanty všednosti* se zabývají problematikou proměn narace 60. let, a tak i kategorií času, čímž představují velmi důležitou preambulu ke zvolenému předmětu výzkumu. Mircea Dan Duta se v rámci svých podrobných filmových analýz zaměřuje také na tituly, pro něž je využití flashbacku zásadní, nevede jej to však ke konkrétnímu závěru v tomto smyslu. Žádná z obou prací se tak tomuto tématu v rámci naší nové vlny nevěnuje komplexně, jejich cíle jsou jiné.

V zahraničí se psalo o „československém filmovém zázraku“¹⁶¹ v příčinných souvislostech s celkovým kulturně politickým ovzduším, kde vedle nástupu mladých tvůrců měla svůj význam také změna výrobně organizační struktury kinematografie, spočívající ve vybudování tvůrčích skupin, jejichž relativní autonomie umožnila posílení autorské svobody. Peter Hames dokonce tvrdí, že „československá nová vlna byla obecně považována za jedno z nejdůležitějších období ve světové kinematografii po italském

¹⁵⁶ Stanislava P ř á d n á, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009; Jiří V o r á č, *Ivan Passer. Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Brno: Host 2008; Jan B e r n a r d, *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro dnešní den*. Praha: Primus 1994; Tomáš P i l á t, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010; Jan B e r n a r d, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954 – 1974*. Praha: AMU 2014.

¹⁵⁷ Autoři profilů byli Jana Mjartanová, Jan Jaroš, Jan Foll, Jana Hádková, Václav Macek, Kateřina Pošová a Miloš Fryš.

¹⁵⁸ Josef Š k v o r e c k ý, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991; Antonín J. L i e h m, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001.

¹⁵⁹ Jan Ž a l m a n, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: NFA 1993; Peter H a m e s, *Československá nová vlna*. Praha: KMa 2008

¹⁶⁰ Stanislava P ř á d n á – Zdena Š k a p o v á – Jiří C i e s l a r, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002; Mircea Dan D u t a, *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova 2009.

¹⁶¹ Lino M i c c i c h é, Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco, *Bianco e nero*, č. 9, 1965.

neorealismu“.¹⁶² Doma se zpravidla užívaly pojmy česká či československá nová vlna, případně mladá vlna, které nahradily původně se častěji objevující „pocitový film“¹⁶³. Podle Jana Žalmana „to, co nazýváme filmem 60. let, bylo faktické enfant terrible: zrodilo a vyvíjelo se v ovzduší neustálé nejistoty, nedůvěry a podezírání“.¹⁶⁴ Podle Jaroslava Bočka nová vlna přinesla rozbití syžetu, obrodu herectví, montáže, novou práci s kamerou.¹⁶⁵ Autoři *Démantů všednosti* píšou o filmech s humánním nábojem, s groteskním či tragikomickým rozměrem, propojujících univerzální s národní specifičností a především s autorskou vůlí formálně experimentovat.¹⁶⁶ Jeden z představitelů nové vlny Jaromil Jireš¹⁶⁷ v rozhovoru pro *Film a doba* ale říká: „Neexistuje definice, co je to ‚nový film‘. Hnutí v sobě zahrnuje tvorbu značně rozmanitou, vesměs však jde o díla mladých filmařů, odmítajících kritéria požehnaná mocí a penězi. Nejextrémnější ve vymezení ‚nového filmu‘ je newyorská skupina shromážděná kolem Jonase Mekase. Příkládá nadměrnou důležitost amatérské technice natáčení... Pro mladé brazilské tvůrce jejich Cinema Nôvo znamená především politicky angažovaný revoluční film... V Československu se ‚nový film‘ stal synonymem společensky a filmově progresivních děl mladých režisérů. Obdobná kritéria platí v Sovětském svazu, Polsku, Maďarsku, Jugoslávii.“ A dodává i zajímavé informace o dnes již neznámých pokusech o světovou institucionalizaci nového filmu. Mladí filmoví režiséři, kritici, organizátoři filmových klubů a producenti, kteří se nebáli riskovat, se sešli v květnu 1965 na filmovém festivalu v Pesaru (zvítězily *DÉMANTY NOCI* a v následujícím roce *KAŽDÝ DEN ODVAHU*), vzniklo dokonce Mezinárodní centrum pro šíření nového filmu se sídlem v Římě a sekretariáty v New Yorku a Paříži.

Abychom však porozuměli, co skutečně představovala nová vlna v Čechách a na Slovensku, je třeba si určit její představitele nebo lépe ukázat na ty, kteří za ně byli považováni.¹⁶⁸ Pozoruhodné je, že

¹⁶² P. H a m e s, *Československá nová vlna*, s. 13.

¹⁶³ Srov. Galina K o p a n ě v o v á, Kritéria se mění, *Film a doba*, 1963, č. 4, s. 169 nebo Agáta P i l á t o v á, Loni v září od 5 do 7, *Film a doba*, 1963, č. 5, s. 273.

¹⁶⁴ J. Ž a l m a n, *Umlčený film*, s. 5.

¹⁶⁵ Jaroslav B o ě k, Nová vlna z odstupů, *Film a doba*, 1966, č. 12, s. 624.

¹⁶⁶ S. P ř á d n á – Z. Š k a p o v á – J. C i e s l a r, *Démanty všednosti*, s. 7.

¹⁶⁷ Jaromil J i r e š, Co je -nový film- ?, *Film a doba*, 1967, č. 6, s. 284 – 288.

¹⁶⁸ Srov. tematickou přílohu časopisu Cinepur Nová vlna (ne)známá. Moderní nebo módní? In: *Cinepur*, 2013, č. 91, s. 56 – 84.

obecnou představu o základní skupině tvůrců vytvořila do značné míry fotografie údajných spolužáků, na níž zleva doprava vidíme Jaromila Jireše, Ivana Passera, Hynka Bočana, Pavla Juráčka, Věru Chytilovou, Antonína Mášu, Jana Němce, Evalda Schorma, Miloše Formana a Jiřího Menzela.¹⁶⁹ Jak z následujících údajů vyplývá: nejen, že zdaleka nejde toliko o spolužáky z katedry či ročníku, ale dokonce jsou tu i budoucí režiséři, kteří se během studií na FAMU neměli teoreticky vůbec setkat. Přesto: jádrem nové vlny pro nás budou studenti režie na FAMU v letech 1957 – 1962 Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Schmidt a Evald Schorm, které významně ovlivnil jejich pedagog Otakar Vávra. Ty na FAMU (1950 – 1955) i svým debutem předešel Slovák Štefan Uher, jehož následovali Miloš Forman a Eduard Grečner (1951 – 1956, obor scenáristika a dramaturgie u M. V. Kratochvíla). Časově se jádro studijně překrývalo až se Zdenkem Sirovým a Hynkem Bočanem (1956 – 1961), Ivanem Passerem (1954 – 1958), Janem Němcem (1955 – 1960), Jaromilem Jirešem (1954 – 1960, kamera a režie), Pavlem Juráčkem a Antonínem Mášou (1957 – 1962, scenáristika a dramaturgie), Drahomírou Vihanovou (1960 – 1965, režie a střih). V letech 1959 – 1966 pak katedru režie na FAMU vystudovali další slovenští studenti Dušan Hanák (pod vedením Elmara Klose), Elo Havetta (pod vedením Karla Kachyni) a Juraj Jakubisko (pod vedením Václava Wassermanna). Připojujeme rovněž generačně blízké absolventy jiných škol Juraje Herze a Antonína Moskalyka (DAMU) a Jaroslava Papouška (AVU) a další absolventy FAMU Antonína Kachlíka, Čestmíra Mlíkovského, Dušana Kleina a Miroslava Sobotu, jejichž dílo se sice s usilováním nové vlny protnulno zdánlivě méně, zato významně v oblasti práce s časem a využití techniky flashbacku. Budeme se věnovat výhradně filmu hranému, tedy bude opomenuta např. osobnost Karla Vachka či Jana Švankmajera, byť oba bývají mezi aktéry nové vlny uváděni, na rozdíl od Kachlíka a Kleina, jejichž filmy nejsou považovány za

¹⁶⁹ Touto skupinovou fotografií otvírá svoji knihu Všichni ti bystří mladí muži a ženy rovněž Jiří Škvorecký. Jan Bernard ve své monografii o Janu Němcovi objasňuje okolnosti jejího vzniku. Byla pořízena před bytem Pavla Juráčka v Praze v Krakovské ulici č. 5 dne 9. června 1967 Tiborem Borským při příležitosti setkání mladých režisérů z důvodu podepsání dopisu ministru kultury a informací Karlu Hoffmannovi, na něhož se obrátil poslanec Jaroslav Pružinec s interpelací, napadající filmy *SEDMIKRÁSKY* a *O SLAVNOSTI A HOSTECH*. V dopise tvůrci apelují na ministra, aby nedopustil na půdě Národního shromáždění výzvy k zákazu uměleckých děl. In: Jan Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954 – 1974*. Praha: NAMU 2014, s. 278.

dostatečně autorské, což je pro novou vlnu klíčová kvalita i charakteristika.

Jak výše uvedená data naznačují, období nové vlny u nás představují léta 1963 – 1969, navazující na konec 50. let, který znamenal proměnu narace na úrovni fabule, syžetu i stylu v západní Evropě. Takový proces musel mít své předchůdce (Jiří Krejčík, Václav Krška, Zbyněk Brynych, Ladislav Helge) a zároveň nemusel, ale měl, být generačně starší, přesto inspirované souputníky (Elmar Klos a Ján Kadár, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, František Vlácil, Ivo Novák, Oldřich Daněk, Štěpán Skalský, Václav Sklenář, Josef Pinkava, Jindřich Polák), mezi něž se zařadil i vlivný pedagog Otakar Vávra. Tvorba jich všech nás bude v souvislosti se zvolenou problematikou rovněž zajímat, neboť „analyzovat kulturu 60. let není lehké – nese s sebou mnoho mocenských bojů, politických a společenských konotací, ale i návazností a zhodnocování tradic“.¹⁷⁰ I když etapa československé nové vlny, ukončená srpnovou invazí a následnou normalizací, trvala v podstatě velmi krátce, vznikla celá řada titulů, představujících cenný umělecký a studijní materiál. Pokud rok 1969 překročíme, pak z toho důvodu, abychom popsali, jak se vztah jednotlivých tvůrců k dané problematice měnil a vyvíjel.

5.2 Scénář jako zdroj informací o filmové práci s časem

V této reflektivní kapitole se budeme věnovat analýze osmnácti scénářů z let 1960 – 1969 a jednoho z roku 1987. Jedná se o scénáře literární a technické a ve všech případech se na nich podíleli nebo byli jejich jedinými autory samotní režiséři následně vzniklých filmů, ať už z řad předchůdců nové vlny, jejích představitelů nebo jimi inspirovaných současníků. Výběr titulů vychází z kompletní znalosti tvorby sledovaného období a byl podmíněn intenzitou a četností výskytu flashbacku v natočených dílech, které budou rovněž podrobně analyzovány, až na dvě výjimky, v případových studiích. Záměrem je zjistit, jak autoři zkoumaného období – autoři předlohy, scenáristé nebo režiséři – pracují s časem, popisují flashbacks, jak vůbec naznačují už ve stádiu psaní filmového scénáře, že se děj budoucího snímku bude vracet do minulosti, a to jak terminologicky, tak

¹⁷⁰ Kateřina Svatoňová, Absurdní ekvivalentnost absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery), *Cinepur*, 2013, č. 91, s. 81.

technicky. Zda už v této fázi myslí na způsob vázání jednotlivých obrazů, a tak na filmovou interpunkci. Z těchto hledisek budeme zkoumat literární (LS) a technické scénáře (TS) následujících filmů:

SMYK (1960, LS + TS)

ZELENÉ OBZORY (1962, LS + TS)

KŘÍK (1963, TS)

SPANILÁ JÍZDA (1963, TS)

PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ (1963, TS)

SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN (1963, TS)

OBŽALOVANÝ (1964, LS + TS)

PRVNÍ DEN MÉHO SYNA (1964, LS + TS)

DÉMANTY NOCI (1964, LS + TS)

MÍSTENKA BEZ NÁVRATU (1964, LS + TS)

ZLATÁ RENETA (1965, LS + TS)

DRAK SA VRACIA (1967, TS)

MUŽ, KTORÝ LUŽE (1968, LS)

ŽERT (1968, TS)

OHLÉDNUTÍ (1968, LS + TS)

JÁ, TRUHLIVÝ BŮH (1969, LS + TS)

ZABITÁ NEDĚLE (1969, TS)

ŠAŠEK A KRÁLOVNA (1987, LS + TS).

Poslední scénář byl zvolen jen pro doplnění a srovnání. Dílo klíčové představitelky nové vlny Věry Chytilové tkví pevně v přítomnosti. Až roku 1987 natočila ŠAŠKA A KRÁLOVNU, film s nestandardním časoprostorem, je však zajímavé vědět, jak při jeho popisu postupovala, byť s dvacetiletým odstupem od kinematografické etapy, jíž zkoumáme.

Vybrané scénáře mají většinou diegetického vypravěče, tedy vypravěče, který je součástí světa příběhu a prezentuje se komentářem v první osobě nebo záblesky paměti ve své mysli. Minulost se zpravidla aktualizuje v kontextu přítomných událostí, ukázané obrazy minulosti mohou nabývat jiného významu po předvedení dalších záběrů. Vnitřní prožitek má tak subjektivní charakter, čas zůstává relativní veličinou. „Je známo, že Proust ve svém díle nepopsal život, jaký byl, nýbrž takový, jak na něj vzpomíná ten, kdo ho prožil,“¹⁷¹ konstatuje Walter Benjamin a Jerzy Plażewski¹⁷² k tématu

¹⁷¹ Walter Benjamin, *Literárněvědné studie. K Proustovu obrazu*. Praha: Oikoymenth 2009, s. 237.

¹⁷² Jerzy Plażewski, *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967, s. 239.

subjektivnosti retrospektivního vyprávění dodává: „Filmová retrospektiva je ekvivalentem vzpomínky. Jako taková může být operací výhradně subjektivní.“ Podle něho mohou retrospektivy vybavovat minulost prizmatem hrdinovy psychiky (nepřímé vyprávění v první osobě), prizmatem psychiky skupiny hrdinů (polopřímé vyprávění v první osobě) nebo prizmatem psychiky autorovy (nepřímé vyprávění ve třetí osobě). Ich formu v kombinaci s prolepsi a analepsi ostatně zvolila už v polovině 19. století např. George Eliotová¹⁷³ ve své povídce *Opora společnosti*, jejíž hrdina má schopnost vidět do budoucnosti, a tak zná i datum své smrti. Využijeme-li filmové terminologie, Eliotová tady začíná flashforwardem, následuje flashback, v jehož rámci muž vzpomíná, co jeho smrti předcházelo, až se vrátíme do bodu jeho blížícího se konce.

Dodejme, že vedle dochovaných scénářů, které jsou součástí kolekce scénářů Knihovny NFA, budeme rovněž vycházet z poznatků získaných z časopisů *Film a doba* a *Kino* z let 1963 – 1969, kde byla řada scénářů sledovaného období citována nebo zde byly uvedeny alespoň explikace k nim, doprovobené fotografiemi z natáčení.¹⁷⁴

Jako jednoho z předchůdců nové vlny chápeme Zbyňka Brynycha už pro jeho neorealisticky laděnou ŽIŽKOVSKOU ROMANCI (1958), formálně je však podstatně výlučnější SMYK (1960), jehož LS napsal Pavel Kohout v červnu 1959 pod názvem *Mrtvý přišel pro smrt*, TS pak Zbyněk Brynych a Jan Kališ (bez datace). Kohout v explikaci uvádí: „Nesrozumitelností se není třeba obávat, protože všechny časové roviny budou opticky zřetelně odlišeny.“ A dodrží slovo, byť ani jednou nepoužije pomocného termínu jako vzpomínka, reminiscence nebo retrospektiva. Jeho hrdina František Král se po letech vrací do Prahy coby Franz König, a tak využití těchto dvou jmen mu k práci s časem stačí. „Zmizeli kluci i cirkus, zůstala rozkopaná pláň roku 1951. Do obrazu vpochoduje tříletý špunt... a posléze staromódní drak, kterého otráveně nese pětadvacetiletý František Král.“¹⁷⁵ Brynych a Kalaš doplňují v TS informaci o

¹⁷³ George Eliotová, *Osud je černý jezdec*. Praha: ČAS 2010, s. 148.

¹⁷⁴ V tisku bylo ve sledovaném období citováno ze scénářů těchto filmů: *Křik*, *Démanty noci*, *Smrt si říká Engelchen*, *Obžalovaný*, *Zlatá reneta*, *První den mého syna*, *Marketa Lazarová*, *At' žije republika*, *Obchod na korze*, *Romance pro křídlovku*, *Svatba jako řemen*, *Pět holek na krku*, *Stud*, *Případ pro začínajícího kata*, *Žert*, *Ohlédnutí*, *Já, truchlivý bůh*, *Směšný pán*, *Touha zvaná Anada*, *Vtáčkovia, siroty a blázni*, *Zabitá neděle*, 322, *Smuteční slavnost*.

¹⁷⁵ Pavel Kohout, *Mrtvý přišel pro smrt*. Praha: FS Barrandov 1959, s. 86.

detailech, celcích, polocelcích a stříhu, u číslovaných obrazů se občas objeví data „Praha 1948“ nebo „Praha 1956“, což nám časovou lokalizaci hrdiny tehdy a nyní dále usnadňuje.

Podobně „nenápadně“ nakládají s časovým určením děje Jan Procházka a Ivo Novák v případě LS ZELENÝCH OBZORŮ (1962). Těžce zraněný Ondřej Kubata se tady v myšlenkách vrací k událostem, které ho přivedly na statek v Hůrce i k fatálnímu konfliktu s některými místními obyvateli, čtenář scénáře se však v jeho vnitřních obrazech musí orientovat výhradně na základě popisu či označení obrazů: exteriér, interiér, noc, den, podvečer. Náznaky skutečnosti, že jeho mysl bloudí v minulosti, se objevují jen vzácně: „Nad ním je obloha. Stříbrná, skoro bílá od hvězd. Rozevřenýma očima na ni hledí. Už klidněji. Jako by na všechno vzpomínal... Bez halucinací, s chladným, věčným rozumem...“¹⁷⁶ Nebo: „Ondřej se znovu napil z potoka. Stále leží na zádech. Pootočený bolavým bokem vzhůru... tápe dál, je tma, plamínek sirky na chvíli osvítl jeho oči, přemýšlivé oči...“¹⁷⁷ Žádná terminologie, ale přechody do minulosti jsou poměrně srozumitelné a odehrávají se prostřednictvím prolínaček, které jsou pak v TS u některých obrazů zmíněny.¹⁷⁸

Rovněž Oldřich Daněk nechá čtenáře TS ke SPANILÉ JÍZDĚ (1963) nejprve tápat, kdy se ocitá s postavou Ondřeje Keřského z Řimovic v současnosti a kdy dlí v jeho mysli na jeho rodné tvrzi, dodatečně však některé úseky opatřuje podrobnými poznámkami a komentáři a situuje je vlevo, jedná-li se o komentáře k obrazu a vpravo, když se věnuje zvukové složce díla.

„Těchto velmi krátkých návratů do minula je ve filmu několik. Nechtějí být retrospektivami, jen výrazem současného myšlení hrdinů. Proto také vazba záběrů (pokud vůbec jde o víc záběrů) je velmi volná. Na druhé straně se pokusíme při práci na stříhu mít tyto pohledy do minula celé v dubletě a v některých místech, v těch, které se nejostřeji vryly do paměti, zastavit na několik okének (vždy uvnitř záběru) tok filmového pásu. Uprostřed tohoto obrazu je možno použít kratičký zpětný nástřih do současnosti na koňské hlavy. (Ostrý úder denního světla do noční retrospektivy.)“

¹⁷⁶ Jan Procházka – Ivo Novák, *Zelené obzory*. Praha: FS Barrandov 1961, s. 2.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 59.

¹⁷⁸ Ivo Novák, *Zelené obzory*. Praha: FS Barrandov 1961, 240 s.

„Zvukové návraty do minula pokusíme se charakterizovat jakýmsi zvukovým zamlžením zvuku v současnosti. Snad by tu bylo zapotřebí nějakého základního tónu, či spíše chvění, které odlišuje zvukový prostor.“¹⁷⁹

Tradiční rozdělení scénáře na levou a pravou stranu je tady důležité a praktické, protože Ondřej je často v současnosti ponořen do minulých dějů, které divák vidí i v obraze, zatímco ve stejné době ve zvuku slyší přítomné události a monology, např. dívky Katruše, která Ondřejovi stále cosi sděluje, a tak narušuje jeho chmurné vzpomínání na vypálení domovské tvrze německými nájezdníky.

Podstatně déle a komplikovaněji než Daňkův scénář vznikaly varianty LS a TS k filmu PRVNÍ DEN MÉHO SYNA (1964) Ladislava Helgeho. V LS, který Helge napsal s Ivanem Křížem, se hrdinové rozpomínají výhradně opisem, v úvodu TS, napsaného s Václavem Matějkou, se už o retrospektivách mluví zcela konkrétně.

„Poznámka k formě Oldřichových retrospektiv

V začátku první Oldřichovy retrospektivy se do sebe zamíchají nejsilnější dojmy z uplynulých asi 48 hodin. První záběry jsou ve stručných, skoro okénkových střízích, záběry se však pozvolna, rytmicky uklidňují, metráž organicky vplyne do normální struktury vyprávění. Zvuk v této části jde kontra obrazu. Zvuky připomínají zážitky kolem narození syna, obraz připomíná bouřlivé setkání se Žluťáskem. Později však zcela převládne motiv narozeného syna. Další retrospektivy jsou už plynulejší...

Žluťáskova retrospektiva

Obrazy viděné pohledem chlapce ve žlutém tričku by potřebovaly transfokátor... V druhé polovině příběhu víc a víc vstupuje do popředí Oldřichova tvář. On se stává chlapcovou jistotou a tím i vizuální dominantou jeho života. V jeho obrazech bude kamera dost v pohybu. V pohybu, přizpůsobeném pomalé, trochu frajersky rozkymáčené chlapcově chůzi.“¹⁸⁰

Autoři jasně rozlišují RÁMEC, PŘECHOD DO RETROSPEKTIVY a zase PŘECHOD DO RÁMCE, přitom svoji retrospektivní řadu má jak Oldřich, tak Žluťásek a obě jsou číslované.

Podobnou flashbackovou strukturu má také film SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN (1963) Jána Kadára a Elmara Klose, kteří podle

¹⁷⁹ Oldřich D a n ě k, *Spanilá jízda*. Praha: FS Barrandov 1962, s. 31.

¹⁸⁰ Ladislav H e l g e – Václav M a t ě j k a, *První den mého syna*. Praha: FS Barrandov 1964. (Existuje ještě varianta TS z dubna 1963.)

románu Ladislava Mňačka napsali jeho TS spolu s Miroslavem Fáberou. Problémem však je, že autoři přítomný a minulý čas vůbec nerozlišují, přechody do minulosti jsou součástí číslovaných obrazů a rozpoznatelné jsou jen díky náznakům jako „obraz se rozostří“ nebo „detail Pavlovy tváře v zrcadle se vymění za detail Pavla v partyzánském“.¹⁸¹ Přitom se tu objevují i flashbacky ve flashbacku, kombinace flashbacku časově vzdálenějšího a časově bližšího přítomnosti nebo flashbacky opakované, dokonce prostříhy, odkazující k jiným obrazům. Nejsložitější je pak obraz č. 54, situovaný do nemocničního pokoje, ale v prostřizích se odehrávající v minulosti na Pasekách. Z hlediska přehlednosti je tento scénář velmi uživatelsky náročný, bez jakékoli terminologické nápomocnosti.

Stejně můžeme charakterizovat LS k filmu OBŽALOVANÝ (1964), jenž na základě novely Lenky Haškové, napsal ve spolupráci s režijní dvojicí Vladimír Valenta. I tady vstupují paměťové záblesky ze života hrdiny do jednotlivých obrazů, které jsou většinou situované do soudní síně. Jen jednou zazní „ve vypjatých okamžicích života přichází vzpomínka jako blesk“ a jinde „Kudrnovo rozpomínání je mnohem expresivnější“,¹⁸² jinak autoři přechody do minulosti neřeší.

Rozdíl mezi LS a TS k filmu MÍSTENKA BEZ NÁVRATU (1964, pracovní název filmu: Odcizení) je tentokrát právě v odlišné a zároveň nepřesné terminologii ve vztahu k minulosti. Zatímco LS pracuje s pojmem vzpomínka¹⁸³ a ty také čísluje (1 vzpomínka = 1 obraz), TS i situace, které nepochybně vzpomínkami jsou, označuje jako představy,¹⁸⁴ a nerozlišuje tak, kdy si Marie Vlácilová připomíná svůj pobyt v koncentračním táboře a po válce smutný návrat odcizené dcery, která strávila rané dětství v německé rodině nebo kdy na základě vlastního těžkého osudu fantazíruje. Autoři TS však pro lepší přehlednost alespoň rozlišují současné a minulé skutečnosti v rámci jednoho obrazu dvěma číselnými řadami.

Vzorem důkladnosti je TS Antonína Kachlíka, Jana Kališe a Milana Nejedlého k filmu PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ (1963), který vznikl podle předlohy Jana Trefulky. Už z explikace se dozvídáme, že:

¹⁸¹ Miroslav F á b e r a – Ján K a d á r – Elmar K l o s, *Smrt si říká Engelchen*. Praha: FS Barrandov 1963.

¹⁸² Vladimír V a l e n t a - Ján K a d á r – Elmar K l o s, *Obžalovaný*. Praha: FS Barrandov 1963.

¹⁸³ Vladimír K ö r n e r – Miroslav S o b o t a – Dušan K l e i n, *Odcizení*. Praha: FS Barrandov 1963, 83 s.

¹⁸⁴ Dušan K l e i n – Miroslav S o b o t a, *Odcizení*. Praha: FS Barrandov 1963, 158 s.

„TS je režijně koncipován jako psychologický monolog Věry od jejího probuzení v den svatby až po útěk ze svatební síně, což po vnitřní stránce nejadekvátneji odpovídá smyslu literární předlohy v povídce. Celý příběh je v podstatě přípravou Věry na svatbu a neustále vracející se motivací jejích pocitů, nálad a činů, jak ve vztahu k jejímu vlastnímu vnitřnímu životu, tak i ve vztahu k charakterům, které ji obklopují. Jde tedy o metodu subjektivního vyprávění děje.“¹⁸⁵

U každého obrazu je pak označeno, zda se jedná o současnost nebo VZPOMÍNKU. Po pravé straně scénáře najdeme poznámky typu: „Po celou dobu vzpomínky jakoby z dálky zní budík. Přechod do i ze vzpomínky je řešen ostrým střihem, pro rozlišení použijeme dlouhého ohniska.“¹⁸⁶ Nebo se dozvíme, že bude přechod pojat přes rozostřený detail Věry a ostrou fotografii na zrcadle atp. Některé flashbacky mají charakter výhradně zvukový, když Věře zní v hlavě hlasy z minulosti a usmívá se, takže se oba časy prolínají v bergsonovském trvání. Hrdinka je fyzicky v přítomnosti, ale duševně tkví v minulém ději. Zvláště komplikovaný je obraz č. 18, situovaný do parku i noclehárny a označený jako VZPOMÍNKA – MONTÁŽ. Jedná se o kombinaci dvou minulostí: Věřina radostného setkání se Zdeňkem v parku a pozdějšího nepříjemného rozhovoru v noclehárně. V závěru Věra zvedne ke Zdeňkovi oči, její výraz však vidíme až v následujícím obraze, tedy v přítomnosti. Rozlišení přítomnosti a minulosti navíc posiluje volba barevných papírů, z nichž se scénář skládá. Vzpomínky jsou na zeleném podkladu, přítomnost je žlutá (možná původně bílá). Na konci každého obrazu nechybí informace o interpunkci, zda dojde k přechodu rozostřením, mrtvolkou, střihem atd., vzácné nejsou ani informace o zvukovém doprovodu (budík, brzdy automobilu...). Obraz č. 52 se sice odehrává v současnosti, jeho součástí je však kratičkový paměťový záblesk v podobě švenku. Flashbacky rozhodně nejsou chronologické, k některým skutečnostem se Věra vrací opakovaně a zpřeházeně, hlasy z jednoho obrazu doléhají do druhého. Byť jde o pocitovou skrumáž z parku, noclehárny, problémů z práce a zbytků rozhovoru před výlohou se svatebními fotografiemi, jsou přechody do minulosti a zpět do současnosti popsány velmi pregnantně.

¹⁸⁵ Antonín K a c h l í k – Jan K a l i š – Milan N e j e d l ý, *Pršelo jim štěstí*. Praha: FS Barrandov 1963.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 3.

Je ještě jeden titul, pro nějž Antonína Kachlíka připojujeme k tvůrcům nové vlny, a to film *JÁ, TRUHLIVÝ BŮH* (1969), k němuž napsal režisér LS spolu s autorem předlohy Milanem Kunderou. Hlavní hrdina Adolf mluví především k divákovi, vše, co prožíval a prožívá, komentuje, byť by se jednalo i o dialog, obrací se do kamery, stěžuje si atp.¹⁸⁷ Výjimečná flasbacková struktura však ve scénáři není reflektována, nezbytné technické poznámky o přechodech mezi přítomností a minulostí nenajdeme ani v TS.

Pověsti o preciznosti pedagoga nové vlny Otakara Vávry naprosto neodpovídá podoba LS ke *ZLATÉ RENETĚ* (1965), jež měl napsat s autorem předlohy Františkem Hrubínem. Jeho dochovaný rukopis je v tak provizorním stavu plném škrtnů, že se s ním pro naše účely nedá pracovat. Podstatně propracovanější je až režisérský scénář, pocházející z června 1964, ale ani ten např. nezohledňuje fakt, že do minulosti vstupuje Karel Höger, představitel jednapadesátiletého Jana, ve své současné podobě a jen výjimečně mladší muž, který zosobňuje Jana před téměř třiceti lety. Když stále mladá Lenka říká: „Ale to už je pozdě – tos měl přijít tenkrát, jak jsi slíbil,“ a Jan s mnohaletým zpožděním reaguje slovy: „Zítřka určitě přijdu, uvidíš! Proto jsem přijel!“ autor scénáře nijak nenaznačuje, jak mají hlavní představitelé vypadat, ani jak vypadá časoprostor, v němž spolu vlastně hovoří.¹⁸⁸ Ačkoli chápeme, že jde o vzpomínkovou sekvenci v kombinaci se současnými okolnostmi, alespoň coby *PŘEDSTAVA* je označen až obraz č. 20, v jehož rámci si Jan vybavuje své někdejší problémy s alkoholem. Jeho pohled přes okno bufetu však opět doprovází hlas Lenky, tedy se jedná o montáž flashbacku obrazového a flashbacku zvukového, při čemž každý je časově spojen s jinou minulou událostí. Vizitku představa nese i obraz č. 62. Tady Jan hledí za noci jakýmsi imaginárním oknem do dlouhé bílé nemocniční chodby, na jejímž konci stojí mladá Lenka, která však promluví z pozice současnosti: „Chudáku, ty vypadáš!“ Podle poznámky ve scénáři se má obraz vysypat, jako by byl ze skla. Podobně časoprostorově kreativní jsou ve výsledném tvaru i obrazy č. 74 a 75, kdy 51letý Jan spěchá k plačící náctileté Lence a slyší hlasy: „Kdo ví, s kým to má!“ Na což opět s fatálním zpožděním reaguje: „Ale já nic nevěděl.“ Bez znalosti filmu obtížně představitelné, terminologicky naprosto vágní.

¹⁸⁷ Milan K u n d e r a – Antonín K a c h l í k, *Já, truhlívý bůh*. Praha: FS Barrandov 1969.

¹⁸⁸ Otakar V á v r a, *Zlatá reneta*. Praha: FS Barrandov 1964.

TS ke svému filmu DÉMANTY NOCI (1964) si napsal Jan Němec sám a od předlohy Arnošta Lustiga se přitom značně vzdálil. To, co Lustig jen nadhodil, Němec nedořekl, ale ještě více zpochybnil a záměrně významově rozostřil. Je jasné jen tolik, že dva chlapci utíkají před smrtí. Němec přesně označuje polocelky a polodetaily, nikoliv však charakter jednotlivých obrazů. Jediný (sic!) obraz nese označení RETROSPEKTIVA, a to je obraz č. 33 se stručným konstatováním: „Ústa se zakusují do tuřínu, obouvání bot.“¹⁸⁹ Jinak se režisér terminologicky, ani opisem nepozastaví u různých variant setkání hochů s mlčící ženou, která jim dá chleba, ani nad jinými paměťovými obrazy, které pak ve filmu představují mapu vědomí chlapce, pojmenovaného jako Druhý.

Ludvík Jahn, sebereflexivní vypravěč ŽERTU (1968) se marně snaží udržet si od své minulosti morální distanci. Flashbacky v neautorizovaném TS, předpokládejme Jaromila Jireše, rozeznáme díky minulému času a vročení některých obrazů. Vzdálená minulost Ludvíka studenta se odehrávala na konci 40. let, vynucený pobyt v dolech v letech 50., nedávné setkání s Helenou se uskutečnilo před několika dny. Tyto tři časové roviny se prolínají se současností, kdy hrdina navštěvuje své rodné město s úmyslem vypořádat se s někdejší křivdou. V řadě nepojmenovaných flashbacků k němu doléhají z minulosti jen hlasy. Zvláště zajímavě je popsán obraz č. 25. „Výslech. Kancelář studentského výboru. Pokoj v hotelu.“ Obě prostředí přitom v montáži tvoří jediný prostor, neboť Ludvík z hotelového pokoje jako by odpovídal svým někdejším kolegům. „Není to retrospektiva, ale rekonstrukce výslechu,“¹⁹⁰ uvádí se ve scénáři. Takových údajných rekonstrukcí minulosti je ve filmu více, o vzpomínce či paměti však není ve scénáři, který je do více či méně časově vzdálených událostí ponořen, slovo. Např. sál Národního výboru s vítáním občánků Ludvíkovi připomene jinou scénu z fakulty, z níž do současnosti doléhá zvuková ozvěna. V řadě flashbacků se hrdina v myšlenkách vrací také do povrchových dolů, vojenské ložnice nebo k prvomájovému průvodu. Střídání prostředí se děje pravidelně, ale bez technických informací o formě přechodu. Rovněž milostná scéna s Helenou vrcholí zvukovým doprovodem z minulosti

¹⁸⁹ Jan Němec, *Démanty noci*. Praha: FS Barrandov 1963.

¹⁹⁰ Jaromil Jireš (?), *Žert*. Praha: FS Barrandov 1968.

(zpěv jejího manžela Pavla Zemánka). Ve scénáři je vše navozeno, ale s žádnými časovými nebo technickými pojmy se tu nepracuje.

Přitom v TS ke svému debutu *KŘIK* (1963), byť velmi nedůsledně, Jireš přítomný a minulý čas filmového vyprávění rozlišuje.

V úvodním bodovém scénosledu označuje jako retrospektivu sedm scén (jsou to scény na Železničním mostě a ve Slávkově bytě) a opomíjí řadu dalších, které pak, ale zase jen v některých případech, doplňuje o termín retrospektiva v samotném scénáři. U řady obrazů, odehrávajících se jednoznačně v minulosti, ovšem toto určení chybí. Stejně tak nejsou nijak ošetřeny sekvence časoprostorově kreativní, jako např. obraz č. 42, v němž Slávek jakoby vidí svoji vlastní svatbu s Ivanou na Staroměstské radnici nebo obrazy č. 60 – 64, kdy se mladý muž po návštěvě kina setkává se svou ženou, která je ve stejné době ale v porodnici. K interpunkci se nedozvíme rovněž nic, důležitá je však poznámka:

„Obrazy 60, 61, 62, 63, 64 natočit tak, aby dialog zůstal plynulý nezávisle na nelogických změnách prostředí. Je to jedna scéna, jedna procházka, nikoliv několik scén. Budeme přetahovat dialog z konce jednoho prostředí do začátku navazujícího prostředí.“¹⁹¹

Ani Drahomíra Vihanová, která si napsala TS k *ZABITÉ NEDĚLI* (1969)¹⁹² s Petrem Volfem podle předlohy Jiřího Křenka, se v něm časovým vrstvám v mysli svého ztraceného hrdiny nevěnuje. I když je výsledný film plný paměťových záblesků a Arnoštových představ, ze scénáře se o nich dozvíme pouze tolik, že Ingrid se mění ve Zlatovlasou a pak v Marii a že hudební doprovod má často podobu kontrapunktu, stejně jako když slova kněze při mši doprovázejí Arnoštovu ubohou existenci ve zdevastovaném kamrlíku.

Zatímco LS¹⁹³ k filmu *OHLÉDNUTÍ* (1968) rovněž plyne spíš jako literatura, TS¹⁹⁴ už rozlišuje vzpomínky Františka a Olgy, a je tak podstatně přehlednější. Přestože není v označování přítomnosti a minulosti zcela důsledný, hrdinové se vracejí do svého mládí na přeskáčku a minulé obrazy ze života ani jednoho z nich nepředstavují

¹⁹¹ Jaromil Jireš, *Křik*. Praha: FS Barrandov 1962, s. 113.

¹⁹² Drahomíra Vihanová – Petr Volf, *Zabitá neděle*. Praha: FS Barrandov 1969.

¹⁹³ Antonín Maša, *Ohlédnutí*. Praha: FS Barrandov 1967, 146 s.

¹⁹⁴ Antonín Maša – Ivan Šlapeta, *Ohlédnutí*. Praha: FS Barrandov 1967, 175 s.

chronologickou řadu, čtenář se v časových vrstvách díky opakované vizitce „vzpomínka“ poměrně dobře orientuje.

Eduard Grečner v TS pro svůj opus *DRAK SA VRACIA* (1967) neužívá žádných terminologických nástrojů k rozlišení paměťových pásem Šimona Jariabka, jeho ženy Evy a Martina Lepiša, zvaného Drak, podrobně se však věnuje popisu přechodů mezi jednotlivými obrazy, a tak ozřejmuje i jejich případné časové zakotvení v minulosti. Např. „Kamera zakomponuje iba jej tvár v zrkadle. Vtedy sa zvolna prelne do zvlnenia... Zvlnená hladina priezračnej studničky, v ktorej vidíme Drakovu tvár obrátene. Kamera voľným pohybom zakomponuje Evu, ktorá sa zohýňa nad studničkou a perami sa dotýka hladiny.“¹⁹⁵

To slovenský překlad LS Alaina Robbe-Grilleta k jeho filmu *MUŽ, KTORÝ LUŽE* (1968) je pojmově vzácně přesný a pracuje nejen s označením retrospektiva, ale i falešná retrospektiva. „Hostinec je navlas ten istý ako bol vo falošnej retrospektíve, odpovedajúcej Borisovmu rozprávaniu,“¹⁹⁶ popisuje autor místo děje, kde se právě nachází hrdina Boris Varisa či Ján Robin nebo ten, kdo se za ně vydává. Přímá řeč je tady často v rozporu s tím, co vidíme a scénář to také náležitě komentuje: „Počas tohto monológu videli sme najprv hovoriaceho Borisa, Sylvii, ktorá ho počúva, potom zobrazené predstavy, ktoré sa presne nekryjú so slovami Borisovho rozprávania.“¹⁹⁷

O téměř dvacet let mladší *ŠAŠEK A KRÁLOVNA* (1987) má časové vrstvy tři: v jedné se pohybuje šašek a královna, v druhé Jaryn Slach a Regina Kőnigová s manželem, ve třetí Jaryn Slach a manželé Kaiserovi. LS napsala Věra Chytilová s Boleslavem Polívkou, TS sama Chytilová. Třebaže režisérka ani tady s žádným pojmovým aparátem nenakládá, její popisy obrazů a přechodů mezi nimi jsou naprosto důsledné. Přesně víme, kdy a jak se Slach promění v šaška a kdy zase šašek ve Slacha, tedy v jakém čase jsme se ocitli. Slach jde na dvůr za volajícím přítelem Václavem, ještě si tře tvář, jakoby špinavou od šaškových šminek. Nebo: šašek vypadne z okna a Slach se probírá na voze. „Sakra, teď vážně nevím, kde jsem, kdy je co,“¹⁹⁸

¹⁹⁵ Eduard Grečner, *Drak sa vracia*. Bratislava: Čs. film 1966, nestr.

¹⁹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Muž, který luže*. Bratislava: Čs. film 1967, s. 23.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 49.

¹⁹⁸ Věra Chytilová, *Šašek a královna*. Praha: FS Barrandov 1987.

či „Teď bych potřeboval být někde jinde,“ říká ohrožený šašek, čtenář/ divák se však v ději neztrácí, i když Slach občas vyběhne z minulosti do současnosti a naopak bez varování. Když se v závěru kastelán probudí a přijíždějí Kaiserovi, je zřejmé, že to, co jsme se dosud dozvěděli, byl flashback a flashback ve flashbacku nebo sen a sen ve snu. A variace na téma čas by mohly pokračovat.

Ve sledovaném období pracovali autoři, kteří se dokázali při formulování scénáře vyrovnat s existencí časových vrstev vyprávění nejen bez jakékoli odborné terminologie, ale i bez běžných pojmů jako vzpomínka, paměť, minulost. S minimálními pomocnými nástroji napsal spisovatel Pavel Kohout časově komplikovaný a přesto přehledný scénář k filmu SMYK, stejně návodně se pravděpodobně pracovalo Jaromilu Jirešovi při psaní TS k ŽERTU s předlohou Milana Kundery. Časové určení děje nevnímali jako závazné ani Jan Procházka a Ivo Novák (ZELENÉ OBZORY) nebo Oldřich Daněk (SPANILÁ JÍZDA). Termín flashback se neobjevil ani jednou, pojem retrospektiva důsledně ze zkoumaných tvůrců využívali pouze Ladislav Helge a Alain Robbe-Grillet (nedůsledně Jireš v KŘIKU), mezi současným a minulým dějem jasně rozlišovali pomocí označení vzpomínka toliko Antonín Kachlík a Antonín Máša (na rozdíl od Dušana Kleina a Miroslava Soboty, kteří v MÍSTENCE BEZ NÁVRATU tápou při oddělování vzpomínek a představ). Scénáře k filmům PRVNÍ DEN MÉHO SYNA a PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ jsou jak pojmově nejpropracovanější, tak nejlépe prozrazující budoucí filmovou podobu také pomocí technických detailů, upozorňujících na způsoby přechodu mezi časovými vrstvami i jednotlivými obrazy. Čtenářsky spíše matoucí se ukazují scénáře Jána Kadára a Elmara Klose (SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, OBŽALOVANÝ) i ZLATÁ RENETA Otakara Vávry, stejně jako značnou nekompaktností trpí texty debutantů Jana Němce (DÉMANTY NOCI) a Drahomíry Vihanové (ZABITÁ NEDĚLE).

