

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

Teze disertační práce

vedoucí práce – PhDr. Petra Hanáková, PhD.

2015

1 Úvod

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 rámec vyprávění, o jeho další, potenciální 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,

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.

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.

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*, rozhodujícím termínem 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 rozléváním 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

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 objektivit: 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 subjektivit. Je absurdní směřovat obě linie tím, že mozek nahlížíme jako zásobárnu nebo substrát vzpomínek. A co víc, při zkoumání druhé linie by se

⁴ Douwe Draaisma, *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 Čechová, Bergson a film. Vliv filosofického díla na filmovou teorii a praxi. *Kino-ikon* 14, 2010, č. 2, s. 5 – 20.

⁷ Josef Fuřka, Bergson a problém paměti. In: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona*, Praha: Oykoiemenh 2003, s. 33 a 37.

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 rozpohybované 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?

2 Struktura práce, její metoda a cíl

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, je třeba nejprve pro takové bádání připravit kontext a zázemí v hraničních disciplínách, především filosofii a naratologii, kde se soustředím zejména na filosofii paměti Henri Bergsona a záběr narativní analýzy Gérarda Genetta. Na základě získaných poznatků si vytvořím vlastní pracovní definici pojmu.

Vzhledem k tomu, že téma nemá oporu v domácí odborné literatuře, považovala jsem rovněž 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 posloužila pro mé téma klíčová historická publikace Maureen Turimové

⁸ Gilles D e l e u z e, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 61.

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 jsem se věnovala komplexně období 60. let v českém filmu, s důrazem na filmy nové vlny.

Vycházela jsem 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 jsem si definovala 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 jsem opomněla 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 čerpá 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 cennou doplňující informací mi byla znalost kritického diskurzu československé nové vlny, k jejímuž dosažení mi napomohl průzkum filmových periodik, vycházejících v období od roku 1962 do roku 1970, při němž jsem se

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

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

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 jsem detailně analyzovala 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 prostředek flashbacku. Zajímalo 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 roviny filmového vyprávění. Vzhledem k důrazu práce na možnosti filmového média zachytit fungování paměti a skutečnosti, že zkoumané filmy vykazují do značné míry obrácení pozornosti k myslí svých hrdinů, považuji pro tuto práci za klíčový 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. Tabulky, do nichž jsem všechny změny v myslí hrdinů zaznamenala, se ukázaly rozhodující pro uchopení jednotlivých děl a určení jejich významu v rámci sledované problematiky.

3 Závěr

Jak bylo uvedeno, 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 analytickou, 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

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

flashbacku vyrůstá, je bezbřehá a Aleida Assmannová, přiznávající 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.“¹² Rozhodla jsem 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 *uchování* obrazů minulosti zůstává *rozpoznávání* jako fenomenologický fakt ve velké míře zázrakem. /.../ Vždyť opětovným prisvojováním historické minulosti prostřednictvím paměti bychom se snad ani nemohli vážně zabývat, kdybychom předtím nevzali do úvahy *enigmatičnost* paměti jako takové,¹³ 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.

¹² Aleida Assmannová, Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti. *Pandora*, 2012, č. 24 – 25, s. 188.

¹³ 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.

let 20. století – , jež jsou pro proces zapamatování a vzpomínání rozhodující.¹⁴ 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 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 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 Maureen Turimové a Barryho Salta.¹⁵ Byť mým cílem bylo demonstrovat problematiku flashbacku na kompletním vzorku české nové vlny s přesahem na veškerou českou tvorbu zkoumaného období, bylo pro mne důležité zjištění, že tento prostředek měl své zajímavé projevy už v domácím filmu 20. a 50. let, korespondující s projevy francouzského filmového impresionismu a s proměnami narace těsně před nástupem nových vln v evropském filmu.

¹⁴ Helena B e n d o v á, Frederic Bartlett, schémata a kognitivní věda. 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. 100.

¹⁵ Maureen T u r i m, *Flashbacks in Film: Memory & History*. London: Routledge 1989; Barry S a l t, *Moving into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*, London: Starword 2006.

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 jsme si pojem, vymezila 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 vícero 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 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 rešerše 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 posuzovali 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 sahalo 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 flashbaky částečné, (ne)kontinuální a (ne)spojité, zvukové a biografické, mající podobu paměťových záblesků, jejichž funkcí je mapovat vztahovou historii (např. KŘIK, 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). 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 (Eduard Grečner, Jaromil Jireš, Jan Němec, Drahomíra Vihanová), jejích předchůdců i ovlivněných kolegů (Ladislav Helge, Otakar Vávra, Antonín Kachlík), 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. K výběru nedošlo náhodně, nýbrž na základě promítnutí všech 218 dlouhých hraných filmů vyrobených v období 1963 – 1969, při němž jsem zjistila, že sledovaná problematika se dotýká jedné třetiny titulů z celkové produkce. V rámci této skupiny jsem identifikovala 36 snímků s flashbackem z oblasti nové vlny, tento počet jsem však dále zúžila na 27 filmů, kde mají flashbacky co říci jak k zápletce, tak stavbě díla. Z této poslední podskupiny jsem si pro analýzu vybrala 14 titulů z toho důvodu, že nám na rozdíl od těch ostatních umožňují rovněž sledovat samotné fungování paměti. 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.

