

Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti. Československá nová vlna v zrcadle flashbacku

Předložená disertační práce se vědomě pohybuje ve dvou tematických a analytických rovinách. Na jedné straně se snaží teoreticky prozkoumat flashback jako významný formální prostředek filmové narace v jeho estetických a filozofických souvislostech, na straně druhé pak tento prostředek využívá jako klíč k analýze formálních inovací filmů československé nové vlny a potažmo filmových modernismů v obecnějším záběru. Flashback je zde sledován především jako zprostředkovatel paměťových obsahů a ukazatel filmové práce s časem, přičemž v tomto aspektu autorka navazuje na svůj diplomantský výzkum a dlouholetý zájem o téma fotografie ve filmu jako, jejími vlastními slovy, „nositele tajemství času“, který do kinematografie vnáší „další rozměr, možnost rozšířeného vyprávění za obrazem, neviděného za viděným“. Prvotním záměrem práce je tedy věnovat pozornost těm obdobím v dějinách kinematografie, které aktivně prozkoumávají téma paměti, a obrátit se ke snímkům, které „se někam a k něčemu vracejí.“ Zkoumání možností paměťových stop a paměťové práce pak stojí v pozadí celého textu, ve kterém je flashback postupně prozkoumáván jako audiovizuální vyjádření filosofického pojmu trvání.

První kapitola podrobně a přesvědčivě shrnuje možné definice pojmu flashback a dosavadní (filozofické, naratologické, literárněvědné i psychologické) výzkumy v daném poli, především právě ve spojení s tématem paměti. Zde se analýza odvíjí hlavně od Bergsonovy filozofie paměti, vzpomínek a trvání a její následného vlivu jak na modernistickou literaturu, tak i na vnímání filmu jako média „stvořeného“ pro vizualizaci procesu vědomí a zachycení vzpomínek. Pojetí filmu jako nově vynalezené „mechanické mysli“, která zrcadlí a zároveň tak dovoluje zkoumat procesy lidské psýché, formuje i přesvědčení o významu epoch a snímků, které tuto potencialitu filmu dovolovaly zkoumat a rozvíjet. V podobném rozměru je do hry postupně vtahována filmová filozofie Gillesse Deleuze, především pak důraz, jaký kladl na tři pro něj ústřední nástroje filmového vyprávění, tedy flashback, flashforward a hloubku pole, které jsou zde vnímány jako interpretační stopy práce s časem. Záběr kapitoly se dále stáčí k naratologii, především v kontextu pojmu vypravěče a jeho spolehlivosti a postupně směřuje ke kognitivistickým aspektům narativní analýzy (zde je inspirací především izraelsko-kanadský naratolog Uri Margolin a jeho pojem tzv. činné mysli). Sumář použití pojmu přímo ve filmové teorii se dále logicky vrací k formalistům, Barthesovi a dalším literárněvědnou naratologií ovlivněným autorům (Chatman ad.). Definiční a zpřehledňující výzkum flashbacku je zde pak převzat především z přehledových prací Maureen Turimové, výkladové definice od Susan Haywardové a typologická mřížka z prací Yannicka Mourena. Definiční kapitola je bohatě ilustrována klasickými příklady daného použití flashbacku, které výklad interpretačně rozzívají a připravují půdu pro analytickou část.

Nicméně k nové vlně se práce dostane až po další přehledové kapitole, kterou jako jedinou považují v celku disertace za problematickou. Tato sekce je totiž jen výběrovým soupisem flashbacků v „kanonické“ kinematografii, který z významné části kopíruje knihu Maureen Turimové (doplněnou autorkou práce především o české příklady, tam se ovšem poměrně neorganicky jedná, hlavně ve starších obdobích, i o

filmy nekanonické; dále se tu pak hojně objevují příklady filmového modernismu analyzované A.B. Kovácsem). Právě signifikantní zaměření na předpokládaný „kánon“ (s výraznou preferencí pro tzv. umělecký film) a archaizující přesvědčení o „nepopíratelných“ vlivových osobnostech v rámci dějin kinematografie (a tedy představa dějin filmu postavených na páteřní linii velkých osobností a hnutí), vytváří archaickou představu „vývoje kinematografie“, směřující od tzv. uměleckých projektů až ke skupině současných „sebereflexivních mainstreamových filmů“ (Nolan, Gondry, Noé ad.). V nutně selektivním, telegrafickém přehledu pak působí nepřesvědčivě jak tvrzení o některých „trendech“ ve vývoji užití a významu flashbacku (např. vyzvedávání skupiny „reverzibilních“ filmů natočených v nultých letech 21. století), ale překvapí zde i např. marginalizace některých komerčních žánrů, které s flashbacy pracovaly velmi intenzivně, jako je především americké melodrama, ale i film noir – kterým např. Turimová věnuje asi nejzásadnější kapitolu své knihy. Celkově tato část práce působí mnohem méně přesvědčivým dojmem než zbytek textu.

