

Briana Čechová

Pojetí činné mysli hrdinů v debutech Jana Němce a Drahomíry Vihanové

Fenomén osobní historie postav je pro kinematografii příznačný od jejich relativně raných fází, přičemž nakládání s takovým vyprávěcím postupem či myšlenkovým obsahem jedince mělo vždy jistou souvislost s žánrem, filmovou estetikou, poetikou, snahou zaangažovat konkrétní koncepty a reprezentativní myšlenky. V období české, respektive československé nové vlny se v naší kinematografii prosadila introspektivní složka vyprávění jako nástroj reflexe, neboť tomu přály historické, politické a kulturní souvislosti i uvolněný prostor pro nastupující změny ve filmové naraci.¹⁾ Při mém výzkumu, primárně soustředěném na možnosti flashbacku jakožto narativního prostředku pro vyjádření paměti, mne však zajímal časový rozsah i dosah takového do minulosti obráceného postupu a jeho dopady na formální strukturu díla: veškeré projevy anachronie, tedy neshody mezi dvěma časovými pořadími, v rámci filmového vyprávění.²⁾ Jak byli domácí tvůrci schopni prostřednictvím flashbacku proniknout do lidské mysli, zachytit *paměť*, minulost v jejím *trvání*? Pojmy *paměť* a *trvání* přitom chápu v intencích filosofie Henriho Bergsona jakožto přežívání minulých obrazů, které se stále mísí s naším vnímáním přítomnosti, již dokonce mohou nahradit.³⁾ Co v takovém případě existuje, je spíše minulost než přítomnost, její nová podoba, která k nám díky distanci promlouvá bohatší řečí.

Na základě komplexního průzkumu všech 218 českých hraných filmů, realizovaných ve vymezeném období 1963–1969,⁴⁾ mohu konstatovat, že v jedné třetině z nich se vyskytuje flashback. Ze sféry vlivu nové vlny, zahrnující vedle jejich představitelů i inspirované soupevníky, přitom bylo identifikováno 36 filmů s flashbackem a z nich 27 využívá tohoto nástroje způsobem, který je určující pro jeho stavbu i vyznění zápletky. Mezi filmy, které jsem podrobila detailnější analýze a následně interpretaci, mají výlučné postavení debuty

1) Srov. Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002.

2) Více viz Briana Čechová, *Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti. Československá nová vlna v zrcadle flashbacku*. Praha: FF UK 2015. Disertační práce.

3) Henri Bergson, *Hmota a paměť. Esej o vztahu ducha k tělu*. Praha: Oykoiemh 2003, s. 59.

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

Jana Němce a Drahomíry Vihanové *DÉMANTY NOCI* (1964) a *ZABITÁ NEDĚLE* (1969): oba filmy spojuje skutečnost, že vnitřní paměťové obsahy jejich hrdinů signalizují větší záběr či významové soustředění než obrazy jejich přítomného konání. Chlapec zvaný Druhý i nadporučík Arnošt se chytají své minulosti jako záchranného pásu, a proud jejich vědomí tak zásadně vyplňuje filmovou metráž. K pochopení, jak konkrétně práce s časovými rovinami vyprávění v rámci těchto filmů funguje, by nám měla pomoci aplikace základních kategorií narativní analýzy Gérarda Genetta.⁵⁾