Jak z výše uvedeného vyplývá: pečlivost scenáristova není přímo úměrná kvalitě výsledného filmového díla. Podle Petra Mareše je scénář psán proto, aby „se stal impulzem a východiskem pro intermediální transformaci do audiovizuální podoby; má být překonán,

nahrazen filmem, který vznikl na jeho základě“.¹⁹⁹ Na druhé straně by měl být schopen fungovat zcela samostatně, aniž by jeho cílem bylo získat producenta či dodatečně pouze připomenout zhlédnutý film. Jeho případné paměťové vrstvy či zakotvení jednotlivých obrazů v minulosti by tedy mělo být patrné a srozumitelné. Tento předpoklad však scenáristická praxe 60. let nepotvrzuje.

5.3 Kritický diskurz čs. nové vlny

V druhé reflektivní kapitole budeme vycházet z průzkumu filmových periodik *Film a doba* a *Kino* v období od roku 1962 do roku 1970, se srovnávacím přesahem do roku 2007 tamtéž. Budeme sledovat, jak byla československá nová vlna ve své době přijata jako celek, jak byla podporována či kritizována. Především nás však bude zajímat, jak jednotliví autoři recenzí konkrétních titulů vnímali u představitelů nové vlny a jejich kolegů práci s časem, konkrétně pak zacházení s flashbackem, jak tento prostředek reflektovali, jak s ním terminologicky pracovali ve svých textech. S jakým porozuměním nahlíželi změny v oblasti filmové narace.

„První věc, která dělá časopis časopisem, je jeho *charakter* a druhá – jeho *tvář*“,²⁰⁰ napsal šéfredaktor *Filmu a doby* Antonín Novák,²⁰¹ který tady jinak publikoval pod jménem Jan Žalman, do úvodníku prvního čísla roku 1962. Mezi hlavními nedostatky z dosavadní koncepce, jež se rozhodla nová redakce odstranit, byla někdejší snaha vyhnout se akademičnosti na úkor teoretické a kritické kvality. Nyní se měla rovněž prosadit větší odvaha k diskusi a poskytnutí prostoru pro aktuální obraz československé kinematografie.

O pět let později považuje Jan Svoboda za zásadní čin naší tehdejší kritické obce, která sice neanticipovala tvůrčí vývoj domácích autorů jako např. kritika francouzská nebo německá, právě skutečnost, že jej bystře přijala, podpořila a dodatečně formulovala nově nastolené základní estetické problémy. „Po letech dogmatického ochromení postrádala jasnozřivé iniciativní myšlení, jaké charakterizovalo třeba práci André Bazina nebo Umberta Barbaru. Přitom ovšem vykonala

¹⁹⁹ Petr Mareš, Scénář – verbální text a anticipace filmu, *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 9.

²⁰⁰ Antonín Novák, *Film a doba*, 1962, č. 1, s. 1.

²⁰¹ Sám autor však za tento postoj v následujícím období normalizace zaplatil nejen zbavením postu šéfredaktora, ale vůbec vyřazením své osoby z oficiální kultury. Poslední číslo *Filmu a doby* pod jeho vedením vyšlo v srpnu 1970. Období, které nás zajímá, bylo tedy do značné míry formováno rovněž pod vlivem jeho osobnosti.

velmi důležitou kulturně politickou práci při odstraňování dogmatických představ, zaměřujících umění s politickou a morální didaktikou,²⁰² zdůrazňuje Svoboda a dodává: „Filmové myšlení naší mladé kinematografie nečerpalo tedy podněty především z filmové teorie a kritiky své doby, ale nejdůležitějším zdrojem tu bylo zejména poznávání současné světové kinematografie... To se stalo základem pro samostatnou kritickou analýzu, konfrontaci a tvůrčí asimilaci hodnot. A potom tu silně působily podněty rehabilitovaných tradic našeho a světového moderního umění.“²⁰³ Příznivost našeho zakotvení ve středoevropském prostoru, z něhož vyrůstala secese, avantgarda, absurdní divadlo, nový román, bigbeat i jazz si povšimla také Galina Kopaněvová: „Specifiku československého kulturního klimatu vytváří několik příznivých faktorů, které umožnily vznik československého filmového fenoménu. Ten permanentně působící, geografický, zaručuje neustálé střetávání a prolínání podnětů a hodnot cirkulujících mezi východem a západem, mezi jihem a severem. Příznivá centralizovanost kulturního života v Praze umožňuje pohotovou informaci, která v pražských minipodmínkách se velice rychle absorbuje a vstupuje do kulturního povědomí velkého celku. Intenzita v přijímání tohoto přílivu podnětů je tudíž dalším příznivým faktorem.“²⁰⁴

Už v létě roku 1963 vítá Miloš Fiala oživení v československém filmu, který rovněž větší žánrovou pestrostí reaguje na vývoj filmu světového. Vloží sice v obranném gestu citaci z rezoluce XII. sjezdu KSČ, ale dokáže se kriticky vrátit i k událostem kolem banskobystrické konference, které řadě tvůrců zkomplikovaly jejich další profesionální kariéru. „...myslím si, že jde ještě stále spíš o ‚předjaří‘ než o ‚jaro‘. A že o tom, nastane-li skutečné jaro, rozhodne teprve další práce, teprve vznik nových filmů, které budou s to nejen vyzvednout velké a podstatné konflikty naší doby, ale budou je umět zobrazit a promyslet tak, aby se jako umělecký čin staly skutečně významným faktem společenským,“²⁰⁵ uzavírá autor svůj text, v němž s alibistickým otazníkem v úvodním titulku obezřetně přijímá českou novou vlnu, ovšem s velmi příznačným jazykem doby minulé.

²⁰² Jan S v o b o d a, Stylistická kritika a situace filmového myšlení v Československu, *Film a doba*, 1967, č. 3, s. 123.

²⁰³ Tamtéž, s. 123.

²⁰⁴ Galina K o p a n ě v o v á, Kontexty nového československého filmu, *Film a doba*, 1967, č. 8, s. 397.

²⁰⁵ Miloš F i a l a, Jaro československého filmu?, *Film a doba*, 1963, č. 6, s. 287.

S podstatně větší razancí a autorským sebevědomím – nutno dodat, že s tříletým odstupem od textu Fialova – charakterizuje už podstatně vyprofilovanější novou vlnu v rámci československé kinematografie Jaroslav Boček.²⁰⁶ Věra Chytilová, Jan Němec, Evald Schorm jsou podle něho „patetiky“, Miloš Forman, Ivan Passer a Jiří Menzel zase „intimisté“, Štefan Uher patří mezi „zakladatele a věrozvěsty“. „ČERNÝ PETR je příběhem určité sumy životních zkušeností mladého člověka, SLUNKO V SÍTI je mimoto a navíc i příběhem přemýšlení. Petr nepřekračuje rámeček své bezprostřední empirie, Fajlo neustále porušuje hranice mezi skutečností, myšlenkou a snem.“²⁰⁷ A ve svých zkratkovitých, nicméně velmi pregnantních charakteristikách osobností nové vlny Boček pokračuje: „Němec a Chytilová jsou rozhněvaní, Schorm se snaží pochopit, Jireš se snaží smířit protiklady... Schmidt zjednodušuje, zrudňuje a naturalizuje Juráčkovu bravuru... Poslední výraznou osobností je Karel Vachek, člověk z rodu prokletých.“²⁰⁸ Autor je si rovněž vědom častého nerozlišování mezi pojmy nová vlna a cinéma vérité a sám se pokouší o srovnání naší a francouzské nové vlny.

Bočkův, a nejen jeho, způsob psaní o filmu se ve svém textu snaží postihnout Jan Dvořák, odvážně bilancující poválečnou českou filmovou kritiku až do konce 60. let. „Opravdových přínosů, které by měly v oblasti filmové teorie a kritiky trvalou obohacující a osobitou hodnotu, je pramálo, převládá jednotvárná splývavost stereotypního žurnalistického manýrismu, myšlenková chudoba, někdy dokonce i bezradnost v základní terminologii. Předně: i při důkladnějším zkoumání nenalzáme krystalizaci názorových koncepcí na to hlavní – na metodu zkoumání.“²⁰⁹ K Bočkově osobnosti se Dvořák obrací v souvislosti s jeho knihou Kapitoly o filmu, vydanou v Orbisu v roce 1968. „Vysledovali jsme, že nedostatek pevných metodologických opor má za následek náhodnosti, nesystematičnost, v úhrnu vážné rozpaky nad opravdovými problémy. Faktická hodnota Bočkovy práce – odhlížíme-li od dobového kontextu – je tedy spíš v trefných postřezích, ve snaze bránit se povrchností důrazem na odbornost, v pozorovatelské bystrosti.“²¹⁰ V souvislosti s kritickými slovy kritiků

²⁰⁶ Jaroslav B o č e k, Nová vlna z odstupu, *Film a doba*, 1966, č. 12, s. 622 – 635.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 631.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 632.

²⁰⁹ Jan D v o ř á k, Filmová kritika a doba, *Film a doba*, 1969, č. 2, s. 106.

²¹⁰ Tamtéž, s. 107.

na vlastní adresu je třeba ještě zmínit text Drahomíry Novotné,²¹¹ apelující na nedostatky v oblasti filmové terminologie, a tak na nečinnost sekce filmové teorie a kritiky, pracující v rámci SČDFU.

Nás bude ale nyní zajímat, jak konkrétně recenzenti v 60. letech nahlíželi obrodu českého filmu v jeho formálním aspektu, jak tuto proměnu vnímali a popisovali. Jak ve svých textech zohledňovali okolnost zásadního proniknutí subjektu do dosud převážně chronologického způsobu vyprávění, které se začalo více problematizovat nelineárními paměťovými odbočkami a vnitřními obrazy myslí hrdiny. Takový druh narace zvolil jeden z předchůdců nové vlny Zbyněk Brynych ve svém filmu SMYK (1960), jenž se stal rovněž předmětem rozsáhlejšího bilančního zhodnocení režisérovy dosavadní tvorby v podání Miloše Fialy. Fiala konstatuje, že se tady pracuje s retrospektivami, je si vědom dynamičtějšího způsobu vyprávění, jeho vnitřního rytmu, ale vzápětí režiséra obviňuje z „náchylnosti k efektaření“,²¹² manýrismu a vyslovuje obvyklou obavu, aby se jeho talent nedostal do slepé uličky. Obdobně reaguje Ivan Soeldner²¹³ na výjimečnou formální vyspělost snímku Antonína Kachlíka PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ (1963). Opět se tady zaklíná manýrou a formalismem. Soeldner naprosto nerozumí zoufalství hrdinky, jehož podstata je postupně odhalována právě řadou flashbacků, které mají podobu paměťových záblesků. Nejen, že si autor této originálně zorganizované flashbackové struktury ve svém textu nevšímá, ale navíc vedle režiséra kritizuje i umění kameramana Jana Kališe, který využívá k prolínání časových vrstev např. plochy zrcadla. Ve svém obecném nepřijetí neoprávněně zapomenutého filmu autor nešetří ani výkon Jiřiny Bohdalové, jenž se však téměř vyrovná jejímu mistrovství v UCHU (1969) Karla Kachyni.

Zaměříme-li se na dvě recenze Agáty Pilátové, hodnotící KŘIK (1963) Jaromila Jireše²¹⁴ a MÍSTENKU BEZ NÁVRATU (1964) Dušana Kleina,²¹⁵ znovu musíme konstatovat, že o dominantní stavbě obou filmů zde neobjevíme jediného slova. To Pavel Švanda v rubrice Dopisy je si Jirešovy práce s časem alespoň vědom: „Nevnímáme epizodní záběry minulosti manželů Procházkových jako vzpomínky,

²¹¹ Drahomíra Novotná, Bída filmové terminologie, *Film a doba*, 1962, č. 5, s. 276 – 277.

²¹² Miloš Fiala, Ráje a smyky Zbyňka Brynychy, *Film a doba*, 1970, č. 1, s. 26.

²¹³ Ivan Soeldner, Krasopis místo dramatu, *Film a doba*, 1964, č. 6, s. 322.

²¹⁴ Agáta Pilátová, Svět toho, kdo přichází, *Film a doba*, 1964, č. 2, s. 101 – 102.

²¹⁵ Agáta Pilátová, Místenka v kinematografii, *Film a doba*, 1965, č. 4, s. 216.

nýbrž jako to, co se děje teď... Prolnutí přítomnosti a minulosti bylo tak zdařilé, že čas jako organizační princip se z celkové struktury jaksi vytratil.²¹⁶

Nepochopením, nepřijetím je zatížen soud Jana Žalmana nad PRVNÍM DNEM MÉHO SYNA (1964), co je však zcela výlučné: jako jediný z recenzentů vnímá formu a dokonce využívá termínu flashback, byť v negativních konotacích. „Když svého času mladí příslušníci nových vln jediným gestem smetli se stolu všecka dosavadní kouzla filmové poetiky jakožto ‚čarování‘ a dosadili místo nich na jedné straně autenticitu, na druhé introspekci a filosofickou metaforu, byl to přirozený fakt, přímo geologicky daný generačním posuvem umění. Když se však Helge pokouší o totéž, mrhaje flashbaky, dlouhými potulkami ulicemi sledovanými volnou kamerou atd., působí to podle krutého zákona paradoxu jako čarování naruby.“²¹⁷ Onen vzácný výskyt pojmu flashback v českém prostředí se váže ke konkrétnímu číslu *Filmu a doby* – č. 6 z roku 1965 – kde vedle Žalmanovy nemilosrdné kritiky Helgeho byly otištěny také zahraniční reakce na další české filmy. Mezi nimi citace pochvalné recenze na OBŽALOVANÉHO (1964) Jána Kadára a Elmara Klose z periodika *The Times*,²¹⁸ která právě využití flashbacku v tomto filmu oceňuje. Ovšem A. J. Liehm ve své studii *Angažované umění*,²¹⁹ věnované částečně rovněž OBŽALOVANÉMU, už se opět soustředí výhradně na jeho obsahovou stránku a formální kvality pomíjí.

Vedle OBŽALOVANÉHO vysoko hodnotí Georgij Kapralov²²⁰ kameru Jaroslava Kučery v DÉMANTECH NOCI (1964) Jana Němce, které jsou zřejmě vůbec nejčastěji hodnoceným filmem 60. let, zvláště pokud jde o debutanty. I Agáta Pilátová zmiňuje v této souvislosti téma paměti,²²¹ podstatněji se však k němu vyjadřuje Jiří Janoušek: „Vnitřní realita, představy, sny, vzpomínky, vize se prolínají se zevní skutečností, v určitých okamžicích ji nahrazují a vytvářejí sled bezděčných obrazů, p r o u d v ě d o m í, který je prostředkem k hluboké sondě do lidského nitra, pokusem odhalit lidské podvědomí a odkrýt tak hloubku úzkosti i osamění poníženého

²¹⁶ Pavel Š v a n d a, Poznámky o Křiku, *Film a doba*, 1964, č. 4, s. 223.

²¹⁷ Jan Ž a l m a n, Nedorozumění..., *Film a doba*, 1965, č. 6, s. 331.

²¹⁸ *The Times*, 29. 7. 1964.

²¹⁹ A. J. L i e h m, Angažované umění, *Film a doba*, 1965, č. 6, s. 303 – 305.

²²⁰ Georgij K a p r a l o v, Co zůstává, *Film a doba*, 1965, č. 4, s. 212.

²²¹ Agáta P i l á t o v á, Nad Démanty noci, *Film a doba*, 1964, č. 9, s. 482 – 483.

lidství.“²²² Důležité informace pro své interpretace měli kritici ostatně od samotného režiséra, a to např. z jeho rozhovoru s Martinem Brožem, kde říká: „Šlo mi o vytvoření vlastního filmového prostoru a času. Nesnažil jsem se zachytit skutečnost à la cinéma vérité, ale vytvořit skutečnost novou, mimo film vlastně neexistující. Vzpomínky zde nejsou zařazeny proto, aby osvětlovaly minulost a popisovaly ji, ale společně s představami a sny, s budoucností, jsou jednou ze stavebních složek vlastní skutečnosti tohoto filmu. Film tedy nemá návraty do minulosti a pohledy do budoucnosti (většina obrazů z těchto rovin je vytvářena z podvědomí), ale jenom jednu dějovou a pocitovou rovinu, která vzniká plynulým spojením těchto poloh. Proto tzv. nereálné součásti tohoto filmu jsou snímány zcela stejně jako samotný děj útěku a při jejich zařazování do filmu nejsou vytvářeny žádné předěly... Nešlo mi o psychologii ve vlastním slova smyslu, o přesné postižení všech vnitřních prožitků a pohnutek, ale o p á t r á n í v podvědomí.“²²³ Vlastní poznámky k motivickým východiskům z povídek Arnošta Lustiga, jimiž se Němec nechal inspirovat, dodává ve svém textu Jan Dvořák,²²⁴ groteskní lyrikou jeho dalších filmů se zabývá Ivan Sviták,²²⁵ ke klíčovému tématu paměti a proudu vědomí se však už žádný z autorů neobrací.

Gustav Franc l dobře vnímá, že film AŤ ŽIJE REPUBLIKA (1965) Karla Kachyni má rovinu reálnou i imaginativní, vzpomínkovou, byť se tuto skutečnost lehce snaží zpochybnit tvrzením, že vzpomínka má hodnotu autentického svědectví, a proto se od přítomné obrazové vrstvy zásadně neodlišuje, v čemž vlastně žádný protimluv není. Franc l si přesto neodpustí, aby Kachyňu za Olinovy pochopitelně lyrizované vzpomínky na maminku nepokáral: „Jde tu o jistou režijní nekázeň, plynoucí u Kachyni patrně z jeho sklonu k ornamentu. Ale myslím, že právě jeho filmu sluší všechno líp než jakýkoli druh krasopisu a poetizujícího dekorativismu.“²²⁶

I když i Galina Kopaněvová se v případě ZLATÉ RENETY (1965) Otakara Vávry uchyluje ke kritice v oblasti formy - jako např.: „Možná, že odrazujícím prvkem je tu i ono vyspekulované používání detailů, u nichž kamera skončí vždy, jakmile začne doznívat nějaký

²²² Jiří J a n o u š e k, Ještě k Démantům noci, *Film a doba*, 1965, č. 3.

²²³ Martin B r o ž, O Démantech noci s Janem Němcem, *Film a doba*, 1964, č. 7, s. 365 – 366.

²²⁴ Jan D v o ř á k, Literární inspirace, *Film a doba*, 1968, č. 4, s. 202 – 204.

²²⁵ I v a n S v i t á k, Groteskní lyrika Jana Němce, *Film a doba*, 1968, č. 5, s. 250 – 255.

²²⁶ Gustav F r a n c l, Ať žije republika, *Film a doba*, 1965, č. 12, s. 657.

motiv hrdinova jednání nebo vzpomínky.²²⁷ – její psaní je podstatně objevenější. Pojmenovává Vávrovu inspiraci, již učitel našel u svých žáků: „Vávra je respektuje a tvoří v jejich duchu. Je to u něho stejně překvapující, jako bylo nedávno u Romma jeho DEVĚT DNŮ. Není to však tak důsledné, tak protřpěné. Vávra je racionálnější, chladnější, spekulativnější a rafinovanější.“²²⁸ Překvapivě jako největší omyl Kopaněvová chápe Vávrovo obsazení Karla Hőgra do hlavní role, ale dokáže přesně zformulovat důvody pro své tvrzení.

Představitel francouzské nové vlny Alain Robbe-Grillet natočil dva své filmy na Slovensku, částečně se slovenským štábem, čímž se okrajově stal rovněž představitelem vlny naší. Jeho MUŽE, KTORÝ LUŽE (1968) podrobil výlučné kritice Ivan Stadtrucker, výlučné, protože neopomíjející veškeré formální aspekty filmu, jehož hlavním motivem je lidská paměť, její nedokonalost a nespolehlivost. Těžko hledat film, kde by se lhalo tak důsledně a všemi prostředky, každý jev, který je tady prezentován jako fakt, je vzápětí popřen. „Dochází k rozpolcení obrazové a zvukové komponenty, každá je nositelkou jiného obsahu; aranžují se identické reminiscence bez rozdělovacího znaménka, ‚falešné‘ s ‚pravými‘; především střih má podíl na lži – velké orientační celky přerušují detailní záběry, jejichž prostřednictvím dochází k destrukci prostředí a časů, osoby se objevují a mizí bez vztahu k okolí a bez souvislostí s událostmi, přicházejí odnikud.“²²⁹

Vedle teoretika Stadtruckera dokáže přiléhavě charakterizovat formu pouze zmíněná Galina Kopaněvová. Její obsažná recenze na OHLÉDNUTÍ (1968) Antonína Máši pečlivě popisuje časové vrstvy filmové narace. „Vlastní děj filmu tvoří neustálé a paralelní prolínání dvou vrstev: současné a minulé. Ta je zkomponována z řady průhledů do minulosti Františka a Olgy, přičemž Olžin příběh se prohlubuje současnými konfrontacemi s autentickými účastníky jejího životního zážitku i – novely. Františkovy návraty jsou jednodušší... záběry okamžiků, v nichž se naráz a nenávratně bortily piedestaly jeho autority, víry.“²³⁰ Autorka přitom nesmlčí, že se tu sdělují pravdy obecně známé, neozvláštněné žádným zajímavým detailem či

²²⁷ Galina K o p a n ě v o v á, *Bilance času, Film a doba*, 1969, č. 9, s. 486.

²²⁸ Tamtéž, s. 486.

²²⁹ Ivan S t a d t r u c k e r, *Muž, který lže. Experiment s interferencí, Film a doba*, 1968, č. 9, s. 486.

²³⁰ Galina K o p a n ě v o v á, *Předlednové Ohlédnutí, Film a doba*, 1969, č. 1, s. 39.

postřehem. K čemuž Miloš Fiala dodává: „I když analýza a konfrontace obou hrdinů je v tomto filmu poněkud chirurgicky chladná, cením si v něm pokusu o výrazně protitradiční strukturu, vzdávající se běžných dramatických postupů ve prospěch srážky vnitřních zkušeností obou hrdinů ve velice volné skladbě.“²³¹ A Jan Dvořák podotýká, že stín minulosti stále poznamenává hrdinčinu přítomnost. „Hrdinčina funkce v pásmu přítomnosti má ‚průvodcovský‘ charakter: vyslovené myšlenky pak retrospektiva jenom dokumentuje.“²³²

Oba autoři se v týchž textech obracejí i k ŽERTU (1968) Jaromila Jireše, jehož srovnání s OHLÉDNUTÍM se nabízí. Dvořák přitom navíc vychází z analýzy Resnaisovy HIROŠIMY, MÉ LÁSKY, kde konfrontací zdánlivě odlehlých souvislostí vzniká základní konflikt díla. ŽERT je podle něho budován na podobném principu: „Ludvík Jahn se vrací po letech do rodného kraje: důvěrně známé prostředí ho nutí ke konfrontaci mezi včerejškem a dneškem a obrázek dneška je zase výsledkem běhu doby, která tvrdě poznamenala Jahnův osud.“²³³ Prolnutí časových rovin je tady velmi intenzivní, minulost má charakter stálé přítomnosti, což potvrzuje např. scéna, kdy v minulosti vidíme studentskou porotu odsuzující údajný Ludvíkův přestupek, ale v přítomnosti hrdina odpovídá na její tehdejší otázky. K čemuž Fiala doplňuje: „Jireš dokázal filmově stmelit pásmo přítomné s minulým v naprosto organický celek s mistrnou vnitřní rytmizací, kde mají stejné místo vizuálně útočné pasáže jako pasáže reflexí.“²³⁴ Gustav Franc l se ve svém článku²³⁵ o ŽERTU jeho formální strukturou nezabývá, nýbrž se zaměřuje na jeho srovnání s předlohou a historické zakotvení.

Pokud byly DÉMANTY NOCI filmem, o němž se po jeho uvedení relativně nejvíce psalo, pak PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA (1969) Pavla Juráčka byl pravděpodobně titul, o němž se nejvíce psalo, než vůbec vznikl. Ve Filmu a době se objevila řada stručných výňatků ze scénářů vznikajících filmů, včetně fotografií z natáčení a drobné explikace od režiséra. Např. Drahomíra Vihanová ke své ZABITÉ NEDĚLI (1969) ještě stačila napsat: „Je vždy obtížné

²³¹ Miloš F i a l a, Ohlédnutí za českým filmem, *Film a doba*, 1969, č. 8, s. 404.

²³² Jan D v o ř á k, Filmové proměny. Návraty v čase, *Film a doba*, 1969, č. 10, s. 559.

²³³ Tamtéž, s. 559.

²³⁴ Miloš F i a l a, Ohlédnutí za českým filmem, s. 404.

²³⁵ Gustav F r a n c l, Na Tváři Lehký Žert, *Film a doba*, 1969, č. 4, s. 202 – 204.

vyjádřit pocity a myšlenkové pochody z literární ‚ich‘ formy do filmových obrazů. Ve filmu jsem to řešila formou retrospektiv, vzpomínek zkreslených uplynulým časem.“²³⁶ Pro zhodnocení jejího debutu, jak známo, se už prostor nenašel. S Juráčkem to bylo stejné, ale protože jeho práce na scénáři nějaký čas trvala, vyšla k němu vedle scénáře bohatá explikace, z níž citujeme: „Když jsem před lety četl ‚Cestu do Laputy a na Balnibarbi‘, přihodilo se mi něco, co se stane člověku, jemuž se náhle vrátí ztracená paměť. Nevím, jestli to způsobilo dvacet stránek nebo odstavec nebo jediná věta, teď už to nevím, ale pamatuji si, že se mi zničehonic vynořilo z paměti dětství... Jestli se mi to podaří, udělám z Gullivera film o paměti... Od malička mě vzrušují zchátralé domy, dvory zarostlé kopřivami, zchudlé zámky, zbořené zdi, zaplevelené zahrady, opuštěná skladiště, zaprášené půdy, propadlá schodiště... Muzeální exponáty jsou mi lhostejné. Jsem citlivý jenom na hranici mezi mým narozením a smrtí mých dědečků a pradědečků... Možná, že to všechno je jenom dřímající jistota vlastní smrti, která tímto způsobem prosakuje na povrch mého vědomí, nevím, nerozumím tomu a nechci si to vysvětlovat... Ale udělám o tom film.“²³⁷

Vedle výňatků ze scénářů, explikací k nim, fotografického doprovodu a následných recenzí, uveřejnila *Film a doba* ve sledovaném období rozhovory s většinou z představitelů nové vlny, jejichž autorkou byla zpravidla Galina Kopaněvová, jejich o něco málo starší spolužačka z FAMU (studium dramaturgie a věda 1952 – 1957), schopná postihnout peripetie vývoje každé filmové kariéry.²³⁸ Tato interview jsou však soustředěna na ideové záměry režisérů, než na jejich formální inklinace.

K odborně laděnému měsíčníku *Film a doba* vycházel v 60. letech film popularizující čtrnáctideník *Kino*, jeho řešerše však nepřinesla žádné pro nás zajímavé závěry. Všechny výše uvedené filmové tituly se na stránkách *Kina* v zadaném období rovněž objevily, ale texty k nim, byly-li jaké, měly výhradně informační charakter. Výjimkou je pouze text Otakara Brůny,²³⁹ který se krátce věnuje filmům

²³⁶ Drahomíra V i h a n o v á, Zabitá neděle, *Film a doba*, 1970, č. 3. s. 159.

²³⁷ Pavel J u r á č e k, Případ pro začínajícího kata, *Film a doba*, 1968, č. 5, s. 237.

²³⁸ Např. Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. Rozhovor s Věrou Chytilovou, *Film a doba*, 1963; Náhody Ivana Passera, *Film a doba*, 1967; S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince, *Film a doba*, 1967; Dvě hodiny s Milošem Formanem, *Film a doba*, 1968; Debutuje Dušan Hanák, *Film a doba*, 1970 aj.

²³⁹ Otakar B r ů n a, Obžalování jsme všichni, *Kino*, 1964, č. 5, s. 8 – 9.

DÉMANTY NOCI a SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN a poněkud nečekaně se zmiňuje o tom, že pro oba tituly jsou příznačné retrospektivy.

Ve snaze postihnout další vývoj psaní o formálních aspektech, konkrétně o užití flashbacku, v dílech představitelů nové vlny až do současnosti, byla provedena rovněž rešerše recenzí jejich filmů, uveřejněných ve *Filmu a době* až do roku 2007. Musíme však konstatovat, že ani teoreticky orientovaní autoři, se formě, tedy ani problematice flashbacku, v tomto období nevěnovali.²⁴⁰

Ze získaných poznatků plyne, že čeští recenzenti inklinovali k hodnocení především ideové roviny filmového sdělení, pokud se zaměřili na formu, pak šlo zpravidla o recenzující teoretiky (Jan Dvořák, Ivan Stadtrucker, Jan Svoboda, Ivan Sviták, Jan Kučera) nebo teoreticky vzdělané historiky (Galina Kopaněvová). Termín flashback u nás v 60. letech nebyl zaveden, ve *Filmu a době* se objevil v jediné recenzi (Jan Žalman), což bylo s největší pravděpodobností dáno prostým faktem, že ve stejném čísle byla uveřejněna citace z časopisu *The Times*, v níž pojem můžeme najít. Tak došlo k jeho zatím jen bodovému průniku do domácího prostředí, kde se zabydlel až se zpožděním. Jinak samotní tvůrci, chtějí-li naznačit práci s časem, uchylují se především k pojmu vzpomínka, recenzenti pak k termínu retrospektiva. Co je však podstatnější: umělecké dílo je vždy posuzováno na základě poměrně striktního požadavku souladu obsahu a formy. Jakmile klade tvůrce na formální složku zvláštní důraz, stává se pro recenzenta podezřelým, moderní je obviňováno z módnosti.²⁴¹ A výjimečná práce s časem, posílená subjektivizací, tak zůstává mezi českou kritickou obcí ambivalentně vnímanou kvalitou.

²⁴⁰ Upozorněme alespoň na jinak podnětné texty: Stanislava P ř á d n á, Šašek a královna, *Film a doba*, 1988, č. 8, s. 457 - 459; Jan B e r n a r d, Jakubiskova „krizová“ trilogie. Motivy a asociace, *Film a doba*, 1991, č. 10, s. 51 - 55; Jan L u k e š, Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba, *Film a doba*, 2000, č. 4, s. 219 - 220; Jaroslav V a n ě a, Cena adaptace (aneb potíže s Hrabalem), *Film a doba*, 2007, č. 1, s. 54 - 56.

²⁴¹ Srov. Lukáš S k u p a, Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu, *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 58 - 61.

5.4 Typologie flashbacků, jejich funkce a žánrové preference

Při zkoumání typů a funkcí flashbacků v období české²⁴² filmové tvorby 1963 – 1969 s důrazem na filmy představitelů čs. nové vlny a dalších umělců ovlivněných jejich poetikou vyjdeme z typologie Yannicka Mourena.²⁴³ Mouren rozlišuje v rámci filmového díla flashbaky částečné, kompletní, jediné, (ne)kontinuální, (ne)spojité, objektivní a subjektivní, podle počtu narátorů, zvukové, biografické a mající podobu završené elipsy.

S kompletní znalostí české hrané dlouhometrážní filmové produkce zadaného období, čítající 218 titulů, můžeme konstatovat, že flashback jakožto výrazový prostředek, který má rozhodující význam pro stavbu filmového díla i jeho obsahové vyznění, se týká téměř výhradně filmů, vyznačující se poetikou nové vlny. Jak bude detailně analyzováno na příkladech konkrétních filmů v případových studiích, jedná se nejčastěji o flashbaky částečné, (ne)kontinuální a (ne)spojité, zvukové a biografické, mající podobu paměťových záblesků. Subjektivní flashbaky jsou formulovány jedním až třemi narátory a mohou být v kontrapunktu či v souladu s objektivními flashbaky, k nimž režiséři využívají dokumentární materiály. Konkrétní privátní příběhy hrdinů tak nabízejí možnost zobecnění jejich osudu či problému (např. KŘIK, KAŽDÝ TÝŽDEŇ SEDEM DNÍ, ŽERT). Divák je veden k tomu, aby si mozaiku časově vzdálené zápletky složil sám (např. DRAK SA VRACIA, MUŽ, KTORÝ LUŽE, OBŽALOVANÝ, PRVNÍ DEN MÉHO SYNA, DÉMANTY NOCI, SPANILÁ JÍZDA) nebo se dokonce identifikoval s více či méně zasutým traumatem ústřední postavy (ZLATÁ RENETA, MÍSTENKA BEZ NÁVRATU, ZABITÁ NEDĚLE aj.). Rozhodující při jeho percepci je míra napojení na **činnou mysl** hrdiny, neboť zkoumané filmy jsou do značné míry právě obrazem činné mysli svých postav a až teprve na druhém místě obrazovým doprovodem jejich žité existence. Pojem činné mysli, s nímž pracuje kognitivní věda a v intencích, jak jej chápe Uri Margolin²⁴⁴ bude pro následující

²⁴² Z důvodu přesnosti rozlišujeme českou filmovou tvorbu a představitele čs. nové vlny: zatímco v rámci nové vlny rozhodně neopomíjíme její slovenské představitele, kteří studovali na pražské FAMU, filmovou tvorbu daného období zkoumáme především v českém kontextu.

²⁴³ Y. M o u r e n, *Le flash-back*.

²⁴⁴ „Činnou mysl můžeme neformálně definovat jako subsystem mentálního života jedince zabývající se zpracováním informací; její v principu dynamickou povahu nejvýstižněji zachycuje termín Alana Parkera

případové studie klíčový. Ve dvou z nich bude rovněž aplikována narativní analýza Gérarda Genetta, soustředící se na vztah času příběhu a vyprávěcího aktu, a tak rovněž na podobu užitých flashbacků.

Specifikem české nové vlny jsou flashbacks, které označme jako časoprostorově kreativní²⁴⁵, tedy flashbacks, v jejichž rámci se hrdina pohybuje v minulosti ve své současné podobě a se znalostí věcí příštích nebo komunikuje napříč časovými vrstvami, ať už s jinými postavami nebo s divákem (KŘIK, ŽERT, ZLATÁ RENETA, MÍSTENKA BEZ NÁVRATU, JÁ TRUHLIVÝ BŮH, MUŽ, KTORÝ LUŽE). Ne zřídka se přitom vydá na cestu do minulosti i fyzicky, aby tady na „místě činu“ otevřel senzory své paměti bezprostředním podnětům a proměnil leckdy nemotivované, protože zasuté asociace v přímý kontakt s krajinou někdejších prožitků i selhání (OHLÉDNUTÍ, ZLATÁ RENETA, ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU, STUD). Tady pak mají některé flashbacks podobu *durrée* nebo soupřítomného času a vytvářejí dojem absolutní jednoty přítomnosti a minulosti.

Minulých časových pásem může být více, v našem případě nejčastěji tři (ŽERT, JÁ TRUHLIVÝ BŮH, DRAK SA VRACIA) a retrospektivy s nimi spojené pak lze vnímat a analyzovat v segmentech, k nimž je možné přiřadit mluvnický čas předpřítomný, minulý, předminulý i další. Výjimkou není ani segment flashbacků ve flashbacku (ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU), kdy i hrdina v minulosti má své vzpomínky nebo segment na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize (DÉMANTY NOCI, ZABITÁ NEDĚLE), kde je rozdíl mezi časovými vrstvami, realitou a sněním nejednoznačný. Pro flashbacks snaží se rozkrýt nějakou minulou událost je příznačný prvek opakování (PRŠELO JIM ŠTESTÍ, TOUHA ZVANÁ ANADA, MUŽ, KTORÝ LUŽE), umožňující nahlédnout totéž z různých úhlů. Vzácnější jsou retrospektivy kondicionální (DÉMANTY NOCI) nebo

„kognitivní mentální fungování“. Celek mentálního života jedince, ať již skutečného nebo vytvořeného literárním textem, nepochybně zahrnuje také afekty a tužby či chtění; s oběma se úzce pojí kognitivní komponent. Tužba může například působit jako pohnutka procesu uvažování a následného utváření záměrů. Kognitivní zpracování může být provázeno emoční auru nebo může dát vzniknout emočním stavům. Zevrubný popis mentálního fungování jedince musí tudíž obsáhnout více než kognitivní činnost, ale také objasnit afektivní a volní stránku a uvést je do vzájemné souvislosti se stránkou kognitivní.“ In: Uri M a r g o l i n, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008, s. 4 - 5.

²⁴⁵ Tím ovšem nechceme tvrdit, že se nevyskytují i jinde: takové typy flashbacku se objevují např. ve filmech Ingmara Bergmana, posléze u Federica Felliniho nebo Woody Allena.

přímo falešné (MUŽ, KTORÝ LUŽE, JÁ TRUHLIVÝ BŮH). Téměř pravidlem jsou flashbacky vnější, jen minimálně se vracíme k dějům, které jsme už jednou zaznamenaly coby přítomné.

Tak se dostáváme od typologie k funkci flashbacků v českých filmech 60. let. V menším počtu z nich návraty do minulosti slouží ke zmapování zpravidla nedávné vztahové historie (KŘÍK, JÁ TRUHLIVÝ BŮH, PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ, PRVNÍ DEN MÉHO SYNA, ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU). Pro flashbacky jsou v tomto období příznačné o něco hlubší časové ponory, spojené s pamětí traumatizovanou, bolavou, nemocnou, zmatenou a hledající pravdu. K II. světové válce či poválečné deziluzi se vrací vzpomínající hrdinové ve filmech SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, MÍSTENKA BEZ NÁVRATU, OHLÉDNUTÍ, AŽ ŽIJE REPUBLIKA, DITA SAXOVÁ, ADELHEID, NEBEŠTÍ JEZDCI, DÉMANTY NOCI. Akcentováno je zvláště téma holocaustu. Následující události, týkající se kolektivizace, politických procesů a nejrůznějších přehmatů a pochybení reflektují prostřednictvím flashbacků filmy ZELENÉ OBZORY, SMĚŠNÝ PÁN, ŽERT, OBŽALOVANÝ, STUD, OHLÉDNUTÍ, ZABITÁ NEDĚLE, SMUTEČNÍ SLAVNOST nebo ZLATÁ RENETA. Zatímco pro většinu z nich je charakteristická flashbacková struktura vyznačující se dvěma až čtyřmi segmenty, jak si ukážeme dále na konkrétních titulech, existují výjimky, kde se nachází flashback jediný nebo v nich dokonce vůbec k žádnému návratu do minulosti nedochází, a přesto jsou to filmy o paměti, přesto se tu čas reflektuje a minulost je přítomná, byť jen v tušené rovině.

Flashback s charakteristikami vnější, částečný, jediný a vyskytující se převážně na konci filmu, aby odhalil zápletku či podstatu traumatu, je příznačný pro francouzský žánr *policier* a také pro psychologická dramata. Případem filmu s jediným, krátkým a přitom zcela zásadním flashbackem pro celkové myšlenkové i emocionální vyznění díla je DITA SAXOVÁ (Antonín Moskalyk, 1967). Dívčin marný zápas o lidskou důstojnost se odehrává krátce po válce. Ta, která přežila peklo holocaustu, neunesla realitu tzv. normálního života. Než se Dita (Krystyna Mikołajewska) odhodlá ke svému poslednímu, rozhodujícímu gestu a na zasněžené alpské pláni vykreslí její tělo dojemný a výtvarně krásný obraz umírající labutě, nedozvíme se pranic z její nedávno prožité životní tragédie, jedině, co nám režisér odhalí, je docela malá a vzdálená dětská vzpomínka. V ní nahlédneme

do dvora, na němž nedospělá dívenka poskakuje mezi rozvěšenými záclonami (židovská rodina měla před válkou prádelnu) a matka ji volá ke stolu. Ten okamžik docela stačí pro porozumění, proč byl Ditin smysl pro životní pravdu možná silnější než ten náš.

Podobně záměrně skoupě přistupuje k minulosti svých hrdinů František Vlácil v ADELHEID (1969): víme, že Viktor (Petr Čepek) strávil válku mezi vojáky v anglickém Aberdeenu, zatímco Adelheid (Ema Černá) v německé nacistické rodině v pohraničí, ale nijak se s nimi do té doby nevracíme. Dva flashbaky, které se ve filmu objeví, jsou vnitřní a věnují se Viktorovu prvnímu setkání s Adelheid a jejímu všimnutí si, jak on ji pozoruje dalekohledem při sekání dřeva. První paměťový záblesk je černobílý, byť ADELHEID je Vlácilův první barevný film, druhý má podobu záběru v negativu. Jejich forma odkrývá, jak se postavy navzájem vnímají a, byť neodhaluje mnoho, naznačuje, že jejich očekávání může být mimoběžné.

V tvorbě 60. let rovněž najdeme tři tituly, pro něž fenomén paměti představuje hlavní téma, přesto se obejdou bez flashbackového zprostředkování. Hrdinka filmu (Marie Drahokoupilová) Václava Gajera FLIRT SE SLEČNOU STRÍBRNOU (1969) je oddaná myšlence na pomstu za zradu vlastní židovské rodiny, s její někdejší tragédií nás však režisér nekonfrontuje ani jediným obrazem. Lemuel Gulliver (Lubomír Kostelka) z PŘÍPADU PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA (1969) Pavla Juráčka je svou minulostí obklopen, setkání se zemřelými rodiči i ztracenou osudovou láskou se ale odbývá v přítomnosti. A dívčí banda z KONCE SRPNA V HOTELU OZON (Jan Schmidt, 1966) žádnou paměť pro změnu nemá, a když jejího nositele, starého muže, nesmyslně zabije, ztratí poslední kontakt se vším, co bylo před katastrofou a mělo rozměr lidského příběhu.

Pro úplnost doplníme dva vzácné výskyty flashforwardu, které mají charakter vzpomínky, ale na budoucnost. V OBCHODU NA KORZE (Ján Kadar – Elmar Klos, 1965) truhlář Tono Brtko (Jozef Kroner) horečně sní ještě před smrtí vdovy Lautmannové (Ida Kamińska) hypotetický, toužebný flashforward, který má podobu jejich smířlivého a důvěrného rozhovoru. Po její nechtěné vraždě a chtěné sebevraždě vidíme, jak se dveře nešťastného krámků, předmětu jejich sporu, otvírají do světla oné vysněné budoucnosti, která už nyní má charakter vzpomínky, a obě postavy do ní vplují tanečním krokem. Podobně svébytně pracuje s časem a pamětí svých postav ještě

František Vlácil v MARKETĚ LAZAROVÉ (1967). Pomineme-li tři flashbacky, odvíjející se od myslí Kozlíka, Mikoláše a Kristiána, zdůrazněme dva flashforwardy, spojené s vědomím Mikoláše a Adama. Lazar se uchrání zabití, které mu hrozí od Mikoláše, když začne mluvit o dceři Marketě a najednou zamyšlený útočník se otočí, jako by dívku uviděl přes rameno, jak stoupá do svahu ke klášteru. Stejně tak jeho bratr Adam, když vede na provaze zajatého Kristiána, jako by už tušil jeho budoucí spojení s Alexandrou. Je sice zima, ale my vidíme letní krajinu s nahou dívkou, která se ve vysoké trávě sklání ke svému budoucímu milenci.