Ve dvou studiích aplikuji narativní analýzu Gérarda Genetta, abych s její pomocí ukázala, jak sledovaní tvůrci pracují s možnostmi existenciální anachronie v rámci filmového vyprávění. Čtyři studie můžeme definovat jako vlivové: ve dvou stopují 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 charakterizují z perspektivy novovlnné estetiky dílo iniciační osobnosti Ladislava Helgeho. Poslední studie je srovnávací a popisují v ní synchronicity a odlišnosti české nové vlny a maďarského modernistického filmu 60. let.

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, STUD), 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 MARKETÁ 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 mysli. V přirozeně hektické činné mysli 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 Démentů 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 paměť, 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 tady navíc posléze změní v subjektivní, a to když se na svět kolem začneme dívat právě očima Druhého. Téměř experimentální charakter má rovněž jedna sekvence v OBŽALOVANÉM: ředitel Kudrna 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 rukou 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, ZABITÁ NEDĚLE, STUD aj.). Analýza filmů Jaromila Jireše a Eduarda Grečnera prokázala jejich vědomou inspirovanost tvorbou Alaina Resnais, 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 Kachlák. 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 Maďarska a Československa, 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,¹⁶ tvrdí Eric 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 Dennetta¹⁷ právě takové příběhy konstituují naše Já jako jedinečnou individualitu odehrávající se v čase.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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/ výběr

- 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.
- Boček, Jaroslav: Nová vlna z odstupu, *Film a doba*, 1966, č. 12, s. 622 – 635.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1997.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992.
- Cieslar, Jiří: Když si film o něco začne říkat (Rozhovor s Janem Němcem), *Film a doba* 46, 2000, č. 2.
- 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 & Copany 1996.
- Currie, Gregory: *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Čapek, Jakub (ed.), *Filosofie Henri Bergsona*. Praha: Oykoymenh 2003.
- Čeněk, David – Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.): *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*. Bratislava: SFÚ 2013.
- Český hraný film IV 1961 – 1970*. Praha: NFA 2004.
- Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz – čas*. Praha: NFA 2006.
- Doane, Mary Anne: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002.
- 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: Filmové proměny. Návraty v čase, *Film a doba*, 1969, č. 10, s. 559.
- Elsaesser, Thomas – Barker, Adam: *Space, frame, narrative*. London: BFI 1990.
- Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993.
- 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: Film jako vol'ný verš, *Kultúrny život*, 1964, č. 9, s. 8.
- Grečner, Eduard: Neznositelná paměť. In: Richard Blech (ed.), *Svet filmových režiséro*v. Bratislava: Obzor 1968, s. 152 – 166.
- Hames, Peter: *Československá nová vlna*. Praha: KMa 2008.
- Hayward, Susan: *Cinema Studies. The Key Concepts*. London – New York: Routledge 2006.
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008.
- Kawin, Bruce: *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-person Film*. Princeton: Princeton University Press 1978.
- Kokeš, Radomír D.: Film v paměti a paměť ve filmu, *Pandora*, 2012, č. 24 – 25, s. 205 – 214.
- Kopaněvová, Galina: Bilance času, *Film a doba*, 1969, č. 9, s. 486.
- Kovács, András Bálint: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2007.
- Le Goff, Jacques: *Paměť a dějiny*. Praha: Argo 2007.
- Leduc, Jean: *Historici a čas*. Bratislava: Kalligram 2005.
- Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001.

- Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997.
- 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.
- 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.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh 2013.
- 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.
- Nová vlna (ne)známá. Moderní nebo módní? In: *Cinepur*, 2013, č. 91, s. 56 – 84.
- Petříček, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009.
- Plažewski, Jerzy: *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967.
- Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002.
- Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění. I.-III.* Praha: Oykoymenh 2000 – 2007.
- Salt, Barry: *Moving into Pictures. More on Film History, Style and Analysis*. London: Starword 2006.
- Scholes, Robert – Kellogg, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002.
- Sorabji, Richard: *Aristotelés – O paměti*. Praha: Petr Rezek 1995.
- Stadtrucker, Ivan: Zvuk buduje filmový čas, *Film a doba*, 1964, č. 12, s. 662.
- Svatoňová, Kateřina: Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 41 – 55.

Svatoňová, Kateřina: *Odpoutané obrazy. Archeologie (českého) virtuálního prostoru*. Praha: FF UK 2010.

Svoboda, Jan: *Proměny filmového vyprávění*. Praha: NAMU 2013.

Svoboda, Jan: Stylistická kritika a situace filmového myšlení v Československu, *Film a doba*, 1967, č. 3.

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

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.

Ward, John: *Alain Resnais, or the Theme of Time*. Londýn: BFI 1968.

Zuska, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton 2002.

Žalman, Jan: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: NFA 1993.

