

Oponentský posudek na disertační práci Briany Čechové
Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti.
Čs. nová vlna v zrcadle flashbacku

Ve své disertační práci, která je výstupem dlouhodobého badatelského výzkumu, se Briana Čechová věnuje kategorii času z hlediska formativních a tematických dispozic ve filmové naraci. Pojem flashback, zdánlivě bezproblémové označení retrospekce v temporalitě filmového díla, se v užším, specializovaném pohledu jeví jako daleko složitější fenomén.

V úvodu autorka seznamuje s tématem a genezí své práce, definuje pojem a též upřesňuje okruh svých zájmů, které úzce souvisí s retrospektivní tematikou a přesahují z oblasti filmu i do psychologie (hybnost (pod)vědomí, mentální procesy, vize, sny) a filozofující filmové esejistiky. V historickém průhledu do kinematografických dějin poukázala v důkladném souhrnu příkladů ze světového i českého filmu (místy evidenčně přetíženém a ne vždy koherentním) na legitimitu flashbacku jako specifického vyjadřovacího a kreativního „nástroje“. Z tohoto exkurzu do tematizace „filmového času“ názorně vyplynuly i prudké vývojové změny jak v technologii, tak v tvůrčím zobrazení, které jsou ostatně dodnes v pohybu. O flashbacku v jeho povšechné charakteristice bylo v prvních kapitolách práce předloženo maximum informací.

V následující, teoretické části B. Čechová soustředěně zmapovala výrazový potenciál flashbacku ve filmové naraci, potažmo v ostatních složkách. Koncentrované vymezení tématu vyžadovalo v první řadě adekvátní metodologii a patřičnou kontextualizaci, do níž měla být struktura práce pevně vsazena. Zde je třeba vzít v úvahu, že v přípravném studiu k dané problematice neměla autorka v českém teritoriu k dispozici žádný filmologicky vhodný titul. Proto se v badatelsky obtížné situaci, takřkajíc „sama s flashbackem“, obrátila k autorům zahraniční provenience. Odvolává se k naratologii Uri Margolina, k Maureen Turimové, orientuje se v literatuře dalších, neméně významných autorit (Henri Bergson a jeho filosofie paměti, Gilles Deleuze, A. B. Kovács aj.), od nichž přijala pomocné metodické podněty i inspiraci.

V další, analytické části práce se autorka pokusila aplikovat prostudovanou, zčásti ad hoc upravenou metodologii (narativní analýza Jeana Genetta, typologie flashbacků od Yannica Mourena ad.)¹ na čs. novou vlnu jako na umělecky nejzávažnější historické období české kinematografie, ohraničené datací 1963-1969. Stanoveným cílem bylo verifikovat důležitost flashbacku a jeho specifickou stylotvornou funkci v novovlnných autorských filmech. Jádrem práce tvoří soubor sedmi případových studií o filmech, při jejichž výběru se B. Čechová řídila především kreativním využitím flashbacku. V předcházející kapitole ještě statisticky zpřehlednila jeho frekvenci v tehdejší produkci a v informativním průhledu do dobového filmového tisku pátrala po explicitním ohlasu flashbacků v recenzích nebo studiích. Vědoma si ovšem toho, že tento termín u nás ještě nebyl zavedený (v české terminologii jej zastupovaly pojmy retrospektiva, reminiscence) a flashbackem se rozuměly pouze krátké prostříhy z minulosti. Výsledné zjištění nedostatečné dobové reflexe autorku tím spíš motivovalo ke zpětnému prověření flashbacků a revizi jejich konceptů z pohledu současné filmové vědy.

Ani rešerše literárních a technických scénářů, v nichž se Čechová snažila podchytit konkrétní zmínky o flashbacku v předrealizační fázi, nepřinesly očekávané výsledky. Skrytou identitu stylotvorných „flashbacků“ musela doslova „vytěžit“ z podzemí. Z podnětu Mourenovy typologie si odvodila ještě jeden typ, přílehlavý pro český filmový region, který nazvala *časoprostorově kreativně flashback*. V jeho definici klade důraz na pohyb figur v časoprostoru, který se odehrává v jejich myslí a je jimi reflektován (zvukově, např. komentářem, hlasem mimo obraz, ich formou apod.) Jako doličnou dokumentaci vložila autorka do analytických studií vypracované grafické tabulky s timecody. Ty

¹ Vzhledem k tomu, že jako filmový historik nejsem z odborného hlediska ve filmové teorii dostatečně fundovaná, ponechávám hodnocení metodologie v této práci filmovému teoretikovi.

zaznamenávají u filmů přesně načasované úseky flashbacků v dějové linii, zachycující buď reálné konání, nebo psychické procesy v nitru postav, s označením jejich sebereflexe. I když je to zavedený úzus, nejsem úplně přesvědčená, že tato pracná evidence přináší kromě zpřehlednění stanovené časomíry v analyzovaných segmentech podstatnější poznání. Je mi jasné, že tabulky uspokojí „kovaného“ filmového teoretika jako doklad exaktnosti. Čechová se z nich sice snaží vyvozovat logické důsledky v naraci, částečně i v interpretaci postav, ale nezdají se mi významově nosné. Jakkoli si za touto kritickou poznámkou stojím (a jako oponentka na ni mám právo), uvědomuji si, že je v celkovém hodnocení této práce irelevantní, a může být pominuta jako příliš subjektivní.