Čeští filmoví tvůrci se na problematiku žánrů nijak nesoustředí a nebylo tomu jinak ani v 60. letech, kdy byl navíc pojem autorského filmu žánrům nadřazen. Je sice pravda, že představitelé nové vlny neuplatňovali nějaké zvláštní žánrové inklinace, i jejich tvorbu však lze žánrově charakterizovat a zároveň přitom zjistit žánry, v rámci nichž se narativní prostředek flashbacku etabloval více než jinde. Při průzkumu 218 dlouhometrážních hraných titulů z období 1963 – 1969 bylo zaznamenáno, že s flasbackem pracuje jedna třetina filmů z celkového množství. V rámci tohoto výběru bylo nalezeno 36 filmů ze sféry vlivu nové vlny, pracujících s flashbackem, z nichž 27 využívá mapovaného nástroje takovým způsobem, že to má zásadní význam jak pro jejich stavbu, tak pro vyznění zápletky. Pokud jde o žánrové preference, flashback se jednoznačně nejvíce uplatnil v psychologických dramatech (DÉMANTY NOCI, OHLÉDNUTÍ, MÍSTENKA BEZ NÁVRATU, SMUTEČNÍ SLAVNOST, PRVNÍ DEN MÉHO SYNA, STUD, PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ, PĚT HOLEK NA KRKU, DITA SAXOVÁ, ADELHEID), po nich následuje příběh (KŘÍK, JÁ TRUHLIVÝ BŮH, AŽ ŽIJE REPUBLIKA, ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU, OKURKOVÝ HRDINA, PRAŽSKÉ BLUES), drama (OBŽALOVANÝ, SMĚŠNÝ PÁN, SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, ZPÍVALI JSME ARIZONU, CESTA HLUBOKÝM LESEM), tragikomedie (ŽERT, OBCHOD NA KORZE, HOTEL PRO CIZINCE, OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY), balada (MARKETA LAZAROVÁ, TOUHA ZVANÁ ANADA, NOC NEVĚSTY), film psychologický (ZLATÁ RENETA, ZABITÁ NEDĚLE), dětský (AUTOMAT NA PŘÁNÍ, MLČENÍ MUŽŮ), válečný (NEBEŠTÍ JEZDCI), historický (SPANILÁ JÍZDA),

povídkový (ZLOČIN V DÍVČÍ ŠKOLE), komedie (SVATBA JAKO ŘEMEN), hudební komedie (KULHAVÝ ĎÁBEL) a nakonec podobenství (PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA), které jmenujeme, byť jeho nositel je zajímavý právě tím, jak se dokázal uchopitelné podobě flashbacku ve skutečnosti vyhnout. Z výše uvedeného je jasně zřejmé, že stejně jako za hranicemi české kinematografie je i u nás flashback podstatně bližší žánrům vážným.

Mimo sféru vlivu nové vlny se v 60. letech flashback sice uplatnil v podobném počtu filmů, ale jakožto významotvorný prvek jen minimálně, a to především v rámci dvou žánrů – sci-fi a detektivka. V žánru sci-fi to bylo v kombinaci s groteskou (ZTRACENÁ TVÁŘ, Pavel Hobl, 1965), s dramatem (IKARIE XB 1, Jindřich Polák, 1963), s komedií (ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., Oldřich Lipský 1969).²⁴⁶ V roce 1965 byly do kin uvedeny dvě detektivky z filmového prostředí (ALIBI NA VODĚ, Vladimír Čech a PĚT MILIONŮ SVĚDKŮ, Eva Sadková), kde vyšetřovatelé shodně využívají dříve natočeného filmového materiálu k usvědčení vraha. Takový záznam má při konfrontační projekci pro podezřelou podobu vnitřního flashbacku a stejně funguje také v další detektivce PO STOPÁCH KRVE (Petr Schulhoff, 1969), kde vraha usvědčí záběry ze skryté kamery.

Skutečně tvořivě dokázaly s prostředkem flashbacku mimo rádius nové vlny naložit pouze dva režiséři: Jiří Weiss a Zdeněk Podskalský. V dramatu TŘICET JEDNA VE STÍNU (1965) využívá Weiss ještě tradičně pěti vnějších flashbacků jakožto nástroje objasnění, proč se hrdinka Alena (Anne Heywoodová) nechala zaplést do finančního podvodu. V komedii VRAŽDA PO NAŠEM (1966) je podstatně odvážnější, když nechá ulehnout úředníka Františka Pokorného (Rudolf Hrušínský) do prázdné vany poté, co ten sfoukl plamínek karmy a ponoří jej do dlouhého, chronologického flashbacku s komentářem k minulým dějům, zajímavě však narušovaného nejen flashbackem ve flashbacku, ale i dvěma flashbaky hypotetickými a jedním hypotetickým flashforwardem.

V Podskalského satíře EINSTEIN KONTRA BABINSKÝ (1963) zcela nečekaně objevíme i flashbaky časoprostorově kreativní, jejichž prostřednictvím vězeň Josef Košťál (Josef Bek) vzpomíná na

²⁴⁶ Pouze za speciální případ můžeme v těchto souvislostech považovat Lipského komedii HAPPY END (1967), jejíž děj se odvíjí pozpátku.

své dětství a dospívání s kamarádem Fanoušem Kolouškem (Lubomír Lipský) a přitom do těchto vzpomínek rovněž fyzicky zavádí své druhy z cely. Režisér tady pracuje jak s prvkem opakování, rekapitulace, tak i zrychlení. Zvláště formálně překvapivý je přechod z pátého flashbacku do současnosti: Josef volá na policii, jeho tvář vidíme ve velkém detailu, jenž se promění v zadní projekci a do záběru vchází opět hrdina ve vězeňském mundúru, aby pokračoval ve vyprávění s makrodetailem sebe sama za zády.

Další příklady filmů s flashbackem jmenujme pouze pro představu žánrové pestrosti (fantastický: UKRADENÁ VZDUCHOLOŤ, komedie: POSLEDNÍ RŮŽE OD CASANOVY, hudební parodie: FANTOM MORRISVILLU, satira: HRDINA MÁ STRACH, příběh: ÚPLNĚ VYŘÍZENÝ CHLAP, JARNÍ VODY), jinak je jejich uchopení zkoumaného prostředku významově marginální.

Byť z výše uvedeného plyne, že flashback byl v 60. letech v českém filmu natolik zásadním narativním prostředkem, že jeho další zkoumání v tomto kontextu má rozhodně své oprávnění, netvrdíme, že to byla celá nová vlna, která využívala jeho obsahových a formálních možností. Soustředíme-li se na dílo Miloše Formana, Věry Chytilové nebo Evalda Schorma, kategorie času pro ně nebyla nijak určující: na jednu stranu byli zaujati hlavně současností, jejími aktuálními rysy a problémy, zároveň všichni tři zcela svébytně upozorňovali na věčné lidské nedokonalosti, avšak bez možnosti úlevné časové specifikace směrem do minulosti.

6 Případové studie

V následujících sedmi případových studiích budeme detailně analyzovat jak filmy představitelů nové vlny (Eduard Grečner, Jaromil Jireš, Jan Němec, Drahomíra Vihanová), tak jejich předchůdců či generačně starších, ale poetikou nové vlny inspirovaných současníků (Ladislav Helge, Otakar Vávra, Antonín Kachlík), abychom získali detailní obraz o tom, jak se zainteresovaní tvůrci 60. let orientovali v kategorii filmového času a do jaké míry a jakým způsobem pro jeho zobrazení využívali flashbackového zprostředkování. K výběru nedošlo náhodně, nýbrž na základě promítnutí všech 218 dlouhých hraných filmů vyrobených v období 1963 – 1969, při němž bylo

zjištěno, že sledovaná problematika se dotýká jedné třetiny titulů z celkové produkce. V rámci této skupiny bylo identifikováno 36 snímků z oblasti nové vlny, již jsme dále zúžili na 27 filmů, kde mají flashbacky co říci jak k zápletce, tak stavbě díla. Z této poslední podskupiny jsme si pro analýzu vybrali 14 titulů z toho důvodu, že nám na rozdíl od těch ostatních umožňují rovněž sledovat samotné fungování paměti. Budeme se přitom soustředit na činnou mysl hlavních hrdinů všech zkoumaných titulů s cílem poukázat nejen na skutečnosti, na něž postavy během svého přítomného konání myslí, ale rovněž pomocí tabulek a timecodů zaznamenáme, jak významný časový rozsah a dosah takové do minulosti obrácené uvažování má pro ně a především pro formální strukturu filmového díla. Na filmy Jana Němce, Drahomíry Vihanové a Antonína Kachlíka aplikujeme narativní analýzu Gérarda Genetta, abychom s její pomocí ukázali, jak sledovaní tvůrci pracují s možnostmi existenciální anachronie v rámci filmového vyprávění. Čtyři studie můžeme definovat jako vlivové: ve dvou budeme stopovat francouzský vliv (filosofie paměti Henri Bergsona, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet) nejen na slovenské prostředí, v další působení mladého představitele nové vlny na dílo uznávaného pedagoga v podobě časoprostorově kreativních flashbacků a v následující charakterizujeme z perspektivy novovlnné estetiky dílo iniciační osobnosti Ladislava Helgeho. Poslední studie bude srovnávací a popíšeme v ní synchronicity a odlišnosti české nové vlny a maďarského modernistického filmu 60. let.

6.1 Francouzi na Kolibě²⁴⁷ aneb nová vlna pod vlivem

Minulost i budoucnost existují ve světě až příliš,
existují v něm v přítomném čase.

Maurice Merleau-Ponty²⁴⁸

Když psal Jozef Macko svůj text *Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe* měl pod Francouzem na mysli Alaina Robbe-Grilleta a jeho dva filmy, realizované ve slovensko-francouzské koprodukcii – MUŽ, KTORÝ LUŽE (1968) a EDEN A POTOM (1970). My uvažujeme

²⁴⁷ Název studie částečně využívá názvu textu viz Jozef Macko, *Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe*. In: Václav Macko (ed.), *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: SFÚ – Národné kinematografické centrum 1992, s. 119 – 132.

²⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh 2013, s. 493.

v téže dobové souvislosti o třech francouzských osobnostech, protože jejich jména jsou spojena se zkoumanou problematikou filmového času, potažmo flashbacku: vedle „osobního“ Robbe-Grilletova vlivu na slovenské prostředí nás stejně tak zajímá tamní, ne méně intenzivní, „virtuální“ stopa Alaina Resnaisa a zároveň zúročení myšlenkového odkazu Henri Bergsona. Resnaisovo soustředění pod povrch příběhu, na vnitřní svět člověka, jeho vědomí a paměť zapůsobilo na jeho generační kolegy doma i v zahraničí. V duchu Bergsonovy filosofie vnitřní zkušenosti času jakožto trvání vznikla už jeho HIROŠIMA, MÁ LÁSKA (1958), jeden z pravděpodobně nevlivnějších a rozhodně nejcitovanějších filmů přelomu 50. a 60. let. „Zprostorovělý čas“,²⁴⁹ kde minulé a přítomné není jasně vymezené, představuje místo a dobu děje pro jinak časově limitované setkání mladé Francouzky a jejího japonského průvodce. Vzhledem k zaměření studie, popisující tento vliv a jeho ohlas v domácím prostředí, si film na úvod žádá podrobnější interpretaci.

Japonec chce poznat ženin příběh z Nevers, neboť tuší, že je důležitou součástí její osobnosti, ona však s takovým sdělením dlouho otálí, pečuje o svoji privátní bolest až do chvíle, kdy si uvědomí, že je relevantní k jejímu přítomnému prožitku. Díky podobnostem mezi jejím citem kdysi k Němci a dnes k Japonci se možná podaří dostat trýznivou paměť z Nevers z izolace a dosud existujícímu poutu k minulosti dát nový rozměr současné lásky. „Když byla dívkou zamilovanou do německého vojáka, žila v bergsonovském smyslu instinktivně. Po tragédii v Nevers pro ni začal život intelektu /.../ její existence byla zmrazena v čase. Když se ale setkala s Japoncem, zamilovala se a pak už nemohla zůstat fixovaná na Nevers. /.../ Nastal konflikt mezi instinktem a intelektem, mezi trváním a diskontinuitou,“²⁵⁰ interpretuje film John Ward. Lásky k Němci neskončila jeho zabitím na konci války, ani zamilováním se do Japonce, naopak – vztahem s přítelem z Hirošimy bolestnou záležitost z Nevers znovu ožívá, násobí, rozdíl je jen v tom, že jí dává pozitivnější rozměr. Tedy *trvání* zůstává zachováno, a to díky zrovnoprávnění lásky minulé s láskou přítomnou. Bergson by tuto situaci zřejmě vnímal jako zdvojení, kdy minulost je pouze jinou rovinou přítomnosti.

²⁴⁹ Jan S v o b o d a, *Proměny filmového vyprávění*. Praha: NAMU 2013, s. 56.

²⁵⁰ John W a r d, *Alain Resnais, or the Theme of Time*. Londýn: BFI 1968, s. 25.

Disproporce mezi ženinou soukromou tragédií a hrůzným traumatem města je obrovská, přesto divák spoluprožívá její utrpení intenzivněji, právě proto, že je individuální. Situace Japonce je v jistém smyslu méně komplikovaná, neboť zatímco Ona (Emanuelle Riva) byla ze svého rodného města vyobcovaná a dosud nenašla odvahu se tam vrátit, On (Eidži Okada) v Hirošimě žije dál, a tak je lépe schopen vyvodit z někdejšího děsu komplexnější význam. Proto je to rovněž On, kdo té druhé bolesti lépe rozumí, zatímco Ona je v tom svém zakletá, pro budoucnost více deformovaná. V důsledku sice jeden druhému nemohou pomoci, ale i tak je pro ně těžké rozloučit se. „Za několik let, až na tebe pozapomenu – a až silou zvyku přijdou jiná takováto dobrodružství – budu na tebe vzpomínat jako na samu lásku, která upadla v zapomenutí. Budu na naše setkání myslet jako na samu hrůzu zapomenutí. Už teď to vím,“²⁵¹ říká On a v reakci na jeho slova posléze Ona promlouvá ke svému obrazu v zrcadle. Vypráví mrtvému Němci, jak na něj díky Japonci pozapomněla, a jak teď namísto v Nevers „zůstane“ v Hirošimě. Vzápětí však v bolestné křeči promlouvá k Japonci: „Zapomenu na tebe. Už teď na tebe zapomínám. Podívej, jak na tebe zapomínám. Podívej se na mě!“²⁵² Přítomnost, stvořená z minulosti, už nyní vzpomíná na budoucnost.

Resnaisova Proustem zasažená fascinace časem a s ním spojenými asociacemi a v Bergsonově pojetí rozvinuté dilema, putující mezi schopností vzpomínat a zapomínat, našli v jeho hraném filmovém debutu koncentrovanou podobu. Ve světle dvojího vzpomínkového pásma, bilancujících flashbacků, které s nezměněnou silou prorůstají do současnosti, se pod možným režisérovým vlivem dostávají k jádru své osobnosti rovněž hrdinové KŘIKU (1963) a ŽERTU (1968) Jaromila Jireše, MÍSTENKY BEZ NÁVRATU (1964) Dušana Kleina a Miroslava Soboty nebo OHLÉDNUTÍ (1968) Antonína Máši. Skutečným vyznavačem a vědomým nositelem Resnaisova způsobu filmové práce s časem byl však především Eduard Grečner.

Eduard Grečner začal studovat na FAMU nejprve režii u Václava Wassermana, ale poté, co onemocněl tuberkulózou, musel studia přerušit a posléze přešel na obor dramaturgie a scenáristiky k M. V. Kratochvílovi (1950 – 1954), kde se stal spolužákem Miloše Formana.

²⁵¹ Monolog z filmu. České titulky Jiří Pechar.

²⁵² Tamtéž.

Pozdější představitel intelektuálního zázemí slovenské nové vlny, stoupenec „introvertního realismu“²⁵³, podle něhož je ponor do nitra postavy a její psychologie důležitější než objektivní fakta, se umělecky vymezoval jak vůči Formanovi, tak Chytilové nebo Uherovi, jemuž asistoval např. na jeho filmu *SLNKO V SIETI* (1962). Generační spřízněnost a společná zkušenost studia na pražské škole slovenské kolegy Grečnera, Uhera, ale také Petera Solana nebo Stanislava Barabáše celoživotně spojovala, nepredestinovala je však k jednotnému filmovému vidění. Zřejmě nejrenesančněji zaměřený Grečner hrál např. u Solana v jeho snímcích *BOXER A SMRŤ* (1962) nebo *PRÍPAD BARNABÁŠ KOS* (1964), točil televizní filmy, psal scénáře, filmové recenze a studie, v nichž charakterizoval Resnaisovu tvorbu, její místo mezi umělci 60. let a také deklaroval své usilování pod vlivem režisérovy poetiky. „Alain Resnais je nepochybne jeden z najzložitejších filmových tvorcov našej doby, ktorému sa vo filmovom umení pripisuje až kopernikovská revolúcia. /.../ ...pokúsil sa zostúpiť do vnútra človeka, zobrazit *priamo jeho vnútorné deje*. Odmietol sprostredkujúcu funkciu príbehu. /.../ V *HIROŠIME, MOJEJ LÁSKE* buduje nový tvar, *novú štruktúru* a revolucionizuje samu podstatu dramaturgie príbehu. /.../ Diskontinuitne zobrazenie času, podobné voľnému veršu v poézii, kde voľne plyne zdanlivá alogičnosť asociácií a až vo výsledku sa skladá v celistvý obraz...“²⁵⁴

Stejně jako Resnaisovi šlo Grečnerovi o potlačení příběhu a náročné vyjadřování, které mělo oslovit intelektuální typ diváka. Jeho koncepce subjektivizace a intelektualizace filmu se vyznačuje minimem dialogu a emocionálně se stupňujícím působením obrazu (kamera Vincent Rosinec) a hudby (Ilja Zeljenka) i ticha. Nás z tohoto důvodu zajímají jeho tři filmy z 60. let – *KAŽDÝ TÝŽDEŇ SEDEM DNÍ* (1964), *NYLONOVÝ MESIAC* (1965) a *DRAK SA VRACIA* (1967), na nichž se pokusil uplatnit jak resnaisovské filmové uvažování bez interpunkce, tak jeho filosofické zázemí v Bergsonově filosofii paměti. Grečnerův debut byl Resnaisovým hraným debutem ovlivněn očividně: soukromá válečná tragédie studenta Tura je tady poměřovaná s kolektivní tragédií Hirošimy. „Bylo to dávno, musíme zabúdat’“, říká Ľuba, Turova dívka, když ten vzpomíná na matčinu

²⁵³ Eduard Grečner, Film jako voľný verš, *Kultúrny život*, 1964, č. 9, s. 8.

²⁵⁴ Eduard Grečner, Neznositelná paměť. In: Richard Blech (ed.), *Svet filmových režiséro*v. Bratislava: Obzor 1968, s. 152 – 166.

zbytečnou smrt za války na mostě. Zatímco Turo studuje přírodní vědy a neúspěšně přednáší o nebezpečí výbuchu atomové bomby, jeho přítel, sochař Andrej, se pokouší na téma Hirošimy vytvořit umělecký artefakt. Uvolněnou atmosféru 60. let režisér konfrontuje s vidinou jaderného nebezpečí, hrané záběry s dokumentárním materiálem (opakovaný výbuch atomové bomby), obrazovou složku se Zeljenkovým intenzivním zvukovým doprovodem, záběry v pozitivu s jejich negativním obrazem, přítomnost s minulostí (např. v komentáři mimo obrazem slyšíme čtení z deníku lékaře, který přežil hirošimskou katastrofu). Snaživý začátečník se však ve svém prvním filmu údajně příliš zhlédl v díle francouzského kolegy, v čemž se shodují současní autoři *Dejin slovenskej kinematografie*²⁵⁵ s dobovým hodnocením Jaroslava Bočka.²⁵⁶

O mnoho úspěšnější nebyl Grečner ani se svým druhým filmem NYLONOVÝ MESIAC: sondu do slovenského intelektuálního a kulturního života 60. let obohatila hudební účast Deža Ursinyho, autorka scénáře Jaroslava Blažková (a také stejnojmenné novely) však v roce 1968 emigrovala a film byl stažen z distribuce. I v časovém odstupu se jeví stejně jako nejvyhraněnější a nejosobnější právě třetí Grečnerův počín – DRAK SA VRACIA, metafora o věčném sporu mezi umělcem a společností. Filmový příběh, kde promlouvají pohledy namísto slov, je vystavěn na několika konfrontacích: dva aktivní muži soupeří o jednu pasivní ženu; sedlák Šimon spolupracuje s vesničany, zatímco hrnčíř Martin je svobodný člověk, a proto zároveň outsider; ochota jednoho naslouchat intrikujícímu davu kontrastuje s individuálním sebevědomím druhého. Rosinecova kamera se tentokrát soustředí na detail, kresbu struktury povrchu předmětů, neboť Martin je nejen hrnčíř, ale zároveň nepochopený člověk a umělec. Zeljenkova hudba není tak záměrně nervní jako u debutu a kongeniálně nahrazuje dialogy.

²⁵⁵ Václav M a c e k – Jelena P a š t é k o v á, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997, s. 239.

²⁵⁶ Jaroslav Boček, *Nová vlna z odstupu*, *Film a doba*, 1966, č. 12, s. 631.

Tab. 1 Struktura změn v činné mysli hrdinů filmu
DRAK SA VRACIA

	timecode	segment Evy	segment Martina	segment Šimona
1	00:08:20 - 00:08:57	setkání s Martinem u studánky		
2	00:14:19 - 00:15:12	svatba se Šimonem, ale		
	00:15:12 - 00:17:13	vduchu s M. viz 1. a dále		
3	00:32:27 - 00:39:59		spiknutí vesničanů x M.	
4	01:00:57 - 01:01:40			svatba s Evou viz 2. a dále
5	01:02:48 - 01:05:19			Eva se schová na půdě
	timecode	čas předminulý a předpřít.	čas minulý	čas předpřítomný

Z flashbacků v podobě krátkých paměťových záblesků, založených na asociacích, se dozvídáme prehistorii vztahu hlavní trojice protagonistů, který sahá až do současnosti. Segment Evy (Emília Vášáryová), se tak odehrává jak v čase předminulém (láska k Martinovi, jejich setkání u studánky), tak v předpřítomném (svatba s Šimonem). Během svatebního obřadu, kdy dívka zradila nespravedlivě zatčeného milence, byla však stejně duchem v jeho společnosti (flashback ve flashbacku rozvíjející flashback č. 1). Segment Martina (Radovan Lukavský) je věnovaný mužovým vzpomínkám na někdejší intriky vesničanů proti jeho nezávislým aktivitám, které vyústily ve snahu o jeho fyzickou likvidaci a zapálení domu. Když se ani jedno zcela nepodařilo, nechali sedláci hrnčiče „aspoň“ zavřít. K tomuto segmentu můžeme přiřadit minulý čas, zatímco segment Šimonův (Gustáv Valach) se uskutečnil až poté, v čase předpřítomném a představuje rozšíření Eviny svatební vzpomínky a děje, které těsně následovaly. Martinovo velkorysé úsilí o smíření nakonec vyjde naprázdno: vesničané mezi sebou nestrpí člověka, který je nositelem jejich špatného svědomí a milovaná žena už setrvává po manželově boku.

Na Grečnerovy tematické a vizuální inspirace HIROŠIMOU, uplatněné ve filmu KAŽDÝ TÝŽDEŇ SEDEM DNÍ upozorňuje rovněž Katarína Mišíková, jíž je potvrdil samotný umělec dopisem ze

dne 25. 6. 2013.²⁵⁷ „Rekonštrukcia pamäte prolína medzi postavami“²⁵⁸ a úkolem diváka je interpretovat jejich představy, vzpomínky a vizualizace. Pokud byla stopa Resnaisovy filmové práce s časem na Grečnerově debutu příliš přímočará, na jeho druhém filmu nevýznamně zamlžená, pak nabyla svébytného tvaru v jeho filmu třetím. Po publikování výzvy k pasivní resistenci k srpnovým událostem roku 1968 byl však režisér odsunut do dabingu, kde setrval až do roku 1991. Jeho umělecký i lidský osud se tak nápadně podobá osudu Ladislava Helgeho. Oba velmi významně a odvážně předznamenalí úsilí nastupující nové vlny, zdaleka přitom nedosáhli proslulosti jejich mladých představitelů (Grečnera záhy zastínily úspěchy Juraje Jakubiska, Dušana Hanáka a El'a Havetty), ale setrvali ve svých morálně pevných pozicích. Na přetržené umělecké kariéry se po letech navázat nepodařilo, nahradilo je však cenné angažmá organizační a pedagogické.

Vliv Resnaisovy filmové tvorby na slovenské prostředí nebyl však výhradně studijně divácký, režisér tady měl přímo vyslanec blízkého filmového uvažování v podobě svého scenáristy (LONI V MARIENBADU, 1961), představitele nového románu, režiséra Alaina Robbe-Grilleta. V letech 1966 – 1970 vzniklo na Slovensku devět koprodukcí (s Jugoslávií, Francií, Itálií, NSR, Maďarskem a Rumunskem), a to většinou ve skupině Alberta Marenčina a Karola Bakoše, jako výraz rostoucího sebevědomí domácí filmové tvorby. I v případě francouzské koprodukce to byl Marenčin, kdo nastavil její pravidla a rovnocenný podíl obou stran,²⁵⁹ čímž jen podpořil možnost vzájemně inspirované, rovnocenné spolupráce. A tak i díky Marenčinově podílu můžeme hovořit o logickém kontinuu experimentů s nelineární narací, která byla evidentní už v Uherově PANNE ZÁZRAČNICI (1966), snímku, který Robbe-Grillet obdivoval,²⁶⁰ nebo v Grečnerových filmech.

²⁵⁷ Katarína Mišíková, Pod povrchom príbehu. In: D. Čeněk – M. Kaňuch – M. Michalovič, *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*, s. 47.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 50.

²⁵⁹ Např. pro film MUŽ, KTORÝ LUŽE si režisér přivedl své stálé spolupracovníky (střihač Bob Wade, skladatel Michel Fano, herci Jean-Louis Trintignant a Catherine Robbe-Grillet) a slovenská strana doplnila štáb o další ne méně důležité členy (kamera Igor Luther, architekt Anton Krajčovič, herci Ivan Mistrík, Zuzana Kocúriková, Sylvia Turbová aj.).

²⁶⁰ Jonathan L. Owen, Alain Robbe-Grillet in Slovakia. Transnational Encounters and the Art of the Co-Production, *Illuminace*, 2013, č. 4, s. 66.

MUŽ, KTORÝ LUŽE začíná akční scénou pronásledování a střelby v lese, pokračuje westernovým příchodem neznámého, tajemného hrdiny do nepřátelského prostředí vesnice a jeho melodramatickými kontakty se třemi ženami, které však nečekají na něho – Borise Varisu (Jean-Louis Trintignant), nýbrž na svého manžela, bratra, blízkého Jána Robina (Ivan Mistrík).²⁶¹ Jak muž proniká do organismu venkovského společenství, zaplétá se do přediva místních vztahů a zároveň mate své okolí neustále měněným příběhem záchrany či zrady přítele, v jehož rodišti se ocitl. Různé verze společného Borisova a Jánova boje s Němci zpochybňuje rovněž komentář mimo obraz. Každý fakt je tu popřen jiným rovnocenným způsobem, dochází k rozpolcení obrazové a zvukové složky, identické reminiscence jsou zaranžovány různě, ale bez rozlišení, detaily destruuují prostředí i čas, postavy bez vysvětlení přicházejí odnikud a bez vysvětlení zase mizí. Jedná se o poválečný příběh z jedné středoevropské země, ale mohl by se stejně tak dobře odehrávat jinde a jindy. Čas tady má podobu elipsy, navíc postupujeme v cyklech a na konci každého z nich by mohlo být stejné konstatování: „A teď vám řeknu, jak to bylo doopravdy.“

Tab. 2 Struktura změn v činné mysli hrdinů filmu
MUŽ, KTORÝ LUŽE

	timecode	segment paměťových záblesků	segment variant Jánovy záchrany/zrady
1	00:05:45 - 00:06:06	tváře žen	
2	00:14:18 - 00:14:20	střílející německý voják	
3	00:16:38 - 00:19:27		Boris vypráví 1. variantu záchrany druha Lauře, Sylvii a Márii
4	00:23:57 - 00:23:58	"obživnutí" Jánovy podobenky	
5	00:24:48 - 00:27:45		2. variantu záchrany, nyní z vězení, sděluje Boris číšnici v místní hospodě
6	00:28:36 - 00:30:00		pokračování varianty 2. jen v jeho mysli
7	00:33:47 - 00:33:48	žena střílející	
8	00:34:34 - 00:35:45		3. variantu říká Boris Márii (podle ní Ján druhý zradil a stále žije v zahraničí)
9	00:40:12 - 00:41:22	Borise zneklidňují obrazy zatýkaných spolubojovníků	

²⁶¹ Stejná jména, Boris Varisa a Ján Robin, se vyskytují i v Robbe-Grilletově druhém filmu natočeném na Slovensku EDEN A POTOM (1970).

10	00:43:44 - 00:45:05		4. verzi uvádí Boris Sylvii (v ní je sám zrádce)
11	00:48:46 - 00:49:50	střelba a pronásledování (jen zvuk)	
12	00:59:24 - 01:03:50		5. verzi o lékárnici coby Janově spojce začne číšnice a B. si ji dotvoří v mysli sám
13	01:07:14 - 01:09:52		uvažuje i o možnosti její zrady – varianta 6. a o shození Jana do propasti – 7.
14	01:21:52 - 01:21:54		v 8. verzi Boris tvrdí Lauře: sám Jánovi stloukl rakev, ale on obživil a vrátí se
15	01:23:37 - 01:23:38	mrtvý Ján "dává" Borisovi svou identitu	
16	01:24:29 - 01:24:31		v 9. verzi říká Boris Sylvii, že Jána zabil
17	01:26:25 - 01:26:28	Jánova tvář	
18	01:27:52 - 01:28:00	Ján přichází	
19	01:32:00 - 01:33:00	pronásledovaný Boris běží lesem	
	timecode	segment paměťových záblesků	segment variant Jánovy záchrany/zrady

Strukturace změn v činné mysli hrdinů filmu je poměrně komplikovaná, neboť nelze přesně určit, který paměťový obraz náleží komu. To se týká především segmentu, jenž tvoří deset paměťových záblesků, které nás vracejí do poněkud časově neurčité válečné minulosti. Stejně blíže nespecifikovaný je rovněž čas minulý, náležící k segmentu variant Jánovy záchrany či zrady. Tady je však „jasný“ alespoň vypravěč, jímž je, až na jedinou výjimku, Boris Varisa (nebo Ján Robin, který se za Borise vydává nebo někdo úplně jiný). Boris vypráví v devíti variantách příběh záchrany či zrady svého přítele z odboje Jána Robina, a to každému, kdo je ochoten naslouchat: Jánově sestře Sylvii a manželce Lauře, jejich služebné Márii, číšnici v místní hospodě... Zvláštní verzi má i pro přítelova otce, ale ten jeho vyprávění odmítne.

Film, jenž má slovo lež v názvu a kde se také lže všemi prostředky, jimiž film disponuje, využívá rovněž flashbacků za stejným účelem, a to ve smyslu definice Yannicka Mourena: „Flashback není striktně návratem zpět. Může jít o sen, odchýlení, slovo pronesené stranou. Vyjmeme minulou událost, něco, co se odehrává v duchu ...“²⁶² Každý Borisem vyprávěný příběh představuje jeho mentální obraz, subjektivní reminiscenci, vnitřní film, který se prostřednictvím posluchačů předává dál, a tak také znovu definuje a deformuje. Stejně

²⁶² Y. M o u r e n, *Le flash-back*, s. 42

jako Resnaisovo LONI V MARIENBADU (1961) nebo Robbe-Grilletův režijní debut NESMRTELNÁ (1962) je MUŽ, KTORÝ LUŽE případem narativní dvojakosti, kdy je nejasná identita hrdiny i koherence událostí. „Jestliže vnitřní napětí zmíněných děl vyplývalo z nekorektní transformace faktů přes prizma lidské paměti, zde je tato nekorektní transformace jenom faktem, předpokladem pro exponování záměrně deformovaných citací určité události, jejíž skutečný průběh zůstává nepoznán.“²⁶³

Robbe-Grilleta nezajímá pravda v historickém smyslu, pohybuje se mimo jakýkoli občansky angažovaný princip, který je např. vlastní filmu SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN (1963), cíl francouzského režiséra je však stejný jako slovensko-české dvojice Jána Kadára a Elmara Klose: demytizovat povstalecké a odbojářské téma, důležité pro Francouze i Čechoslováky. Zatímco ovšem Kadár s Klosem se snaží rozkrýt danou problematiku pomocí složité flashbackové struktury, která se odvíjí od myslí mladého partyzána, upoutaného na nemocniční lůžko, Robbe-Grillet přehodnocuje a odhaluje naivní představy o povstalcích už jen prostřednictvím nejasné existence svého nehrdinského hrdiny. S kupíci se Borisovými báhorkami se stupňuje režisérův ironický odstup od stereotypně pojímané historie, a zároveň se tak problematizují i různé vyprávěcí postupy. „Divák si to teda na základe ustalených rozprávačských postupov či klišé môže vysvětlit aj tak, že Boris si počas cesty mestečkom a vypytovania sa na cestu do zámku či na jeho obyvateľov predstavuje (spomína), ako sedí (sedel, bude sedieť) v hostinci a počúva (počúval, bude počúvať) útržky rozhovorov.“²⁶⁴ Josef Macko, který věnoval působení Robbe-Grilleta na Slovensku několik studií,²⁶⁵ je zastáncem teze, že jeho slovenské angažmá nebylo náhodné, nýbrž v logice vývoje jeho umělecké dráhy i slovenského filmu, a to z hlediska obsahového i formálního. Ostatně nejednoznačnost skutečnosti, labyrintické myšlení, příznačné pro poetiku nového románu, stejně jako téma různých odbojových hnutí, které se objevilo už v Robbe-Grilletově románu *Gumy* (1953, česky 1964), prvky z Kafkova *Zámku* (např.

²⁶³ Ivan S t a d t r u c k e r, Muž, který lže. Experiment s interferencí, *Film a doba*, 1968, č. 9, s. 485.

²⁶⁴ J. M a c k o, Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe. In: Václav Macek (ed.), *Slovenský hraný film 1946 – 1969*, s. 130.

²⁶⁵ Srov. Josef M a c k o, Pôsobenie Alaina Robbe-Grilleta na Slovensku. In: *Filmový zborník historický 4*, Praha: NFA 1993, s. 135 – 139.

příchod Borise do hostince) – to je konglomerát vzájemně prostupujících se vlivů jedné francouzsko-slovenské zkušenosti.

První Resnaisovy a Robbe-Grilletovy filmy evokuje rovněž Kadárova a Klosova koprodukční *TOUHA ZVANÁ ANADA* (1969), baladický zpěv o vše spalující milostné vášni, která ničí životy lidí. Prostřednictvím vzpomínek a snů se tady neustále a nepozorovaně prolíná přítomnost s minulostí, děj se volně přenáší z místa na místo. Čím více se však rybář Jánoš Gabay (Rade Marković) přibližuje pravdě (opakovaný obraz tonoucí ženy), tím více se mu ta vzdaluje, a to i „fyzicky“ (hrdina se ve finále blíží ke svému domu, ale ten před ním uniká). Kamera Vladimíra Novotného přistupuje k tématu ambivalentně odhalované minulosti podobně důmyslně jako kamera Rudolfa Miliče v předchozím Kadárově a Klosově *OBŽALOVANÉM* (1964), dramatu dělnického ředitele, nastolujícím vedle otázky odpovědnosti individua za svěřený majetek i otázku odpovědnosti společnosti. Řediteli Kudrnovi (Vlado Müller) ještě ani nenapadne prokurátorovi sdělit celou pravdu, pouze v mysli se mu vynořují vzpomínky na to, jak byl svými nadřízenými vybízen k obcházení předpisů. Divák se však za pomoci flashbacků přemísťuje ze soudní síně do minulé reality a zpět, a to prostřednictvím rozhoupané kamery, která kmitá od Kudrny a zase k němu, při čemž ve zvuku slyšíme přítomné čtení rozsudku, ale v oněch zhoupnutích snímacího přístroje vidíme nedávné události, které k němu hrdinu přivedly.

Údajný partyzán Varisa, rybář Gabay i ředitel Kudrna se při svém hledání pravdy nehnou z místa, jako by zůstali v „Hirošimě“. Ostatně podle samotného Robbe-Grilleta²⁶⁶ vše, co ve filmu vidíme, je předváděno výhradně v přítomnosti, a nezáleží na tom, zda obraz reprezentuje minulý či budoucí stav věcí.

²⁶⁶ Srov. Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, s. 200.

6.2 Křik a Žert jako příklady zastaveného času

Já sám jsem čas, čas, který zůstává a neuplývá,
ani se nemění. Immanuel Kant²⁶⁷

Jaromil Jireš vystudoval na FAMU dva obory: kameru (1954 – 1960) a režii (1956 – 1960). Zatímco na režii absolvoval snímkem *STOPY* (1960), přepisem jedné z povídek „Němé barikády“ Jana Drdy,²⁶⁸ studia kamery završil filmem *SÁL ZTRACENÝCH KROKŮ* (1960), na jehož námětu spolupracoval s Jurajem Jakubiskem. Experimentální charakter *SÁLU ZTRACENÝCH KROKŮ* je pro nás v tomto okamžiku důležitější než adaptace Drdovy předlohy, neboť tady můžeme vysledovat přípravu na dlouhý hraný debut *KŘIK* (1963) a následující *ŽERT* (1968), rozhodující tituly této studie, soustředěné na Jirešovu minuciózní práci s fenoménem zastaveného času. Ta evidentně zaujala rovněž pedagoga Otakara Vávru natolik, že některé její postupy využil ve své *ZLATÉ RENETĚ* (1965), jak ukážeme v další studii. Ostatně Jireš i Vávra představovali podobné tvůrčí typy, spíše racionální než intuitivní, poctivé diváky se cinefilním záběrem,²⁶⁹ kteří pak dokázali ve své tvorbě zpracovat, co v kině načerpali. V Jirešově případě to byla znalost tehdy mladé francouzské kinematografie (s důrazem na Alaina Resnaise), která se projevila už na *SÁLE ZTRACENÝCH KROKŮ*, kde tvůrce zkombinoval hrané a dokumentární pasáže a formou asociativní a konfrontační varoval před možným válečným nebezpečím.

Varování proti válce či jaderné hrozbě zůstalo přítomné i v *KŘIKU*,²⁷⁰ byť ten líčí jediný den v životě mladé dvojice v očekávání narození prvního potomka. Rodička Ivana a televizní opravář Slávek se věnují oba svým úkolům: ona si zvyká na prostředí porodnice, on chodí po zákaznících a občas zavolá do nemocnice, aby zjistil, co je nového. Peter Hames jejich příběh charakterizuje takto: „Jireš tká svůj precizně strukturovaný film ze spleti krátkých mozaikovitých výstupů. Ty vycházejí v téměř stejných dílech z epizod

²⁶⁷ Immanuel K a n t, *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenh 2001, s. 224.

²⁶⁸ Další povídky natočili spolužáci Zdenek Sirový a Hynek Bočan. Povídkový triptych byl uveden pod názvem Sirového povídky *HLÍDAČ DYNAMITU* se zpožděním, až v roce 1963.

²⁶⁹ Mohu potvrdit Jirešovy pravidelné návštěvy filmových představení např. ve Francouzském institutu.

²⁷⁰ V režijní explikaci k filmu Jireš uvádí: „...Přítom lidé si už zvykli na Damoklův meč možného světového konfliktu, uznávají jeho status quo a zároveň cítí jeho nesmyslnost.“ Srov. Jiří J a n o u š e k (ed.), *3 a půl*. Praha: Orbis 1965, s. 150.

vyňatých ze Slávkova dne, kdy čeká na zprávy z nemocnice, a ze vzpomínek na události jeho vyvíjejícího se vztahu s Ivanou. Základním cílem je prozkoumat povahu světa, do něhož se dítě narodí, přemýšlet nad nespravedlností a nedostatky, se kterými se bude muset setkávat.²⁷¹ Už tento citát naznačuje, že manželé Procházkovi mají sice svůj individuální osud, ale zároveň jsou modelovou dvojicí, jejímž prostřednictvím se máme dozvědět více o společnosti počátku 60. let. Čas a prostor tady funguje jakožto prostředek umožňující kódování a reprodukci společenských vztahů.²⁷² Jireš pro svůj záměr využil předlohu Ludvíka Aškenazyho, která, oproštěna od jisté sentimentality, poskytla jeho obrazotvornosti nutnou oporu.

„Zprávu o tíživém klimatu doby,²⁷³ kde soukromá a veřejná sféra jsou propojeny ještě podstatněji a fatálněji, představuje po pěti letech odkladů konečně k výrobě povolený ŽERT, adaptace předlohy Milana Kundery. Zatímco románový Ludvík Jahn, jenž je středem světa, do něhož ve skutečnosti nepatří, je schopen citu i uprostřed pekla pětépáckého kriminálu, filmový Ludvík nemá docela nic, jen touhu po pomstě, a ta se nenaplní. „Jeho příběh je dramatem neunesené křivdy, kolem níž Ludvíkův život jako by ustrnul: minulost se pro něho stala nepřekonatelným traumatem, blokujícím další život.“²⁷⁴ A může vůbec pomsta něčemu pomoci, ulevit, vrátit ztracená léta? Hrdinovi, jenž je v minulosti pevně zakotven, pro něhož je přítomnost celkem nepodstatná, neboť žije převážně ve vzpomínkách, které jsou jasnější než současné události, navíc komplikuje život jeho letora prezíravého ironika. Pasivní intelektuál byl nespravedlivě odsouzen a ponížen, ale zároveň je to nevyhraněný zoufalec, který nikdy nenašel sám sebe. Na rozdíl od vyvrženého duchaplného skeptika Jahna je jeho protihráč, politický matador Pavel Zemánek, životaschopný jedinec, který dokáže sobě i ostatním s bravurou zdůvodnit cokoli. Gustav Franci k němu říká: „Lidé Zemánkova typu jsou nebezpeční tím, že mají tolik vnitřní síly, aby sami sebe vždy včas přesvědčili o tom, že jejich dnešní lež je zítřejší pravdou a včerejší pravda dnešní lží.“²⁷⁵ Ludvík

²⁷¹ Peter H a m e s, *Československá nová vlna*, s. 101.