Genettova terminologie nám umožní specifikovat každý projev anachronie, změny časového aranžmá, představující rozšíření vyprávěcího pole. Ze tří kategorií, které tvoří podstatu jeho narativní analýzy — kategorie času, způsobu a hlasu — se zaměříme zejména na vztah času příběhu a vyprávěcího aktu. V rámci první kategorie rozlišujeme *aspekt pořádku, trvání a frekvence*. Pro nás bude důležitý právě aspekt pořádku, protože odkazuje k anachronii, a tak nesouladu mezi fabulí a syžetem skrze analepsi a prolepsi, ve filmově teoretickém vyjadřování flashback a flashforward. Vedle narušeného pořádku vyprávění nás ale bude rovněž zajímat způsob, jakým lze vyprávění rozšiřovat, zrychlovat, zpomalovat a kolikrát se událost ve fabuli odehrála, případně kolikrát se o ní vyprávělo. Abychom mohli identifikovat, zda je struktura vyprávění otevřená či uzavřená a jaké existují mezi jednotlivými rovinami vyprávění vztahy, budeme flashbacks a flashforwardy členit do paměťových segmentů a pracovně k nim přiřazovat časy, které nám pomohou od sebe odlišit jednotlivé paměťové vrstvy, a tak ukázat jejich četnost a různorodost. Samotné flashbacks budeme v duchu Davida Bordwella rozdělovat na vnitřní a vnější, tedy podle toho, zda se minulé události odehrály až po první prezentované události nebo ještě před ní.⁶⁾

Genettovy práce, které představují základní pramen pro teorii vyprávění, vnímám v úzké souvislosti s komparativním uvažováním Uri Margolina. Ve snaze popsat možnosti filmového média, jak zachytit fungování paměti, považují za určující Margolinův pojem *činné mysli*, jenž lze definovat jako „subsystém mentálního života jedince, zabývající se zpracováním informací“.⁷⁾ Takový subsystém zahrnuje také afekty, tužby a chtění, které mohou působit jako pohnutky při procesu uvažování, mohou dát vzniknout emočním stavům. Jelikož filmy nové vlny, *DÉMANTY NOCI* a *ZABITÁ NEDĚLE* především, vykazují do značné míry obrácení pozornosti k myslím svých hrdinů a až teprve na druhém místě jsou obrazovým doprovodem jejich žité existence, může být pojem činné mysli při jejich interpretaci klíčový.

Cílem této studie je v návaznosti na Bergsonovu filosofii paměti a s využitím Genettovy a Margolinovy terminologie: 1) popsat a interpretovat časové roviny a jejich vztahy v prvních filmech Jana Němce a Drahomíry Vihanové a 2) demonstrovat na jejich fungování a srovnání schopnost filmového média prezentovat činnost lidské mysli, a tak proniknout do fiktivní paměti jejího nositele.

5) Gérard Genette, Rozprava o vyprávění. Esej o metodě. *Česká literatura*, č. 3–4, 2003. Gérard Genette, *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007.

6) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1997.

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

Autorské souvislosti a dobová reflexe

Celoživotní dílo Vihanové i Němce je tematicky vyhraněné: alespoň v hrané tvorbě umělci zůstali věrni hrdinům z okraje společnosti, ať už se jednalo o vydědence, utečence nebo dobrovolné outsidersy, podivíny a svébytné osobnosti. „Nemohou se s nikým dorozumět. Nikdo se nechce dorozumět s nimi. Jsou cizí, odcizený element. A svět je jim nepřátelský,“⁸⁾ říká o běžících chlapcích režisér Jan Němec a dodává, že ho v souvislosti s tím tolik nezajímalo, „odkud a kam dojdou, ale hlavně cesta sama. V té lze vyjádřit i jejich ohromnou opuštěnost, ztracenost.“⁹⁾ Režisér podle všeho nemyslel na konkrétní válečný příběh, nýbrž na osamělý boj o důstojnou existenci v té nejobecnější 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.“¹⁰⁾ A ze svého osamoceního živoření se snaží doslova vykřičet i Arnošt ze ZABITÉ NEDELE, když nemsmyslně napadá servírku Marii, jedinou mu oddanou obyvatelku spíše vybydleného pevnostního městečka na východě Čech. Zatímco Němcovi mladíci jsou ohrožováni střelbou skutečných pronásledovatelů, Vihanové hrdina nakonec obrátí revolver sám proti sobě. Zbraň, která dosud byla jediným uspokojivým potvrzením jeho existence, se tak příznakovitě 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 Evald¹¹⁾ již usilují o bytí v ústraní vědomě. Ani to však většinová společnost není schopna respektovat a přistupuje k jejich volbě odmítavě.

