

Briana Čechová: **Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti.**
Československá nová vlna v zrcadle flashbacku.

Oponentský posudek disertační práce na katedře filmových studií FFUK Praha.

Doktorandka pojala své téma velmi komplexně, zejména proto, že v české filmologické literatuře mu doposud větší pozornost věnována nebyla. Dokonce bych řekl, že to od ní byla značná troufalost, pokusit se tak úzké téma zpracovat formou rozsáhlé práce. Ukázalo se ovšem, že to za to stojí.

V úvodních dvou kapitolách téma pojednává vysloveně teoreticky, z hlediska především filosofického a potom i filmologického. Chápe flashback jako projev tématu paměti a vzpomínky, které jsou zásadní složkou lidského duševního života. Vcelku logicky přitom vychází z prací Henri Bergsona, který již princip lidského vnímání porovnával s principem kinematografu a rozlišoval mezi tzv. čistou vzpomínkou a vzpomínkou – obrazem. Připomíná také termín představitele amerického pragmatismu Williama Jamese „proud vědomí“. O jeho práci se opíral i jeden z prvních představitelů filmové teorie, Harry Münsterberg. Připomíná v této souvislosti, že nelineárnost (achronologičnost) byla v narraci spíše pravidlem, než výjimkou a uvádí v této souvislosti literární díla W. Woolfové, M. Prousta a Th. Manna. Zde mi chybí výslovné připomenutí J. Joyce, který se patrně skrývá pod obecným pojmem „britské moderny“. Tuto část pak ukončuje připomenutím prací Gilla Deleuze, který své filmologické teoreticko – historické úvahy opírá rovněž především o myšlenky Bergsonovy. Poté vymezuje pojem s pomocí předních filmových teoretiků – H. Münsterberga, S. Chatmana a D. Bordwella, v případě těch novějších opírajících se především o literární teorie narrace, zejména ty od G. Genetta. V této souvislosti zde trochu zde postrádám uvedení práce Ch. Metzeho *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, v níž se pokouší aplikovat právě Genetta. Autorka uvádí především typologii flashbacku Yannicka Mourena, z níž i nadále vychází. Má pravdu v tom, že pojem flashback (ev. retrospektiva – z latinského *retro spectare*) nebyl v českém kontextu po dlouhou dobu používán (neuvádějí ho předválečné práce ani slovníky, nevyskytuje se ani v encyklopedii *Film a filmová technika* z roku 1974, Jan Kučera v *Knize o filmu* z roku 1941 mluví jen o „předčasnosti“). Autorka se ale nezamýšlí ani nad terminologickými snahami pozdějšími, pokoušejícími se v duchu Plažewského ponechat starší termín retrospektiva pro delší analeptickou pasáž a termín flashback pro kratší analeptický insert (viz např. *Malý labyrint filmu*). Absence pojmu v české filmologické literatuře byla pravděpodobně zapříčiněna tím, že se téměř vůbec nezabývala problematikou výstavby narrace. Nepoužívá ho ani ještě Zdeněk Forman ve svých skriptech *Výrazové prostředky filmu a televize* (1970), i když mluví o možnosti volby časového průběhu ve filmu. Pojem retrospektiva sem patrně pronikl až díky překladům – Zdeněk Smejkal v české verzi Plažewského knihy z roku 1961 *Filmová řeč* (česky 1967) překládá jeho termíny „akcja retrospektivna“ a „retrospekcja“ jako „retrospektiva“, ev. „retrospektivní skladba“; takto jej používají i autoři analytické studie *Vývoj filmového vyjadřování* (1972) díky překladu kvantifikačně analytického dotazníku z výzkumu UNESCO v rámci kapitoly *Funkce montáže v ději*, kde je navíc bez uvedení pojmu flashforward zavedena i možnost analepse a prolepse jako „konfrontace přítomného děje s minulým a s představami“. Je ovšem možné, že byl používán i dříve některými teoretiky a publicisty – to by si ovšem vyžadovalo širšího výzkumu. Mimochodem – Plažewski teprve do druhého vydání své knihy (1982) zařazuje kapitolu o filmových časech; mluví zde o zastaveném čase (stopzáběr), o čase minulém (retrospektiva, ev. retrospektiva v retrospektivě) a čas budoucí podle něj ve filmu neexistuje, protože pro diváka jde vždy o přítomný čas akce. Na základě knihy M. Martina *Le langage cinématographique* uvádí jako příklad film René Clémenta *Skleněný zámek* (1950), kde

diváci flashforward na smrt dívky nepochopili a režisér záběr pak umístil chronologicky na konec filmu.