²⁷² Srov. Petra H a n á k o v á, Dává renesance vzniknout fenoménu diváctví? Problémy perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu. In: Petra H a n á k o v á (ed.), *Vývoj perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008, s. 89.

²⁷³ S. P ř á d n á – Z. Š k a p o v á – J. C i e s l a r, *Démanty všednosti*, s. 64.

²⁷⁴ Jiří C i e s l a r, *Zkušenost s minulostí*, s. 45.

²⁷⁵ Gustav F r a n c i, Na Tváři Lehký Žert, *Film a doba*, 1969, č. 4, s. 204.

však nakonec tuto stínovou figuru potřebuje, neboť dodává smysl jeho životnímu postoji ztracence, jemuž je stejně tak nedostupná smířlivost křesťanského intelektuála Kostky, jako patos figury Zemánkovy manželky Heleny. Zatímco role manželů Procházkových by vedle výborné Evy Límanové a Josefa Abrháma jistě zvládli i jiní herci, jen obtížně si představíme „náhradní“ obsazení v ŽERTU, kde zahořklý Ludvík Jahn neodmyslitelně patří k hereckému naturelu Josefa Somra, seladon Zemánek k výrazově přesnému Luďku Munzarovi, evangelíka Kostku jako by doslova musel hrát právě Evald Schorm a rovněž bezchybně vynikající je kreace Jany Dítětové coby Heleny.

Mapování všech bolestí světa formou lyrické výpovědi trpí v případě KŘIKU ještě stopami schematismu a didaktismu. Koláž krátkých hraných scén, vizí, dokumentárních záběrů, střídavého meditování obou mladých lidí o smyslu života a jejich vztahu a flashbacků, dokumentujících jeho vznik a další peripetie v konfrontaci s problémy současné společnosti, má ovšem komplikovanou střihovou stavbu. Scény na sebe nenavazují lineárně, ani kauzálně, ale pomocí prvků, které náhle na něco zareagují v mysli postavy, a tak určitá situace z minulosti vytane v paměti Slávka nebo Ivany. Problém ale nastane ve chvíli, když on vyrazí na svoji každodenní cestu po zákaznicích a pak v labyrintu dnešního světa potkává v duchu Komenského všechny jeho zástupce: frázovitého filmového kritika, cynického světáka, dívku ochotnou k milování, děti prahnoucí po poznání s poučující paní učitelkou, účastníky protiatomového cvičení, primitiva rasistu nebo babičku odsouzenou synem do starobince. Dobový úzus proklamované všednosti v tomto případě nabývá polohy klišé. Je však pravda, že realie Prahy zároveň vytvářejí dojem jakéhosi „melting pot“, místa, kde se děje vše podstatné. Podle Galiny Kopaněvové bylo v 60. letech hlavní město lokací s tak silným potenciálem, že česká nová vlna musela vzniknout právě tady. „Specifiku československého kulturního klimatu vytváří několik příznivých faktorů, které umožnily vznik československého filmového fenoménu. Ten permanentně působící, geografický, zaručuje neustálé střetávání a prolínání podnětů a hodnot cirkulujících mezi východem a západem, mezi jihem a severem. Příznivá centralizovanost kulturního života v Praze umožňuje pohotovou informaci, která v pražských

minipodmínkách se velice rychle absorbuje a vstupuje do kulturního vědomí jako celku.“²⁷⁶

Odlišně působí Ludvíkovo bloumání jeho rodným moravským maloměstem, které se má stát kulisou dlouho očekávané pomsty, jinak je mužův vztah k tomuto prostoru naprosto vyprázdněný. Hrdina se sem vrací pouze z důvodu setkání s Helenou, která má posloužit coby nástroj jeho vypořádání se Zemánkem, ďábelskou figurou jeho života. Byť Slávek i Ludvík jsou spíš pozorovatelé, diváci dějin, než jejich tvořitelé, obě cesty končí fackami, k nimž se muži dostanou spíš nedopatřením a mimochodem než s jasným záměrem. Ludvíkova pomsta se nakonec ukáže jako opožděná i zpozdilá a mine se cílem stejně jako v jiné kunderovské adaptaci JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH (1969).

Pro oba zkoumané filmy je příznačná anachronie – řád jejich příběhů je v nesouladu s řádem vyprávění, i retence – zahrnují sled vjemů, které zůstávají po určitý čas přítomné ve vědomí jejich hrdinů. „Stručně řečeno: protože v čase znamená být a míjet totéž, událost tím, jak se stává minulou, nepřestává být.“²⁷⁷ Současnost je přitom třeba chápat jako trvání (Bergsonovo *durée*), které je libovolně prodlužováno vzpomínkami na dřívější prožité situace. KŘIK má podle Dana Duty²⁷⁸ tři roviny objektivního času: čas skutečný je tvořen dokumentárními záběry, čas pseudoskutečný se pohybuje mezi skutečným a oficiálním časem příběhu a čas vyprávění, který je nelineární. V ŽERTU se střídá rovina současná s rovinou Ludvíkových vzpomínek, tady podle Duty²⁷⁹ můžeme uvažovat o mluvnických časech, a to o čase přítomném průběhovém a minulém, jenž lze dále specifikovat.

²⁷⁶ Galina K o p a n ě v o v á, Kontexty nového československého filmu, *Film a doba*, 1967, č. 8, s. 397.

²⁷⁷ M. M e r l e a u - P o n t y, *Fenomenologie vnímání*, s. 503.

²⁷⁸ Mircea Dan D u t a, *Vypravěč, autor a bůh*, s. 74.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 107.

Tab. 1 Struktura změn v činné mysli hrdiny filmu ŽERT

	timecode	čas předpřítomný	čas minulý	čas předminulý
1	00:02:43 - 00:06:10	Ludvík při rozhovoru s Helenou		
2	00:10:33 - 00:12:26			1. MÁJ 1949
				Zemánek a Markéta při tanci
				Markéta: "Jak se to tváříš?"
3	00:12:36 - 00:14:44			Markéta u Vltavy
				Markéta jede na školení
4	00:14:54 - 00:19:53			Ludvík je kádrován spolužáky
				setkání s bohorovným Zemánkem
				setkání s Markétou
5	00:24:25 - 00:28:10			Ludvíkovo vyloučení z fakulty
6	00:28:23 - 00:30:08		Ludvík v PTP	
7	00:31:41 - 00:33:13		těžká práce v lomu	
8	00:33:30 - 00:45:41		vojna, kriminál, doly sebevražda Alexeje	
9	00:46:55 - 00:47:00		mrtvý Alexej	tančící Zemánek
10	00:51:11 - 00:55:20	Ludvík při rozhovoru s Helenou 3x		zpívající Zemánek 4x
		Helena 2x		
	timecode	čas předpřítomný	čas minulý	čas předminulý

Jak ukazuje tabulka, mapující činnou mysl Ludvíka Jahna, hrdina se vrací do blízké minulosti (náhodné setkání s Helenou se odehrálo před týdnem a ještě rezonuje v jeho vědomí), již můžeme označit časem předpřítomným a minulosti vzdálenější (40. a 50. léta, doba vysokoškolského studia a následných represí), která představuje čas předminulý a minulý. Návraty do minulosti, jichž je dohromady deset, nejsou chronologické: nedávný rozhovor s Helenou vyvolá nejprve reminiscence z mládí a události kolem vyloučení ze školy a ze strany, pak se teprve objeví vzpomínky na vojnu a pětépácký lágr. Celý film má současný rámec, jenž je nám průběžně připomínán, po něm následuje rámec předpřítomný, jádro vyprávění pak tvoří dva segmenty složené z flashbacků odehrávajících se v předminulém a minulém čase.

U ŽERTU se nám motiv minulosti dere už před úvodní titulky prostřednictvím záběru na olomoucký orloj s budovatelsky laděnými

figurkami, jenž naznačuje, že pro Ludvíkův život bylo rozhodující právě období kultu. Tehdy prožité trauma je jeho každodenní noční můrou, živou součástí přítomné chvíle. Díky své nemocné paměti potkává někdejší situace na každém kroku. „...už napořád si nese toto peklo sebou. V tom je jeho tragédie a v tom je hrozivá a neodpuštělná vina těch, kteří mu toto peklo pomáhali vložit do duše,“²⁸⁰ zdůrazňuje Francl. Ostatně jenom v rámci lágrových flashbacků je Ludvík skutečně fyzicky přítomen, vidíme ho v obraze, slyšíme jeho hlas, který patří do minulosti. Zatímco ještě ve školních letech, dříve než došlo k osudovému zvratu kvůli bezvýznamnému pozdravu, který poslal své dívce Markétě (Jaroslava Obermaierová) na školení, kamera zásadně zabírá to, co Ludvík vidí, ale nikoli jeho samého. Tady je tedy sám hrdina okem kamery a zároveň tím, kdo minulé děje komentuje skrze časovou bariéru a dokonce odpovídá na někdejší otázky ze své dnešní pozice. Např. řekne-li v minulosti Markéta: „Tak divně se díváš,“ dnešní Ludvík jí odpoví: „Raduju se.“ A pro nás ještě doplní: „Markéta byla jako duch doby: naivní, radostná a přísná.“ Stejně časoprostorově kreativní jsou další důležité flashbackové sekvence. Když Ludvík vejde dnes do hotelu, kde se má setkat s Helenou, po otevření dveří se však ocitne na schůzi, kde se právě jedná o jeho vyloučení ze školy. „Toto prolnutí času je zajímavým prostředkem psychologizující charakterizace... A dále je zvláště časová neohlednost pojednávání událostí, lépe řečeno jejich relativně stálá přítomnost... Vidíme tedy, jak se rozpadá princip klasické retrospektivy, která byla zvyklá pro větší jasnost dokonce každý návrat vhodně uvozovat rozostřením, prolínačkou etc.“²⁸¹ komentuje sekvenci Jan Dvořák.

Zatímco spolužáci mudrují nad Ludvíkovým údajným neodčinitelným přestupkem, ten si „zatím“ v hotelu pere ponožky a jen se dívá jakoby jejich směrem. Nebo zabloudí-li hrdina z nudy na vítání občánků na místní radnici, najednou z úst úředníka, hovořícího k rodičům novorozeňat, slyšíme slova Pavla Zemánka, vylučujícího Jahna ze školy a ze strany a Markéta přitom sedí i „tady“ mezi hosty radnice. Tak jako do současného obřadu Ludvíkovi pronikla zvuková reminiscence, do její obrazové podoby se po chvíli dostane naopak současný hudební doprovod a hrdinovo někdejší zavržení všemi jeho

²⁸⁰ G. Francl, *Na Tváři Lehký Žert*, s. 202.

²⁸¹ Jan Dvořák, *Filmové proměny*, 4. Návraty v čase, *Film a doba*, 1969, č. 10, s. 558.

spolužáky je ironicky podkresleno laskavým lidovým hudebním nápěvem.

Hudba Slovácké muziky Hradišťan je krutě ironicky přítomná rovněž v Ludvíkově vzpomínce na dřinu v dolech („Dobré je, že už není pána...“), pietně ztichne jen v sekvenci sebevraždy jednoho z „muklů“, paradoxně jediného přesvědčeného komunisty. V rámci tohoto flashbacku se objeví další, flashback ve flashbacku: nemá sekvence Zemánkova tance v lidovém kroji naznačuje, jako by ten tancoval na kamarádově hrobě. A pro změnu zpívajícího Zemánka vidíme i slyšíme v prostřizích pomstychtivé scény milování Ludvíka s Helenou. V těchto analyzujících retrospektivách autor předlohy, ani režisér primárně neútočí na slovácké slavnosti či obřad vítání občánků, ale naznačují možnost zneužití lidového umění v zájmu totalitního režimu nebo potenciální dutost obřadu, pokud se odehrává mechanicky.

Tab. 2 Struktura změn v činné mysli hrdinů filmu KŘIK

	timecode	segment Ivany	segment Slávka
1	00:05:45 - 00:08:24	seznámení se Slávkem na mostě	
2	00:17:15 - 00:22:30	debata v posteli	
		dvojice v přírodě	
		zkouška svatebních šatů	
3	00:22:50 - 00:26:01	telefonuje se Slávkem	
4	00:27:29 - 00:27:30	koruny stromů	
5	00:27:49 - 00:28:24	Bachova hudba a koruny stromů	
6	00:30:21 - 00:30:55		Ivana coby nevěsta volá na Slávka, že mají svatbu
7	00:38:23 - 00:39:54	Slávek si čte, Ivana mu dá facku	
8	00:46:58 - 00:50:53		potká Ivanu, která je přítom v porodnici
9	00:58:49 - 01:00:59	Slávek: „Ivano, my jsme se vlastně viděli dřív, než jsme se poznali.“	
10	01:03:22 - 01:06:49		prohlíží si alba fotografií své i Ivaniny rodiny
11	01:08:15 - 01:08:18	koruny stromů	
12	01:15:01 - 01:15:23		Ivana na mostě
13	01:15:24 - 01:15:32		Ivana na mostě
	timecode	segment Ivany	segment Slávka

Podobně tvořivě ovšem pracoval Jireš s vnitřním světem svých postav už v KŘIKU. Byť jeho výpověď není zdaleka tak zásadní jako v případě ŽERTU, jednu výsadu tento režijní debut má: zatímco do sebe uzavřený Ludvík funguje výhradně jako solitér, a divák je tak nucen se pohybovat toliko v rámci jeho myšlenkového světa, Ivana se Slávkem toho sice zatím mnoho neprožili, zato jejich vnitřní světy jsou propojené, sdílené. Asi tomu tak nebude navždy, ale můžeme se spolehnout, že v den, kdy se má narodit jejich první dítě, tomu tak je. Formálně to znamená, že „ostré stříhy na Ivanu v nejrůznějších situacích a na rozmanitých místech jsou srozumitelné, byť je vzpomínající Slávek zrovna zabírán uprostřed davu na ulici, neboť od začátku filmu víme, že oba dva na sebe v tento pohnutý den intenzivně a neustále myslí“.²⁸² Některé vzpomínky jsou dokonce záměrně zachyceny tak, že by mohly být jeho i její, jindy se objevují varianty téhož (např. těsně před porodem si Ivana snaží v bolestech rozpomenout na průběh jejich prvního setkání, které si rovněž pro sebe fabuluje Slávek). Zvláště originální je sekvence, v níž Slávek potká na ulici Ivanu, která je ve skutečnosti v porodnici. Jeho vize se prolne do flashbacku, jejich skutečného setkání někdy v minulosti, na které ve stejné chvíli myslí také Ivana. V jiné reminiscenci se Slávek pohybuje ve dvou časových rovinách minulosti, vidí sice Ivanu, jak si ji pamatuje, ale zároveň je to vzpomínka upravená ze současné perspektivy, protože Ivana v ní spěchá (musí se vrátit, rozumějme do porodnice). Vztah mezi objektivní současností a subjektivní minulostí představuje časoprostorově kreativní flashback, v němž Slávek vidí na Staroměstské radnici vlastní svatbu a přitom s ženichem a nevěstou vede dialog.

Od prvního křiku zatím nenarozené dcerky (Ivanu probudí pohyby plodu a má dojem, že uslyšela pláč) až po křik dítěte, který zní v uších novopečeného otce (Slávek je ale ve skutečnosti už mimo porodnici), dojde v myslích mladé dvojice k celkem 13 změnám: v leckdy obtížně definovatelných mantinelech Ivanina segmentu se uskuteční 8 změn, u Slávka pak 5 dalších. Prvek opakování je příznačný pro jejich vzpomínání na moment seznámení na mostě, které si vybavuje nejprve Ivana a v závěru také Slávek. Časoprostorově kreativnější jsou počtem

²⁸² S. P ř á d n á – Z. Š k a p o v á – J. C i e s l a r, *Démanty všednosti*, s. 120.

chudší flashbacky Slávkovy. Takto invenčně pracovat s kategorií času už ve své budoucí tvorbě Jireš nedokázal. Záblesk někdejší vynalézavosti se objevuje jen v KATAPULTU (1983), kde hlavní hrdina Jacek (Jiří Bartoška) z nedostatku času jakoby stopuje na silnici sám sebe. Byť se časoprostorově laděné flashbacky objevují také ve filmech LEV S BÍLOU HŘÍVOU (1986), HELIMADOE (1993) a UČITEL TANCE (1994), vždy už jde pouze o naplnění konvence, v jejímž rámci se hrdina setkává sám se sebou coby dítětem.

Paměť zjevně uspokojuje lidskou potřebu dávat životu jednotlivce i společnosti smysl a vzpomínání je to, co minulost utváří.²⁸³ Slávek se do vzdálenější minulosti dostává za pomoci fotografického alba, díky němuž se dozvídáme, že jeho předkové bojovali v obou světových válkách, že ženy byly zpravidla těhotné už při svatebním obřadu atd. Reflexe celospolečenského rozsahu je „animovaná“, dávní příbuzní na podobenkách ožívají stejně jako ještě malá Ivana u narozeninového dortu. Obvyklé příjmení Procházka naznačuje, že i Ivana se Slávkem budou jedněmi z mnoha, že se zařadí. Byť se jejich společný čas na jeden den zastavil a v očekávání dítěte zakonzervoval do vzpomínek, otevřený konec jim dává budoucnost. Jireš je i v tomto okamžiku původní: mladý otec jde navštívit ženu do porodnice, ale zastaví se s rukou na klice do pokoje, kde ona právě procitla. Na mysl mu vytane jejich první setkání, které formálně představuje dokončení Ivanina flashbacku, jenž se objevil na začátku filmu, mnohoznačně se usměje a odchází. Žena zase usíná.

S osudem Ludvíka je to podstatně komplikovanější, neboť chorobně posedlý vlastní minulostí postupuje výhradně proti času, jemu navzdory. „Ludvík naopak v nesmiřitelném vzdoru, podněcován houževnatou pamětí, podniká trýznivé výlety do minulosti, aby zvrátil čas do jakéhosi zpětného chodu a sepnul odtržený cíp minulého s přítomným.“²⁸⁴ V jeho případě nejde o krátkodobou bilanci, jeho čas se nezastavil na den či dva, on v něm ustrnul. Je svým životním příběhem postižený, zakletý v něm. Na rozdíl od morálně imperativní tvorby Evalda Schorma a Antonína Máši má sice Jirešův životní opus nadhled, ale schopnost distance, opravdového odstupu od sebe sama a svého utrpení jeho hrdinovi chybí. „...v rámci distance dochází k překlopení vztahu vnitřní/vnější, k výměně zde a tam, již a nyní,

²⁸³ Ansgar N ü n n i n g, (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006, s. 579.

²⁸⁴ Stanislava P ř á d n á, O žertu aneb O čase, *Revue otevřené kultury*, 1991, č. 2, s. 51.

k objektivizaci já v modu neutrální modifikace vědomí, k reduktivní sebereflexi, která vynáší na světlo nastávání subjektivity.“²⁸⁵ Vlastimil Zúška tady sice hovoří o estetické distanci, jeho slova je však možné vztáhnout i na potřebu distance morální. Abychom mohli něco analyzovat, musíme mít svobodu odstupů, být schopni zapomenout na sebe. Ludvík Jahn se však ve světě vlastního já ztratil. Asociativní charakter jeho psyché jej odsuzuje k věčnému pohledu zpět. Finále ŽERTU je sice rovněž otevřené, ale otevřené směrem do minulosti. Jaromil Jireš tak natočil dva výjimečné portréty zastaveného času, obrazy paměťového procesu s kladným i záporným nábojem.

6.3 Zlatá reneta *ou le temps d'un retour*²⁸⁶

Minulost a budoucnost prýští tehdy, když se k nim natáhnu. Sám pro sebe nejsem v hodině, která právě odbíjí, nýbrž jsem stejně tak přítomen u rána tohoto dne, jako u noci, která přijde, a má přítomnost je dejme tomu tento okamžik, ale stejně tak i tento den, tento rok, celý můj život.

Maurice Merleau-Ponty²⁸⁷

Cílem této studie je popsat působení studentů na filmové dílo respektovaného pedagoga, konkrétně výsledek vlivu Jaromila Jireše a jeho hraného debutu KŘIK (1963) na vznik dvou pravděpodobně nejvýznamnějších titulů z rozsáhlé filmografie Otakara Vávry – ZLATÁ RENETA (1965) a ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU (1966). Flashbacková struktura elévova prvního filmu oslovila padesátníka Vávru natolik, že si v ní dokázal najít klíč ke své další tvorbě. Studii, zaměřenou zejména na analýzu ZLATÉ RENETY, je třeba chápat v přímé návaznosti na studii věnovanou Jirešovu KŘIKU a ŽERTU.

Po akademicky pojatém HOROUČÍM SRDCI (1962) si byl Vávra vědom nutnosti vnést do svého filmového usilování novou kvalitu, východisko, nové téma. Poněkud překvapivě se mu přitom podařilo objevit spřízněného tvůrce v umělci zcela odlišného naturelu, v básníku Františku Hrubínovi, s nímž spolupracoval už na SRPNOVÉ NEDĚLI (1960).²⁸⁸ Pomyslný triumvirát s nimi pak vytvořil režisérovi blízký herec Karel Höger, jenž v SRPNOVÉ

²⁸⁵ Vlastimil Zúška, *Mimésis – fikce – distance*. Praha: Triton 2002, s. 143.

²⁸⁶ Název představuje parafrázi titulu filmu Alaina Resnaisa MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (1963), který byl v České televizi uveden pod ne právě šťastným překladem Muriel nebo-li V čase návratu. Oba snímky mají společné téma návratu zralého muže na místo jeho první lásky.

²⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie návratu*, s. 504.

²⁸⁸ Hrubínovu divadelní hru adaptoval do podoby filmového scénáře s jejím autorem a Otomarem Krejčou.

NEDĚLI hrál redaktora Moráka a ve ZLATÉ RENETĚ knihovníka Jana. „Mám dojem, že tento film bude pro mne znamenat zcela novou kapitolu v mé práci, cestu, již jsem kdysi začal Čapkovým KRAKATITEM. Film bude černobílý, v klasickém formátu, jak to podle mého názoru toto téma vyžadovalo,“ vyjádřil se režisér v jednom z rozhovorů, které poskytl ještě během natáčení.²⁸⁹

Je zajímavé, že rozený inscenátor Vávra se stal rovněž scenáristou právě ve spojení s tvůrcem, jenž se do té doby psaní pro film vyhýbal. Na scénáři pracovali s Hrubínem tři čtvrtě roku, Vávra četl jeho novelu ještě před jejím vydáním. Tato okolnost je pro českou kinematografii 60. let však typická. Zatímco v 50. letech sahal režiséři především po předlohách z 19. století, případně z první poloviny 20. století, v následujícím desetiletí tvořili filmaři a spisovatelé ve značné koexistenci. Neobvyklý nebyl ani přednostní zájem tvůrce o jednoho autora (např. Jiří Menzel a Bohumil Hrabal nebo Karel Kachyňa a Jan Procházka).²⁹⁰

Než se soustředíme na Vávrovy adaptace Hrubínových látek, v obou případech mapující bilanční setkání hlavního protagonisty s jeho minulostí, podívejme se, jak Vávra pracoval s tématem času a paměti, k němuž se jeho žáci vztahovali s relativní samozřejmostí, ve své dosavadní tvorbě. Významuplné flashbacky byly pro jeho filmy vždy vzácné, ty nejzajímavější však objevíme už ve dvacetiminutovém LISTOPADU (1936), jež můžeme docela dobře vnímat jakožto přípravnou studii k třicet let vzdálené ZLATÉ RENETĚ. Někdejší zamilovaná dvojice se tady po šesti letech náhodně setkává v tramvaji. Nečekané chvilkové zastavení ve všední rutině v nich obou vyvolá vzpomínku na společné mládí, první lásku a jeho nedodržený slib, že se vrátí. Obě reminiscence, jeho i její, mají asociativní charakter, odvíjejí se od knoflíku jeho kabátu, který při posledním loučení držela ona v ruce, stejně jako nyní. Pomineme-li knoflík coby prostředek časového posunu, základní zápletka, již si tehdy Vávra napsal sám, je se ZLATOU RENETOU prakticky totožná, tedy nepřekvapí, že Hrubínova novela upoutala jeho pozornost. Zatímco zvukový flashback v PANENSTVÍ (1937) má

²⁸⁹ Jan W e n i g, Dvakrát Zlatá reneta. S Františkem Hrubínem a Otakarem Vávrou mezi dokončením filmu a sestřihem, *Kino* 20, 1965, č. 4, s. 2 – 3.

²⁹⁰ Srov. Vlasta J a n ě o v á, Česká literatura v českém filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický* 4, Praha: NFA 1993, s. 92 – 96.

funkci výhradně ilustrativní,²⁹¹ významněji pracoval Vávra s pamětí své hrdinky už jen v KOUZELNÉM DOMĚ (1939), k čemuž ho vedla problematika amnézie a postupné vybavování minulosti prostřednictvím snových fantazií.

Takového propojení přítomnosti s minulostí, že máme dojem jejich absolutní jednoty, dosáhl Vávra s pomocí metody soupřítomného času²⁹², jenž zvyšuje napětí mezi oběma časy děje, jen v hrubínovských látkách, zvláště pak ve ZLATÉ RENETĚ, formálně inspirované Jirešovým KŘIKEM. „Někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku... Konečně jsem tady, ale ne, nikdy jsem odtud přece neodešel. Jsem tady, odjakživa jsem tady,“ říká sebereflexivní vypravěč Jan ve svém autodiegetickém vyprávění v ich formě. Hrubínova předloha, která vyšla rok před natočením filmu, byla považována za nefilmovatelnou, a to zvláště pro epika Vávru. Padesátiletý knihovník, jenž ve svém životě morálně neobstál jak v soukromé, tak veřejné oblasti, se tady vrací do místa svého mládí v domnění, že se odtud dá vyrazit znovu a lépe. Již v prvním paměťovém záblesku jako by uviděl na druhém břehu řeky svoji dávnou lásku Lenku (stejně jako Jirešovu Ivanu ji hraje Eva Límanová), s níž ve zvukové stopě začíná rozmlouvat (jako Slávek Procházka se svou mladou manželkou, kterou však už odvezl do porodnice). Ve snaze začít napravovat někdejší prohřešky se shání po jablkách, která jí tehdy slíbil. Zatímco posléze na houpačce pozoruje dívku s chlapcem, jímž je on sám v mládí, v časoprostorově ještě kreativnějším flashbacku jsou už spolu i „fyzicky“: ona je mladá, on ve své současné podobě. Jejich dialog však zohledňuje obě časové roviny. Jan se ptá, jaký je rok a říká, že on je už starý, na což ona reaguje, že je jim přece stejně a znají se sotva pět hodin. „..ale to už je dvacet osm let...Lenko, já vím, jak to bude dál. Tohleto už je všechno pryč. Dávno pryč,“ vševědoucně dodává zase on. „Zachovaný zlomek prožité minulosti může být nanejvýš příležitostí, abychom mysleli na minulost, ale není minulostí, která se nám v něm dává poznat... Reprodukce předpokládá rekognici, je možné ji pochopit jen za předpokladu, že nejprve mám jakýsi přímý kontakt s minulostí v jejím

²⁹¹ „Na všechno si člověk zvykne,“ znějí hrdince Haně (Lída Baarová) v hlavě někdejší prorocká slova její zkušenější kamarádky (Adina Mandlová) poté, co zjistí, že se kvůli svému milému obětovala zbytečně.

²⁹² Jerzy P ł a ż e w s k i, *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967, s 256.

místě,²⁹³ tvrdí Maurice Merleau-Ponty, a tak potažmo „schvaluje“ Janovo rozhodnutí vrátit se pro „rozhršení“ do krajiny, kde se klíčové události jeho života odehrály.

Vzpomínky na Lenku jsou letně prosvětlené, odkazy na válku a 50. léta mají podobu depresivně potemnělou, navíc podbarvenou Janovým někdejším problémem s alkoholem. Příbuzný Toník Zuna (Ilja Prachař), u něhož hodlá výletník do minulosti přespát, přesvědčí vyléčeného alkoholika k pitce. Na dně hrnku s kořalkou pak opilý muž uvidí melánž ze vzpomínek na tetu, která se o něho obětavě starala, Lenku i pisatelské neúspěchy. Časové vrstvy se halucinačně prolínají, neboť Lenka komentuje jeho alkoholické problémy, byť u nich nikdy nebyla a přes okno hospody zase Jan vidí sedřenou tetu (Jarmila Bechyňová), což je vzpomínka, která rovněž fakticky patří k jinému období jeho života. Následuje, rovněž nikoli chronologická, série reminiscencí na seznámení, vztah a smrt sousedky Marty (Slávka Budínová), která v Janově životě přece jen představovala jistý záchytný bod, alespoň na rozdíl od jeho současné partnerky Mileny (Ema Skálová). Klíčový je však znovu časoprostorově kreativní flashback, mající tentokrát podobu okna do minulosti.

Jan je uvězněn v místnosti, která ve skutečnosti okno nemá. Zamkli jej tady na noc jeho hostitelé. Muž škrtá sirkou, aby se trochu zorientoval, když uvidí skrze imaginární, prosvětlené okno nemocniční chodbu a v ní Lenku v uniformě zdravotní sestry. „Měl jsem někoho rád..“ říká on, na což ona reaguje: „Chudáku, ty vypadáš.“ A muž jejich smutně mimoběžný dialog uzavírá: „...ted' máme to nejhorší za sebou.“ Ona symbolicky zůstává ve světle, vzdálená, on stojí ve tmě místnosti, vidíme jeho tmavou siluetu. Metafora osudu člověka, který se vyhnul životu, zůstal mimo. Za oknem. Snaha zprostorovět čas představuje vzácný bod kontaktu už v uvažování Sigmunda Freuda a Henri Bergsona, kdy oba argumentují nedělitelností pohybu a nemožností čisté zkušenosti přítomnosti, avšak pro Bergsona znamená čas absolutní jednotu, zatímco pro Freuda je to fenomén diskontinuity.²⁹⁴

Poslední tři flashbacky mají jen zvukovou podobu. „Mám hroznou radost, že budeme spolu. Neviděli jsme se věčnost, celý týden,“ říká

²⁹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, s. 495.

²⁹⁴ Srov. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002, s. 45 a 101.

ve zvukové reminiscenci Lenka. Pak ji v dálce zahlédneme na louce s tentokrát ještě mladým Janem, ale ve zvukové stopě už zaznívá brutální obžaloba jejího otce, po níž byla dívka pravděpodobně donucena k potratu. Jan se nyní skutečně odhodlá k návštěvě porodnice, kde Lenka jako zdravotní sestra zřejmě našla, na rozdíl od něho, smysl svého života. Tak jako se však mýjeli v mužových vzpomínkách, minou se i ve skutečnosti. Zavadí o sebe pohledem, snad se dokonce rozpoznají, ale na omluvu je po osmadvaceti letech trochu pozdě.

Tab. 1 Struktura změn v činné mysli hrdiny filmu ZLATÁ RENETA

	timecode	segment "rodiny"	segment zbabělosti (Marta a alkoholismus)	segment viny (Lenka a teta)	segment války
1	00:07:07 - 00:07:46			Jan vidí Lenku na břehu řeky	
2	00:14:49 - 00:15:23			oba na houpačce	
3	00:16:11 - 00:19:20			Jan: "Ve kterém roce to jsme?"	
4	00:21:07 - 00:21:36				zvuky střelby
5	00:23:46 - 00:32:02		opilý Jan v louži	teta s prádlem a Lenka s dopisy	
			setkání s novinářem alkoholikem		zatemnění
6	00:42:31 - 00:42:35		Marta v koupelně		
7	00:42:56 - 00:53:13		vyvěšování vlaječek		
			sestra Marty prosí za zatčeného manžela		
			Jan pije v bistru i doma		
8	00:55:30 - 00:57:18		traumatizovaný Jan hledá u Marty útočiště		
9	00:57:42 - 01:04:57	Anka: "Z člověka toho	po smrti Marty vzpomíná J. na seznámení s ní		
		přece musí zbyť víc."	Jan vysype Martin popel do řeky		
		(jen ve zvuku)	Jan doma, v knihovně, v tramvaji, doma		
10	01:05:13 - 01:06:12	Jan se chystá na výlet,			
		družka Milena se mu směje			
11	01:07:07 - 01:08:15			Jan: "Nazdar Lenko."	
				Lenka: "Chudáku, ty vypadáš."	
12	01:16:17 - 01:16:22			L.: "Mám hroznou radost, že už	

				budeme v neděli spolu..." (zvuk)	
13	01:20:06 - 01:21:07			L.: "Nejradši bych tě samou láskou utrápila..." (ve zvuku)	
14	01:23:54 - 01:24:36	Toník: "Co tam vlastně děláš v tý knihovně?" (zvuk)			
	timecode	čas předpřítomný	čas minulý	čas předminulý	čas předpředminulý

Jak ukazuje tabulka, ze současného rámce se hrdina Jan ve své mysli vrátí do téměř třicet let vzdálené minulosti celkem čtrnáctkrát. Vzpomínkové segmenty jsou přitom čtyři a můžeme k nim přiřadit rovněž časy podle toho, jak hluboko do jeho paměti se v nich dostáváme. Čas předpřítomný je příznačný pro segment „rodiny“, již po drahých letech ztracený syn navštíví. „Co tam vlastně děláš v tý knihovně?“ opakují pohrdavě venkované Toník i jeho žena Anka hned několikrát, až se mu to ve zvukové resonanci vkrade do podvědomí. S Janovou současnou partnerkou Milenou a vůbec výchozí situací celého vyprávění se pak seznámíme až v desátém flashbacku, jehož obsahem je mužovo ranní chystání se na cestu do rodného kraje.

Jádro Janova příběhu ovšem spočívá ve vzdálenější minulosti, již zahrnuje segment, který označme jako segment zbabělosti, spojený s jeho vztahem k sousedce Martě a problémy s alkoholem (čas minulý) a zejména segment viny, kvůli němuž byla cestovatelská anabáze podniknuta, a to v marné snaze zbavit se oprávněných výčitek vůči dívce Lence a tetě Moulisové, která se o dospívajícího Jana kdysi starala (čas předminulý). Do nejhlubší paměťové vrstvy hrdinovy činné mysli pronikneme v segmentu války (čas předpředminulý), odkud si tehdejší chlapec odnesl trauma ze tmy a těžce identifikovatelných zvuků. Až na dva vnitřní zvukové flashbacky, vyvolané manželou Zunovými, jsou všechny návraty vnější, pro segment zbabělosti je příznačný flashback ve flashbacku. Vzpomínka na nečekanou Martinu smrt vyvolá rovněž další ponor do doby jejich seznámení.

Nejpozoruhodnější znaky vykazuje časoprostorově kreativní segment viny, v jehož rámci hrdina vede opožděný dialog s dívkou, již před lety osudově zklamal. Ona má logicky svoji tehdejší podobu, on

do minulosti vstupuje převážně v podobě současné, pro ni je obvyklejší někdejší perspektiva, pro něho ta dnešní, ale v rozhodujícím jedenáctém flashbacku (v okně) oba hovoří z pohledu současnosti. V paralele k Janově mladickému fatálnímu selhání se odvíjí rovněž přítomná epizoda jeho nereagování na výprask Božky, dcery Zunových. Když přijde dívka v noci domů, rozčilený Toník ji napadne pro její údajné „kurvení“ (vyjadřuje se totožně jako kdysi Lenčin otec). Jan poslouchá za dveřmi, ale ani tentokrát se oběti nezastane. Dost možná se mu obě situace ani nespojí. Přijíždí si pro Lenčino rozhršení a přitom zůstává zbabělcem.

Esencí lokalizovaného času je rovněž ve Vávrově filmografii následující ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU. I její hrdina Vojta (v mládí Jaromír Hanzlík, po letech Július Vašek) se vydává proti proudu času na konkrétní místo, do krajiny své první lásky. Tentokrát však původní báseň o lásce a smrti, skládající se z dvaadvaceti částí (vyšla 1962), Vávra a Hrubín značně zjednodušili a opustili rovněž strukturu tří střídajících se časových rovin. Ve filmu se tak příběh starý třicet let odvíjí od současného setkání učitele Vojty a komedianta Viktora (Štefan Kvietik), jeho někdejšího milostného soka. Stejně jako ZLATÁ RENETA i ROMANCE má podobu zúčtování: její protagonista se sice na své lásce nezpronevřil, jeho jednání však mělo i tak tragické následky. „Téma lásky, ztracené ve jménu nadosobního imperativu, ostatně nevnucovalo jednoznačný výklad. Ústilo v trpký otazník nad věčnou záhadou života, v smutný výkřik komediantovy trubky, která za hřbitovní zdi žalovala na zranitelnost lidského srdce... Pocitově vzato, ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU byla a zůstává Vávrovým nejmelancholičtější dílem.“²⁹⁵ Celý film má podobu flashbacku zarámovaného současností a šestkrát přerušeno flashbackem ve flashbacku: dva jsou zvukové („Co se nám může stát, vždyť budem spolu?“ a „Co je to medúza? Já myslela, že je to nějaká hezká kytka?“ – v obou případech se jedná o hlas milované Teriny), další vypadají jako paměťové záblesky (vzpomínka na vyzývavost venkovanky Tonky se Vojta zasměje hlasitě a bezprostředně, zato myslí-li na Terinu na kolotoči, zůstane ztichlý a ponořený). Byť je struktura ROMANCE jinak poměrně nekomplikovaná, soupřítomný čas se neméně intenzivně projevuje i

²⁹⁵ Jan Ž a l m a n, *Umlčený film*, s. 60.

tady, a to ve zmíněném sóle komediantovy trubky,²⁹⁶ které má potenciál navozovat dojem jistého bezčasí nebo bergsonovského *durée*. A totožný potenciál má téměř závěrečná scéna, v níž poté, co muži nenašli dívčin hrob, rozsvítí aspoň světla nákladňáku do uličky, již ona chodívala. Místo je i po třech desetiletích stejně zarostlé a oni zůstanou na okamžik strnulí v očekávání, že se odtud Terina zase vynoří.

Tab. 2 Struktura změn v činné mysli hrdiny filmu
ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU

	timecode	segment flashbacků	segment flashbacků ve flashbacku
1	00:06:45 - 00:12:56	Vojta a Terina u kolotoče	
		Vojta se poprvé holí	
2	00:12:56 - 00:13:00		Terina: „Dneska jdete nějak pozdě, nechcete se svézt?“
3	00:13:00 - 00:20:00	Vojta s dědou na procházce	
4	00:20:00 - 00:20:02		smějící se Tonka
5	00:20:02 - 00:30:20	koupání s Tonkou	
6	00:30:20 - 00:30:30		Terina: "Vy nemáte holku?"
7	00:30:30 - 00:31:10	Vojta sedí v okně	
8	00:31:10 - 00:31:16		Terina na kolotoči
9	00:31:16 - 01:06:42	Terina se loučí	
		doma s dědečkem	
		u kolotoče	
		plány Teriny a Vojty x Viktora	
		dědeček šílí	
		večer s Terinou	
		Viktorův útok	
		smrt dědečka	
10	01:06:42 - 01:06:45		T.: „Co se nám může stát, vždyť budem jen spolu.“ (jen ve zvuku)
11	01:06:45 - 01:14:02	minutí u řeky	
		Vojta chystá dědu do truhly	
		Viktor se zmocní Teriny	
12	01:14:02 - 01:14:06		T.: Co je to medúza, já myslela, že je to nějaká kytka?“ (ve zvuku)
13	01:14:06 - 01:19:46	Vojta běží za vozem komediantů	
	timecode	segment flashbacků	segment flashbacků ve flashbacku

²⁹⁶ Podle Yannicka Mourena má stejný charakter šanson *As Time Goes By*, prezentovaný v *CASABLANCE* (Michael Curtiz, 1942) Charlesem Armstrongem. Srov. Y. M o u r e n, *Le flash-back*, s. 91.

Vedle „nezkušeného“ Františka Hrubína se režisér při natáčení obou filmů obklopil rovněž „čerstvými“ spolupracovníky z řad studentů: asistovali mu Zeno Dostál, Angelika Hannauerová (ZLATÁ RENETA) a Drahomíra Vihanová (ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU), kameramanem byl v obou případech Andrej Barla, osmnáctiletou Zuzanu Cigánovou do role Teriny doporučil její učitel Ladislav Chudík, ještě o rok mladšího Jaromíra Hanzlíka k zosobnění Vojty předurčila fyzická podobnost s autorem autobiografické předlohy.²⁹⁷ Kritika psala o Vávrově obrodě, konverzi k nové vlně, adoptování její stylistiky. Galina Kopaněvová zmínila zahraniční vlivy (Bergman, Fellini, Tarkovskij) i české inspirace: „Ve filmu (Zlatá reneta) cítíme dialog učitele s žáky... Vávra je respektuje a tvoří v jejich duchu. Je to u něho stejně překvapující, jako bylo nedávno u Romma jeho DEVĚT DNŮ. Není to však tak důsledné, tak protřpěné. Vávra je racionálnější, chladnější a rafinovanější.“²⁹⁸ Podobně věcně po letech hodnotí toto období Vávrovy tvorby Jan Lukeš: „...Ani učitel nepřišel přitom ve styku s mladými zkrátka. Po ještě emocionálně ploché SRPNOVÉ NEDĚLI (1960) jako by se zcela obrodil zpracováním dalších látek Františka Hrubína, v nervní generační introspektivě padesátníka ZLATÁ RENETA (1965) a v hořce lyrické životní bilanci ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU (1966). V TŘINÁCTÉ KOMNATĚ (1968) postoupil pak na samý okraj eklektického využití asociativních postupů nové vlny.“²⁹⁹ O jistém pragmatismu Vávrovy osobnosti zřejmě nelze pochybovat,³⁰⁰ pozoruhodné však zůstává, jak citlivě režisér dokázal naslouchat duchu doby a využít imaginace svých studentů, aniž by měl kdokoli po letech potřebu jej obvinít z případného plagiátorství. Necháme-li stranou Vávrovo jednoznačné zhlédnutí se v Bergmanových LESNÍCH JAHODÁCH (1957), jejichž hrdina rovněž rekapituluje svůj život prostřednictvím vstupů své zestárlé schránky do minulých časů, některé pasáže ze ZLATÉ RENETY mají téměř charakter citací z Jirešova KŘÍKU. Např.