Vihanové film přitom nebyl schválen ani k premiéře, jeho reflexe byla odsunuta o celých dvacet let a rovněž autorka sama pro vlastní vyjádření prostor nedostala. Němec se oproti tomu ještě mohl v několika dobových rozhovorech zmínit, 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,“¹²⁾ řekl Martinu Brožovi roku 1964. O transponování vnitřního vidění hrdiny do obrazové podoby píše v souvislosti s DÉMANTY NOCI rovněž Agáta Pilátová¹³⁾ nebo Jiří Janoušek, podle něhož se „[v]nitřní realita, představy, sny, vzpomínky, vize [...] 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 ponížené existence.“¹⁴⁾ 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 sno-

8) Agáta Pilátová, Nad Démanty noci. *Film a doba* 10, č. 9, 1964, s. 483.

9) Agáta Pilátová, Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a Démantech noci. *Kino* 19, č. 3, 1964, s. 3.

10) Jean Delmas, Jan Nemec. *Jeune Cinéma*, č. 33, 1968, s. 20.

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

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

13) A. Pilátová, Nad Démanty noci, s. 483.

14) Jiří Janoušek, Ještě k Démantům noci. *Film a doba*, č. 3, 1965.

vými, nebo naopak zase velice ostrými a soustředěnými na detail. V každém případě netříděnými a chaotickými.¹⁵⁾ Jak postřehy recenzentů publikované v 60. letech, tak vyjádření tvůrce samotného nám minimálně u Němcova debutu potvrzují, že se při analýze filmu, soustředěné na fungování lidské mysli v konkrétní extrémní situaci, budeme ubírat plodným směrem.

Chlapci na útěku jsou v *DÉMANTECH NOCI* dva: První dost zásadně určuje osud Druhého, protože ten díky němu není sám, má spolutrpitele. Zároveň se ale Prvnímu možná stane osudným, že s Druhým vymění své boty za tuřín. Boty jsou totiž malé, způsobují Prvnímu čím dál větší bolesti a nakonec se stanou i důvodem dopadení obou chlapců jejich pronásledovateli. Netušíme však, co se v Prvního mysli děje, sdílíme totiž výhradně narativní perspektivu Druhého. Podobně je tomu u Arnošta ze *ZABITÉ NEDĚLE*. Ani on není úplně sám, přičemž zatímco tělnatá servírka Marie jej svou dobrosrdečností táhne spíše k zemi, každé setkání s malou Ingrid ze sousedství ho povznáší. Marii přitom potřebuje, aby vyžil materiálně, kdežto Ingrid mu připomíná ozvuky vzdálené dětské čistoty. Ani jedna jej však nemůže udržet při životě, ani jedna nevidí do jeho vnitřního příběhu a nenabízí vlastní. Než se ponoříme do Arnoštova vědomí, v hrubých rysech jej poznáváme skrze jeho samomluvy, jež však nejsou zdrojem kýžené sebereflexe. Arnoštovy samomluvy jsou totiž podobně jako vzácné pronesené věty Druhého co do významu pro celkové vyznění upozaděné, protože dominantní roli hrají reprezentace činných myslí postav.

Podle Dana Duty¹⁶⁾ 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). Srovnatelnou strukturu ovšem nacházíme i v *ZABITÉ NEDĚLI*. Zatímco Němcovi utečenci se pohybují téměř výhradně v lesním porostu bez horizontu, Arnošt strádá ve sluncem sežehlém Josefově: les a město tvoří rovinu skutečnosti. Oneirickou rovinu pro chlapce představuje káfkovská Praha,¹⁷⁾ pro nadporučíka jsou to vzpomínky na kamarády „z bojiště“, zvláště na poručíka Ivana. Kondicionální sekvence se odehrávají po opuštění lesa nebo v nečekaně estetizovaném kasárenském městě. A třebaže s ústředními hrdiny sdílíme příběhy podle námětů kratičkých předloh Arnošta Lustiga a Jiřího Křenka, rozhodující pro naše vnímání filmu jsou právě ony oneirické a kondicionální aspekty, které Jan Němec a Drahomíra Vihanová do svých filmů dodali. 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 vykořeněnosti u vojáka z povolání v socialistickém Československu. Oba proto přirozeně přistoupili k narušení a významovému rozšíření posloupného vyprávění anachronickými segmenty.¹⁸⁾

15) Jiří Pittermann, *Démanty noci*. *Kino* 19, č. 19, 1964, s. 5.