V další kapitole autorka uvádí příklady práce s achronicitou v základních dílech tohoto typu na základě knih Maureen Turimové a Barryho Salta přičemž za zcela klíčový považuje film O. Wellese Občan Kane. Sama pak přidává příklad Kalotozovova filmu Jeřábi táhnou i příklady z českých němých a zvukových filmů a dotahuje vývoj takové práce až ke světovým filmům současným. Uvítal bych, kdyby zde blíže byla osvětlena myšlenka o tom, že ke konci 20. let flashbacky v němém filmu „kompenzují zvuk, jehož jsou předzvěstí“. U Ganceho Napoleona jsou scény ze školy z Briene podle mého názoru spíše než flashbacky jakými průběžnými motivy filmu, umělý sníh u smrtelného lože J. F. Kanea může být analogií durée, jak uvádí autorka, ale je spíše odkazem na umělý sníh ve skleněné kouli, která Kaneovi připomíná dětství. U Ophülsa je pak zajímavá práce nejen s retrospektivami, ale i s jinými výstřednějšími prvky filmové řeči, jako jsou zcizovací efekty, zavádějícími děj přímo k okamžiku divákova vnímání filmu.

Těžiště práce spočívá v uvedení výsledků základního výzkumu používání flashbacku ve vzorku 218 českých (ev. slovenských) filmů z let 1963 – 1969 v závislosti na stylech jednotlivých tvůrců a filmových žánrech. Autorka analyzovala nejen filmy, ale i jejich literární a technické scénáře, v nichž je dle jejího zjištění anachroničnost vyprávění různě opisována, ale není terminologicky označena. Jen výjimečně se bohužel obrací také ke srovnání s ev. literární předlohou, aby sledovala rozdíly či inspirace. Sleduje také, jak jsou tyto postupy využívány, ev. přejímány od autorů nové vlny mainstreamovou kinematografií, aniž by bohužel uvažovala o tom, že jde většinou o filmy eklektické v použití filmové řeči a o tom, že mohla být (a také byla) přejímána většinou od zahraničních vzorů a jen v menší míře od vzorů domácích. To je – dle mého názoru – případ především takových filmů jako Smrt si říká Engelchen a Třináctá komnata, patrně i Zlaté renety. Ostatně sama zde uvádí příklad inspirace Bergmanovými Lesními jahodami. Jinak je ovšem komparace s Jirešovým Křikem zajímavá a přínosná. Pochybná je naopak domněnka, že při spolupráci Vávry s Hrubínem šlo u spisovatele o člověka „filmově nezkušeného“ – Hrubín byl vášnivým filmovým amatérem a jeho spolupráce na scénářích ke Zlaté renetě a zejména k Romanci pro křídlovku byla pro konečný výsledek zásadní. Zde je také velmi nepřesná formulace o tom, že „rozený inscenátor Vávra se stal scenáristou“ až ve spolupráci s Hrubínem – Vávra jako scenárista ve 30. letech začínal a téměř vždy si scénáře ke svým filmům psal. Ve 30. a 40. letech se také eklekticky inspiroval zahraničními filmy - především Feyderovými Hříšnými ženami boomskými a Pabstovým Paracelsem. Pokud jde o problém Hegerova deklamačního herectví ve Zlaté renetě, bylo by snad možné uvažovat i o tom, že tak chtěl naznačit záporný charakter své postavy.

Jistou výhradu mám i k tomu, že ke kritickému kontextu nové vlny v kritikách ve Filmu a době autorka postavila časopis Kino, kde se prakticky nic důležitého nepsalo (šlo o popularizační časopis), a nikoliv třeba Host do domu či Divadelní a filmové noviny.

Název kapitoly o filmech L. Helgeho je zbytečně „vtipně“ překombinovaný.

Z dalších případových studií je vynikající kapitola, srovnávající Němcovy Démanty noci a Zabitou neděli D. Vihanové na základě Genettových kategorií posloupnosti, trvání a frekvence a zjištění jejich strukturální podobnosti. Několik výhrad mám k tabulce Struktura změn v činné mysli hrdiny Démantů noci – scéna přípravy noclehu z větví je spíše „reálná“ než vize, podobně jako scény pokusu o naskočení do auta a ve vlaku a kolem něj, i když mají povahu flashbacku; většina scén z „pomezí flashbacku a vize“ je spíše vizí, než flashbackem. Plodný je i pokus přistoupit k vyprávění v Kachlíkových filmech z hlediska Genettových kategorií čas, modus a hlas. Pokusy o přesah zvoleného tématu např. analýzou časově

nepříslušejícího filmu Šašek a královna či srovnáním čs. nové vlny se způsoby vyprávění v dobově odpovídajícím vzorku kinematografie maďarské jsou také pozoruhodné a cenné, ale vymykají se výstavbě práce a bylo by možná lepší je časopisecky publikovat spíše samostatně, jako výzkum na disertační práci navazující.

Celkově disertační práci hodnotím jako vynikající pokus na základě základního výzkumu a s využitím stávající zahraniční i české literatury postihnout fenomén nové vlny sice z úzkého, ale velmi plodného hlediska a využít tématu flashbacku k jeho zařazení do kontextu tzv. druhé moderny světového filmu konce padesátých a šedesátých let. Doporučuji ji proto k obhajobě.

Prof. PhDr. Jan Bernard CSc.
Praha 23. 11. 2015