²⁹⁷ Jaromír Hanzlík o této skutečnosti sám mluví v bonusovém materiálu k dvd, o doporučení Ladislava Chudíka ohledně Zuzany Cigánové se zmiňuje Otakar Vávra tamtéž.

²⁹⁸ Galina K o p a n ě v o v á, *Bilance času, Film a doba*, 1965, č. 9, s. 485.

²⁹⁹ Jan L u k e š, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945 – 2012)*. Praha: Nakladatelství Slovart 2013, s. 109.

³⁰⁰ Srov. Jiří C i e s l a r, *Český genus: Otakar Vávra, Literární noviny* 6, 1995, č. 34, s. 10; Jiří C i e s l a r, *Muži pro každé počasí, Kritická příloha Revolver Revue* 6, 1996, č. 6, s. 142.

knihovnick Jan komunikuje přes časovou bariéru se svou první láskou a přitom zohledňuje události, které se odehrály během následujících osmadvaceti let, stejně jako Slávek mluvil s Ivanou na ulici, ovšem s vědomím toho, že ona je v té chvíli v porodnici. Muž vidí Lenku a sebe na houpačce a přitom do této vzpomínky vstoupí i ve své současné podobě, a právě tak Slávek nejprve pozoroval vlastní svatbu a pak se dal se svatebčany dokonce do řeči atd. „Identifikaci“ časoprostorově kreativních flashbacků v Jirešově duchu k tomu usnadňuje fakt, že Lenku i Ivanu hraje táž představitelka, která využívá pro obě postavy stejnou dikci, byť Ivana má temperamentnější polohu než melancholičtější Lenka. Shodou okolností se navíc Límanová v obou filmech pohybuje převážně v porodnici, kde Ivana rodí a Lenka pracuje. Pro naše tvrzení o vlivu je ovšem určující především totožná formální podoba a typ flashbacků, a to včetně použitého prvku opakování, kdy Slávek i Ivana se v myšlenkách vrací ke svému seznámení na mostě a Jan zase k protivnému tázání příbuzných na své působení v knihovně.

Pokud bychom snad chtěli na základě těchto synchronicit snížit význam hrubínovských adaptací v rámci Vávrovy filmografie, postaví se nám do cesty skutečnost, že režisér sice citoval, ale citoval „o sobě“. Paradoxně: až pod vlivem nové vlny se na chvíli Vávra dostává ke generační výpovědi, což se už nebude nikdy opakovat. A tady je důležitá i jeho jak kritizovaná, tak ceněná volba Karla Högra do hlavní role ZLATÉ RENETY. Zatímco např. Galina Kopaněvová k ní říká: „...největším omylem filmu bylo Högrovo obsazení do hlavní role. Ne že by byl slabší než jindy, ale jeho herectví se jaksi nesnáší jak se základní kvalitou role, tak s onou proměnou Vávrovy režie... Höger hraje mimikou, hraje hlasem – a tím svého Jana zabíjí.“³⁰¹ Podle Stanislavy Přádné je to naopak právě herec, kdo vyznění filmu zachraňuje: „Jen díky Högrově autenticitě projevu, jeho hlubokému prožitku této postavy, jejímž problémům za dlouhá léta v tolika různě odstíněných variantách víc než porozuměl a zanechal v nich i kus svého života, byla Janova trýznivá zpověď ve ZLATÉ RENETĚ obdařena svrchovaně lidskou opravdovostí.“³⁰² Höger však roli prožívá, ale zároveň deklamuje (zvláště opilecká scéna u Toníka se zdá teatrální nad míru), a přesto je srozumitelné, proč ji hraje právě

³⁰¹ G. K o p a n ě v o v á, *Bilance času*, s. 486.

³⁰² Stanislava P ř á d n á, *Karel Höger*. Praha: Čs. filmový ústav 1988, s. 23.

on: protože je tu za sebe jakožto herce Otakara Vávry, za sebe jakožto představitele postavy intelektuála v českém filmu posledních tří desetiletí (např. KRAKATIT, ŠKOLA OTCŮ, OBČAN BRYCH, SRPNOVÁ NEDĚLE, JARNÍ POVĚTRÍ). Vávra zřejmě podprahově vytušil, že by nebyl schopen být dostatečně věrohodný, kdyby mluvil „novou“ řečí o někom jiném, a proto se soustředil na vlastní generaci, čímž veškeré vlivy do jisté míry učinil legitimními. S pomocí Hrubínovy lyrické citovosti a Högrova promyšleného herectví nastavil pomyslné zrcadlo svým vrstevníkům, a tak, možná trochu mimoděk, také sám sobě.

6.4 Morální zázemí nové vlny v tvorbě Ladislava Helgeho aneb Otcův osamělý den studu

Ladislav Helge (nar. 1927) patří ke generaci roku 1956 (jako Zbyněk Brynych, Vojtěch Jasný nebo Karel Kachyňa), ke generaci, která v hraném filmu debutovala v druhé polovině 50. let, tedy po památném odsouzení kultu osobnosti v projevu Nikity Chruščova. On i jeho kolegové se prosazovali jako asistenti režie, což je nejprve předurčilo ke klasickému způsobu vyprávění generace předcházející. Helge, byť sám na začátku své tvůrčí dráhy, dokázal však nastupující generaci vlastním příkladem pootevřít prostor pro její svobodnější usilování, a to jak díky svému modelovému filmovému debutu (ŠKOLA OTCŮ, 1957), tak práci organizační v profesním svazu (jeho aktivita ve FITES).³⁰³ Paradoxně to byl ale právě Helge, na něhož se snesl největší nápor filmové kritiky, konkrétně kvůli jeho filmu PRVNÍ DEN MÉHO SYNA (1964), údajně proto, že se nad únosnou míru zhlédl v poetice nové vlny. Jakoby umělec, který zásadně napomohl zrodu nového způsobu vidění, neměl nárok využívat jeho jazyka a prostředků. Cílem této studie je analyzovat kritickou situaci kolem Helgeho filmu z roku 1964 a zařadit jej právě na základě režisérova rozvíjejícího se zájmu o problematiku paměti a filmového času do dobového kontextu i najít místo tohoto snímku v rámci jeho filmografie.

Helgeho filmová kariéra je dalším příkladem těsné spolupráce literáta a filmaře: jen dva filmy Helge realizoval podle románů (a na

³⁰³ Srov. Petr B i l í k, *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011, s. 101 – 104.

základě společného scénáře) Jana Otčenáška (JARNÍ POVĚTRÍ, 1961 a BEZ SVATOZÁŘE, 1963), jinak zůstal věrný spolupráci s Ivanem Křížem (ŠKOLA OTCŮ, VELKÁ SAMOTA, PRVNÍ DEN MÉHO SYNA, STUD), a to navzdory kritické nemilosti v případě PRVNÍHO DNE MÉHO SYNA. Společný oběma tvůrcům byl evidentně silný občanský postoj, blízký morální rozměr hrdinů i popisované zápletky. To vše kritika ocenila u prvních dvou filmů, byť s opatrnickým ústupkem v případě VELKÉ SAMOTY,³⁰⁴ jejíž závěr byl režisér donucen natočit znovu a ve smířlivém duchu, čehož nikdy nepřestal litovat.

Jako výraz špatného svědomí téměř celé kritické obce na první pohled působí reakce na Helgeho další tvůrčí spolupráci s Křížem. Zatímco román *Velká samota* vyšel až rok po uvedení filmu, film PRVNÍ DEN MÉHO SYNA vznikl podle už hotové původní novely. A u ní kritika často začíná a vyčítá režisérovi nedostatečný odstup od látky, a tak neschopnost její revize a zhodnocení. Postavy jsou podle ní nevěrohodné, jednají v afektu, setkání šťastného třicetiletého čerstvého otce a nešťastného sedmnáctiletého výrostka je těžkopádné.³⁰⁵ Pokud jde o subjektivně zbarvenou er-formu a Helgeho snahu výtvarně využít brněnské lokality pomocí nevšední kamery Jiřího Tarantíka, která zachycuje město od svítání do soumraku, včetně nočních exteriérů, kriticky na svého přítele režiséra zaútočil zvláště Jan Žalman a výsledkem byla zajímavá polemika obou.³⁰⁶ Recenzenti vnímali podobně nemilosrdně i herecké výkony, zejména Petra Kostku v hlavní roli dělníka Oldřicha Olejníka a Luděka Munzara coby nedostudovaného herce Ancka, určitého uznání se dočkal pouze Vladimír Pucholt jako outsider Jircek Kouba, ale i tady byli výjimky. Např. jinak konstruktivní kritika Jaroslava Bočka nešetřila z hereckých představitelů nikoho: „Petr Kostka si tu dohrává Ondřeje Keřského ze SPANILÉ JÍZDY, Vladimír Pucholt Filipa ze STARCŮ NA CHMELU a Luděk Munzar Mercutia z *Romea a Julie*.

³⁰⁴ VELKÁ SAMOTA měla získat Cenu čs. filmové kritiky na II. Festivalu čs. filmů v Plzni v roce 1960, ale z obavy z problémů od ní zástupci kritiky nakonec ustoupili a film získal pouze Čestné uznání.

³⁰⁵ Srov. Agáta P i l á t o v á, Cesta z centra na periferii, *Divadelní a filmové noviny* 8, 1965, č. 18, s. 4; ajl /Antonín J. L i e h m/, /Atentát Jiřího Sequense.../, *Literární noviny* 14, 1965, č. 14, s. 8.

³⁰⁶ Jan Ž a l m a n, Nedorozumění..., *Film a doba* 11, 1965, č. 6, s. 331; Ladislav H e l g e, Milý soudruhu Žalmane, *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 502 - 503; Jan Ž a l m a n, Milý soudruhu Helge, *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 503 - 504.

Proto v režii i hereckých výkonech převažuje siláctví nad silou a pozérství postav splývá s pózou představitelů.³⁰⁷

Právě u Petra Kostky je možné začít něco na způsob obhajoby Helgeho filmu, pokud ne přímo obhajoby jeho místy skutečně křečovitého výrazu, tak nepochybně jeho významu v rámci režisérový filmografie i v kontextu dobové kinematografie. Kostkova osobnost je pro český film počátku 60. let stejně signifikantní jako osobnost Karla Högra pro celý přelom 50. a 60. let.³⁰⁸ Herecký typ ani jednoho z nich přitom skutečně neodpovídá autentickému projevu, který preferují představitelé nové vlny. Högrovu promyšlenému herectví svědčí nalomení intelektuálové, kteří jsou schopni předvídat, co nastane, ale nemají dost entuziasmu na to, aby se přidali (pokud se o to pokusí, pak nejsou přesvědčiví). Kostka je zase typický představitel mladého hrdiny, jenž sice o něco usiluje, ale protože jako by více patřil do minulosti než budoucnosti, sklízí namísto vavřínu rány. Takový je jeho Ondřej Kubata, správce statku ze ZELENÝCH OBZORŮ (Ivo Novák, 1962), Ondřej Keřský ze SPANILÉ JÍZDY (Oldřich Daněk, 1963) a nakonec i Oldřich Olejník z PRVNÍHO DNE MÉHO SYNA. Jeho postava má vždy svého protivníka, jemuž v konečném zúčtování musí podlehnout, protože se jedná o modelovou situaci, kdy hrdina bojuje proti osudové přesile. Všechny tři filmy vedle představitele spojuje i velmi blízká struktura vyprávění, v jejímž rámci se hrdina v myšlenkách vrací k jedné události. V historické SPANILÉ JÍZDĚ Ondřej vidí ve třikrát opakovaném a postupně rozvíjeném flashbacku přepadení rodné vsi a únos své nevěsty a zároveň vnímá současné zvuky, které obrazy minulosti v jeho vědomí doprovázejí. (Diegetický zvuk v minulosti záměrně absentuje.) Ještě podstatně intenzivnější, a pravděpodobně nevědomé spojení existuje mezi Novákovým a Helgeho filmem.

Oba hrdiny nacházíme v úvodu v téměř polomrtvém stavu, v mlze a bez pomoci, nástup je téměř detektivní. To, co následuje, jsou vnější, vysvětlující flashbaky (7 u ZELENÝCH OBZORŮ, 6 u PRVNÍHO DNE MÉHO SYNA), jejichž prostřednictvím se máme před definitivním návratem do rámuující současnosti dozvědět, co hrdiny do této situace dostalo. Zatímco v Ondřejově rozbolavělé mysli se objevují vedle událostí minulého dne i děje časově vzdálenější a

³⁰⁷ Jaroslav B o č e k, Šestý Helge, *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 16, s. 12.

³⁰⁸ Srov. ŠKOLA OTCŮ, ZDE JSOU LVI, SRPNOVÁ NEDELE, JARNÍ POVĚTRÍ, ZLATÁ RENETA aj.

dokonce i halucinace, Helge se u Oldřicha soustředí výhradně na okolnosti, které ho přivedly na molo, z něhož se nyní snaží vypočítet. Navíc Oldřich tady není docela sám, neboť jej z dálky pozoruje Jircek, který nedokázal zabránit jeho konfrontaci s agresivním Anckem. Celý film je pak obrazem dvou dnů, během nichž se mladý otec a nedospělý mladík setkali a neuměle budovali svůj vztah. Zatímco pro Oldřicha však šlo o nezávaznou hru na otcovství nanečisto, pro Jircka může znamenat jeho konečné popření fatální životní neúspěch. Třetí vrchol trojúhelníku tady představuje intelektuál Ancek, který dělníka Oldřicha provokuje svou povýšeností a zároveň nechotou nést za cokoli zodpovědnost. Jircek se zmítá mezi těmito dvěma vlivy a přichyluje se k tomu, kdo má právě navrch, čímž si ve výsledku nemůže získat ani jednoho a odsuzuje se k samotě.

Petr Bilík³⁰⁹ vnímá film v návaznosti na tzv. černou sérii chuligánských filmů druhé poloviny 50. let (Krškova CESTA ZPÁTKY, Krejčíkovo PROBUZENÍ), což platí např. v oblasti vedení herců, ale formálně se tady Helge ztotožňuje více s novou vlnou: OKURKOVÝM HRDINOU Čestmíra Mlíkovského a KŘIKEM Jaromila Jireše (oba 1963). V případě Jirešova filmu je navíc stejná výchozí zápletká. A to kritiku iritovalo nejvíce, ona údajná snaha přiblížit se k nové vlně. Byla připravena přijmout lehce schematický konflikt mezi dělníkem a intelektuálem, nikoliv však tolerovat komplikovanou rámcovou stavbu se sítí retrospektiv.³¹⁰ Přitom jednoduchou rámcovou stavbu má už Helgeho JARNÍ POVĚTRÍ (1961), včetně opakování výchozí situace v závěru filmu, tedy postup, který režisér zvolil tentokrát, představuje jen další vývojový stupeň. Sedmkrát se ocitneme s Oldřichem a posléze i Jirckem na molu poblíž plovárny v mlžném oparu ranního rozbřesku. Mužova tvář je potřísněna krví nedávného zápasu a je v ní hněv, hoch je spíš zaražený v zoufalém očekávání svého zavržení. Drama jejich pohledů odlehčuje a zároveň ozřejmuje šest flashbacků (čtyři z Oldřichovy a dva z Jirckovy perspektivy), během nichž si Oldřich zvyká na možnost zdvojeného otcovství: narodil se mu syn a zároveň potkal někoho, kdo v něm hledá podobnou oporu. Celých 87 minut z kompletních 95

³⁰⁹ P. B i l í k, *Ladislav Helge*, s. 95.

³¹⁰ Srov. /Antonín J. L i e h m/, /Atentát Jiřího Sequense.../, *Literární noviny* 14, 1965, č. 14, s. 8; Jan Ž a l m a n, Nedorozumění..., *Film a doba* 11, 1965, č. 6, s. 331.

minut filmu strávíme včera, abychom mohli výměně jejich pohledů porozumět.

Přechody z mola do blízké minulosti mohou být i silně atmosféricky kontrastní, což je příznačné hned pro první případ, kdy na začátku sledujeme nejprve Oldřichovo bezvládné tělo, teprve posléze zbitý muž váhavě vstane. Po stříhu však ještě pln dychtivého očekávání volá do porodnice, dozví se o novorozeném synkovi, jde po ulici a přitom „slyší“ jeho křik (totožná situace v KŘIKU), opije se a dostane prvních pár facek, když naruší Anckův výstup v klubu. V této chvíli se znovu vracíme na molo a odtud se v chronologicky odvíjené minulosti posuneme na záchytku, kde se v druhém flashbacku Oldřich probouzí vedle Jircka, čímž se začne budovat jejich vztah. Zřejmě pracovitý a spolehlivý dělník Oldřich se snaží nespoutanému hochovi pomoci doma i v práci, ale ten, poznamenaný nezáviděníhodným dětstvím, mu to příliš neusnadňuje. Pobouření v mužově tváři tak čteme rovněž při dalších dvou návratech na plovárnu. Oldřich vidí Jircka na druhé straně mola a neohrabaně se potácí směrem k němu. Přestože je v jasné nevýhodě, zdecimovaný předchozí bitkou, je evidentní, že je to on, kdo je nositelem hrozby.

Dva následující flashbacky se odvíjejí z Jirckovy perspektivy, a jsou tak oddělené detailními záběry jeho zneklidněného výrazu, jenž signalizuje úlevu, že Oldřich žije, ale zároveň strach z jeho hněvu. Nový kamarád se ho zastal před matkou i v zaměstnání, vzal ho k vodě, sehnal mu plavky, večer však zase skončili v klubu a v Anckově společnosti. Od Ancka se Oldřich dozví víc o Jirckově strastiplné rodinné anamnéze. Po první potyčce se muži stali rovnocennými partnery, neboť Oldřich neprojevilo nejmenší snahu se Anckovi kořit jako ostatní. To se projevuje i v oslovování: zatímco Anckovi jeho suita říká „Mistře“, sám Ancek se obrací k Oldřichovi coby k „Lordovi“. Popíjení směřující až k ránu však nevěstí nic dobrého a Anckovo rozhodnutí vloupat se do loděnice Oldřich také jednoznačně odmítne. Z první rány svého druha ještě vzkřísí Jircek, avšak k rozhodujícímu střetu odhodlaný Oldřich podlehne dalším Anckovým zkušeným úderům. V posledním, závěrečném návratu do současnosti slyšíme jen kruté „táhni“ poté, co se Oldřich dobelhal k vystrašenému Jirckovi, čímž je hochův osud pravděpodobně zpečetěn.

Zatímco PRVNÍ DEN MÉHO SYNA byl odbyt coby „dezerce k jiné poetice“³¹¹, s podstatně větším porozuměním se setkal STUD (1967), jímž se režisér vrátil k exteriéru Mikulova a jeho okolí i k postavě funkcionáře z VELKÉ SAMOTY. Julius Pántik tentokrát nehraje předsedu JZD Martina Součka, nýbrž předsedu ONV Arnošta Pánka, ale návaznost na někdejší děje je zřejmá. Padesátník Pánek se ocitá v kolotoči událostí i vlastního svědomí a díky náhledu dcery Saši (Ida Rapaičová) a sebereflexivních vzpomínek si začíná uvědomovat svoji rodinně osobní i veřejně pracovní prohru. Postavou funkcionáře v krizové situaci je Helgeho film blízký Schormovu snímku KAŽDÝ DEN ODVAHU a Kadárově a Klosově OBŽALOVANÉMU (oba 1964) – všichni, komunista Jarda Lukáš, dělnický ředitel Josef Kudrna i předseda okresu Pánek, si byli vědomi dílčích nedostatků, ale nedokázali odhalit problém v jeho komplexnosti. Pánek se za tímto účelem vydává na místo činu, symbolicky i doslova, aby tady pátral po příčinách konkrétního selhání i ve své paměti. Stejně jako knihovník Jan ve ZLATÉ RENETĚ, učitel Vojta v ROMANCI PRO KŘÍDLOVKU nebo Ludvík Jahn v ŽERTU i Arnošt Pánek se ke své minulosti snáze vztahuje přímo na teritoriu uzlových životních okamžiků. Vzpomínkové záblesky klíčových situací se mu „zjeví“ za oknem auta, jímž předsedu vozí jeho řidič na cestách po okrese, prostřednictvím fotografií i za významuplnými pohledy věducích vesničanů.

„Bergson se mýlil, když *vysvětloval* jednotu času jeho kontinuitou. V podstatě tím smísl minulost, přítomnost a budoucnost pod záminkou, že jedno se přelévá nepostřehnutelnými přechody do druhého, a koneckonců tím popřel čas. Ovšem v tom, že se soustředil na kontinuitu času jako na zásadní fenomén, se nemýlil,“³¹² prohlašuje Merleau-Ponty, což aplikováno na STUD ve výsledku znamená, že hrdina je sice sebereflexivního náhledu v kontinuitě svého životního příběhu schopen, otevřený konec filmu však naznačuje, že zůstává otázkou, zda bude mít také energii a odvahu takovou vzpomínkovou očistu správně vyhodnotit. Zatímco v PRVNÍM DNU MÉHO SYNA Helge přesvědčit o oprávněnosti zvolených prostředků nedokázal, ponor do Pánkovy paměti ve STUDU – tentokrát prostřednictvím čtyř minutových flashbacků – byl kriticky shledán jako přirozený. Helgeho

³¹¹ Jan Žalman, *Umlčený film*, s. 79.

³¹² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, s. 503.

vývoj by však nebyl bez PRVNÍHO DNE MÉHO SYNA možný: co pro Otakara Vávru znamenaly ZLATÁ RENETA a ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU, pro Ladislava Helgeho byl právě tento film – bod obratu. A tvořivá práce s paměťovými vrstvami ve vědomí jeho hrdiny je toho důkazem. Přitom z Vávry ani Helgeho uvedené tituly představitele nové vlny nedělají, netřeba jim však upírat možnost pracovat v intencích novovlnné poetiky. Zatímco ve výsledku zdařilejší usilování Otakara Vávry lze v tomto směru označit spíš jako promyšleně iniciativní, u Ladislava Helgeho coby skutečného podněcovatele celého procesu vnímáme víc než jen morální právo, byť i na omyl.

6.5 Existenciální anachronie ve filmech Jana Němce a Drahomíry Vihanové

Cílem studie je popsat existenciální anachronii ve filmech Jana Němce a Drahomíry Vihanové, a tak definovat jejich postavení mezi představiteli nové vlny v oblasti nakládání s časovými rovinami filmového vyprávění na základě narativní analýzy jejich děl, s důrazem na DÉMANTY NOCI (1964) a ZABITOU NEDĚLI (1969). Budeme při tom využívat terminologie Gérarda Genetta³¹³ a Uri Margolina³¹⁴. Ze tří kategorií, které představují jádro Genettovy narativní analýzy – kategorie času, modu a hlasu – se soustředíme na vztah času příběhu a vyprávěcího aktu. V rámci první kategorie rozlišujeme aspekt posloupnosti, trvání a frekvence. Při analýze pro nás bude klíčový právě aspekt posloupnosti, který odkazuje k anachronii, a tak nesouladu mezi fabulí a syžetem skrze analepsi a prolepsi, ve filmovém vyjadřování flashback a flashforward. Ty mohou být vnitřní i vnější, existovat jak uvnitř, tak vně časového pole výchozího vyprávění, případně mohou vytvářet rovněž segmenty. Retrospektivní vyprávění přitom může zobrazovat i stavy a události nefaktické povahy,³¹⁵ což je pro oba filmy příznačné. Vedle otázky narušeného pořádku vyprávění nás bude zajímat způsob, jakým lze vyprávění rozšiřovat, zrychlovat, zpomalovat (trvání) a zda se událost

³¹³ Gérard Genette, Rozprava o vyprávění. Esej o metodě, *Česká literatura*, č. 3 – 4, 2003.

³¹⁴ Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008.

³¹⁵ Např. negativní fakta, kontrafakta, nerealizované možnosti, nevyjasněné pochybnosti, nepotvrzené hypotézy, podmíněná tvrzení. Srov. U. Margolin, Cit. dílo, s. 39.

ve fabuli odehrála jednou či vícekrát, případně kolikrát se o ní vyprávělo (frekvence).

Postavy ve filmech Němce a Vihanové nemají vždy právě bohatý intelektuální záběr, ve filmech, jimž se budeme věnovat, je tomu dokonce právě naopak, o to pozoruhodnější je fakt, že oba vyzdvižené tituly – DÉMANTY NOCI i ZABITÁ NEDĚLE – jsou především obrazem činné mysli svých hrdinů. V této souvislosti je však třeba zdůraznit, že se oba nacházejí ve stádiu ohrožení, kdy zpravidla dochází k rekapitulaci nejdůležitějších životních okamžiků. Druhý, jak je stroze pojmenován chlapec, jenž právě vyskočil z vlaku, který ho s jeho druhem v útěku odvážel do dalšího koncentračního tábora, běží doslova o život. Nadporučík Arnošta sice zdánlivě deprimuje jen další zabitá neděle, ve skutečnosti se však ocitl na dně své vleklé existenciální krize. Zatímco jeden se snaží přežít, možná marně, jeho „spojenec“ v uniformě ztrácí sílu čelit marnosti svého nahodilého životního směřování. Oba jsou štvané oběti doby – jednou pronásledované německými důstojníky, sudetskými starci, jindy vyprázdněnou mocí a vlastními vnitřními démony.

Celoživotní dílo Vihanové i Němce je tematicky vyhraněné: umělci zůstali věrni hrdinům z okraje společnosti, ať už se jednalo o vydědence, utečence nebo dobrovolné outsidersy, podivíny a svébytné osobnosti.³¹⁶ „Nemohou se s nikým dorozumět. Nikdo se nechce dorozumět s nimi. Jsou cizí, odcizený element. A svět je jim nepřátelský,“³¹⁷ říká na adresu běžících chlapců Němec a dodává: „Nezajímalo mě tedy už tolik, odkud a kam dojdou, ale hlavně cesta sama. V té lze vyjádřit i jejich ohromnou opuštěnost, ztracenost.“³¹⁸ Režisér nemyslel na konkrétní válečný příběh, nýbrž na osamělý boj o důstojnou existenci v té nejjobecnější rovině, čehož si povšiml i Jean Delmas: „V obou případech (DÉMANTY NOCI i O SLAVNOSTI A HOSTECH, 1966) se člověk cítí jakoby zbaven svého bezpečí. Tato bezpečnost, které se Němec tolikrát dotýká jako základní nutnosti, je nostalgickou posedlostí uprchlíků v *Démantech*.“³¹⁹ A ze svého osamocení se snaží doslova vykřičet i Arnošt, když nesmyslně napadá servírku Marii, jedinou mu oddanou obyvatelku

³¹⁶ V případě Němce na tom nic nemění fakt, že jsou jeho poslední filmy autobiografické.

³¹⁷ Agáta P i l á t o v á, Nad Démanty noci, *Film a doba* 10, 1964, č. 9, s. 483.

³¹⁸ Agáta P i l á t o v á, Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a *Démantech noci*, *Kino* 19, 1964, č. 3, s. 3.

³¹⁹ Jean D e l m a s, Jan Nemec, *Jeune Cinéma*, 1968, č. 33, s. 20. (Doslovný překlad bč.)

spíše vybydleného pevnostního městečka na východě Čech. Zatímco Němcovi mladíci jsou ovšem ohrožováni střelbou skutečných pronásledovatelů, Vihanové hrdina nakonec obrátí revolver sám proti sobě. Zbraň, která dosud byla jediným uspokojivým potvrzením jeho existence, se tak příznačně stává také nástrojem pro její rychlé ukončení. Ačkoli Arnošt i Druhý by jistě jen uvítali pomocnou ruku, která by je vyvedla z labyrintu smrti, jejich následovníci spojení jménem Evald³²⁰ již usilují o bytí v ústraní vědomě. Ani to však většinová společnost není schopna respektovat a přistupuje k jejich volbě odmítavě.

Víme-li, jaké typy hrdinů vybraní tvůrci preferují, můžeme začít analyzovat jejich klíčové tituly, které z větší části zachycují anatomii vnitřního života ústředních postav, a zobrazují tak proud jejich vědomých i nevědomých asociací, vzpomínek, vizí a tužeb. Zatímco Vihanové film nebyl schválen ani k premiéře, jeho reflexe byla odsunuta o celých dvacet let a autorka pro vlastní vyjádření prostor nedostala, Němec se ještě mohl v několika rozhovorech vyznat, že usiloval o vytvoření vlastního filmového prostoru a času. „Nešlo mi o psychologii ve vlastním slova smyslu, o přesné postižení všech vnitřních prožitků a pohnutek, ale o pátrání v podvědomí,“³²¹ řekl Martinu Brožovi. O transponování vnitřního vidění hrdiny do obrazové podoby píše rovněž Agáta Pilátová³²² nebo Jiří Janoušek: „Vnitřní realita, představy, sny, vzpomínky, vize se prolínají se zevní skutečností, v určitých okamžicích ji nahrazují a vytvářejí sled bezděčných obrazů, proud vědomí, který je prostředkem k hluboké sondě do lidského nitra, pokusem odhalit lidské podvědomí a odkrýt tak hloubku úzkosti i osamění poníženého lidství.“³²³ Také podle Jiřího Pittermanna má útěk chlapců z transportu smrti „jen“ funkci organizující, neboť rozhodující je tady proud vědomí jedince ve vypjaté životní situaci: „A tím se tak zcela přirozeně slévá realita s reminiscencemi a představami, často velice matnými, nekonkrétními a snovými, nebo naopak zase velice ostrými a soustředěnými na detail. V každém případě netříděnými a chaotickými.“³²⁴

³²⁰ Pronásledovaného manžela v O SLAVNOSTI A HOSTECH hraje Evald Schorm, podle něhož Vihanová pojmenovala měřiče vody v PEVNOSTI (1994).

³²¹ Martin Brož, O Démantech noci s Janem Němcem, *Film a doba*, 1964, č. 7, s. 366.

³²² A. P i l á t o v á, Nad Démanty noci, s. 483.

³²³ Jiří J a n o u š e k, Ještě k Démantům noci, *Film a doba*, 1965, č. 3.

³²⁴ Jiří P i t t e r m a n n, Démanty noci, *Kino 19*, 1964, č. 19, s. 5.

Chlapci na útěku jsou dva: První dost zásadně určuje osud Druhého, protože ten díky němu není sám, má spolutrpitele, ale zároveň se mu možná stane osudným, že vymění své boty za jeho tuřín. Boty jsou totiž malé a časem se stanou Prvnímu příčinou obtížně překonávané bolesti a nakonec důvodem dopadení obou jejich pronásledovateli. Co se však děje v mysli Prvního nevíme, sdílíme výhradně narativní perspektivu Druhého. Stejně je tomu u Arnošta, ani on není sám úplně: zatímco tělnatá servírka Marie jej svou dobrosrdečností táhne spíše k zemi, každé setkání s malou Ingrid ze sousedství ho povznáší. Marii potřebuje, aby vyžil materiálně, Ingrid mu připomíná ozvuky vzdálené dětské čistoty. Ani jedna jej však nemůže „udržet“ při životě, ani jedna nevidí jeho vnitřní příběh a nenabízí vlastní.

Než se ponoříme do Arnoštova vědomí, v hrubých rysech jej poznáváme skrze jeho samomluvy, jež však nejsou zdrojem kýžené sebereflexe. Původně uvažovaného Michala Dočolomanského excelentně nahradil Ivan Palúch (György Cserhalmi v PEVNOSTI je téhož hereckého i mužného typu), jemuž propůjčil hlas Bořivoj Navrátil. Hlasově by Palúchovo podání bylo zcela odpovídající a případný slovenský přízvuk by v československém prostředí působil zcela reálně, nicméně je třeba říci, že Navrátil dokázal svůj spíše ušlechtilý projev podříditi obhroublosti dabované postavy a splynout s ní. Vedle Palúcha je ostatně ve filmu dabovaná i většina českých herců, výjimku představuje Míla Myslíková hrající Marii. Mladíci v DÉMANTECH NOCI v podání vynikajícího naturščika, šestnáctiletého dělníka Antonína Kumbery (Druhý) a fotografa, čerstvého absolventa průmyslové školy Ladislava Janského, jenž si zahrál ještě hlavní roli ve filmu Ivo Nováka NA LANĚ (1963), mluví minimálně, pro ně příznačným projevem je vyčerpaný dech, až sípot. Několik krátkých vět pronese Druhý a První mu na ně někdy jednoslabičně odpoví. Ani tady jinak známý hlas Vladimíra Pucholta namlouvající Druhého neruší a nenápadně slouží věci. Arnoštovy samomluvy i vzácně pronesené věty Druhého nemají zásadní vypovídací hodnotu, to podstatné se o obou dozvídáme výhradně prostřednictvím jejich činné mysli.

Podle Dana Duty³²⁵ můžeme v DÉMANTECH NOCI identifikovat tři narativní prostory: rovinu skutečného příběhu (čtyři dny na útěku), rovinu oneirických prožitků (vzpomínky, sny, vize) a rovinu kondicionálních sekvencí (různé varianty jedné události). Totožnou strukturu má také ZABITÁ NEDĚLE. Zatímco Němcovi utečenci se pohybují téměř výhradně v lesním porostu bez horizontu, Arnošt strádá v přiléhavě sluncem sežehlém Josefově: les a město tvoří rovinu skutečnosti. Oneirickou rovinu pro chlapce představuje kafkovská Praha,³²⁶ pro nadporučíka jsou to vzpomínky na kamarády „z bojiště“, zvláště na poručíka Ivana (Petr Skarke). Podmíněné sekvence se odehrávají po opuštění lesa nebo v nečekaně estetizovaném kasárenském městě. S oběma ústředními hrdiny sice sdílíme konkrétní příběh, jehož námět tvůrcům poskytly kratičké předlohy Arnošta Lustiga a Jiřího Křenka, rozhodující pro naši diváckou percepci je však to, co debutanti do svých filmů dodali navíc, aby se přiblížili k celovečerní metráži, což je právě rovina zážitková a podmínková. Ve své zobecňující výpovědi o věčně komplikované lidské existenci se přitom nechtěl Němec, podle vlastního vyjádření, uchýlit k nabízejícím se retrospektivám z koncentračního tábora a Vihanová zase logicky nemohla příliš přímočaře vysvětlovat důvody Arnoštovy vykořeněnosti. Oba proto přirozeně přistoupili k narušení a významovému rozšíření posloupného vyprávění anachronickými segmenty.³²⁷

Posloupnost

DÉMANTY NOCI a ZABITÁ NEDĚLE se vyznačují asociačním narativním principem: Druhý i Arnošt fungují jako média pro diváka, který vidí, co oni vnímají, na co myslí, co si přejí, co je připravuje o klidný spánek. U alkoholem poněkud zpomaleného Arnošta dojde v rámci vyprávění téměř ke dvěma desítkám změn v jeho myslí, v případě hochy, horečnatě běžícího závod o život, je to na sedmdesát vnitřních obrazů anachronického charakteru. V případě filmu Vihanové můžeme rozlišit veřejný segment na pomezí flashbacku a vize (odkazy na přednášky s vojenskou problematikou, společnou střelbu s druhy ve zbrani nebo pitky po práci) a soukromý

³²⁵ Mircea Dan D u t a, *Vypravěč, autor a bůh*. Praha: FF UK 2009, s. 97.

³²⁶ Srov. Jiří C i e s l a r, Když si film o něco začne říkat (Rozhovor s Janem Němcem), *Film a doba* 46, 2000, č. 2, s. 85.

³²⁷ Srov. ZABITÁ, VIHANOVÁ (Dominik Krutský, 2011) – dokument z Josefova, místa natáčení ZABITÉ NEDĚLE, obsahující rozhovor s režisérkou, v němž popisuje své tehdejší úsilí o realizaci filmu.

kombinovaný segment, kde se pohybujeme na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize (vzpomínky zejména na zlatovlásku, v níž se začne Marie proměňovat, až spolu obě ženy „splynou“ ve finální svatební scéně). Zatímco první segment dokumentuje Arnoštovo předstírané chlapáctví suveréna v uniformě (např. poučování nešikovného Ivana na střelnici nebo povyšování se na přednáškách pro záložáky), ale ubožáka bez ní (doma v teplákách je to hladový pijan, který vezme zavděk tvrdý skrojek chleba), druhý segment naznačuje jeho lepší já v podobě naivního snílka, upnutého k matné vidině první lásky. Jak se jeho závislost prohlubuje, skutečné vzpomínky začínají nahrazovat deliriózní vize. Flashbacky zde najdeme především vnější a jejich funkce je doplňující, osvětlující (např. společné zážitky s Ivanem), jejich opakování přitom neznamená redundanci, nýbrž konstatování, že Arnoštovo uvažování je značně omezené a vzhledem k jeho způsobu života také chudé na podněty. Ostatně: „Potkáváme ho na samém konci jeho cesty, ubitého jednotvárností, neschopného vystoupit z nesmyslnosti mechanicky naplňované existence.“³²⁸

V DÉMANTECH NOCI je kategorie času naplňována ještě podstatně komplikovaněji, a to nejen proto, že anachronických projevů v mysli hrdiny je tady už vzhledem k jeho extrémní situaci více. Segment na pomezí flashforwardu a vize je prostupován segmentem na pomezí flashbacku a vize a ty oba jsou ještě konfrontovány se segmentem kondicionálním. Leitmotiv především pro druhý segment představuje kabát s označením KL (odkaz ke koncentračnímu lágru), v němž se v rámci svého bdělého snění hrdina paradoxně pohybuje i ve své předlágrové minulosti, i když jej přirozeně odhodil hned na počátku útěku. Byť tady vzpomíná na obyčejný život pražského kluka, má na sobě ocejchovaný hábit, protože čistá vzpomínka³²⁹ neexistuje, nýbrž vždy jen vzpomínka zatížená tím, co následovalo. Ostatně tohoto osudového poznamenání se hoch nezbavuje ani tehdy, když si ve vyfabulovaném hypotetickém flashforwardu představuje sebe a Prvního, jak dorazili do města a vykračují si v nových botách po pražské dlažbě. Kamera se posunuje zdola od detailu jejich obutí, přes elegantní kalhoty a švihácké hůlky až k radostnému výrazu nositelů. Teprve v této chvíli můžeme vidět,

³²⁸ Jana H á d k o v á, *Zabitá neděle*, *Záběr* 23, 1990, č. 11, s. 6.

³²⁹ Henri B e r g s o n, *Hmota a paměť*, s. 95.

že mají přes nové ustrojení stále na sobě také „nezbytný“ kabát s velkými písmeny. V klasickém koncentračnickém pruhovaném oblečení se hoši objeví jen v rámci tří vnějších flashbacků, časově těsně předcházejících úvodnímu skoku z vagónu vlaku.³³⁰

Vedle kostýmu je pro segment na pomezí flashbacku a vize určující důraz na detail. Hrdina se ve své rozjitřené mysli upíná k neživým objektům a věcem: myslí na městské průchody, pasáže, ulici, kam by se snad chtěl zase z lesa dostat, na dům, jeho štít, balkón, peřiny v okně, schránku na dopisy, schodiště, dveře, zvonek. Je to obrazová galerie „sběratelského vizuálního archivu“³³¹ kameramana Jaroslava Kučery, těžícího ze své znalosti umění i prvků každodennosti. „Ale v tomto rozhodujícím okamžiku úmyslně představu přerušuji a uzavírám, divák tak zůstává v napětí a je přinucen domyslet si konečný obraz domova svými vlastními asociacemi, vzpomínkami. Kdybych použil konkrétních osob pro obraz domova, byli by to pro diváka noví, neznámí lidé a on by tak ztratil možnost vložit si do filmu svou vlastní zkušenost z dětství a představu domova,“³³² vysvětluje Němec, a tak potvrzuje, že, jakmile se Druhý ocitne u dveří domova a zazvoní, původní flashback nabude charakteru flashforwardu, jehož podobu si divák může dotvořit sám. A flashforward je, jako každá anticipace, znakem narativní netrpělivosti. Proto je vždy částečný a často přerušovaný, jako v tomto případě, kdy si hrdina dychtivě představuje, že je na dosah kýženému cíli a opakovaně zvoní u zavřených dveří nebo vstupuje do oslepujícího světla (přeexponovaný materiál). Stejnou atmosféru ovšem vykazují i flashbackové sekvence: „...neklidná perspektiva utečenců jejich vzpomínání náladově poznamenává, bere jim útěšnost. Jejich vzpomínky můžeme chápat i jako úzkostné fantazie, přeludné snění, jímž utečenci opouštějí svou přítomnost jen zpola, neuspokojivě.“³³³

Dalším příkladem časové rekurence jsou kondicionální sekvence. Když hladový Druhý vstoupí do chalupy a čeká, zda mu selka ukrojí krajíc chleba, uvažuje, zda ji zabít, nebo by ho ona mohla svést, nebo

³³⁰ Ester Krumbachová chtěla dosáhnout určité obecnosti sdělení i prostřednictvím kostýmu, a tak hochy v reálu oblékla nenápadně. O to pak písmena na kabátě ve vizích Druhého působí významněji. Srov. J. C i e s l a r, *Když si film o něco začne říkat*, s. 84.

³³¹ Kateřina S v a t o ň o v á. Absurdní ekvivalent absurdního světa/ Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 82. Srov. Kateřina S v a t o ň o v á, *Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe*. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 41 – 55.

³³² M. B r o ů, *O Démantech noci s Janem Němcem*, s. 365.

³³³ Jiří C i e s l a r, *Zkušenost s minulostí*. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993, s. 46.

ji přece zabít, nebo by mu mohla podat chleba beze slova a on by ji pro jistotu ze strachu z prozrazení přece jen měl zabít i tak. Jak vše doopravdy proběhlo, to se nedozvíme, v každém případě žena zůstane stát v okně a vyprávění je bohatší o několik nerealizovaných možností, nepotvrzených hypotéz či podmíněných tvrzení, záleží na úhlu pohledu diváka, cílem však je nevolit a nechat rezonovat všechny varianty. Stejně je tomu i s chlapcovým opakovaným nastoupením do nekonečné tramvaje nebo s finální sekvencí, kdy jednou vidíme oba hochy mrtvé na cestě a podruhé znovu mizejí v lese, a dostávají se tak do časové smyčky a na začátek filmu, kdy vyskočili z vlaku.