16) Mircea Dan Dutu, *Výpravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně* 60. let. Praha: FF UK 2009, s. 97.

17) Srov. Jiří Cieslar, *Když si film o něco začne říkat (Rozhovor s Janem Němcem)*. *Film a doba* 46, č. 2, 2000, s. 85.

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

Interpretace časových vzorů

DÉMANTY NOCI a ZABITÁ NEDĚLE se z hlediska *pořádku* vyznačují asociačním narativním principem: Druhý i Arnošt fungují jako průhledné bytosti pro diváka, který vidí, co 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 hocha, horečnatě běžícího závod o život, je to na sedmdesát vnitřních obrazů anachronického charakteru. V případě filmu Drahomíry Vihanové můžeme rozlišit typy veřejných segmentů na pomezí flashbacku a vize (odkazy na přednášky s vojenskou problematikou, společnou střelbu s druhy ve zbrani nebo hospodské pitky po práci) a soukromých kombinovaných segmentů, kde se pohybujeme na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize (vzpomínky zejména na zlatovlásku, v níž se začne Marie proměňovat, až spolu obě ženy téměř splynou ve finální svatební scéně — obr. 1 a 2). Segmenty převážně veřejné naznačují Arnoštovo předstírané chlapáctví suveréna v uniformě (např. poučování nešikovného Ivana na střelnici nebo povyšování se na přednáškách pro záložáky), ale zoufalce bez ní (doma v tepláčkách je to hladový pijan, který vezme zavděk tvrdým skrojkem chleba). Segmenty kombinované oproti tomu načrtávají jeho lepší já coby naivního snílka, upnutého k matné vidině první lásky. Flashbacky zde najdeme především vnější a jejich funkce je doplňující, osvětlující (např. společné zážitky s Ivanem). Jejich opakování přitom nemá redundantní povahu, nýbrž výmluvně demonstruje, nakolik je Arnoštovo uvažování omezené a vzhledem k jeho způsobu života také chudé na podněty. Jak se jeho mechanicky naplňovaná existence umocňuje, skutečné vzpomínky začínají nahrazovat deliriózní vize.



Obr. 1.



Obr. 2.

V DÉMANTECH NOCI je kategorie časového pořádku naplňována ještě podstatně komplikovaněji, a to nejen proto, že anachronických projevů v mysli hrdiny je tady už vzhledem k jeho extrémní situaci více. Typ segmentů na pomezí flashforwardu a vize je prostupován segmenty na pomezí flashbacku a vize — a ty oba jsou ještě konfrontovány s typem segmentů kondicionálních sekvencí. Leitmotiv především pro druhý jmenovaný typ představuje kabát s označením KL (odkaz ke koncentračnímu táboru), v němž se v rámci svého bdělého snění hrdina paradoxně pohybuje i ve své možné předlágové minulosti, i když jej přirozeně odhodil hned na počátku útěku. Byť tady vzpomíná na obyčejný život praž-

ského kluka, má na sobě ocejchovaný hábit (obr. 3). Řečeno slovníkem Henriho Bergsona, čistá vzpomínka neexistuje, nýbrž jde vždy jen o vzpomínku zatíženou tím, co následovalo.¹⁹⁾ Ostatně pomyslného ocejchování kabátem se hoch nezbavuje ani tehdy, když si ve flashforwardu možné budoucnosti 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 pak můžeme vidět, že mají na sobě i přes nové ustrojení stále onen kabát s velkými písmeny (obr. 4). V klasickém koncentračnickém pruhovaném oblečení se hoši objeví jen v rámci tří vnějších flashbacků, časově těsně předcházejících úvodnímu skoku z vagónu vlaku.²⁰⁾



Obr. 3.