Případové studie, které tvoří téměř polovinu práce, nejsou monograficky izolované, nýbrž metodicky provázané stmelující autorskou supervizi zakotvenou v kontextu tehdejší čs. kinematografie. Zahajující studie se vztahuje ke slovenské tvorbě, do níž se v epizodické stopě vepsal svými filmy francouzský spisovatel a režisér Alain Robbe-Grillet. Tato bezprostřední osobní inspirace a vliv na slovenské filmaře přiměla Čechovou k flashbackové „inventuře“ francouzské nové vlny, především ve filmech Alaina Resnaise. Poté se věnuje Robbe-Grilletovým filmům natočeným na Slovensku v koprodukcii (Muž, který luže, Eden a potom) a hledá souvislosti i v detailní analýze filmové balady Drak sa vracia režiséra Eduarda Grečnera. Nadměrně komplikované retrospektivy a zároveň exhibiční kreace kamery fungovaly v analýze flashbacků jako vděčný „materiál“. To mi však nezabraňuje v názoru na filmy samotné, které zejména ve slovenských odborných kruzích bývají nekriticky přeceňované. Jak v Robbe-Grilletových filmech, tak ve filmu Drak sa vracia (i když ten je i v přeestetizovaném obraze snad obhajitelný) posuzuji jejich umělecký dosah jako nejednoznačný a problematický. Tvůrci se zhlédli ve „světovosti“ módní formy, která svojí samoúčelnou experimentací příliš vyčnívá a zpovrchňuje výpověď.

Velmi oceňuji vypracování studie o filmech Křik a Žert, které jsou analyzovány - navzdory jejich různosti – spojitě, a v nichž dostal víc prostoru interpretační potenciál, který autorka v zájmu proporcionality a z ohledu k zadání práce v textu ukázněně krotí. Oproti tomu jako diskutabilní shledávám Kachlíkův film Pršelo jim štěstí, za nějž se Čechová v rozboru intenzivně zasazuje. Považuje jej za nespravedlivě odsunutý do zapomnění v jeho údajně nedocenené výjimečnosti. Spolu s dalším Kachlíkovým dílem, tragikomií Já, truchlivý bůh autorka obě díla vyděluje z politicky poplatné režisérovy tvorby a objevuje v nich obdobné stylotvorné kvality jako ve stěžejních filmech nové vlny. S tím nemohu souhlasit a předesílám, že „bez anticipací k režisérovi politickému angažmá“ (jak Čechová vytýká těm, kdo nejsou ochotni zmíněné dva tituly posoudit objektivně). Jsem přesvědčena, že Kachlík není autorsky souměřitelný s výboji nové vlny, jakkoli argument tvořivého využití flashbacků v obou filmech má své oprávnění. Podle mého soudu předimenzovaná formální stránka ve filmu Pršelo jim štěstí utlumila a místy zastřela jeho snad tušenou, nikoli však přesvědčivou autenticitu.

Úsilí napodobit tehdejší progresivní výrazové výboje, byť se přičily autorské povaze, se podepsalo i na nezdařeném filmu Ladislava Helgeho První den mého syna, v němž Čechová analyzuje kreativní flashbackovou strukturu. V případě obou těchto filmů dávám za pravdu dobové kritice (z níž autorka cituje a polemizuje s ní), že vynaložené ambice nebyly naplněny. Spíš než oživovat zapomenuté sporné filmy, i když teoreticky pasují na vytvořený flashbackový „must“, zdá se mi konstruktivnější uvažovat kritičtěji o módní síle někdejších dobových trendů a jejich rozpačitém průniku na „neobdělanou“ půdu.

Vávroy filmy z šesté dekády (Zlatá reneta, Romance pro křídlovku) a jejich pojetí flashbacků pod novovlnným vlivem podrobila Čechová znaleckým analýzám. Objevná pro mě byla komparace Zlaté renety Otakara Vávry s Křikem Jaromila Jireše, v níž se Čechová dokázala oprostít od zakonzervovaných dosavadních názorů, a rozpletením časových vrstev v obou filmech rozkryla paralelní analogie. U Vávry samozřejmě bere v potaz předpoklad filmařsky pozoruhodné „savosti“ či chceme-li inspiraci z Jirešova hraného debutu. Další srovnávací studii, která „dekonstruuje“ fragmentarizované časové vrstvy a tříšť složitě koncipovaných flashbacků ve filmech Jana Němce Démanty noci a Zabitá neděle Drahomíry Vihanové, považuji v této disertaci za stěžejní. Zároveň ji chápu jako důkazní potvrzení smyslu zvolené metody.

V zásadě považuji tuto disertační práci v české filmové vědě za imponující a průkopnickou a jsem přesvědčena, že její výsledky mohou být zúročeny v dalších aplikovaných studiích. V oblasti soudobého výzkumu o čs. nové vlně shledávám její přínos za nesporný, ojedinělý a podnětný. Flashback autorce umožnil jiný úhel pohledu na umělecky významnou éru a skrze něj dospěla k cenným poznatkům v oboru filmové historie.

Disertační práci Briany Čechové doporučuji k obhajobě.

V Praze, 23. 1. 2016

doc. PhDr. Stanislava Přádná