Trvání

Aspekt trvání sice neodkazuje přímo k bergsonovskému *durée*, nýbrž ke způsobu, jakým můžeme vyprávění rozšiřovat či jinak modifikovat, přesto ani v tomto okamžiku Bergsona docela neopustíme, protože se budeme stále věnovat myslí hrdinů, obsahem jejichž vědomí je - ať už běží nebo se opilecky potácejí životem - co bylo i co bude. Nástrojem zpomalení Arnoštova příběhu je atmosféra samotného vojenského městečka, představující uzavřený svět, kde se čas jako by zastavil už dávno. Taková nálada je ostatně charakteristická pro více filmů z vojenského prostředí.³³⁴ Radikální odvaha režisérky ukázat v rámci socialistické kinematografie, jak prázdnota vstoupila do vnitřního světa příslušníka mocenských struktur, je obdivuhodná: hrdinova příprava na život se tady před našima očima proměňuje v přípravu na smrt; i v tomto směru má Arnošt blízko k hrdinovi TATARSKÉ POUŠTĚ. Vedle záměrně tíživé atmosféry zpomalují a zároveň komentují vyprávění nápisy, objevující se na stěnách učebny (např. „Zapomeň, co jsi viděl a slyšel – mlč!“ nebo „Vy jste sůl země. Jestliže se sůl zkazí, jak se znovu stane slanou?“). Funkci zastavení mají i náboženské symboly a skutečnost, že se pohybujeme od smrti matky³³⁵ v úvodu ke smrti jejího syna v závěru, zatímco střed filmu vyplňuje rej masek s přítomností smrtky i kamarádovo a Arnoštovo vlastní koketování se sebevraždou. Stanislava Prádná diagnostikuje Arnoštovo plané živoření jako nevábnou skrumáž detailů odkazující k bližícímu se

³³⁴ Jmenujme alespoň MLADÉHO TÖRLESSE (Volker Schlöndorff, 1966) a TATARSKOU POUŠŤ (Valerio Zurlini, 1976).

³³⁵ Od smrti blízkých se odvíjí rovněž námět Vihanové absolventského filmu FUGA NA ČERNÝCH KLÁVESÁCH (FAMU 1964).

finále: „Svět se mu rozpadl na množství nesourodých a odpudivých fragmentů, na snůšku absurdních jednotlivostí, které mu zcela zakryly horizont: spirála nefungujícího vařiče, bzučící masařka, kusy na kámen ztvrdlého chleba, oprýskaná stěna naproti posteli, krysy s tlustými ocasy dole ve sklepě kasáren, hospodský stůl politý pivem... Takové výjevy střídavě zaplňují plátno až k nesnesitelnosti; až k poslednímu makrodetailu revolveru, který uchopí Arnoštova ruka.“³³⁶ Následující záběr na terč a kamerová jízda po inventáři místnosti, místu Arnoštova dosavadního přežívání, představují mužův právě ukončený život rovněž v lakonické zkratce. Nástrojem zrychlení je také vzácně užitá kontrapunktická hudba Jiřího Šusta (zvuk varhan je v opozici k Arnoštovu pragmatickému životnímu postoji).

V DÉMANTECH NOCI je nediegetická hudba eliminována zcela, nástrojem zrychlení jsou zvuky (Bohumír Brunclík), už zmíněný dusot nohou, dech, vyčerpané sípání i zvláštní zvukové efekty (František Černý), např. opakované odbíjení zvonu a zejména z velké části ruční kamera, hekticky dokumentující běh o život. Zběsilým tempem rozhýbaný aparát drželi střídavě Jaroslav Kučera, Miroslav Ondříček a Ivan Vojnár, a byl to právě Ondříček, kdo vnesl dynamičnost a naturalismus do poetického vidění hlavního kameramana Kučery. Příznačně tak vidíme hned v prvním záběru hochy skákající z vlaku. Nejprve registrujeme až jejich dopad na zem a horečnatý běh do kopce, vlak zatím nespatříme, jen ho slyšíme, stejně jako hlasy pronásledovatelů. Pak ustane střelba a vlak odjíždí (opět pouze ve zvukovém doprovodu), následuje mnohoznačné ticho, kamera se s kluky hroutí do trávy, dokumentuje jejich kašel, zvracení, po nich lezoucí mravence, divák má z úprku až fyzický pocit. Objektivní kamera se změní v subjektivní, když se na věci kolem začneme dívat očima Druhého, a děje se tak změnou jejího postavení, nikoli stříhem.

Prostředkem ke zpomalení jsou pak kondicionální sekvence, které ale zároveň rozšiřují možnosti interpretace: Zabil chlapec selku v zájmu záchrany vlastního života či nikoli? Co se stalo doopravdy v tramvaji, kam opakovaně nastupuje Druhý? Přežili kluci svůj závod o život nebo zůstali ležet mrtví na cestě? Nadbytečné nejsou ani opakované flashbaky zpomalující vyprávění, neboť při jejich každém dalším uvedení dochází k potvrzení významu či dokonce k jeho

³³⁶ S. P ř á d n á – Z. Š k a p o v á – J. C i e s l a r, *Démanty všednosti*, s. 105.

změně. Např. když se poprvé vracíme prostřednictvím vnějšího flashbacku do jedoucího vlaku, máme si ujasnit, že První teď kulhá, protože si tehdy s Druhým vyměnil boty za tuřín, ale ty jsou mu malé, a proto trpí. Vracíme-li se posléze do vlaku znovu, už je to proto, že tato výměna se stala příčinou nejen fyzické bolesti, ale následně skutečnosti, že První nebyl schopen v důsledku sepse naskočit do nákladáku, a tak zachránit sebe i Druhého před pronásledujícími starci. Vnitřní flashback opakující v závěru skok dvojice z vagónu do krajiny představuje narážku na vlastní minulost tohoto vyprávění. Dostáváme se do časové smyčky, v jejíchž mantinelech se pohybují dvě lidské bytosti na věčném útěku, protože vždy se najde někdo, kdo je bude mít potřebu pronásledovat.

Frekvence

Aspektu frekvence jsme se částečně věnovali už v rámci popisu možností, které zahrnuje aspekt trvání. Opakování událostí ve fabuli ZABITÉ NEDĚLE potvrzuje Arnoštův ubíjející způsob života, kde jediné vykročení z každodenní rutiny představuje večerní popíjení v hospodě, ale i to je nakonec stereotyp svého druhu. Když si jde Arnošt za Marií půjčit peníze na další povyražení, slyšíme ve zvuku, jak jej žena odmítá, zatímco v obraze vidíme pouze nadporučíka, jak jde střídavě po schodech nahoru a dolů, což nasvědčuje tomu, že se jedná o opakovanou situaci, a tak pro ni není třeba plýtvat filmovým časem (viz segment na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize). Snové návraty či hypotetické představy o vysněné dívce mají stejnou frekvenci, jen pozitivnější náboj. Předsmrtná vize svatby ve třech, kde je nevěstou Marie i zlatovláska, naznačuje nerozhodnost hrdiny v retrospektivním i prospektivním vyprávění.

V DÉMANTECH NOCI se opakovaně vracíme do lesa, k živé i mrtvé selce, do metaforicky nekonečné tramvaje, k pražským reáliím, detailům připomínajícím domov, k neznámé dívce, cestě na hřbitov. Zvláště intenzivní je sekvence s třikrát padajícím stromem, a to ve stále větším detailu. V mysli vyčerpaného Druhého představuje kácející se vysoký smrk metaforu ohrožení, gradaci zoufalství. S Prvním se právě ocitli na kamenitém poli, jehož obtížné překonání jen násobí jejich kalvárii. V hypotetickém flashforwardu chlapec na své tváři znovu ucítí hemžení mravenců, aby se probral ze strnulosti a odhodlal k pokračování ve vysilujícím úniku. Při běhu jsou anachronické vsuvky bodové, okamžiky z minulosti či sněné

budoucnosti zůstávají osamělé a nesnaží se vždy srozumitelně navázat na přítomný okamžik. Jak se zápas o život zintenzivňuje, frekvence opakovaných obrazů se zvyšuje a také matní rozdíl mezi vzpomínkami a záblesky hypotetické budoucnosti. Základní divácká touha po završení a totalizujícím významu je definitivně „zmařena“, když vyjde najevo, že chlapci neskáčou z vlaku znovu, ale že je to zase poprvé.

Aby bylo možné získaná fakta shrnout, zanalyzovat v příslušných kontextech a uvědomit si zákonitosti obou vyprávění, představme si je v tabulce, zaznamenávající každou změnu ve sledované činné mysli hrdiny, a to jak Druhého, tak Arnošta.

Tab. 1 Struktura změn v činné mysli hrdiny DÉMANTŮ NOCI

	timecode	segment na pomezí flashforwardu a vize	segment na pomezí flashbacku a vize	segment kondicionální	kapitola
1	00:05:39 - 00:05:45		Druhý naskočí do tramvaje v kabátě s KL		Útěk
2	00:08:26 - 00:08:37		běh uvnitř nekonečné tramvaje		
3	00:09:43 - 00:10:09		ve vlaku výměna tuřínu za boty		
4	00:10:21 - 00:10:36		výměna tuřínu za boty v detailu		
5	00:10:52 - 00:10:57		pohled z tramvaje nebo vlaku		
6	00:11:16 - 00:11:22		krajina podél tramvaje či vlaku		
7	00:11:44 - 00:11:46		pouliční hodiny s časem 13:05		
8	00:12:01 - 00:12:07		pohled z tramvaje nebo vlaku - ulice		
9	00:12:16 - 00:12:23		Druhý ve městě v kabátě s KL		
10	00:13:23 - 00:13:26		peřiny v okně		
11	00:14:17 - 00:14:25	příprava noclehu z větví			
12	00:14:30 - 00:14:39	příprava noclehu z větví – pokrač.			
13	00:14:52 - 00:14:53		peřiny v okně		
14	00:15:00 - 00:15:01		průčelí domu		
15	00:15:06 - 00:15:12		průchody domů		

16	00:15:16 - 00:15:18		žena s výstřihem v okně		
17	00:15:23 - 00:15:25		žena oblékající se v chodbě		
18	00:15:31 - 00:15:33		žena s kočkou v okně		
19	00:15:40 - 00:15:42		bulteriér		
20	00:15:48 - 00:15:53		průčelí domu		
21	00:16:00 - 00:16:02		další průčelí domu		
22	00:16:09 - 00:16:11		balkón		
23	00:16:16 - 00:16:18		pasáž		
24	00:16:24 - 00:16:26		popelnice		
25	00:16:29 - 00:16:31		schránka na dopisy		
26	00:17:56 - 00:18:22	kluci v kabátech KL, ale nové boty			
27	00:18:45 - 00:18:50	Druhý vstupuje	do domu - do světla - pohled zezadu		
28	00:18:57 - 00:19:04	Druhý vstupuje	do domu - do světla - pokrač. z profilu		
29	00:19:08 - 00:19:12	Druhý vstupuje	do domu - do světla - protipohled		
30	00:19:30 - 00:19:36		chodník		
31	00:19:40 - 00:19:45		chodník v běhu		
32	00:19:50 - 00:19:57		chodník v běhu, pak pole, hřbitov		
33	00:20:06 - 00:20:12		na hřbitově		
34	00:20:14 - 00:20:20		Druhý běží po schodech na hřbitově		
35	00:20:30 - 00:20:36		Druhý běží směrem od hřbitova		
36	00:20:44 - 00:20:48	padající strom			
37	00:20:50 - 00:20:53	padající strom blíže			
38	00:20:56 - 00:21:00	padající strom detail			
39	00:21:45 - 00:23:08	mravenci ve tváři Druhého			
40	00:23:47 - 00:23:54		sáňkování		

41	00:29:40 - 00:29:49			zabití selky	Selka
42	00:29:52 - 00:30:11			selka svádí/ u plotny/ na poli/ zabití	
43	00:31:06 - 00:31:13			zabití selky	
44	00:31:18 - 00:31:22			mrtvá selka na podlaze	
45	00:31:26 - 00:31:30			mrtvá selka na podlaze	
46	00:35:50 - 00:41:51		dlažba/ tramvaj č. 22/ sáňkování/ ulice/		B
			park/ hodiny bez ciferníku/ Druhý v tram		O
			v kabátě KL pomáhá s kočárkem/ tram u		D
			Obecního domu a Druhý naskakuje/ běh		
			uvnitř nekonečné tram, tady s pasažéry/		K
			Druhý vyskakuje a běží ke hřbitovu/		U
			zvoní u dveří/ je na ulici/ v průjezdu/		L
			žena s výstřihem v okně/ Druhý ve		M
			městě v kabátě s KL/ žena s kočkou		I
		Druhý zvoní	v okně/ x/ němečtí důstojníci/		N
			Druhý s dívkou/ peřiny v okně/ žena		A
		Druhý zvoní	oblékající se v chodbě/ x/ s dívkou/ ve		C
		Druhý zvoní	městě v kabátě s KL/ dvě ženy/ x/ ženy/		E
		Druhý zvoní a jede výtah			
		Druhý zvoní/ Druhý zvoní			
47	00:47:52 - 00:48:20		výměna tuřinu za boty		Lovci
48	00:48:29 - 00:48:36		marný pokus o naskočení do auta		
49	00:50:25 - 00:50:38		pití z potoka		
50	00:51:10 - 00:51:12		schody		
51	00:51:36 - 00:51:38		další schody		

52	00:52:06 - 00:52:08		zábradlí v domě		
53	00:52:22 - 00:52:24		kování na dveřích bez jmenovky		
54	00:52:46 - 00:52:48		jiné kování na dveřích bez jmenovky		
55	00:53:32 - 00:53:33		další kování na dveřích bez jmenovky		
56	00:54:17 - 00:54:20		koule na dveřích		
57	00:54:56 - 00:55:00		jede výtah		
58	00:57:19 - 00:57:28		v lese		
59	00:57:41 - 00:57:49		v lese		
60	00:58:03 - 00:58:15		v lese		
61	00:59:19 - 00:59:26		První a Druhý vyskakují z vlaku		
62	00:58:35 - 00:58:49		běh od vlaku do lesa		
63	00:59:38 - 01:00:05		kluci odhazují kabáty s KL		
64	01:00:11 - 01:00:16		němečtí důstojníci/ selka za oknem		
65	01:00:31 - 01:00:46			mrtví kluci na cestě	
66	01:01:55 - 01:01:58		Druhý s dívkou na hřbitově		Útěk
67	01:02:06 - 01:02:09		Druhý ve městě v kabátě s KL zezadu		
68	01:02:13 - 01:02:21		dívka běžící po hřbitově		
69	01:02:25 - 01:02:34		žena v ulici a Druhý v kabátě na schodech		
70	01:03:12 - 01:03:30		kluci v lese		
	timecode	čas předbudoucí	čas předminulý nebo předpřítomný	způsob podmiňovací	kapitola

	flashback
	vnitřní
	opakování

Tab. 2 Struktura změn v činné mysli hrdiny ZABITÉ NEDĚLE

	timecode	veřejný segment na pomezí flashbacku a vize	soukromý segment kombinovaný na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize
1	00:09:14- 00:10:40	karnevalová pitka	
2	00:11:42- 00:13:05	pití a hádky s Marií, která se proměňuje ve zlatovlásku	
3	00:15:50- 00:17:56	opilý Ivan s lehkými děvami	
4	00:19:00- 00:20:56	přednáška důstojníka o střelbě/ střelení s Ivanem/ střelnice	
5	00:21:55- 00:22:07	s Ivanem na střelnici	
6	00:22:40- 00:23:00	s Ivanem na střelnici pokračování	
7	00:23:24- 00:23:30	s Ivanem na střelnici pokračování	
8	00:23:49- 00:23:58	s Ivanem na střelnici pokračování	
9	00:24:12- 00:24:20	s Ivanem na střelnici pokračování	
10	00:26:17- 00:27:20		Arnošt si jde půjčit peníze, ale v hlavě už slyší, co mu Marie řekne/ řekla mnohokrát
11	00:32:29- 00:35:10	rozhovor s Ivanem, kombinující čas minulý a předminulý	
12	00:37:20- 00:38:50		Arnošt tancuje při pitce, zlatovlásky a Marie se zjevují coby memento
13	00:42:58- 00:44:38	přednáška o zbraních hromadného ničení	
14	00:45:47- 00:46:47		Arnoštovy unikající představy o Marii při rozhovoru s hlídačem
15	00:59:27- 01:00:10		obraz pláže jako místa vhodného pro vojenské drilování
16	01:01:52- 01:02:46		Ingrid, zlatovlásky a Marie v bílém na louce, hlídač nad kartami
17	01:03:48- 01:07:04		svatba s Marií i se zlatovláskou
18	01:16:45- 01:16:55		předsmrtná vize zlatovlásky a Ingrid
19	01:17:45- 01:18:17		Ivan přednáší místo Arnošta
	timecode	čas minulý a předminulý	čas minulý a budoucí

Tabulka pro Němcův film nám ukazuje, že v mysli Druhého dojde během vyprávění k 69 změnám, jen poslední změna se odehrává mimo jeho dosah, z pozice vševědoucího vypravěče. Stejně je tomu i v případě Arnošta, který se „zamyslí“ celkem 18krát, poslední 19. změna je už za horizontem jeho žité existence. Obě struktury jsou tedy v technickém smyslu uzavřené: první končí ve smyčce a druhá smrtí hlavního hrdiny, v narativním smyslu však otevřené: hoši běží „dál“ a jejich cíl zůstává v nedohlednu, Arnošta nahrazuje Ivan, jehož příběh se bude pravděpodobně odvíjet velmi podobně. Timecody představují délku jednotlivých změn, a tak razantní přítomnost minulosti a budoucnosti v mysli zkoumaných postav. Tyto změny jsou dále specifikovány: v případě DÉMANTŮ NOCI rozlišujeme segment na pomezí flashforwardu a vize, segment na pomezí flashbacku a vize a segment kondicionální, u ZABITÉ NEDĚLE je to segment na pomezí flashbacku a vize a segment na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize. Pro první segment prvního filmu je příznačný čas předbudoucí – např. opakovaná vize nedostupného domova, pro druhý segment čas předminulý – hoch vzpomíná na předkoncentračnickou minulost, jakmile však dojde k novému bezprostřednímu ohrožení na cestě v podobě staříků-lovců, vnější flashbacky nahrazují vnitřní, a tak i čas předminulý čas předpřítomný, tzn., že se vrátíme k něčemu, co už jsme viděli jako přítomnost. Kondicionální segment v sobě přirozeně zahrnuje podmiňovací způsob, a tak události, které se pravděpodobně nestaly, ale stát mohly. Byť je struktura ZABITÉ NEDĚLE jednodušší, nikoliv však vzhledem k časovým rovinám. V prvním segmentu se hrdina pohybuje na pomezí času minulého a předminulého (viz flashback ve flashbacku při jednom z rozhovorů s Ivanem) a v druhém pak je rozkročen mezi časem předbudoucím, minulým a předminulým (viz sekvence, v níž si jde/ šel/ půjde půjčit peníze). Tabulka potvrzuje, že původní flashbacky jsou postupně vytlačovány flashforwady, první segment je nahrazován druhým, a to jak hrdinova mysl nabývá stavu předsmrtného deliria a uniká realitě.

Na rozdíl od ZABITÉ NEDĚLE můžeme v rámci DÉMANTŮ NOCI vnímat rovněž kapitoly, které nás znovu přivádějí k existenci časové smyčky a ujištění, že po expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofě (rozuzlení a katarze) opět následuje expozice. Dále je třeba upozornit na bod kulminace, k níž dochází v 35. minutě a trvá celých šest minut. Po čas tohoto flashbacku se nashromáždí a zopakují

všechny podstatné paměťové motivy, k nimž se Druhý dosud ve své mysli upínal. Tato sekvence představuje jádro celého vyprávění i shrnutí životního příběhu Druhého, které není zdaleka tak tristní jako v případě Arnoštova posmrtného odkazu v podobě stručného seznamu předmětů a zařízení. Bodu kulminace navíc těsně předchází bod zlomu, týkající se otázky výměny vedoucí pozice mezi chlapci. Fakt, že se o Prvním nedozvíme vůbec nic (není součástí minulosti Druhého), nasvědčuje tomu, že se hoši poznali až ve vlaku. Vyčerpaný Druhý se cestou dvakrát pokusí aspoň o fyzické přiblížení („Pojď blíž ke mně.“), jehož potřeba je vyvolaná prostým pudem sebezáchovy, ale na jeho úsilí První, trpící v malých botách, nereaguje. Do 34. minuty je to on, kdo vede, působí dojmem silnějšího. Tehdy se však situace mezi chlapci mění, protože to byl Druhý, kdo u selky obstaral jídlo. Od této chvíle určuje směr sám, kulhajícího Prvního podpírá a je to vždy zase on, kdo se znovu a znovu pokouší o jejich záchranu. Přestože kontakt mezi utečenci je minimální, ke společnému útěku je evidentně přivedla jen shoda okolností, Druhého nikdy nenapadne netečného Prvního opustit a zanechat jej jeho osudu. Sisyfovský úděl sdílejí bez protestů.

Průzkum existenciální anachronie v klíčových filmech Němce a Vihanové za pomoci Genettovy narativní analýzy nám ukazuje bohatost jejich filmového jazyka. Plynulého spojení roviny reálné dějové, oneirické pocitové i nereálné kondicionální oba tvůrci dosáhli tak, že mezi nimi nedělali žádné předěly. Jejich přiznaným ideovým inspirátorem ve způsobu kladení časových vrstev byl Alain Resnais, a to zvláště pokud jde o uchopení jeho asociativní metody. Přesného načasování významových spojů však debutanti nepochybně dosáhli díky spolupráci se zkušeným střiháčem Miroslavem Hájkem.³³⁷ Společný jim byl rovněž čtenářský vklad díla Franze Kafky: Němec uvádí, že v pražských vizích Druhého důsledně volil místa, kudy spisovatel chodil,³³⁸ Vihanová jako by se pohybovala v ZABITÉ

³³⁷ „Když se hledá něco společného na nové vlně, tak Hájek byl jednou z klíčových osobností. Vážně, génius střihu. /.../ Nad filmem jsme nikdy žádné intelektuální debaty nevedli, ale jemu stačilo podívat se na tvář a už věřil. Nechci z toho dělat nějakou mystiku, čtení myšlenek, ale on mě intuicí vedl – až ke konečnému výsledku. Profesionálové ho ctíli, v prestižním časopise *Films and Filming*, kde udělovali cenu roku, jakousi evropskou variantu Oscara, v době, kdy ještě nebyli Césaři, tam dostal za *DÉMANTY* cenu „nejlepší světový střiháč roku“. V *DÉMANTECH* je znát jeho nesmírně pevná ruka, vždyť ten film je vlastně nesmyslný, sám bych jej střihal do dneška.“ Srov. J. C i e s l a r, *Když si film o něco začne říkat*, s. 82.

³³⁸ Tamtéž, s. 85.

NEDĚLI i v PEVNOSTI v kulisách jeho *Zámku*. Podstatně více než o Resnaisově vlivu však Němec hovoří o svém zaujetí surrealistickou poetikou Luise Bunuela (citace sekvence s mravenci z ANDALUSKÉHO PSA, 1928) a dílem Roberta Bressona, zejména pro jeho chápání postav coby modelů (nejvíce konkrétně ve filmu K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, 1956).³³⁹ Společný Bressonově a Němcově filmu není toliko námět (dva mladí muži na útěku před jistou smrtí), ale i analytický přístup ke snažení hrdinů, demonstrováný častou blízkostí kamery (velké polocelky, výrazné polodetaily). V jeho případě rovněž nelze pominout už naznačený formativní vliv Ester Krumbachové, která už tím, jak uchopila kostýmy chlapců i starců, zásadně posunula vyznění celého filmu.³⁴⁰ Jen pro doplnění dodejme, že podle spekulace Marie Mravcové je režisér Němec naopak sám předchůdcem Carlose Saury v obrazovém zpodobení odhodlávání k neuskutečněnému činu a nevyplněné předtuše.³⁴¹ Má tak na mysli stavy a události nefaktické povahy, jako tu s třikrát zabitou ženou v selské kuchyni, opakované stoupání po schodech snad rodného domu či mrtvá těla chlapců na polní cestě.

Když se v 90. letech minulého století podařilo oběma režisérům navázat na svoji novovlnnou kariéru, zůstali věrni jak svým námětům, tak jejich vidění. Vihanová natočila v návaznosti na ZABITOU NEDĚLI černobílou PEVNOST, kde se jejímu hrdinovi ozývá potlačovaná minulost ve zvukových flashbacích. Následující ZPRÁVA O PUTOVÁNÍ STUDENTŮ PETRA A JAKUBA (2000) má pak velmi náročnou strukturu, skládající se ze současných dějů a prolínajících se vzpomínkových segmentů, kdy jeden patří Petrovi a ten druhý, zásadnější, dokumentující minulé tragické události, zase Jakubovi. Přátelé se už ve skutečnosti nesetkají, ale skrze své reminiscence spolu vedou neustálý dialog. Vzhledem k masivnímu kritickému odmítnutí tohoto filmu však vyvstává otázka i možné ahistoričnosti způsobu, jakým tady režisérka s formálním prostředkem flashbacku nakládá. To je však téma, které již přesahuje rámec této studie.

Němec se chápe na přelomu tisíciletí filmového média především jako nástroje sebereflexe a demonstrace vlastního pohledu na svět. Ve

³³⁹ Tamtéž, s. 82.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 84.

³⁴¹ Marie Mravcová, Čtvero literárních inspirací, In: *Filmový sborník historický 4*, s. 81.

filmech JMÉNO KÓDU RUBÍN (1996), NOČNÍ HOVORY S MATKOU (2001) a HOLKA FERRARI DINO (2009) využívá značného množství dokumentárního a fotografického materiálu ve funkci retrospektivního vyprávění. V prvním zmíněném filmu jsou současní hrdinové konfrontováni s historickým materiálem obrazovým i zvukovým, ve druhém se vše točí kolem bodového flashbacku v podobě matčiny podobenky a v posledním nahrávaném dokumentu o vlastní emigraci využívá režisér kdysi natočeného záznamu v kategorii rodinných snímků jakožto nezbytné reminiscence. Zásadní rozdíl mezi oběma umělci je ten, že Vihanová se drží svého poměrně jednoznačně vymezeného tématu osamělého jedince, bezradného v kontaktu s většinovou společností, zatímco Němcův hrdina (leckdy on sám) se postupně stává životaschopnějším a odhodlanějším, a to dokonce i k historické konfrontaci. Co je ovšem dále spojuje a definuje jejich místo mezi představiteli nové vlny, je nejen myšlenková, ale i formální důslednost: možnosti anachronie je zajímaly od jejich školních prací až po filmy poslední.

6.6 Proč by (ne)měl Antonín Kachlík patřit k české nové vlně?

Antonín Kachlík se narodil roku 1923, tedy ve vztahu k „Vávrovým žákům“ je generačně starší. Než se však po studiu oboru režie na FAMU (1947 – 1951) dostal k samostatné filmové práci, působil šest let ve Zlíně v Divadle pracujících a poté jako pomocný režisér na Barrandově. Ve filmu pak časově debutoval až s novou vlnou roku 1961, a to ČERVNOVÝMI DNY, poetickým zamyšlením nad citovým životem šestnáctiletého hornického učně. Žánrová pestrost jeho tvorby (detektivky, pohádky a dramata historická i ze současnosti), stylová a především názorová tvárnost, až eklektičnost³⁴² jej ale odsunula mimo zájem kritické reflexe. Byť jsou Kachlíkova následná selhání nezpochybnitelná a další profesionální dráha umělecky bezvýznamná, v jeho filmografii 60. let existují dva tituly, které opravňují k otázce: Proč nechápeme Antonína Kachlíka jako představitele české nové vlny? Cílem této studie rozhodně není rehabilitace rozporuplného umělce, nýbrž toliko dokázat za pomoci

³⁴² Např. využití obsazení Vláčilovy MARKETKY LAZAROVÉ pro svoji pohádku PRINC BAJAJA (1971) nebo natočení normalizační odpovědi na VŠECHNY DOBRÉ RODÁKY v podobě filmu O MORAVSKÉ ZEMI (1977).

narativní analýzy, že filmy PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ (1963) a JÁ TRUHLIVÝ BŮH (1969) byly divácky i kriticky nedoceny už v době svého vzniku, přestože vykazují znaky moderní práce s filmovým časem a v jejich užití leckdy předčí zavedené autory. Základním předpokladem takové práce je neuvažovat anticipačně a nepracovat předem se znalostí skutečností, které ve filmové kariéře tvůrce vzápětí následovaly.

Nebyla to náhoda, když si Kachlík vybral k filmovému zpracování povídku PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ: Jan Trefulka byl jeho spolužák a na scénáři spolupracovali, stejně jako v případě jejich dalšího společného filmu TŘIATŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELEK (1964). Svatební den zralé nevěsty Věry Řehákové, snaživé úřednice traktorové stanice, která s mužskými kolegy vede poněkud marný boj o jejich spravedlivé odměňování, proměnili ve strukturovaný obraz vnitřního zápasu ženy sice ponížené, ale nadále odhodlané. I když se její láska k mladému traktoristovi před vojnu stane záminkou pro zesměšnění, hrdinka si podrží svůj morální kredit navzdory tradičnímu očekávání okolí. Scénář k filmu JÁ TRUHLIVÝ BŮH vznikl rovněž na základě povídky a i tentokrát režisér spolupracoval s jejím autorem: na rozdíl od Trefulkovy předlohy však s Milanem Kunderou jeho text zreprodukovali ve filmovém scénáři téměř doslovně. Pro spisovatele to nebyl první kontakt s filmovým prostředím: jeho povídku NIKDO SE NEBUDE SMÁT (1965) pro film zpracovali Hynek Bočan a Pavel Juráček, na ŽERTU (1968) už se s Jaromilem Jirešem podílel sám. Byť se povídka ze souboru *Směšné lásky*, vydaného roku 1963, rozhodl po letech do reedice nezařadit, jednalo se o svěží, sebeironickou zpověď postaršího seladona, fatálně selhávajícího při svádění mladičké konzervatoristky.

Kategorie času

Abychom prokázali režisérovu mimořádnou schopnost práce s filmovým časem, podrobíme oba uvedené tituly narativní analýze podle Gérarda Genetta a přitom využijeme jejich všech tří kategorií – času, modu a hlasu. Kategorie času je v obou případech naplněna vrchovatě a režisér přitom postupuje pokaždé zcela jinak. Současná rovina PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ nepředstavuje více než tři hodiny ze života hrdinky, která vstává, snídá, koupe se, líčí se, obléká se, obouvá se, je vezena na radnici, tam vyčkává příchodu ženicha a když se konečně dočká, odejde a doma dokončí snídání. Přitom v její činné

mysli dojde ke čtyřiceti šesti změnám, které divákovi ozřejmí, co cestě na radnici předcházelo a co je důvodem skutečnosti, že z nevěsty se nakonec nestane vdaná žena. Tyto změny můžeme rozdělit do dvou segmentů, naplňujících anachronický charakter aspektu posloupnosti: segment pracovní/ veřejný tvoří flashbacky vracející nás do prostředí traktorové stanice, segment soukromý pak flashbacky mapující idylické počátky a deziluzivní vyústění vztahu se Zdeňkem. Všechny reminiscence jsou vnější, vybočují z časového rámce svatebního dne, respektive dopoledne a netvoří chronologii. Přechody mezi přítomností a minulostí jsou nejčastěji zvukové: do sněné minulosti Věře zazvoní v současnosti budík nebo naopak do současných příprav ke svatebnímu obřadu doznívají z minulosti útržky rozhovorů. Soukromý segment je zvláště pozoruhodný tehdy, když se v jeho rámci prolínají dvě roviny minulosti najednou. Věra se v myšlenkách vrací do jarní přírody, kde se v radostném rozpoložení honili se Zdeňkem, ale ve zvuku už do této sekvence zasahuje zlomek jejich pozdějšího rozhovoru, v němž mladík brutálně odmítl její těhotenství.

Děj filmu JÁ TRUHLIVÝ BŮH se odehrává rovněž převážně v minulosti (asi před deseti lety), ovšem okomentované z pozice současnosti. Jeho hrdina Adolf nás nejprve seznamuje s historií svého marného pokusu svést studentku Janu (segment Adolfa a Jany), poté vypráví o svém seznámení s Řekem Apostolkem (segment Adolfa a Apostolka, jenž časově prvnímu segmentu předchází) a nakonec se dozvíme detaily Adolfovy nevydařené pomsty³⁴³ (segment Adolfa, Apostolka a Jany). Posloupnost vyprávění je vedle vnějších flashbackových segmentů narušena rovněž dvěma flashbacky ve flashbacku rekapitulačního charakteru a jednou falešnou reminiscencí, která je tu podle slov hlavního hrdiny a zároveň vypravěče pro údajné potěšení diváka a představuje v rámci jinak retrospektivního vyprávění chvilkovou mylnou anticipaci (sekvence Janiny sebevraždy).³⁴⁴

Anachronické segmenty v obou filmech představují nástroj jak pro zrychlení, tak pro zpomalení vyprávění. V PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ dochází ke zrychlení ve výše uvedených kombinovaných flashbacích, kde obraz a zvuk dokumentují jinou minulou časovou rovinu a připomínají tak najednou příčinu i následek či prolog i epilog

³⁴³ Téma nevydařené pomsty je pro Kunderovu tvorbu příznačné viz Žert.

³⁴⁴ „Tu tragédii jsem si vymyslel jen proto, abych uspokojil vaši touhu po krvi,“ říká Adolf na adresu diváka.

konkrétní situace. Nástrojem zrychlení je tady rovněž hudební doprovod Vladimíra Sommera, který už v úvodní sekvenci, v níž kamera Jana Kališe nenápadně obhlíží byt, kde Věra žije s otcem, naznačuje, že svatební obřad nemusí mít standardní průběh. Je brzké ráno, ještě šero, všude připravené sladkosti, ale venku začíná pršet a atmosféru dokreslují spíše zneklidňující tóny. Vladimír Bor dokonce hodnotí Sommerovu hudbu jako jednu ze dvou či tří nejlepších v produkci roku 1963. „Zatímco kamera těká po vyzdobeném stole a mísách připravených pro svatební hostinu, zní v tiché hudbě disharmonie, která dává tušit i druhý, smuteční smysl hostiny... Kontrastní presto s pikolou, přilnavý šlágr k erotické náladě „striptýzu“, zvonkově nadýchnutá a křehká hudba ke snové vzpomínce. Skladatel prozíravě šetřil své zbraně pro rozhodující útok. Správně odhadl klíčovou situaci a nasadil všechny prostředky ke kritickému bodu vnitřního konfliktu... Než svatebčané projdou zámeckou chodbou, promění se slavnostní pochod v panychidu za smrt jedné lásky.“³⁴⁵

V JÁ TRUHLIVÝ BŮH dochází ke zrychlení prostřednictvím flashbacku ve flashbacku, který se objeví v rámci segmentu Adolfa a Jany a jeho úkolem je rychlá rekapitulace Adolfova dlouhého a neúspěšného snažení Janu políbit. Jako jediný jej tak lze chápat nejen jako repetitivní, ale také jako vnitřní flashback. K formálnímu zrychlení a nato ke zpomalení (pozastavení záběru) dochází rovněž v sentimentální retrospektivě (opět flashback ve flashbacku), zachycující cosi jako přehlídku Adolfových bývalých partnerek a jejich fyzických předností. I když je tato přehlídka až součástí segmentu Adolfa a Apostolka, kteří jsou jakoby jejími diváky, v jejím rámci defilují také některé krásky, s nimiž jsme se už setkali v rámci segmentu Adolfa a Jany. Rovněž do mysli Věry se některé obrazy vracejí častěji a s větší razancí než jiné (Zdeňkovo odmítnutí jejího těhotenství, jeho nepřesvědčivé nadšení s cizího svatebního fota nebo naopak ještě idylická honička v jarní přírodě), důraz na jejich trvání rozšiřuje vyprávění Věřina příběhu. Prostředníkem pro jeho zpomalení je také Zdeňkova fotografie, umístěná na zrcadle,³⁴⁶ u něhož se Věra

³⁴⁵ Vladimír B o r, *Hudba a film v roce 1963*, *Film a doba* 10, 1964, č. 5, s. 252.

³⁴⁶ Práce kameramana Kališe se zrcadly v celém filmu nemá daleko k exhibici (viz sekvence na radnici), rozhodně však Kachlíkově režii napomáhá a koncentruje pozornost diváka k herečce a jejímu soustředěnému výkonu.

ráno líčí. Podobenka je animovaná a několikrát na ní mladík změni výraz podle toho, jak ženino krásnění postupuje kupředu.

Pokud aspekty posloupnosti a trvání byly důležité pro oba analyzované filmy, pak aspekt frekvence má zásadní význam právě pro adaptaci Trefulkovy předlohy. Věřiny opakované myšlenkové návraty do pracovního prostředí, do přírody, ke svatební fotce za výlohou u fotografa a zejména k rozhodujícímu rozhovoru se Zdeňkem jsou stejné i pokaždé jiné: frekvence nejen zesiluje jejich dosah, ale zároveň kompletuje divákovu obeznámenost s rozsahem každé situace. Vždy totiž vidíme jinou část epizody, jiný detail téže sekvence, slyšíme (alespoň částečně) jiný úsek rozhovoru, kamera se dívá z jiného úhlu. Sedmkrát sice slyšíme Zdeňka vykřiknout: „Se mnou nepočítej!“, ale třikrát se tak děje mimo obraz, k němuž výkřik ve skutečnosti patří a ve zbylých případech, včetně šesti dalších, zase vidíme či slyšíme, co tomuto výkřiku předcházelo či co po něm následovalo, než se opravdu složí mozaika celé situace.

Kategorie modu

Kategorie modu ozřejmuje způsob převyprávování příběhu, v jejím rámci rozlišujeme narativní perspektivu a narativní hlas. Trefulkova původní předloha má tři vypravěče, kteří vedou tři paměťové monology – Věru, Zdeňka a Karla. Ve filmové adaptaci Zdeňk o své hledisko přišel, jeho role je pasivní, postava Karla byla eliminována úplně, scenáristé se soustředili výhradně na Věřino vidění věcí, a tak i na její autodiegetické vyprávění. Tady je třeba vyzdvihnout výkon Jiřiny Bohdalové, jejíž promluvy jsou ve skutečnosti minimální, vše podstatné „uhraje“ velmi úspornou mimikou a hrou očí. Minulé prožitky se zračí v její tváři beze slov i nadbytečných grimas.³⁴⁷ Komedialní herečka velmi toužila po dramatické roli a Kachlík byl první, kdo měl odvahu jí takovou roli nabídnout. Teprve poté přišly její party ve filmech HVĚZDA ZVANÁ PELYNĚK (Martin Frič, 1964), DÁMA NA KOLEJÍCH (Ladislav Rychman, 1966) nebo UCHO (Karel Kachyňa, 1970). Přesto, že byla Bohdalová v roli Věry Řehákové vynikající a kritika její výkon jednohlasně uznala³⁴⁸ (většinou však jako jediné pozitivum filmu), diváci její první vážnou

³⁴⁷ Návyky profesionální herečky prozrazuje jen až příliš zkušené líčení ke svatebnímu obřadu, neodpovídající roli úřednice traktorové stanice.

³⁴⁸ Např. J i r í P i t t e r m a n n, Pršelo jim štěstí, *Kino* 19, 1964, č. 7; Gustav Francl (an), Pršelo jim štěstí, *Lidová demokracie*, 26. 3. 1964; (keb) Příbeh dnešných dní, *Večerník Bratislava*, 21. 3. 1964.

hrdinku nepřijali a z režisérovy správné volby mohli těžit až jeho následovníci.

Výsady narativní perspektivy i hlasu se také ve filmu *JÁ TRUČHLIVÝ BŮH* těší výhradně ústřední protagonista a jeho perspektiva je zvláště košatá, v české kinematografii 60. let dokonce ojedinělá. Miloš Kopecký coby sukničkář Adolf je tady ve funkci vypravěče, hlavního hrdiny, režiséra celého příběhu, jeho subjektivního i objektivního autora a v neposlední řadě i sám za sebe, herce Miloše Kopeckého. Byť si od svého vyprávění drží distanci („Úplně jsem tak nevypadal, ale měl vypadat, což je důležitější než pravda.“), je schopen sebeironie a trpkého přiznání vlastních selhání, navíc mluví na kameru a stále je doslova jednou nohou v přítomnosti a jednou v minulosti, když ve své současné, lehce upravené podobě vstupuje s komentářem do minulého dění, je zároveň trochu schizofrenně, maximálně vtažen do situací, s nimiž nás seznamuje.

Kategorie hlasu

Věra si „vypráví“ vlastní příběh (diegeze) sama pro sebe, její vztah k vyprávění je tedy čistě soukromý: potřebuje si jen zrekapitulovat, co ji přivedlo ke svatbě a co ji od ní zase odvede a rozhodně nemá potřebu o tom někoho informovat. Její mysl je minulostí zaujata plně, i když tělo musí naplňovat úkony, které se vztahují k přítomným událostem. Přístup Adolfa k jeho deset let staré, trapné milostné epizodě je zcela odlišný. Sebereflexivní vypravěč Adolf se chce svěřit přímo divákovi, demonstrovat s využitím všech zcizujících efektů (paruka, přiznané teatrální vstupy do minulosti, komentáře), co se tehdy stalo a na základě dokonalé nápodoby (mimeze) věcí minulých dospět ke konkrétnímu závěru. Ve finále se však vševědoucí demiurg mění sám v diváka. „Stát se z původního autora bezmocným divákem je součástí Adolfova existenciálního trestu,“³⁴⁹ dodává k další poloze této multifunkční postavy Mircea Dan Duta, jediný autor, který si nejen povšiml formálních kvalit tohoto Kachlíkova filmu, ale také je podrobil hlubší analýze.

³⁴⁹ Mircea Dan D u t a, *Vypravěč, autor a bůh*. Praha: FF UK 2009, s. 193.