Obr. 4.

Vedle kostýmu je pro typ segmentů 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, balkon, peřiny v okně, schránku na dopisy, schodiště, dveře, zvonek. Je to obrazová galerie „sběratelského vizuálního archivu“ kameramana Jaroslava Kučery, těžícího ze své znalosti umění i prvků každodennosti.²¹⁾ „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,“²²⁾ potvrzuje Němec hypotézu, že jakmile se Druhý ocitne u dveří domova a zazvoní, původní flashback nabude charakteru flashforwardu, jehož podobu si divák může dotvořit sám. Proto je vždy částečný a často přerušovaný, jako v tomto případě, kdy si hrdina dychtivě představuje, že je

19) Srov. H. B e r g s o n, *Hmota a paměť*, s. 95.

20) 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. Č i e s l a r, *Když si film o něco začne říkat*, s. 84.

21) Kateřina S v a t o ň o v á, *Absurdní ekvivalent absurdního světa/ Česká staronová vlna* (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur*, č. 91, 2014, s. 82. Srov. Kateřina S v a t o ň o v á, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: NFA – FF UK – MasterFilm 2016.

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

na dosah kýženému cíli a opakovaně zvoní u zavřených dveří nebo vstupuje do oslepujícího světla (prostřednictvím přexpozování materiálu).

Posuneme-li se však od interpretace pořádku k interpretaci *trvání* ve smyslu zpomalování a zrychlování, budeme se i nadále přidržovat perspektivy Henriho Bergsona, protože obsahem vědomí hrdinů je — ať už běží, nebo se opilecky potácejí životem —, co bylo i co bude. Nástrojem zpomalování Arnoštova příběhu je atmosféra samotného vojenského městečka, představující uzavřený svět, kde čas jako by se zastavil už dávno. Hrdinova příprava na život se tady před našima očima proměňuje v přípravu na smrt, v čemž má Arnošt blízko kupříkladu k hrdinovi TATARSKÉ POUŠTĚ (1976). Poručík Drogo v ní marní svůj život v čekání na hrdinský skutek, když se však jeho realizace konečně přiblíží, je pro něho pozdě. Stejně jako Arnoštovi, i jemu unikl život mezi prsty bez jakéhokoliv smysuplného činu. 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?“ Zpomalující funkci mají i náboženské symboly a skutečnost, že se pohybujeme od smrti matky²³⁾ v úvodu ke smrti jejího syna v závěru, zatímco střed filmu vyplňuje rej masek s přítomností smrtky i kama-rádovo a Arnoštovo vlastní koketování se sebevraždou. Zdá se, že pro pomyslně dusivé objetí alegorického kostlivce není Arnošt schopen fungujícího partnerského vztahu, jeho životní příběh stagnuje. Stanislava Přádná podobně diagnostikuje mužovo plané živení jako nevábnou skrumáž detailů odkazující k blížícímu se finále:

Svět se mu rozpadl na množství nesourodých a odpudivých fragmentů, na snůšku absurdních jednotlivostí, které mu zcela zakryly horizont: spirála nefungujícího va-řiče, bzučící masařka, kusy na kámen ztvrdlého chleba, oprýskaná stěna naproti po-steli, krysy s tlustými ocasy dole ve sklepe kasáren, hospodský stůl politý pivem... Takové výjevy střídavě zaplňují plátno až k nesnesitelnosti; až k poslednímu makro-detailu revolveru, který uchopí Arnoštova ruka.²⁴⁾

Oproti tomu symbolické zrychlení nastává prostřednictvím následujícího záběru na terč a kamerové jízdy po inventáři místnosti, onom místě Arnoštova dosavadního přeží-vání. V lakonické zkratce se tak představuje hrdinův právě ukončený život. Nástrojem zrychlení je rovněž vzácně užitá kontrapunktická hudba Jiřího Šusta (zvuk varhan je v opozici k Arnoštovu pragmatickému životnímu postoji).