Následující oddíly se již věnují novovlnné tematice a vrací se i autorská jistota. Po obecném úvodu a vymezení základních kontur sledovaného období zahajuje autorka sledování role flashbacku v nové vlně analýzou scénářů a způsobů vpisování a odlišování komplikovaných časových rovin v přípravné scénářistické fázi. Výsledkem je především zjištění absence – autorka konstatuje, že většina autorů scénářů pracuje s retrospektivním vyprávěním bez jasně stanovené terminologie a s velmi jednoduchými prostředky, navíc často „pečlivost scenáristova není přímo úměrná kvalitě výsledného filmového díla“. Práce pokračuje hledáním stop flashbacku v dobovém diskurzu – tedy analýzou dobového ohlasu novovlnných filmů v tisku, především v nejvlivnějších časopisech *Film a doba* a *Kino*. Téma práce s časem a reflexe použití „retrospektiv“ se tu ukazuje jako poměrně významný aspekt debat o formalismu, přičemž recenzenti vyzvedávají především rovnováhu formy a obsahu, s tím, že „přílišné“ formální experimenty jsou nahlíženy s dobově charakteristickou podezíravostí, související s ideologickým podložím stylové kritiky.

Následná kapitola se pokouší vytvořit typologii flashbacků ve filmech nové vlny na pozadí všech celovečerních filmů sledovaného období, tedy let 1963–1969. Zde autorka vychází z typologického nástinu Yannicka Mourena (který dělí flashbacy na částečné, kompletní, jediné, ne/kontinuální, ne/spojité, objektivní a subjektivní, podle počtu narátorů, zvukové, biografické a podoby završené elipsy). Ústředním analytickým pojmem se zde stává Margolinova činná mysl, přičemž hlavní zájem je veden ke specifickému využití flashbacku, který je v práci označen jako „časoprostorově kreativní“ – jde o filmy, které hrdinům umožňují pohybovat se mezi současností a přítomností s výhodou sebereflexivnosti tohoto pohybu.

Tato část přináší sedm hutných případových studií týkajících se čtrnácti filmů z daného vzorku, v nichž hraje flashback zásadní roli jak pro téma, tak formální strukturu díla a zároveň významně zpracovávají téma paměti. První tři studie (věnované Janu Němcovi, Drahomíře Vihanové a Antonínu Kachlíkovi) jsou charakterizované jako genettovské, věnované „existenciální anachronii“, další čtyři se tu definují jako „vlivové“ (vliv francouzské nové vlny, vlivy mezigenerační, vlivy a kontakty mezinárodní). Jednotlivé studie detailně rozevírají dílčí fasety práce s časem v nové vlně, nebojí se tradičních postupů interpretace, ale zároveň staví na podrobné formální analýze časových novin. Některé studie jsou vlastně potvrzující, neboť se týkají kanonizovaných filmů paměti (jako je *Žert* či *Démanty noci*), jiné se snaží o přehodnocení kánonu (především studie

vedená snahou se revidovat ne/zařazení Antonína Kachlíka mezi novovlnné tvůrce). Poslední studie se pokouší o dílčí srovnání nové vlny a maďarského „nového filmu“ a vyzvedává jejich pozoruhodné podobnosti. Otevírá se tak i otázka, jak by bylo možné v práci pokračovat dalšími komparacemi.

V shrnutí chci konstatovat, že práce samotná je vlastně flashbackem – v určitém smyslu umanutým a v mnohém proti současnému běhu filmovědného diskurzu směřujícím návratem k uvažování o filmovém modernismu, které se pokouší vrátit formálním analýzám jejich estetický, filozofický a navíc i dnes opomíjený interpretační rozměr. Ne vždy je to setkání úplně organické, často jde záměrně proti soudobým filmovědným postupům (a přiznejme, že i proti školitelským radám); práce se navíc rozpadá se do několika ne zcela propojených oddílů, přičemž jednotlivé studie kolísají v přesvědčivosti a originalitě. Nicméně – i v tomto „anachronickém“ rámci jde o práci velmi všímavou, pečlivou a především hledající vlastní, v mnohém nekompromisní cesty v přístupu k „zlatému fondu“ národní kinematografie, který stále nebyl dostatečně badatelsky zpracován. V tomto hledání je pro mne práce Briany Čechové hodnotnější než četné mechanické a předvídatelné aplikace „moderních“ přístupů na „aktuální“ témata. V tomto kontextu plně doporučuji práci k obhajobě.

V Praze, dne 18.12. 2015

PHDr. Petra Hanáková, Ph.D.