Tab. 1 Struktura změn v činné mysli hrdinky filmu
PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ

	timecode	pracovní/ veřejný segment	soukromý segment
1	00:05:09 - 00:05:15		Zdeněk ve dveřích
2	00:05:16 - 00:05:20		otec ve dveřích
3	00:06:12 - 00:06:14	babky v buse posuzují věk milenců	
4	00:09:33 - 00:10:12		milenci na automobilových závodech
5	00:10:17 - 00:10:36	chlapi komentují zdržení milenců	
6	00:10:44 - 00:10:46		Zdeněk: "Se mnou nepočítej..."
7	00:11:02 - 00:11:28		Věřino čekání na Zdeňka
8	00:11:49 - 00:11:56		Věra: "Budu mít dítě...", Z.: "Co po mě chceš.."
9	00:12:27 - 00:12:29		honička v přírodě
10	00:12:48 - 00:13:21		honička v přírodě/ Zdeněk: "Se mnou nepočítej..." 4x
11	00:13:26 - 00:13:42		Zdeněk: "Hele, nebud' smutná,..."
12	00:13:55 - 00:14:00		Zdeněk: "Já si tě stejně vezmu, fakt."
13	00:15:00 - 00:17:00		Z. animovaná fotka komentující V. líčení
14	00:17:30 - 00:17:48	Lojza se zastává Věřiny kritiky	
15	00:18:23 - 00:19:06	Lojza se zastává Věry - pokrač.	
16	00:19:28 - 00:19:42	Lojza se zastává Věry - pokrač.	
17	00:19:55 - 00:20:29	"Hele, udavačka..."	
18	00:20:30 - 00:20:32	"Hele, udavačka..." - pokrač.	
19	00:21:03 - 00:21:10		milování v noci v parku
20	00:21:20 - 00:23:30		Věra předvádí "striptýzový" tanec
21	00:23:35 - 00:23:50		milování v noci v parku - pokrač.
22	00:24:19 - 00:25:07	hádky s šéfem o falšování odměn	
23	00:28:11 - 00:29:50	šéf deklamuje na schůzi	
24	00:30:57 - 00:31:21	šéf se dohaduje s Věrou	
25	00:34:09 - 00:34:14	jedovatý komentář sousedky	
26	00:35:47 - 00:36:10		se Zdeňkem u svatebního fota ve výloze

27	00:36:20 - 00:36:40	v kadeřnictví	
28	00:36:55 - 00:37:10	v kadeřnictví - pokrač.	
29	00:38:15 - 00:38:30	holky na náměstí	
30	00:40:38 - 00:41:38	Zdeňkovo zapíjení svobody	
31	00:42:42 - 00:42:43		svatební foto ve výloze
32	00:46:21 - 00:46:25		vyrušení při milování
33	00:46:28 - 00:47:00		vyrušení při milování - pokrač.
34	00:47:26 - 00:47:32	"Svádí nám naše kluky..."	
35	00:48:12 - 00:49:05		otec radí rozchod, V. kontruje těhotenstvím
36	00:49:31 - 00:50:49		"hra na schovávanou" v dílně
37	00:52:28 - 00:53:42	módní přehlídka v hospodě	
38	00:54:34 - 00:55:07		Z.: "Nebud' smutná, já si tě stejně vemu..."
39	00:55:36 - 00:56:13	Lojza se zastává Věry - pokrač.	
40	00:57:14 - 00:57:34		se Zdeňkem u svatebního foto ve výloze
41	00:58:58 - 00:59:18	Lojza se zastává Věry - pokrač.	
42	01:00:45 - 01:01:06		honička v přírodě, teď se Svateb. pochodem/ Zdeněk: "Se mnou nepočítej..." 2x
43	01:01:37 - 01:01:41		milování
44	01:01:50 - 01:01:53		se Zdeňkem u svatebního foto ve výloze
45	01:02:16 - 01:02:24		milenci na automobilových závodech - pokrač./ Zdeněk: "Co po mě chceš..."
46	01:04:21 - 01:04:28		Zdeněk: "Co po mě chceš..."/ Zdeněk v okně, ve dveřích, na svobodárně
	timecode	čas minulý a předminulý	čas minulý a předminulý

Tab. 2 Struktura změn v činné mysli hrdiny filmu
JÁ TRUHLIVÝ BŮH

	timecode	segment Adolfa a Jany	segment Adolfa a Apostolka	segment Adolfa, Apostolka a Jany
1	00:07:11 - 00:08:26	setkání v parku		
2	00:08:44 - 00:09:10	spolužačky obdivují kytici od A.		
3	00:09:22 - 00:13:50	setkání v divadle, zkoušení Rusalky		
4	00:13:50 - 00:16:16	spolu na koncertě (s komentářem)		
5	00:16:16 - 00:17:02	mozaika svádění Jany		

6	00:17:12 - 00:21:05	holky v kavárně, dobyť pěvkyně		
7	00:21:10 - 00:22:28	poslední neúspěšný pokus o Janu		
8	00:22:46 - 00:28:05		seznámení mužů v nemocnici	
9	00:28:16 - 00:31:00		slepé dostaveníčko s pacientkou	
10	00:31:00 - 00:33:33		seznámení Adolfa s pí Štenclovou	
11	00:33:33 - 00:34:45		návštěva Štenclové v nemocnici	
12	00:34:45 - 00:35:16		Štenclová čeká u nemocnice	
13	00:35:16 - 00:36:23		u Apostolka doma	
14	00:36:23 - 00:39:57		Apostolek varuje Štenclovou	
15	00:39:57 - 00:40:14		muži v hospodě	
16	00:40:45 - 00:42:38		přehlídka "úlovků"	
17	00:42:38 - 00:46:05		Adolfův ďábelský plán	
18	00:46:42 - 00:48:32			setkání v kavárně ve třech
19	00:48:45 - 00:50:36			debata v "řečtině"
20	00:50:52 - 00:55:47			debata v "řečtině" - pokrač.
21	00:55:50 - 00:58:38			Adolf se prochází
22	00:59:22 - 00:59:48			návrat do bytu
23	00:59:50 - 01:01:30			v bistro a nato v prázdném bytě
24	01:01:48 - 01:06:03			Apostolek vypráví o milování s Janou
25	01:06:17 - 01:06:54			holky v kavárně mluví o lásce
26	01:07:26 - 01:09:09			Jana je těhotná, Adolf nabízí pomoc
27	01:09:30 - 01:09:40			holky nechápou, že Jana dítě chce
28	01:09:50 - 01:09:57			spolužáci si dělají z Jany legraci
29	01:10:02 - 01:10:21			holky se jí posmívají
30	01:10:25 - 01:10:45			Janin neúspěch u zkoušky
31	01:10:58 - 01:16:00			plačící matka a Adolfova nabídka
32	01:16:01 - 01:17:50			"jak to vše bylo"
33	01:19:48 - 01:20:53			Jana s kočárkem na hřbitově
	timecode	čas předminulý	čas předpředminulý	čas minulý

Tabulky, zaznamenávající změny v činné mysli hrdinů obou zkoumaných filmů, by nám měly posloužit jako nástroj ke zjištění, že se tady pohybujeme v uzavřené struktuře: v PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ od započaté snídaně k jejímu opožděnému dokončení, v JÁ TRUHLIVÝ BŮH míří Adolf do brněnského divadla, aby ho poučen v závěru zase opustil. V mezičase se divák dozví, proč se Věra Řeháková nakonec neprovdala a proč se Adolfovi nepodařilo svést studentku Janu Malátovou. Věřina činná mysl přitom vykazuje 46 změn, které můžeme rozdělit do dvou segmentů – pracovního/veřejného a soukromého, které se odehrávají v minulém a předminulém čase. Adolf se do deset let staré minulosti ponoří třiatřicetkrát, a to ve třech segmentech – v segmentu Adolfa a Jany, v segmentu Adolfa a Apostolka a v segmentu Adolfa, Apostolka a Jany, k nimž přiřadíme tři časy – předminulý, předpředminulý a minulý.

Pro první film je strukturálně důležitý prvek opakování, příznačný zejména pro soukromý segment, jak naznačují v tabulce užití barvy (červená pro opakování rozhodujícího rozhovoru milenců, modrá pro rozvíjející se situaci kolem svatební fotografie a zelená náleží maximálně atmosféricky vytěžené sekvenci honičky v přírodě). Schéma nám rovněž prozrazuje, nakolik se prolíná soukromé s veřejným, neboť Věra Zdeňka poznala v práci, byly to jeho parťáci, kdo jej opil tak, že nebyl schopen sám dorazit ke svatebnímu obřadu a dokonce i některé romantické scény se odehrávají v pracovním prostředí. Tabulka pro druhý film zase naznačuje formu kaskády, kdy se segmenty nemísí, jsou poměrně jasně oddělené a čas předminulý střídá předpředminulý a pak minulý. Navíc bychom mohli doplnit v tabulce neakcentovaný segment současných komentářů, jichž je 24 a mají časoprostorově kreativní charakter, neboť v jejich rámci se hrdina pohybuje v minulosti, ale obrací se na nás diváky ze současné perspektivy.³⁵⁰ Zvláštní postavení má pak ve třetím segmentu falešný flashback, který představuje předposlední změnu v Adolfově mysli, v níž on odhaluje Janě Apostolkovu skutečnou identitu, a tak ji nepřímou přiměje k sebevraždě, což vzápětí uvede na pravou míru. Než se tak ale stane, ještě si v současné sekvenci chvíli s divákem pohrává, nakloněn nad hrobem, jak s prodlevou vysvětlí, Apostolkovy

³⁵⁰ Např. „Abyste rozuměli...“ nebo „Tak ji vidíte, já jí chci pomoci a ona se urazí.“

manželky. Uri Margolin k narativním hrám tohoto typu poznamenává: „Retrospektivní vyprávění často vypovídá o eventualitách, které v sledu událostí nepochybně v daném okamžiku existovaly, aniž se však aktualizovaly. Takové eventuality, aby měly pro vyprávění význam, jsou často představeny nikoli izolovaně, nýbrž jako skutečné alternativy toho, co se stalo či odehrálo, tedy jako nenaplněné možnosti (*roads not taken*).“³⁵¹

Věra i Adolf jsou údajně jedinými hybateli událostí, jen oni určují, co z jejich paměti „uvidíme“ a jak to máme chápat. Proto je můžeme definovat jako *fokalizátory*³⁵² světa obou příběhů. Zatímco však Věra o svém osudu svobodné matky rozhodne sama, sebejistý pozér Adolf se nakonec z režiséra „představení“ stane prostým aktérem, což ironicky předznamenává už speciální flashback na konci druhého segmentu, během něhož Adolf rekapituluje své známosti a přitom jednu z žen vůbec nepoznává. Jedná se o pacientku z oční kliniky, kde byl krátce hospitalizován a jejichž dostaveníčko pro tehdy nevidomého přítele zprostředkoval právě Apostolek.

Už originální převedení Kunderovy předlohy s jeho distancovaně angažovaným vypravěčem do filmové podoby umožňuje Antonína Kachlíka zařadit po bok představitelů české nové vlny, a tak stoupců inovativního přístupu k filmovému vyprávění, přestože i film JÁ TRUHLIVÝ BŮH byl ve své době přijat jen s výhradami³⁵³ a kriticky doceněn po letech toliko díky Dutově studii, uvádíme-li jen publikované zdroje.³⁵⁴ Komplikovaná časová struktura, bohatá na anachronické segmenty, které střídavě zrychlují a zpomalují asociativně rozvíjené vyprávění, je však rovněž příznačná pro dobově nedoceněnou a později již nepovšimnutou adaptaci Trefulkovy povídky. Snímek PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ nepředstavuje jen drobnou

³⁵¹ Uri M a r g o l i n, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008, s. 48.

³⁵² „Fokalizátor je lidský nebo humanoidní protagonista světa příběhu, jenž se soustřeďuje nebo zaměřuje výběrově na část dostupné senzoričké informace. Tato vybraná informace je pak interpretována ve fokalizátorově mysli a vydává mentální obraz, někdy zcela doslovně, nebo propoziční reprezentaci segmentu světa příběhu, kterýžto dle předpokladu existuje nezávisle na vnější, intersubjektivní doméně. Z kognitivních studií víme, že vnímání, první stupeň daného procesu, není ani zdaleka nevinný, prostý záznam externích vstupních stimulů a že spočívá v aktivním výběru, třídění a vyhodnocování dat. Každý akt vnímání se uskutečňuje v mysli, jež má již z minula zkušenosti, vzpomínky a očekávání, které hrají rozhodující roli při utváření vnitřního zobrazení vstupních dat.“ Srov. Tamtéž, s. 20.

³⁵³ Např. Gustav Francel (an), *Smutné podoby lásky, Lidová demokracie*, 23. 10. 1969; Agáta P i l á t o v á, On, *truchlivý žertěť, Kino 24*, 1969, č. 8, s. 2 – 3.

³⁵⁴ M. D. D u t a, *Cit. dílo*, s. 174 – 199.

črtu o jedné nevydařené svatbě, ale důmyslnou psychologickou mapu vnitřního života mladé ženy, která ve své přesvědčivosti nezaostává za jinak preferovanou generační výpovědí tvůrců nové vlny. Vedle řady odmítavých reakcí³⁵⁵ se objevily jen dvě recenze, které dokázaly film zhodnotit jako celek.³⁵⁶ Také Jaroslav Boček³⁵⁷ ve snímku viděl hlavně „nedonošený pokus o syntézu nových výrazových prostředků a zejména asociativní montáže s velkým dramatem“, jeden důležitý moment mu ale neunikl: sekvence, v níž nevěsta a všichni svatebčané čekají na ženicha v předsálí obřadní síně a kdy on je opilý přiveden a trpně oblékán mlčícími rodiči. Tady není mimořádný jen ztišený výkon Bohdalové, ale ve své životní roli rovněž exceluje Jiří Krampol coby alkoholem zmožený Zdeněk a přesnou hereckou etudu podává i Věra Tichánková³⁵⁸ jako jeho sedřená matka. Co však Boček shrnul v jediné jakoby omluvné větě („Ale sekvence na radnici je krásná a dává rozhřešení.“), ve skutečnosti vykazuje všechny znaky jeho původně záporného hodnocení, stěžujícího si na „přemontážování retrospektivních pohledů“. Od tohoto okamžiku až do konce filmu totiž dojde v činné mysli hlavní hrdinky ještě k 16 změnám, byť do závěru zbývá 20 minut. Její vnitřní rekapitulace nabývá na intenzitě: frekvence opakovaných záběrů se zvyšuje, síla hudebního doprovodu i hlasitost připomínaných dialogů narůstají. Zbytnělá racionální i emocionální kapacita vlastního vědomí jako by hrdinku nejen přivedla k odmítnutí konvence, ale doslova fyzicky vyhnala z radnice. Originální forma zde funguje v těsném spojení s obsahem.

Hned v následujícím roce se Kachlík pokusil o filmové ztvárnění dalšího Trefulka textu. TŘIATŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELEK (1964) je příběhem „mrtvého manželství“ třiatřicetileté Jarky Hanákové (Alena Vránová) a má rovněž charakter rekapitulace. Ve vztahu k příběhu Věry jej můžeme chápat jako kondicionální segment – co by se stalo, kdyby se hrdinka provdala. Tentokrát však režisér postupoval formálně konvenčně. Když se v 90. letech vrátili do české distribuce filmy nové vlny, vzácně se objevil i snímek JÁ

³⁵⁵ Např. Ivan S o e l d n e r, Krasopis místo dramatu, *Film a doba* 10, 1964, č. 6; Jiří Hrbas (hbs), Nedorozumění autora s divákem, *Svobodné slovo*, 26. 3. 1964.

³⁵⁶ Vladimír B o r, Smutná svatba s Jiřinou Bohdalovou, *Práce*, 26. 3. 1964; Pavel Švanda (šv), Pršelo jim štěstí, *Rovnost*, 12. 3. 1964. Pavel Švanda dokonce Kachlíkův film přirovnal k HLAVNÍ TŘÍDĚ (1956, Juan Antonio Bardem).

³⁵⁷ Jaroslav B o č e k, Pršelo jim štěstí, *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 13, s. 14.

³⁵⁸ Věra Tichánková měla v českém filmu vedle řady figurek jedinou hlavní roli, paradoxně to byla ta první, Anděla, ústřední postava stejnojmenné povídky z filmu TOUHA (1958, Vojtěch Jasný).

TRUHLIVÝ BŮH a byl přijat se stejnou rezervovaností jako před lety,³⁵⁹ film PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ na své znovu uvedení a nové kritické zhodnocení teprve čeká.

6.7 Česká nová vlna versus maďarský modernismus

Události přelomu 50. a 60. let 20. století a duchovní klima ve společnosti vůbec umožnily nové vzednutí uměleckých aktivit nejen u nás, ale i ve všech okolních zemích. „Nové filmy“, jejichž temporalita nabyla podoby subjektivní a relativní, vznikaly nejen ve Francii a Německu, nýbrž vedle nás také v Polsku, Jugoslávii, Bulharsku nebo Maďarsku. Podle Andráse Bálinta Kovácse³⁶⁰ nastává po 20. letech podruhé ve filmových dějinách období modernismu, kdy filmové dílo má na realitě nezávislou strukturu, obsahuje prvky, které na tuto strukturu upozorňují a tvůrci se vyjadřují reflexivně a svébytně, což ovlivňuje narativní formu, audiovizuální styl i žánrové pojetí jejich děl. V období, které se snažíme analyzovat, graduje podle Maureen Turimové³⁶¹ také renovace flashbacku jakožto elementu modernismu ve filmu. Flashback už není konvenčním nástrojem raného komerčního filmu, ani oblíbeným avantgardním prvkem 20. let, popisujícím lidskou psychiku, nýbrž integrální součástí našeho vědomého i nevědomého bytí. Vnější vlivy na domácí tvorbu, které naznačila první případová studie, přicházely nepochybně především z Francie, máme-li však volit kandidáta pro srovnávací studii, pak je naší historické zkušenosti nejbližší rovněž francouzskou novou vlnou ovlivněné Maďarsko.³⁶²

„Klady i zápory obou národů se doplňují. U nás je více neklidné a často i pokřivené geniality, u nich spolehlivější vzdělání, tvrdošijnější vášeň, vytrvalejší práce. Kdyby tak bylo možné tyto národy nějakých šťastným smíšením hmoty spojit, vždyť k sobě patří jako zámek a klíč,“³⁶³ napsal roku 1959 László Németh ve své studii *Má česká cesta* a rozvinul tady svoji úvahu o „čestném sousedství“ obou národů

³⁵⁹ Např. Jan J a r o š, Kachlíkův snímek po dvaadvaceti letech, *Lidové noviny*, 28. 1. 1991.

³⁶⁰ András Bálint K o v á c s, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2007.

³⁶¹ M. T u r i m, *Flashbacks in Film: Memory & History*, s. 189.

³⁶² Vliv francouzské nové vlny na maďarský modernistický film zdůrazňují také Cook, Thompsonová a Bordwell. Srov. David A. C o o k, *A History of Narrative Film*, s. 726; Kristin T h o m p s o n o v á – David B o r d w e l l, *Dějiny filmu*, s. 480.

³⁶³ László N é m e t h, *Má česká cesta*. In: László K o n t l e r, *Dějiny Maďarska*. Praha: Nakl. LN 2001, s. 502.

s provázanými historickými kořeny. Už příslušníci přemyslovského rodu, kteří se dostali do sporu se svým panovníkem, často hledali oporu na uherském královském dvoře. Matyáš Korvín a Vladislav II. Jagellonský spravovali obě území. Postupné začleňování obou zemí do habsburského soustátí bylo v českém případě dovršeno po porážce stavovského povstání v roce 1620, zatímco v Uhrách stavovský odboj skončil až porážkou Rákócziho povstání v roce 1711. Silné byly rovněž vazby kulturní (Jan Amos Komenský, Bohuslav Balbín, Tomáš Pešina z Čechorodu, František Palacký, Božena Němcová aj.). Nás ovšem bude více zajímat společná novodobá historie, a tak události, zaujímající dominantní místo v paměti diváků i filmových postav: oba státy zažily komunistický převrat (u nás Únor 1948 a v Maďarsku tzv. rok obratu od května 1947 do června 1948) a mají shodné zkušenosti s politickými procesy (Rajkův proces v MLR v roce 1949, Slánského proces u nás roku 1952, procesy s politickou opozicí a církevními činiteli). Po Stalinově smrti se tady objevily příznaky „tání“, které vyústily v říjnu 1956 v Maďarsku v lidové povstání proti komunistické diktatuře a doma v roce 1968 v Pražské jaro.

K druhé etapě modernismu došlo v maďarských i českých filmových studiích díky specifickému produkčnímu zázemí (do určité doby příhodné realizační podmínky práce v tvůrčích skupinách) a relativní podpoře filmové kritiky. Stejně jako u nás, nejvýznamnější díla maďarského modernismu³⁶⁴ byla natočena od roku 1963 do konce 60. let a také tady točili umělecké filmy s novou poetikou vedle debutantů (Ferenc Kósa, István Szabó, Judit Eleková, Márta Meszárosová, Pál Sándor, Sándor Sára, István Gaál, Mártha Gyarmathyová) i jejich starší kolegové (Károly Makk, András Kovács, Zoltán Fábri, Miklós Jancsó). Pod tlakem nastupující generace režim toleroval intimní portréty mladých hrdinů, návraty k II. světové válce i téma kolektivizace venkova, méně ochotně byla přijímána reflexe nedávných maďarských událostí roku 1956. „Pro 20. století a téma pamatování hraje nezastupitelnou roli zkušenost s totalitními režimy, jednak ve smyslu jejich schopnosti kolektivní paměť konstruovat a využívat, jednak ve vztahu k jejich zločinům,

³⁶⁴ V Maďarsku se označení nová vlna nevžilo tak jako jinde, proto užíváme širšího pojmu modernismus. Srov. Jan Křípač, Maďarský modernistický film 60. let, *Cinepur*, 2009, č. 11 – 12, s. 18.

zejména genocidám a holocaustu,³⁶⁵ komentuje Matěj Strnad nejen projekt Pierra Nory z přelomu 80. a 90. let 20. století, jehož cílem bylo zmapovat všechna místa, kde přebývá paměť, v jeho případě národní paměť francouzská.

V západní Evropě, na Balkáně, v Sovětském svazu i v sousedním Polsku se projevilo více či méně shodné odhodlání znovu promyslet minulost své země a zároveň přitom zachytit život současného mladého člověka, žádná z těchto zemí však nesdílela s Československem tak příbuznou válečnou a poválečnou zkušenost jako Maďarsko. Tato skutečnost vede k předpokladu, že by spolu mohly a měly korespondovat také reprezentativní myšlenky a obsahy flashbacků v jejich filmech zásadnějším způsobem než jinde. Ke srovnání právě československé a maďarské kinematografie nás inspiruje rovněž společná vlivová země – Francie. Jenom např. dílo Alaina Resnais mělo dopad jak na první filmy Eduarda Grečnera a Jaromila Jireše, tak na snímky Károly Makka nebo Istvána Szabóa, což se projevilo zejména na formální podobě flashbacků. Úkolem této studie je postihnout, jak se historická blízkost obou národů projevila ve sledovaném období ve filmové tvorbě, která měla totožné výrobní zázemí. Jak si byly dvě kinematografie sdílející středoevropský prostor podobné z hlediska využití flashbacku jakožto významotvorného nástroje vyprávění i národní sebereflexe?

Soustředění na mentální stavy postav podněcuje k rozložení vyprávění na epizody a k záměrné problematizaci časové chronologie, v jejímž rámci flashback může, ale nemusí fungovat jako organizující článek. CHLADNÉ DNY (1966) Andráse Kovácse připomínají tři mimořádně tragické lednové dny roku 1942, kdy došlo v jugoslávském Novi Sadu k masakru více než třech tisíc lidí z rozhodnutí jeho maďarské správy. Na vraždění se tehdy podíleli čtyři muži, tři důstojníci a jeden vojín, kteří nyní po čtyřech letech vyčkávají v cele na udělení trestu. Konfrontace čtyř vzpomínkových pásem, v nichž jejich nositelé hledají pro sebe ospravedlnění, vede k opakování různých detailů někdejšího dění, a tak ve skládání mozaiky toho, co se pravděpodobně v hysterii válečné mašinérie stalo. Strukturou 25 nekontinuálních, nechronologických flashbacků připomíná Kovácsova režie dva české filmy z roku 1963 – SMRT SI

³⁶⁵ Matěj S t r n a d, Pierre Nora, místa a podoby kolektivní paměti. In: Helena B e n d o v á – Matěj S t r n a d (eds.), *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: NAMU 2014, s. 603.

ŘÍKÁ ENGELCHEN a PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ – jejichž hrdinové se stejným způsobem vracejí k nedávným událostem, které je dovedly na místo, kde se nyní nacházejí. Prvek opakování je přitom ve všech třech případech nikoliv zdrojem redundance, nýbrž pokaždé nové informace obsahové i stylistické (jiné rámování, úhel pohledu, střih).

Když ve filmu Istvána Szabóa OTEC (1966) myslí mladý Takó (András Bálint) na svého tatínka, válečného hrdinu, pohybujeme se s ním rovněž ve čtyřech vzpomínkových pásmech, byť se do minulosti vrací jen on sám. Flashbacky tady mají podobu objektivního historického dokumentu (záběry z otcova pohřbu), subjektivní chlapcovy vzpomínky (jediný detail, který si malé dítě zapamatovalo z doby, kdy otec ještě žil), vizí vyfabulovaných na základě vyprávění údajných svědků a reminiscencí na dětství a dospívání už bez otce. Jeden flashback je přitom schopen vykazovat tři časové roviny najednou, když se malý Takó zúčastní historicky reálné a filmově zdokumentované vojenské přehlídky a přitom si představuje, že na oficiálních transparentech vidí otcův portrét. Otcovo někdejší hrdinství synovi dnes komplikuje život podobně jako Ludvíku Jahnovi v ŽERTU (1968) jeho mladistvá neuváženost v podobě nevinného pozdravu na korespondenčním lístku. Oba se přitom marně snaží zbavit jak urputnosti svých vzpomínek, tak jejich zneklidňujících projekcí do současnosti, jež je vzdalují normálnímu životu.

Přetržitou vzpomínkou na mládí byl už Szabóův dlouhometrážní debut ČAS SNĚNÍ (1964) a z 35 paměťových záblesků se rovněž skládá jeho SÁZKA NA ILUZE (1970), psychologický příběh dvojice, kterou rozdělily maďarské události. Když po deseti letech odloučení jede Jancsi Oláh (András Bálint) navštívit do Francie svoji první lásku Katu (Judít Halászová), pracuje jeho mysl s různými variantami jak ve vztahu k minulosti, tak k budoucnosti. Zatímco některé vzpomínky jsou reálné, jiné představují jen hypotézu, jak události být mohly, ale nebyly. Stejně je to i s flashforwardy, které navozují varianty možného setkání, jež se odehraje, až hrdina vystoupí z vlaku. Tady režisér pracuje s kondicionálními sekvencemi jako Jan Němec v DÉMANTECH NOCI (1964) nebo Alain Robbe-Grillet v MUŽI, KTORÝ LUŽE (1968). K této trojici bychom mohli připojit i Károly Makka s jeho filmem DNY ČEKÁNÍ (1970). Stará a nemocná žena (Lili Darvasová) si zde krátí nekonečné čekání na syna (Iván Darvas) vzpomínkami na své mládí, její snacha Luca (Mari

Töröcsiková) myslí na jeho zatčení před lety a on sám na nedostupné detaily své svobodné minulosti. Zatímco pohyb a akceschopnost těchto tří postav jsou velmi omezené, jejich mysl je aktivní a umožňuje nám vnímat fenomén času, uvězněného mezi čtyřmi stěnami, na tři způsoby. V ČASE SNĚNÍ můžeme objevit několik explicitních odkazů na filmy Françoise Truffauta, pro další Szabóovy filmy, Makkovy DNY ČEKÁNÍ nebo Němcovy DÉMANTY NOCI je však už příznačný vliv Alaina Resnais: jeho technika střihu, práce s prvky opakování a různými variacemi téhož, zrychlená integrace minulosti a přítomnosti skrze montáž, využití asociativních flashbacků.

Zastavení plynulého běhu času a jeho nahrazení vzpomínkami ve formě flashbacků navozuje možnost historické reflexe, nového zhodnocení událostí z odstupu. Do minulosti je obrácená celá střední část debutu Ference Kósy DESET TISÍC SLUNCÍ (1965), kde otec synovi vypráví o svém vztahu k půdě, o dětství, dospívání a životě v době kolektivizace na maďarském venkově. Jediný dlouhý flashback, umístěný do současného rámce, je navíc rozšířen množstvím elips, které zdánlivě chronologické otcovo vyprávění fragmentarizují a drolí na epizody, jež mají rovinu historickou i ryze osobní. Svým tématem i formou venkovské kroniky, kde důležitější než chronologie příběhu jsou pravidelně se střídající roční období, film „odkazuje“ ke SMUTEČNÍ SLAVNOSTI (1969) Zdenka Sirového.

Možnost po letech reflektovat svoji společnou minulost se dostane rovněž hlavním hrdinům psychologického filmu Istvána Gaála KŘTINY (1967). Kariéristický sochař Melichar Góczy (Zoltán Latinovits) a jeho někdejší přítel, dnes perzekvovaný ředitel gymnázia András Fodor (János Koltai) se setkávají při rodinné události a střídavě se jim přitom vybavují vzpomínky na válečné dětství i odlišné poválečné politické názory a postoje. Dvě různá vzpomínková pásma vytvářejí obraz jedné minulosti, jen pokaždé jinak ovlivněné. Vzpomínající dvojice z Mášova OHLÉDNUTÍ (1968) se v minulosti sice setkat nemohla, flashbacková struktura obou filmů je však totožná, včetně paměťových záblesků i flashbacků ve flashbacku.

Tak jako je si maďarská kinematografie 60. let blízká s českou novou vlnou ve funkcích (reflexe válečné a poválečné historie v souvislosti s tématem dospívání a lidského zrání) a typech

flashbacků (částečné, nekontinuální, subjektivní, biografické), které užívá pro zachycení svých záměrů, tak v obou lze objevit i tituly, kde se klade důraz na minulost, byť se k ní obrazově nijak nevztahují. Časový ponor je obsažen výhradně v herecké akci nebo s pomocí rekvizit či místa děje. Tak je tomu rovněž v dramatu Pétera Bascóa LÉTO NA HORÁCH (1967), jehož protagonisté tráví čas v bývalém, nyní opuštěném komunistickém lágru, kde si jeden z nich před lety odpykával svůj trest. Mladá dvojice se snaží porozumět úmyslu staršího muže dosáhnout v současném dobrovolném setrvávání zde katarze. Žádný obraz z minulosti se tu neobjeví, neboť toliko obava, že by se tak stát mohlo, je pro historickou reflexi v tomto případě zcela dostatečná. Režisér tak pracuje se stejným očekáváním a tématem přítomnosti zatížené minulostí jako posléze např. Václav Gajer ve FLIRTU SE SLEČNOU STRÍBRNOU (1969).

Až pozoruhodná sounáležitost panuje rovněž mezi tituly z téhož roku – Juráčkovým PŘÍPADEM PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA a OSTROVEM NA PEVNÉ ZEMI (1969) Judit Elekové. Stará paní žije sama v bytě obklopena minulostí v podobě starožitného nábytku, gramofonu, pradávných rób a artefaktů z cizokrajných míst, které v mládí navštívila se svým otcem. Zádumčivá kamera Elméra Ragályie obhlíží tento kousek starého světa tak přesvědčivě, že se ocitáme v ženině minulosti, aniž bychom její současný příbytek na okamžik opustili. Jako by se Lemuel Gulliver díval skrze prkna v podlaze do minulosti svých dávno zemřelých rodičů.

Pokud jde o žánry, i jejich zastoupení v maďarském modernistickém filmu 60. let zcela odpovídá české nové vlně: film psychologický, drama, psychologické drama. Jediné, co v českém prostředí nenajdeme, je tzv. seriální forma,³⁶⁶ kdy jednotlivé záběry jsou uspořádány nikoli na základě logiky událostí, nýbrž pro vytváření sérií motivů, které se v průběhu filmového díla opakují. Tento způsob uspořádání záběrů využívají např. Makkovy DNY ČEKÁNÍ, kde režisér pravidelně odděluje dění příběhu obrazovými variacemi, které řetězí vybledlé staré snímky, retro záběry nebo předměty domácí potřeby. Srozumitelnost vyprávění by bez nich neutrpěla, jeho dosah by se však značně omezil.

³⁶⁶ A. B. Kovács, *Screening Modernism*, s. 137.

7 Závěr

Tato práce má dvě roviny a s nimi související dva cíle. V obecném a teoretickém smyslu mi šlo o zakotvení tématu „Flashback“ do domácího odborného prostředí a vytvoření zázemí pro jeho další zkoumání. Druhá rovina má podobu analýzy, pro niž jsem si zvolila jako terén prostředí české, respektive československé nové vlny se všemi jejími přesahy a dobovými kontexty. Byla jsme si vědoma, že problematika paměti, z níž prostředek flashbacku logicky vyrůstá, je bezbřehá a Aleida Assmannová, příznávající se rovněž k obsesivnímu založení vlastního bádání o paměti, mi to jen potvrdila: „Přetrvávající fascinace tématem paměti se zdá být příznakem toho, že se zde kříží, podněcují a posilují různorodé otázky a zájmy: kulturně teoretické, přírodovědné a informačně technologické. /.../ Paměť je fenoménem, na nějž si žádná disciplína nemůže nárokovat monopol. Fenomén paměti je v mnohosti svých projevů transdisciplinární nejen v tom smyslu, že jej žádná profese nemůže s konečnou platností definovat, ale i v rámci jednotlivých disciplín se ukazuje jako rozporuplný a kontroverzní.“³⁶⁷ Rozhodla jsme se proto svůj zájem zúžit na samotný proces fungování paměti v rámci filmového média a výchozí bod pro své uvažování hledat ve filosofii.

Filosofické zázemí pro zkoumání flashbacku jakožto zásadního vyjadřovacího prostředku filmové narace mi poskytla filosofie paměti Henri Bergsona, pojímající paměť jako přežívání minulých obrazů, které se stále mísí s naším přítomným vnímáním, jako obohacování přítomné zkušenosti o tu již získanou. „Minulost je, v jistém ohledu, přítomna v obrazu jako znak své nepřítomnosti, jedná se však o nepřítomnost, o níž, přestože již ji nenalzáme, máme za to, že tu byla. /.../ jsme Bergsonovými dlužníky, neboť právě on opět přivedl *rozpoznávání* do samotného středu našeho zkoumání paměti. Ve spojení s komplikovaným pojmem *uchovávání* obrazů minulosti zůstává *rozpoznávání* jako fenomenologický fakt ve velké míře zázrakem. /.../ Vždyť opětovným přisvojováním historické minulosti prostřednictvím paměti bychom se snad ani nemohli vážně zabývat, kdybychom předtím nevzali do úvahy *enigmatičnost* paměti jako

³⁶⁷ Aleida Assmannová, Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti. *Pandora*, 2012, č. 24 – 25, s. 188.

takové,³⁶⁸ zdůrazňuje Paul Ricoeur, a fixuje tak naši pozornost k Bergsonovu pojmu *trvání*, neboť jeho definice nám nejen odpovídá na otázku, jak funguje naše vědomí a paměť, ale tato definice je rovněž aplikovatelná na prostředek flashbacku pro potřeby mého výzkumu.

Na definovaném filmovém vzorku jsem si dále potvrdila zjištění předchůdce a průkopníka kognitivní vědy Frederica Bartletta, že paměť nepředstavuje pasivní záznam (podle Bergsona čistou vzpomínku), ale aktivní rekonstrukci, že její nositelé ve svém úsilí o význam jsou vždy zainteresovaní v konkrétních sociálních a kulturních podmínkách – v našem případě v duchovním klimatu 60. let 20. století –, jež jsou pro proces zapamatování a vzpomínání rozhodující.³⁶⁹ Mentální vodítka, která nás při budování vzpomínek doprovázejí, evidentně usilují o to, aby obrazy z minulosti byly co možná úplné a smysluplné. V této souvislosti hovoří Bergsonův nástupce v oblasti filmové teorie Gilles Deleuze o vztahu aktuálního obrazu a obrazu-vzpomínky, jenž podle něho mohou zprostředkovávat tři nástroje filmové narace, mezi nimiž má ústřední postavení právě flashback. Filmová díla pak můžeme analyzovat podle toho, jak s tímto prostředkem jejich tvůrce nakládá, jak jej při své práci s časem využívá. Já jsem za tímto účelem zvolila narativní analýzu Gérarda Genetta a na filmy domácí nové vlny aplikovala terminologii kognitivního vědce Uri Margolina.

Než jsem však přistoupila k primárnímu zdrojovému materiálu, formulovala jsem si na základě studia odborné literatury s důrazem na filmovou teorii a naratologii pracovní definici pro mne rozhodujícího pojmu flashback:

Obraz nebo část filmu, jeho privilegovaný okamžik, přinášející časovou referenci, a tak reprezentující událost předcházející tomu, co se děje právě nyní. Zdůrazněná paměťová stopa může být jak objektivní, tak subjektivní a při jejím zachycení existuje prostor pro sebevědomí, kontradikce či ironii vypravěče. (Pojem událost je přitom

³⁶⁸ Paul Ricoeur, *Memory, history, oblivion*. Přednáška pronesená na konferenci *Haunted Memories? History in Europe after Authoritarianism*, pořádané Středoevropskou univerzitou v Budapešti v březnu 2003 viz www.fondsriceur.fr.

³⁶⁹ Helena Bendová, Frederic Bartlett, schémata a kognitivní věda. In: Helena Bendová – Matěj Strnad (eds.), *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: NAMU 2014, s. 100.

třeba chápat v co nejširším smyslu jako příběh, zpověď, svědectví, přiznání, vyznání, zkušenost, sen, noční můru, trauma atp.)

Jelikož v českém prostředí neexistuje konkrétní práce, která by se věnovala problematice flashbacku teoreticky nebo historicky, vypracovala jsem vedle teoretického pozadí a definice pojmu alespoň základní historický přehled o fungování flashbacku v rámci dějin kinematografie světové a v tomto přehledu akcentovala rovněž vývoj kinematografie české. Opěrným bodem při formulování předpokládaných mezníků ve vývoji flashbacku mi pak vedle znalosti všech citovaných filmů byly stejně zaměřené historické práce zejména Maureen Turimové a Barryho Salta.³⁷⁰ Byť mým cílem bylo demonstrovat problematiku flashbacku na kompletním vzorku české nové vlny s přesahem na veškerou českou tvorbu zkoumaného období, bylo pro mě důležité zjištění, že tento prostředek měl své zajímavé projevy v českém filmu 20. a 50. let, korespondující s projevy francouzského filmového impresionismu a s proměnami narace těsně před nástupem nových vln v evropském filmu. Poměrně rychle tady rovněž zarezonovala různě uchopená divácká zkušenost OBČANA KANEA (1941), a to ve filmech Martina Friče (EXPERIMENT, 1943), Karla Steklého (KARIÉRA, 1948) a Alfréda Radoka (DALEKÁ CESTA, 1949).

Období československé nové vlny nabízí pro studium sledovaného tématu kreativní prostor i příhodné podmínky. Definovala jsem si pojem, vymežila časové určení, předchůdce, představitele a inspirované souputníky, jejich tvorbu jsem však zkoumala v celkovém kontextu dobové domácí hrané produkce. Tak bylo zjištěno, že v letech 1963 – 1969, kdy bylo realizováno 218 dlouhometrážních hraných filmů, se v jedné třetině z nich objevuje flashback. Tyto filmy se pak staly předmětem mého výzkumu. U 18 z nich jsem analyzovala už jejich literární a technický scénář se záměrem zjistit, jak autoři zkoumaného období pracují s časem terminologicky a technicky v tomto stádiu vzniku filmového díla. Typický scénář českého filmu 60. let nakládající s vící časových rovin se ukázal jako inspirativní text, který však počítá s tím, že bude filmem překonán, a proto jeho případné paměťové vrstvy či zakotvení jednotlivých obrazů

³⁷⁰ Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory & History*. London: Routledge 1989; Barry Salt, *Moving into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*, London: Starword 2006.

v minulosti není vždy zřejmé a průkazné. Dobová scenáristická praxe ukazuje, že scénář nefunguje tolik jako samostatné dílo, nýbrž především jako připomínka filmu, jehož výslednou podobu již známe.

V druhé reflektivní kapitole jsem vycházela z průzkumu filmových periodik Film a doba a Kino v období od roku 1962 do roku 1970 a sledovala jsem, jak byla u nás nová vlna přijata, podporována či kritizována. Především mne však zajímalo, jak recenzenti konkrétních titulů vnímali u představitelů nové vlny a jejich kolegů změny ve filmové naraci, práci s časem, konkrétně pak zacházení s flashbackem a ověřila jsem si, že autoři inklinovali k hodnocení ideové roviny filmového sdělení, pokud se zaměřili na formu, pak šlo zpravidla o recenzující teoretiky. Termín flashback u nás v 60. letech nebyl zaveden, samotní tvůrci ve snaze naznačit práci s časem sahalí především k pojmu vzpomínka, kritici pak k termínu retrospektiva. Umělecké dílo bylo vždy posuzováno na základě požadavku souladu obsahu a formy, výjimečná práce s časem zůstala mezi českou kritickou obcí nejednoznačně vnímanou kvalitou.

Při stanovení typologie flashbacků, reagující na období nové vlny, jsem zvolila jako výchozí typologii Yannicka Mourena a v jejím rámci identifikovala flashbacky částečné, (ne)kontinuální a (ne)spojité, zvukové a biografické, mající podobu paměťových záblesků, jejichž funkcí je mapovat vztahovou historii (např. KŘÍK, PRVNÍ DEN MÉHO SYNA), válečnou a těsně poválečnou zkušenost (např. NEBEŠTÍ JEZDCI, ADELHEID) nebo pozdější komplikovanou realitu (např. ZELENÉ OBZORY, SMĚŠNÝ PÁN). Flashbacky mohly po omezeně dlouhou dobu problematizovat otázku dobra a zla či hrdinství a zrady (SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, MUŽ, KTORÝ LUŽE, OHLÉDNUTÍ, MÍSTENKA BEZ NÁVRATU, ZABITÁ NEDĚLE). Ze sféry vlivu nové vlny bylo identifikováno 36 filmů vykazujících se flashbackem, z nichž 27 využívá tohoto nástroje způsobem, který je určující pro jeho stavbu i vyznění zápletky. Pokud jde o žánrové preference, flashback se nejvíce uplatnil v psychologických dramatech, příbězích, dramatech, tragikomediích a baladách. Mimo sféru vlivu nové vlny se v 60. letech flashback sice objevil v podobném počtu filmů, ale jakožto významotvorný prvek jen bodově.

V sedmi případových studiích jsem detailně analyzovala filmy představitelů nové vlny, jejich předchůdců i ovlivněných kolegů,

abych získala obraz o tom, jak se čeští tvůrci 60. let orientovali v kategorii filmového času a do jaké míry a jakým způsobem pro jeho zobrazení potřebovali flashbackové zprostředkování. Ústředním se mi přitom stal pojem Uri Margolina *činná mysl*, neboť zkoumané filmy jsou do značné míry právě obrazem činné mysli svých postav a až teprve na druhém místě obrazovým doprovodem jejich žité existence. Na základě narativní analýzy Gérarda Genetta, s důrazem na kategorie času, modu a hlasu, a s pomocí přehledových tabulek, dokumentujících strukturu změn v činné mysli zkoumaných hrdinů, včetně časových kódů, členících tituly do paměťových segmentů a uvádějících rozsah jednotlivých flashbacků, jsem dospěla k závěru, že tvorba české nové vlny má výrazně reflektivní charakter a flashback je aktivním nástrojem takové reflexe. To by ovšem nemuselo být nic pozoruhodného, neboť v 60. letech obecně slouží flashback k subjektivizaci a zdůraznění mentálních stavů postav, jejichž vnitřní obrazy můžeme identifikovat jako sen, představu nebo paměť, kdyby tyto paměťové obrazy neměly v některých případech svoji specifickou podobu. Flashbacky, které jsem označila jako *časoprostorově kreativní*, představují obrazy, záběry nebo sekvence, v jejichž rámci se hrdina vyskytuje v minulosti ve své současné podobě a se znalostí věcí příštích nebo komunikuje napříč časovými vrstvami, ať už s jinými postavami nebo se dokonce obrací přímo na diváka.