V DÉMANTECH NOCI je pak nediegetická hudba eliminována zcela, zatímco nástroji zrychlování jsou zvuky jako už zmíněný dusot nohou, dech či vyčerpané sípání, či zvláštní zvukové efekty, např. opakované odbíjení zvonu a zejména z velké části ruční kamera, hekticky dokumentující běh o život. Příznačně vidíme hned v prvním záběru hochy ská-kající z vlaku. Nejprve zaznamenáme až jejich dopad na zem a horečnatý běh do kopce, vlak ovšem zatím nespatříme, jen ho stejně jako hlasy pronásledovatelů slyšíme. Pak usta-ne střelba a vlak odjíždí (opět pouze ve zvukové stopě) a následuje mnohoznačné ticho, zatímco kamera se s kluky hrouť do trávy, dokumentuje jejich kašel, zvracení, po nich le-

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

24) S. Přádná – Z. Škapová – J. Cieslar, *Démanty všednosti*, s. 105.

zoucí mravence. Divák může mít 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 střihem. Prostředkem zpomalování jsou pak oproti tomu kondicionální sekvence možných verzí téhož, které ale zároveň rozšiřují možnosti interpretace: Zabil chlapec selku v zájmu záchrany vlastního života, či nikoli? Co se stalo doopravdy v tramvaji, do níž Druhý opakovaně nastupuje? Přežili kluci svůj závod o život, nebo zůstali ležet mrtví na cestě? Nadbytečné nejsou ani opakované flashbacks zpomalující vyprávění, neboť při jejich každém dalším uvedení dochází k potvrzení významu, či dokonce k jeho změně. Například když se coby diváci 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 i osudné skutečnosti, že První nebyl pro sepsi schopen naskočit do nákladáku, a tak zachránit sebe i Druhého před pronásledujícími starci. Vnitřní flashback, který v závěru opakuje 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.

Aspektu *frekvence* jsme se částečně věnovali už v rámci popisu možností, které zahrnuje aspekt trvání. Opakování událostí v ZABITÉ NEDELI 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 povražení, slyšíme ve zvukové stopě, že jej žena odmítá, zatímco v obraze vidíme pouze nadporučíka, jak jde střídavě po schodech nahoru a dolů, což nasvědčuje, nakolik se jedná o opakovanou situaci. Snové návraty či hypotetické představy o vysněné dívce se rovněž objevují vícekrát, mají jen pozitivnější náboj. Předsmrtná vize svatby ve třech, kde je nevěstou Marie i zlatovláška, naznačuje nerozhodnost hrdiny v retrospektivním i perspektivním vyprávění. V DÉMANTECH NOCI se pak opakovaně vracíme do lesa, k živé i mrtvé selce, do zdánlivě nekonečné tramvaje, k pražským reáliím, k detailům připomínajícím domov, k neznámé dívce, cestě na hřbitov. Příkladem časového navracení se jsou zmíněné kondicionální sekvence, které zprostředkovávají několik možných verzí téže události. Když hladový Druhý vstoupí do chalupy na samotě, v obavách vyčkává, zda mu selka ukrojí krajíc chleba, a přitom uvažuje, zda by ji neměl zabít, aby ho neudala. Třeba by jej žena ale mohla také začít svádět a on by ji pak přece zabil. A další obraz zase naznačuje, že by mu stejně tak mohla podat chleba beze slova a on by ji pro jistotu ze strachu z prozrazení usmrtil stejně. Jak vše doopravdy proběhlo, to se přesně 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, zatímco cílem díla je nevolit a nechat rezonovat všechny varianty toho, co by se v chalupě eventuálně mohlo přihodit. Stejně je tomu i s chlapcovým opakovaným nastoupením do pomyslně nekonečné tramvaje v jedné z mnoha jeho horečnatých vidin nebo s finálními sekvencí, kdy napřed vidíme oba hochy mrtvé na cestě a posléze znovu mizet v lese.

Zvláště intenzivní je sekvence s třikrát padajícím stromem, pokaždé ve větším detailu. V mysli vyčerpaného Druhého představuje kácející se vysoký smrk koncentraci ohrožení, gradaci zoufalství. S Prvním se právě ocitli na kamenitém poli, jehož obtížné překonání

jen násobí jejich kalvárii. V možném flashforwardu chlapec na své tváři znovu ucítí hemžení mravenců, probírá se ze strnulosti a odhodlává k pokračování ve vysilujícím úniku. Při běhu jsou jeho myšlenkové obrazy 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 opakování obrazů se zvyšuje a také se znejasňuje rozdíl mezi vzpomínkami a záblesky možné budoucnosti. Základní divácká touha po katarzi, završení a uzavřenosti díla je definitivně „zmařena“ právě tehdy, když vyjde najevo, že chlapci neskáčou z vlaku znovu, ale že je to zase poprvé.

Funkce změn v činné mysli

Oba analyzované tituly jsou výjimečné tím, že pracují ve významné míře s obrazy *činné mysli* svých hrdinů. Ve scénáři DÉMANTŮ NOCI stroze pojmenovaný chlapec jako Druhý právě vyskočil z vlaku, který jej s druhem v útěku odvážel do dalšího koncentračního tábora, a běží doslova o život. Nadporučíka Arnošta v ZABITÉ NEDĚLI sice zdánlivě deprimuje jen ona další zabitá neděle, avšak ve skutečnosti se ocitl na dně své vleklé existenciální krize. Zatímco Druhý se, možná marně, snaží přežít, jeho „spojenec“ v uniformě Arnošt naopak ztrácí sílu čelit marnosti svého nahodilého životního směřování. Štvané oběti doby — jedna pronásledovaná nejprve německými důstojníky, nato sudetskými starci, druhá vyprázdňenou mocí a vlastními vnitřními démony — nacházejí se ve stádiu fatálního ohrožení, které motivuje k rekapitulaci nejdůležitějších životních okamžiků.

Máme-li si uvědomit zákonitosti obou vyprávění, je třeba sledovat každou změnu v mysli jejich ústředních postav, jejich množství i rozsah. V mysli Druhého dojde během vyprávění k 69 změnám, jen poslední změna se odehrává mimo jeho dosah, z pozice vševedoucího vypravěče. Stejně je tomu i v případě Arnošta, který se „zamyšlí“ 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, Arnošt nahrazuje Ivan, jehož příběh se bude pravděpodobně odvíjet velmi podobně. Ani jedna ze zápletek tak nesměřuje k uspokojivému rozuzlení, ke zklidňující katarzi, nýbrž utvrzuje diváka ve frustraci a bezvýchodnosti z nastolené situace.

Rovněž délka jednotlivých změn dokládá razantní přítomnost minulosti a budoucnosti v mysli zkoumaných postav, v obou případech obrazy těchto vnitřních změn zaujmají jednu čtvrtinu času z celkové délky filmu a vzhledem k jejich množství máme oprávněný dojem, že jejich dosah je i větší. V rovině skutečného příběhu je Druhý velmi aktivní, neboť běží závod o život, vše vykonává téměř mlčky, jeho mysl je však horečnatá, hektická, rozsah jednotlivých změn několikaveršinový. Rovinu oneirických prožitků, mající podobu vědomých a nevědomých asociací, vzpomínek, vizí a tužeb, doplňuje rovina kondicionálních sekvencí, rozšiřující vyprávění o různé varianty průběhu téže události, přitom se obě odvíjejí výhradně od vnitřního života osudem deptaného hrdiny, a rovinu skutečného příběhu tak výrazně upozadují. Arnošta ke zvláštní fyzické ani duševní aktivitě rozhodně nic neinspiroje, ale i jeho mysl tkví podobnou měrou v minulosti. Byť není jako Druhý ohrožen na životě bezprostředně, jeho existence je natolik bezvýchodná, že vnitřní

obrazy jeho minulosti, kombinované s vizemi a předjímáním budoucnosti, představují taktéž pro něho jedinou formu úniku před naprosto neuspokojivě naplňovanou rovinou jeho skutečného příběhu.