Časoprostorově kreativní flashbacky jsou určující pro vyznění filmů *KŘIK*, *ŽERT*, *ZLATÁ RENETA*, *MÍSTENKA BEZ NÁVRATU*, *JÁ, TRUHLIVÝ BŮH* nebo *MUŽ, KTORÝ LUŽE* a vedle paměťových obrazů, které vykazuje činná mysl jejich hrdinů, jsou divákovi schopny zprostředkovat rovněž samotný proces fungování paměti. Impulzy podněcující vyvolání minulých dějů se mohou odvíjet od nejrůznějších asociací, které se nejsnadněji spouštějí v krajině minulosti, již může postava navštívit právě za účelem sebereflexe (*ŽERT*, *ZLATÁ RENETA*, *ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU*, *OHLÉDNUTÍ*), ale takové vnitřní obrazy mohou být i zdánlivě nemotivované (*MUŽ, KTORÝ LUŽE*), objevovat se nečekaně a zase mizet bez vysvětlení. Orientace v několika paměťových vrstvách, k nimž můžeme přiřadit, s pominutím času přítomného, čas předpřítomný, minulý, předminulý, předpředminulý a vzácně také budoucí (flashforwardy lze objevit např. ve filmech *MARKETA LAZAROVÁ*, *OBCHOD NA KORZE*), klade zvláštní

nároky rovněž na výkon hereckého představitele. Ten je směřován k tomu, aby zůstal „u sebe“ a zároveň schizofrenně vedl dialog skrze časové i prostorové překážky. Jindy je postava v rovině přítomnosti velmi aktivní (Druhý v DÉMANTECH NOCI běží svůj závod o život, Věra v PRŠELO JIM ŠTĚSTÍ se chystá ke svatebnímu obřadu), ale vše vykonává téměř mlčky, protože je zcela ponořená ve své mysl. V přirozeně hektické činné myslí Druhého můžeme zaznamenat 69 změn, jejich rozsah je přitom zpravidla několikavteřinový. Výjimku představuje 46. změna, která trvá celých šest minut a přináší kumulaci všech dosavadních myšlenkových motivů. Věra Řeháková se „zamyslí“ 46krát, její nejdelší vnitřní obraz má dvě minuty, přičemž zvláště intenzivně funguje paměťový proces hrdinky v posledních 20 minutách filmu, během nichž v jejím vědomí dojde k 16 změnám. To je dáno faktem, že rozhodující životní krok se blíží, a tak rekapitulace všech pro a proti z její minulosti je v maximální míře intenzivní a pod časovým tlakem také zrychlená. Zároveň množství změn, které v myslích obou uvedených postav v rámci filmové struktury nastává, naznačuje, jak zásadní měrou naše mysl tkví v minulosti. V obou případech tyto vnitřní změny zaujímají téměř jednu třetinu času z celkové délky filmu (u Démantů je to 15 z 63 min, u Pršelo 17 z 68 min) a vzhledem k jejich množství máme oprávněný dojem, že jejich dosah je i větší. Ještě podstatně déle tkví v minulosti např. mysl Ludvíka Jahna, hrdiny ŽERTU (35 ze 75 min filmu, a to jen při 10 změnách), což odpovídá skutečnosti, že Ludvíkův životní příběh se v minulosti „zastavil“ a hrdina už nyní jen „existuje“. Různorodé výkony Antonína Kumbery, Jiřiny Bohdalové a Josefa Somra v těchto filmech jsou mimořádné právě tím, jak „nehrají“, ale toliko „myslí“.

Takový záznam vědomí, který je ve své podstatě paměti, klade značné nároky také na práci kameramana, který jej musí věrohodně zachytit; i v tomto smyslu byla 60. léta v českém filmu výjimečná. Jaroslav Kučera, Miroslav Ondříček a Ivan Vojnár při práci na DÉMANTECH NOCI s hrdinou skákali z vlaku, běželi lesem atd., neboť jeho vědomí muselo být ve stejném neklidu jako jeho tělo. Objektivní kamera se navíc posléze změnila v subjektivní, a to když se na svět kolem začneme dívat očima Druhého. Téměř experimentální charakter má rovněž jedna sekvence v OBŽALOVANÉM: ředitel Kudrna tady stojí před soudem a v myslí se mu vynořují vzpomínky na to, jak byl nadřizenými vybízen k obcházení předpisů. Tyto

myšlenkové záblesky mají podobu zhupu kamerového aparátu, který kmitá od Kudrny a zase k němu. Zatímco slyšíme současné čtení rozsudku, v oněch zákmitech vidíme střípky minulých událostí. Vedle Vladimíra Novotného je jiným příkladem „myslící“ kamery, tentokrát v ruce Rudolfa Miliče, záznam usilovné snahy rybáře Jánoše z TOUHY ZVANÉ ANADA o rozluštění záhady jeho opakovaného vnitřního obrazu tonoucí ženy: čím více se hrdina pocitově blíží k pravdě, tím mu ta jakoby fyzicky více uniká (zatímco se vrací ke svému domu, ten se před ním vzdaluje).

Byť se nepotvrdila výchozí nadsazená hypotéza o masovém rozsahu využívání flashbacku v českém filmu 60. let, neboť kategorie času nebyla vůbec rozhodující pro usilování např. Miloše Formana, Věry Chytilové nebo Evalda Schorma, ozřejmil se význam jeho dosahu v tvorbě konkrétních tvůrců a děl, formujících obraz celé epochy (DÉMANTY NOCI, KŘIK, ŽERT, SMUTEČNÍ SLAVNOST, OBŽALOVANÝ, ZLATÁ RENETA, STUD aj.). Analýza filmů Jaromila Jireše a Eduarda Grečnera prokázala jejich vědomou inspirovanost tvorbou Alaina Resnaise, již Jireš soustředil do dvou ojedinělých portrétů zastaveného času, obrazů různě pólovaného paměťového procesu a Grečner nejvíce zúročil ve snímku DRAK SA VRACIA. Přitom Jireš inicioval dva životní opusy svého učitele Otakara Vávry, který se zhlédl v jeho časoprostorově kreativním uchopení fenoménu flashbacku. S kategorií času obecně a s prostředkem flashbacku konkrétně dokázali v 60. letech invenčně nakládat také Antonín Máša, Zdenek Sirový, Ján Kadár a Elmar Klos, František Vlácil, Karel Kachyňa, Ladislav Helge, Dušan Klein nebo Antonín Kachlík. Zvláště pak je třeba v tomto ohledu vyzdvihnout tvorbu Jana Němce a Drahomíry Vihanové, jež, oproti ostatním, zajímaly možnosti anachronie s nezměněnou silou od jejich školních prací až po filmy poslední a fungování paměti, o něž mi šlo především, mělo zejména v jejich debutech originální podobu. DÉMANTY NOCI i ZABITÁ NEDĚLE obsahují segmenty na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize, kde je rozdíl mezi časovými vrstvami, realitou a sněním působivě nejednoznačný.

Mám-li se věnovat doporučením pro další postup výzkumu, je možno konstatovat, že období české kinematografie 60. let bylo z hlediska flashbacku prozkoumáno poměrně důkladně, nabízí se však prostor pro další srovnávací studie v rámci evropské kinematografie.

Já jsem v poslední studii zvolila jako nejbližšího partnera pro komparaci maďarský modernistický film 60. let, k čemuž mne přivedly společné historické kořeny, výrobní zázemí i inspirace francouzskou novou vlnou a ve výsledku jsem se v otázce flashbacku dopracovala ke shodě v jeho funkcích i typech. Podobnou analýzu by ovšem bylo možné učinit ve spojení s filmem polským, bulharským, německým mladým kinem nebo právě francouzskou novou vlnou, kde jsem první krok učinila díky Alainu Resnaisovi a Alainu Robbe-Grilletovi, a tak se dopracovat možných společných rysů paměťových obsahů v mysli hrdinů evropského filmu 60. let.

„Paměť nám umožňuje řešit problémy, s nimiž jsme každodenně konfrontováni, tím, že okamžitě logicky uspořádá fakta. /.../ V obecnějším smyslu slova paměť poskytuje našim životům kontinuitu. Dává nám koherentní obrázek o minulosti, který převádí aktuální zkušenost do určité perspektivy. Obrázek nemusí být racionální, nebo přesný, ale přetrvává. Bez vazebné síly paměti by byla zkušenost roztržena do mnoha fragmentů, momentů života. Bez mentálního cestování v čase prostředkovaného pamětí bychom neměli žádné povědomí o své osobní historii,“³⁷¹ tvrdí E. R. Kandel. Pokud jsou filmy české nové vlny z velké části obrazem činné mysli jejich hrdinů, jsou zároveň do určité míry koherentním souborem příběhů o lásce, válce a politice, které si vyprávíme sami o sobě. Podle Daniela Dennetta³⁷² právě takové příběhy konstituují naše Já jako jedinečnou individualitu odehrávající se v čase.

³⁷¹ Eric R. K a n d e l, *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York: W. W. Norton & Company 2006.

³⁷² Helena B e n d o v á, Daniel C. Dennett, vědomá mysl a narativní identita. In: H. B e n d o v á – M. S t r n a d (eds.), Cit. dílo, s. 668.

Seznam použité literatury a dalších informačních zdrojů

American Film Institute Catalog. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1976 – 1988.

Arnheim, Rudolf: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press 1954/ 1974.

Arnheim, Rudolf: *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press 1969.

Assmannová, Aleida: Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti, *Pandora*, 2012, č. 24 – 25, s. 184 – 200.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta 1998.

Bauman, Zygmunt: *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta 2002.

Bendová, Helena: Daniel C. Dennett, vědomá mysl a narativní identita. In: Helena Bendová – Matěj Strnad (eds.): *Společenské vědy a audiovize*. Praha: NAMU 2014.

Bendová, Helena: Frederic Bartlett, schémata a kognitivní věda. In: Helena Bendová – Matěj Strnad (eds.): *Společenské vědy a audiovize*. Praha: NAMU 2014.

Benjamin, Walter: *Literárněvědné studie. K Proustovu obrazu*. Praha: Oikoymenh 2009.

Bergson, Henri: *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad 2002.

Bergson, Henri: *Hmota a paměť. Esej o vztahu ducha k tělu*. Praha: Oikoymenh 2003.

Bergson, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta 2003.

- Bernard, Jan: *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro dnešní den*. Praha: Primus 1994.
- Bernard, Jan: Jakubiskova „krizová“ trilogie. Motivy a asociace, *Film a doba*, 1991, č. 10, s. 51 – 55.
- Bernard, Jan: *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954 – 1974*. Praha: AMU 2014.
- Bilík, Petr: *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011.
- Boček, Jaroslav: Nová vlna z odstupu, *Film a doba*, 1966, č. 12, s. 622 – 635.
- Boček, Jaroslav: Pršelo jim štěstí, *Kulturní tvorba 2*, 1964, č. 13, s. 14.
- Boček, Jaroslav: Šestý Helge, *Kulturní tvorba 3*, 1965, č. 16, s. 12.
- Bor, Vladimír: Hudba a film v roce 1963, *Film a doba* 10, 1964, č. 5, s. 252.
- Bor, Vladimír: Smutná svatba s Jiřinou Bohdalovou, *Práce*, 26. 3. 1964.
- Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Wisconsin: University of Wisconsin 1979.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1997.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992.
- Brož, Martin: O Démantech noci s Janem Němcem, *Film a doba*, 1964, č. 7, s. 365 – 366.
- Brůna, Otakar: Obžalovaní jsme všichni, *Kino*, 1964, č. 5, s. 8 – 9.

- Carringer, Robert L.: *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press 1985.
- Cieslar, Jiří: Český genus: Otakar Vávra, *Literární noviny* 6, 1995, č. 34, s. 10.
- Cieslar, Jiří: Když si film o něco začne říkat (Rozhovor s Janem Němcem), *Film a doba* 46, 2000, č. 2.
- Cieslar, Jiří: Muži pro každé počasí, *Kritická příloha Revolver Revue* 6, 1996, č. 6, s. 142.
- Cieslar, Jiří: Zkušenost s minulostí. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993, s. 43 – 47.
- Cohnová, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia 2009.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1983.
- Cook, David A.: *A History of Narrative Film*. New York – London: W. W. Norton & Company 1996.
- Currie, Gregory: *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Čechová, Briana: *Život fotografie ve filmu*. Praha: FF UK 1995.
- Čechová, Briana: Bergson a film. Vliv filosofického díla na filmovou teorii a praxi. *Kino-ikon* 14, 2010, č. 2, s. 5 – 20.
- Čechová, Briana: Poetický realismus jako noirová inspirace. In: Martin Kaňuch – Michal Michalovič (ed.), *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*. Bratislava: Edícia Kinematik 2012, s. 49 – 62.
- Čechová, Briana (ed.): *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA 2013.

Čeněk, David – Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.): *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*. Bratislava: SFÚ 2013.

Český hraný film IV 1961 – 1970. Praha: NFA 2004.

Daněk, Oldřich: *Spanilá jízda*. Praha: FS Barrandov 1962.

Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz – čas*. Praha: NFA 2006.

Deleuze, Gilles: *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové 1999.

Delmas, Jean: Jan Nemeč, *Jeune Cinéma*, 1968, č. 33.

Doane, Mary Anne: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002.

Draaisma, Douwe: *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta 2003.

Draaisma, Douwe: *Proč život ubíhá rychleji, když stárneme. O autobiografické paměti*. Praha: Academia 2009.

Duta, Mircea Dan: *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova 2009.

Dvořák, Jan: Filmová kritika a doba, *Film a doba*, 1969, č. 2.

Dvořák, Jan: Filmové proměny. Návraty v čase, *Film a doba*, 1969, č. 10, s. 559.

Dvořák, Jan: Literární inspirace, *Film a doba*, 1968, č. 4, s. 202 – 204.

Eliotová, George: *Osud je černý jezdec*. Praha: ČAS 2010.

Elsaesser, Thomas – Barker, Adam: *Space, frame, narrative*. London: BFI 1990.

Fábera, Miroslav – Kadár, Ján – Klos, Elmar: *Smrt si říká Elgenchen*. Praha: FS Barrandov 1963.

Fiala, Miloš: Jaro československého filmu?, *Film a doba*, 1963, č. 6.

Fiala, Miloš: Ohlédnutí za českým filmem, *Film a doba*, 1969, č. 8, s. 404.

Fiala, Miloš: Ráje a smyky Zbyňka Brynycha, *Film a doba*, 1970, č. 1.

Frampton, Daniel: *Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema*. London: Wallflower Press 2006.

Francl, Gustav: Ať žije republika, *Film a doba*, 1965, č. 12, s. 657.

Francl, Gustav: Na Tváři Lehký Žert, *Film a doba*, 1969, č. 4, s. 202 – 204.

Francl, Gustav (an): Pršelo jim štěstí, *Lidová demokracie*, 26. 3. 1964.

Francl, Gustav (an): Smutné podoby lásky, *Lidová demokracie*, 23. 10. 1969.

Frodlová, Tereza: Některé filmy nové vlny by se měly promítat za trest. O české nové vlně s Vladimírem Körnerem, *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 70.

Fulka, Josef: Bergson a problém paměti. In: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona*. Praha: Oykoimenh 2003.

Gaudreault, André: *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS ÉDITIONS 2008.

Genette, Gérard: *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007.

Genette, Gérard: Rozprava o vyprávění. Esej o metodě, *Česká literatura*, č. 3 – 4, 2003.

Grečner, Eduard: *Drak sa vracia*. Bratislava: Čs. film 1966.

Grečner, Eduard: Film jako voľný verš, *Kultúrny život*, 1964, č. 9, s. 8.

Grečner, Eduard: Neznesiteľná paměť. In: Richard Blech (ed.), *Svet filmových režiséro*v. Bratislava: Obzor 1968, s. 152 – 166.

Hádková, Jana: Zabitá neděle, *Záběr* 23, 1990, č. 11, s. 6.

Halbwachs, Maurice: *Les Adres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan 1925.

Haman, Aleš: *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI 2010.

Hames, Peter: *Československá nová vlna*. Praha: KMa 2008.

Hanáková, Petra: Dává renesance vzniknout fenoménu diváctví? Problémy perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu. In: Petra Hanáková (ed.), *Vývoj perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.

Hayward, Susan: *Cinema Studies. The Key Concepts*. London – New York: Routledge 2006.

Hedbávný, Zdeněk: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo – Divadelní ústav 1994.

Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. Praha: Oikoimeneh 1996.

Helge, Ladislav: Milý soudruhu Žalmane, *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 502 – 503.

Helge, Ladislav – Matějka, Václav: *První den mého syna*. Praha: FS Barrandov 1964.

Hesselberth, Pepita – Schuster, Laura: Into the Mind and Out to the World. Memory Anxiety into the Mind-Game Film. In: Jaap Kooijman – Patricia Pisters – Wanda Strausen, *Mind the Screen*.

Media Concepts According to Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press 2008.

Hrbas, Jiří (hbs): Nedorozumění autora s divákem, *Svobodné slovo*, 26. 3. 1964.

Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu.* Brno: Host 2008.

Chytilová, Věra: *Šašek a královna.* Praha: FS Barrandov 1987.

James, William: *Principles of Psychology.* New York 1890.

Jančová, Vlasta: Česká literatura v českém filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993, s. 92 – 96.

Jankélévitch, Vladimir: *Odpuštění.* Praha: Mladá fronta 1996.

Janoušek, Jiří: Ještě k Démantům noci, *Film a doba*, 1965, č. 3.

Janoušek, Jiří (ed.): *3 a půl.* Praha: Orbis 1965.

Jaroš, Jan: Kachlíkův snímek po dvaadvaceti letech, *Lidové noviny*, 28. 1. 1991.

Jireš, Jaromil: Co je -nový film- ?, *Film a doba*, 1967, č. 6, s. 284 – 288.

Jireš, Jaromil: *Křik.* Praha: FS Barrandov 1962.

Jireš, Jaromil (?): *Žert.* Praha: FS Barrandov 1968.

Juráček, Pavel: Případ pro začínajícího kata, *Film a doba*, 1968, č. 5, s. 237.

Kachlík, Antonín – Kališ, Jan – Nejedlý, Milan: *Pršelo jim štěstí.* Praha: FS Barrandov 1963.

- Kandel, Eric R.: *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York: W. W. Norton & Company 2006.
- Kant, Immanuel: *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenh 2001.
- Kapralov, Georgij: Co zůstává, *Film a doba*, 1965, č. 4, s. 212.
- Kawin, Bruce: *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-person Film*. Princeton: Princeton University Press 1978.
- (keb): Příbeh dnešných dní, *Večerník Bratislava*, 21. 3. 1964.
- Klein, Dušan – Sobota, Miroslav: *Odcizení*. Praha: FS Barrandov 1963.
- Kohout, Pavel: *Mrtvý přišel pro smrt*. Praha: FS Barrandov 1959.
- Kokeš, Radomír D.: Film v paměti a pamět ve filmu, *Pandora*, 2012, č. 24 – 25, s. 205 – 214.
- Kopaněvová, Galina: Bilance času, *Film a doba*, 1969, č. 9, s. 486.
- Kopaněvová, Galina: Kontexty nového československého filmu, *Film a doba*, 1967, č. 8.
- Kopaněvová, Galina: Kritéria se mění, *Film a doba*, 1963, č. 4, s. 169.
- Kopaněvová, Galina: Předlednové Ohlédnutí, *Film a doba*, 1969, č. 1, s. 39.
- Körner, Vladimír – Sobota, Miroslav – Klein, Dušan: *Odcizení*. Praha: FS Barrandov 1963.
- Kovács, András Bálint: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2007.

Křipač, Jan: Maďarský modernistický film 60. let, *Cinepur*, 2009, č. 11 – 12, s. 18.

Kundera, Milan – Kachlík, Antonín: *Já truchlivý bůh*. Praha: FS Barrandov 1969.

Kusák, Alexej: *Tance kolem Kafky. Liblická konference 1963 – vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis 2003.

Kvapík, Jiří – Franc, Martin (a kol.): *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948 – 1967*. Praha: Academia 2011.

Lachmann, Renate: *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002.

Le Goff, Jacques: *Paměť a dějiny*. Praha: Argo 2007.

Leduc, Jean: *Historici a čas*. Bratislava: Kalligram 2005.

Liehm, A. J.: Angažované umění, *Film a doba*, 1965, č. 6, s. 303 – 305.

Liehm, A. J. (ajl): /Atentát Jiřího Sequense.../, *Literární noviny* 14, 1965, č. 14, s. 8.

Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001.

Lukeš, Jan: *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945 – 2012)*. Praha: Nakladatelství Sloart 2013.

Lukeš, Jan: Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba, *Film a doba*, 2000, č. 4, s. 219 – 220.

Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997.

- Macko, Josef: Pôsobenie Alaina Robbe-Grilleta na Slovensku. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993, s. 135 – 139.
- Macko, Jozef: Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe. In: Václav Macek (ed.), *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: SFÚ – Národné kinematografické centrum 1992, s. 119 – 132.
- Málek, Petr: *Melancholie moderny. Alegorie – vypravěč – smrt*. Praha: Dauphin 2008.
- Mareš, Petr: Scénář – verbální text a anticipace filmu, *Illuminace* 26, 2014, č. 4.
- Margolin, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008.
- Máša, Antonín: *Ohlédnutí*. Praha: FS Barrandov 1967.
- Máša, Antonín – Šlapeta, Ivan: *Ohlédnutí*. Praha: FS Barrandov 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenth 2013.
- Micciché, Lino: Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco, *Bianco e nero*, 1965, č. 9.
- Michalovič, Peter – Zuska, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: AMU 2009.
- Mišíková, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: NAMU 2009.
- Mouren, Yannick: *Le flash-back. L'analyse et l'histoire*. Paris: Armand Colin 2005.
- Mravcová, Marie: Čtvero literárních inspirací, In: *Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993.

Münsterberg, Hugo: The Means of the Photoplay. In: Gerald Mast – Marshal Cohen, *Film Theory and Criticism*. New York – Oxford: Oxford University Press 1985.

Nabokov, Vladimir: *Mášenka*. Praha – Litomyšl: Paseka 2008.

Němec, Jan: *Démanty noci*. Praha: FS Barrandov 1963.

Németh, László: Moje česká cesta. In: László Kontler, *Dějiny Maďarska*. Praha: Nakl. LN 2001.

Nora, Pierre: Mezi pamětí a historií, problematika míst. In: Helena Bendová – Matěj Strnad (eds.), *Společenské vědy a audiovize*. Praha: NAMU 2014.

Nová vlna (ne)známá. Moderní nebo módní? In: *Cinepur*, 2013, č. 91, s. 56 – 84.

Novák, Ivo: *Zelené obzory*. Praha: FS Barrandov 1961.

Novotná, Drahomíra: Bída filmové terminologie, *Film a doba*, 1962, č. 5, s. 276 – 277.

Nünning, Angspar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006.

Petříček, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009.

Pilát, Tomáš: *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010.

Pilátová, Agáta: Cesta z centra na periférii, *Divadelní a filmové noviny* 8, 1965, č. 18, s. 4.

Pilátová, Agáta: Loni v září od 5 do 7, *Film a doba*, 1963, č. 5, s. 273.

Pilátová, Agáta: Místenka v kinematografii, *Film a doba*, 1965, č. 4, s. 216.

Pilátová, Agáta: Nad Démanty noci, *Film a doba*, 1964, č. 9, s. 482 – 483.

Pilátová, Agáta: Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a Démantech noci, *Kino 19*, 1964, č. 3, s. 3.

Pilátová, Agáta: On, truchlivý žertěř, *Kino 24*, 1969, č. 8, s. 2 – 3.

Pilátová, Agáta: Svět toho, kdo přichází, *Film a doba*, 1964, č. 2, s. 101 – 102.

Pithart, Petr: *Osmašedesátý*. Praha 1990.

Pittermann, Jiří: Démanty noci, *Kino 19*, 1964, č. 19, s. 5.

Pittermann, Jiří: Pršelo jim štěstí, *Kino 19*, 1964, č. 7.

Plažewski, Jerzy: *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967.

Pommeau, Jeanne: Restaurování filmu Příchozí z temnot, *Iluminace* 26, 2014, č. 2, s. 144 – 150.

Procházka, Jan – Novák, Ivo: *Zelené obzory*. Praha: FS Barrandov 1961.

Protokol X. řádného sjezdu KSČ. Praha 1954.

Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002.

Přádná, Stanislava: *Karel Höger*. Praha: Čs. filmový ústav 1988.

Přádná, Stanislava: *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009.

Přádná, Stanislava: O žertu aneb O čase, *Revue otevřené kultury*, 1991, č. 2, s. 51.

Přádná, Stanislava: Šašek a královna, *Film a doba*, 1988, č. 8, s. 457 – 459.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění. I. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oykoimenh 2000.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění. II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: Oykoimenh 2002.

Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění. III. Vyprávěný čas*. Praha: Oykoimenh 2007.

Ricoeur, Paul: *Memory, history, oblivion*. Přednáška pronesená na konferenci *Haunted Memories? History in Europe after Authoritarianism*, pořádané Středoevropskou univerzitou v Budapešti v březnu 2003 viz www.fondsriceur.fr.

Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001.

Robbe-Grillet, Alain: *Muž, který luže*. Bratislava: Čs. film 1967.

Robbe-Grillet, Alain: *Repríza*. Brno: Host 2006.

Rozhovory Hitchcock – Truffaut. Praha: Čs. filmový ústav 1987.

Salt, Barry: *Moving into Pictures. More on Film History, Style and Analysis*. London: Starword 2006.

Scholes, Robert – Kellogg, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002.

Singer, Irving: *Three Philosophical Filmmakers. Hitchcock, Welles, Renoir*. Cambridge: MIT Press 2004.

Skopal, Pavel: Žánr, divák a protetická paměť. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: NFA 2004.

Skupa, Lukáš: Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu, *Cinepur*, 2014, č. 91, s. 58 – 61.

Soeldner, Ivan: Krasopis místo dramatu, *Film a doba*, 1964, č. 6, s. 322.

Sorabji, Richard: *Aristotelés – O paměti*. Praha: Petr Rezek 1995.

Stadtrucker, Ivan: Muž, který lže. Experiment s interferencí, *Film a doba*, 1968, č. 9, s. 486.

Stadtrucker, Ivan: Zvuk buduje filmový čas, *Film a doba*, 1964, č. 12, s. 662.

Stehlíková, Eva (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU – NFA 2007.

Strnad, Matěj: Pierre Nora, místa a podoby kolektivní paměti. In: Helena Bendová – Matěj Strnad (eds.), *Společenské vědy a audiovize*. Praha: NAMU 2014.

SÚA, fond 02/4, sv. 39 a 54.

Svatoňová, Kateřina: Absurdní ekvivalentnost absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery), *Cinepur*, 2013, č. 91, s. 81.

Svatoňová, Kateřina: Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe. *Iluminace* 26, 2014, č. 2, s. 41 – 55.

Svatoňová, Kateřina: *Odpoutané obrazy. Archeologie (českého) virtuálního prostoru*. Praha: FF UK 2010.

Sviták, Ivan: Groteskní lyrika Jana Němce, *Film a doba*, 1968, č. 5, s. 250 – 255.

Svoboda, Jan: Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: NFA 1993, s. 5 – 11.

Svoboda, Jan: *Proměny filmového vyprávění*. Praha: NAMU 2013.

Svoboda, Jan: Stylistická kritika a situace filmového myšlení v Československu, *Film a doba*, 1967, č. 3.

Škvorecký, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991.

Švanda, Pavel: Poznámky ke Křiku, *Film a doba*, 1964, č. 4, s. 223.

Švanda, Pavel (šv): Pršelo jim štěstí, *Rovnost*, 12. 3. 1964.

Tarkovskij, Andrej: *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura 2009.

Thompsonová, Kristin – Bordwell, David: *Dějiny filmu*. Praha: AMU – Nakl. LN 2007.

Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000.

Toraro, Donato: *Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism*. In: www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/Bergson_film.html

Turim, Maureen: *Flashbacks in Film: Memory & History*. London: Routledge 1989.

Valenta, Vladimír – Kadár, Ján – Klos, Elmar: *Obžalovaný*. Praha: FS Barrandov 1963.

Vanča, Jaroslav: Cena adaptace (aneb potíže s Hrabalem), *Film a doba*, 2007, č. 1, s. 54 – 56.

Vávra, Otakar: *Zlatá reneta*. Praha: FS Barrandov 1964.

Vihanová, Drahomíra – Volf, Petr: *Zabitá neděle*. Praha: FS Barrandov 1969.

Vihanová, Drahomíra: *Zabitá neděle*, *Film a doba*, 1970, č. 3, s. 159.

Voráč, Jiří: *Ivan Passer. Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Brno: Host 2008.

Wajda, Andrzej: *Moje filmy*. Praha: Votobia 1996.

Ward, John: *Alain Resnais, or the Theme of Time*. Londýn: BFI 1968.

Wenig, Jan: Dvakrát Zlatá reneta. S Františkem Hrubínem a Otakarem Vávrou mezi dokončením filmu a sestříhem, *Kino 20*, 1965, č. 4, s. 2 – 3.

Zuska, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton 2002.

Žalman, Jan: K problémům československé filmové moderny, *Film a doba*, 1964, č. 5, s. 230 – 239.

Žalman, Jan: Milý soudruhu Helge, *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 503 – 504.

Žalman, Jan: Nedorozumění..., *Film a doba* 11, 1965, č. 6, s. 331.

Žalman, Jan: První věc – pravda, *Film a doba*, 1963, č. 5, s. 225 – 228.

Žalman, Jan: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: NFA 1993.

Seznam citovaných filmů³⁷³

Adelheid (František Vlácil, 1969)
Alibi na vodě (Vladimír Čech, 1965)
Andaluský pes (Luis Buñuel, 1928)
Ať žije republika (Karel Kachyňa, 1965)
Automat na přání (Josef Pinkava, 1967)
Babička (Thea Červenková, 1921)
Batalion (Přemysl Pražský, 1927)
Bez střechy i bez zákona (Agnès Varda, 1981)
Bez svatozáře (Ladislav Helge, 1963)
Bílý ráj (Karel Lamač, 1924)
Bosonohá komtesa (Joseph Mankiewicz, 1954)
Boxer a smrt' (Peter Solan, 1962)
Cesta hlubokým lesem (Štěpán Skalský, 1963)
Cesta zpátky (Václav Krška, 1958)
City Streets (Rouban Mamoulian, 1931)
Čas snění (István Szabó, 1964)
Čarovné oči (Václav Kubásek, 1923)
Černý Petr (Miloš Forman, 1963)
Červnové dny (Antonín Kachlík, 1961)
Člověk na kolejích (Andrzej Munk, 1956)
Člověk z mramoru (Andrzej Wajda, 1976)
Člověk ze železa (Andrzej Wajda, 1981)
Dáma na kolejích (Ladislav Rychman, 1966)
Démanty noci (Jan Němec, 1964)
Den začíná (Marcel Carné, 1939)
Deset tisíc sluncí (Ferenc Kósa, 1965)
Devět dní jednoho roku (Michail Romm, 1961)
Dita Saxová (Antonín Moskalyk, 1967)
Dny čekání (Károly Makk, 1970)
Dopis neznámé (Max Ophüls, 1948)
Drak sa vracia (Eduard Grečner, 1967)
Dvojitý život (Václav Kubásek, 1924)
Eden a potom (Alain Robbe-Grillet, 1970)
Einstein kontra Babinský (Zdeněk Podskalský, 1963)

³⁷³ Pokud film nebyl uveden v české filmové distribuci nebo v televizi a nenachází se ani ve sbírkách NFA, uvádím ho výhradně pod jeho originálním názvem.

Eliso, můj živote (Carlos Saura, 1976)
Experiment (Martin Frič, 1943)
Falešná kočička (Svatopluk Innemann, 1926)
Fantom Morrisvillu (Bořivoj Zeman, 1966)
Farářův konec (Evald Schorm, 1968)
Flirt se slečnou Stříbrnou (Václav Gajer, 1969)
Fuga na černých klávesách (Drahomíra Vihanová, 1964)
Gösta Berling (Mauritz Stiller, 1924)
Happy End (Oldřich Lipský, 1967)
Helimadoe (Jaromil Jireš, 1993)
Hezká holka jako já (François Truffaut, 1972)
Hirošima, má láska (Alain Resnais, 1958)
Histoire d'un crime (Ferdinand Zecca, 1901)
Hlídač dynamitu (J. Jireš – Hynek Bočan – Zdenek Sirovský, 1963)
Holka Ferrari Dino (Jan Němec, 2009)
Horečka (Louis Delluc, 1921)
Horoucí srdce (Otakar Vávra, 1962)
Hrdina má strach (František Filip, 1965)
Hrůza na jevišti viz též Tréma (Alfred Hitchcock, 1951)
Hvězda zvaná Pelyněk (Martin Frič, 1964)
Chladné dny (András Kovács, 1966)
Ikarie XB 1 (Jindřich Polák, 1963)
Ivanovo dětství (Andrej Tarkovskij, 1961)
Interview (Federico Fellini, 1987)
Já, truchlivý bůh (Antonín Kachlík, 1969)
Jarní povětrí (Ladislav Helge, 1961)
Jarní vody (Václav Krška, 1968)
Jeřábi táhnou (Michail Kalatozov, 1957)
Jméno kódu Rubín (Jan Němec, 1996)
K smrti odsouzený uprchl (Robert Bresson, 1956)
Kabinet doktora Caligariho (Robert Wiene, 1920)
Katapult (Jaromil Jireš, 1983)
Každý den odvahu (Evald Schorm, 1964)
Každý týždeň sedem dní (Eduard Grečner, 1964)
Kde řeky mají slunce (Václav Krška, 1961)
Kolo života (Abel Gance, 1923)
Konec srpna v hotelu Ozon (Jan Schmidt, 1966)
Kouzelný dům (Otakar Vávra, 1939)

Krakatit (Otakar Vávra, 1948)
Krásná vyzvědačka (Miroslav J. Krňanský, 1927)
Kreutzerova sonáta (Gustav Machatý, 1926)
Křik (Jaromil Jireš, 1963)
Kříž u potoka (Jan S. Kolár, 1921)
Křížový výslech (Edward Dmytryk, 1947)
Křtiny (István Gaál, 1967)
Kulhavý ďábel (Juraj Herz, 1968)
Last Moment, The (Paul Fejos, 1928)
Lesní jahody (Ingmar Bergman, 1957)
Léto na horách (Péter Bascó, 1967)
Léto s Monikou (Ingmar Bergman, 1953)
Lev s bílou hřívou (Jaromil Jireš, 1986)
Listopad (Otakar Vávra, 1936)
Lola běží o život (Tom Tykwer, 1998)
Lola Montes (Max Ophüls, 1955)
Loni v Marienbadu (Alain Resnais, 1961)
Lucerna (Karel Lamač, 1925)
Malombra (Carmino Gallone, 1917)
Marketa Lazarová (František Vlácil, 1965 – 1967)
Marnie (Alfred Hitchcock, 1964)
Memento (Christopher Nolan, 2000)
Ménilmontant (Dimitri Kirsanoff, 1925)
Město iluzí (Vincente Minnelli, 1952)
Milenky starého kriminálního (Svatopluk Innemann, 1927)
Místenka bez návratu (Dušan Klein – Miroslav Sobota, 1964)
Mladý Törless (Volker Schlöndorff, 1966)
Mlčená mužů (Josef Pinkava, 1969)
Moc a sláva (William K. Howard, 1935)
Můj strýček z Ameriky (Alain Resnais, 1980)
Muž, ktorý luže (Alain Robbe-Grillet, 1968)
Noční hovory s matkou (Jan Němec, 2001)
Náhoda (Krzysztof Kieślowski, 1981)
Napoleon (Abel Gance, 1925 – 1927)
Napoleon (Velký Korsikán) (J. Stuart Blackton, 1909)
Narkóza (Alfred Abel, 1929)
Nebeští jezdci (Jindřich Polák, 1968)
Nehoda (Joseph Losey, 1967)

Nesmrtelná (Alain Robbe-Grillet, 1962)
Nikdo se nebude smát (Hynek Bočan, 1965)
Noc nevěsty (Karel Kachyňa, 1967)
Nylonový mesiac (Eduard Grečner, 1965)
O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)
Občan Brych (Otakar Vávra, 1958)
Občan Kane (Orson Welles, 1941)
Obchod na korze (Ján Kadár – Elmar Klos, 1965)
Obžalovaný (Ján Kadár – Elmar Klos, 1964)
Ohlédnutí (Antonín Máša, 1968)
Okurkový hrdina (Čestmír Mlíkovský, 1963)
Osm a půl (Federico Fellini, 1962)
Osm žen (François Ozon, 2001)
Ostrov na pevné zemi (Judit Elek, 1969)
Ostre sledované vlaky (Jiří Menzel, 1966)
Otec (István Szabó, 1966)
Panna zázračnica (Štefan Uher, 1966)
Panenství (Otakar Vávra, 1937)
Pasažérka (Andrzej Munk – Witold Lesiewicz, 1961)
Pět holek na krku (Evald Schorm, 1967)
5 × 2 (François Ozon, 2004)
Pět milionů svědků (Eva Sadková, 1965)
Piková dáma (Jakov Protazanov, 1916)
Po stopách krve (Petr Schulhoff, 1969)
Počátek (Christopher Nolan, 2010)
Podivuhodný případ Benjamina Buttona (David Fincher, 2008)
Polibek (Jacques Feyder, 1929)
Posel (Joseph Losey, 1970)
Poslední komando (Josef von Sternberg, 1928)
Poslední růže od Casanovy (Václav Krška, 1966)
Prach času (Theo Angelopoulos, 2008)
Pražské blues (Georgis Skalenakis, 1963)
Případ Barnabáš Kos (Peter Solan, 1964)
Probuzení (Jiří Krejčík, 1959)
Probuzené svědomí (Robert Zdráhal, 1919)
Pršelo jim štěstí (Antonín Kachlík, 1963)
První den mého syna (Ladislav Helge, 1964)
Příchozí z temnot (1921, Jan S. Kolár)

Případ pro začínajícího kata (Pavel Juráček, 1969)
Rampa (Chris Marker, 1963)
Rašomon (Akira Kurosawa, 1950)
Román hloupého Honzy (František Hlavatý, 1926)
Romance pro křídlovku (Otakar Vávra, 1966)
Romeo, Julie a tma (Jiří Weiss, 1959)
Rozhovor (Francis Ford Coppola, 1974)
Rozdvojená duše (Alfred Hitchcock, 1945)
Sál ztracených kroků (Jaromil Jireš, 1960)
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi, 1962)
Sázka na iluze (István Szabó, 1970)
Sestřenice Angelika (Carlos Saura, 1973)
Schůzka v Bray (André Delvaux, 1971)
Sladký život (Federico Fellini, 1960)
Slnko v sieti (Štefan Uher, 1962)
Směšný pán (Karel Kachyňa, 1969)
Smrt kmotřička (Bernardo Bertolucci, 1962)
Smrt si říká Engelchen (Ján Kadár – Elmar Klos, 1963)
Smuteční slavnost (Zdenek Sirový, 1969)
Smyk (Zbyněk Brynych, 1960)
Spanilá jízda (Oldřich Daněk, 1963)
Srpnová neděle (Otakar Vávra, 1960)
Starci na chmelu (Ladislav Rychman, 1964)
Starý dům uprostřed Madridu (Carlos Saura, 1975)
Stav obležení (Costa-Gavras, 1972)
Stín Matyáše Pascala (Marcel L'Herbier, 1925)
Stopy (Jaromil Jireš, 1960)
Stud (Ladislav Helge, 1967)
Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)
Svatba jako řemen (Jiří Krejčík, 1967)
Šašek a královna (Věra Chytilová, 1987)
Škola otců (Ladislav Helge, 1957)
Štěňata (Ivo Novák, 1957)
Tartuffe (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925)
Tatarská poušť (Valerio Zurlini, 1976)
Tenkrát na západě (Sergio Leone, 1968)
Tonka Šibenice (Karel Anton, 1930)
Touha (Vojtěch Jasný, 1958)

Touha zvaná Anada (Ján Kadar – Elmar Klos, 1969)
Tréma viz též Hrůza na jevišti (Alfred Hitchcock, 1951)
Třetí muž (Carol Reed, 1949)
Tři přání (Ján Kadar – Elmar Klos, 1958)
Třiatřicet stříbrných křepelek (Antonín Kachlík, 1964)
Třicet jedna ve stínu (Jiří Weiss, 1965)
Učitel tance (Jaromil Jireš, 1994)
Ucho (Karel Kachyňa, 1969)
Ukradená vzducholod' (Karel Zeman, 1966)
Upír Nosferatu (Friedrich Wilhelm Murnau, 1921)
Úplně vyřízený chlap (Vladimír Čech, 1965)
Válečné tajnosti pražské (Václav Kubásek, 1926)
Varovné stíny (Arthur Robison, 1923)
Věčný svit neposkvřené mysli (Michel Gondry, 2004)
Velká samota (Ladislav Helge, 1959)
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)
Vězení (Ingmar Bergman, 1949)
Vozka smrti (Victor Sjöström, 1920)
Vražda po našem (Jiří Weiss, 1966)
Východ slunce (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)
Zabijáci (Robert Siodmak, 1946)
Zabil jsem Einsteina, pánové (Oldřich Lipský, 1969)
Zabitá neděle (Drahomíra Vihanová, 1969)
Záhadný případ Galginův (Václav Kubásek, 1923)
Záhady lidské duše (Georg Wilhelm Pabst, 1926)
Zářijové noci (Vojtěch Jasný, 1957)
Zde jsou lvi (Václav Krška, 1958)
Zelené obzory (Ivo Novák, 1962)
Zlatá reneta (Otakar Vávra, 1965)
Zločin pana Langa (Jean Renoir, 1935)
Zločin v dívčí škole (I. Novák – L. Rychman – J. Menzel, 1965)
Zpívali jsme Arizonu (Václav Sklenář, 1964)
Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba (D. Vihanová, 2000)
Zrcadlo (Andrej Tarkovskij, 1974)
Zrození národa (David Wark Griffith, 1914)
Ztracená tvář (Pavel Hobl, 1965)
Zvětšenina (Michelangelo Antonioni, 1966)

Zvrácený (Gaspar Noé, 2002)
Žena od vedle (François Truffaut, 1981)
Žena odnikud (Louis Delluc, 1921)
Žena pro všechny (Max Ophüls, 1934)
Žert (Jaromil Jireš, 1968)
Žižkovská romance (Zbyněk Brynych, 1958)