Jednotlivé vnitřní změny v myslích hlavních protagonistů DÉMANTŮ NOCI a ZABITÉ NEDELE mají podobu flashbacku, flashforwardu či vize. Ty už jsme si pracovníě rozčlenili do segmentů. V případě DÉMANTŮ NOCI se objevuje typ segmentu na pomezí flashforwardu a vize, který obsahuje opakovanou vizi nedostupného domova. V segmentu na pomezí flashbacku a vize vzpomíná hoch na předkoncentračnickou minulost a segment kondicionální zahrnuje události, které se nestaly, ale pravděpodobně se stát mohly. U ZABITÉ NEDELE je to typ segmentu na pomezí flashbacku a vize a segmentu na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize, přičemž ten první zahrnuje události spíše veřejné povahy a ten druhý Arnoštovy soukromé pocity. Abychom si ukázali, jak členitý je půdorys filmových krajin obou příběhů, vypůjčme si mimořádně z gramatiky jednu její slovesnou kategorii jakožto nástroj pro rozdělení jejich časových pásem. Tak snadno zjistíme, že pro první typ segmentu prvního filmu je příznačný čas předbudoucí, pro druhý předminulý; jakmile však dojde k novému bezprostřednímu ohrožení na cestě v podobě staříků-lovců, vnější flashbacky jsou nahrazeny vnitřními, a tak i čas předminulý časem předpřítomným, tedy že se vracíme k něčemu, co už jsme viděli jako přítomnost. I když je struktura ZABITÉ NEDELE jednodušší, není tomu tak vzhledem k časovým rovinám. V prvním typu 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). Původní flashbacky jsou postupně vytlačovány flashforwardy, první typ segmentu je nahrazován druhým, a to jak hrdinova mysl nabývá stavu předsmrtného deliria a uniká realitě.

Na rozdíl od ZABITÉ NEDELE lze v rámci DÉMANTŮ NOCI vnímat rovněž kapitoly (Útěk, Selka, Lovci, Útěk), které nás znovu přivádějí k existenci časové smyčky a ujištění, že expozici příběh chlapců na útěku začíná i končí. V činné mysli Druhého dochází v 35. minutě filmu k tak horečnatému nakupení paměťového obsahu, že tady můžeme hovořit o bodu kulminace, který 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. Bod 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 sdílají bez protestů.

Závěr

Je až zarážející, co všechno hrdiny filmových debutů Jana Němce a Drahomíry Vihanové spojuje: oba jsou od zbytku světa prakticky izolovaní, a přitom je ten fatálně ohrožuje, oba se vrací v myšlenkách k domovu, přáteli i ztracené lásce, oba nemají co jíst (ovšem Arnošt si za to může sám) a jejich vzpomínky jsou jim jedinou potravou, duševní vzpruhou, útočištěm, jež má někdy podobu až hypnotického vytržení. Druhý i Arnošt se potácejí mezi žitou realitou, vlastními minulými prožitky a jejich vizemi, které se v kritických chvílích množí. Určující je pro ně kostým, ať už je to vojenská uniforma nebo ocejchovaný plášť. *DÉMANTY NOCI* a *ZABITÁ NEDELE* jsou filmy bez katarze, bez konce, bez dechu a bez oddechu pro postavy i pro diváka.

Interpretace stěžejních počinů Němce a Vihanové nám ukazuje bohatost jejich filmového jazyka: spojení roviny skutečné dějové, oneirické pocitové i možné kondicionální oba tvůrci dosáhli díky jejich vzájemné funkční provázanosti, kdy se všechny roviny přelévají bez nároku na rozhodnutí, kde přesně která začíná a končí. Identifikace a rozlišitelnost flashbacků, flashforwardů a vizí je leckdy komplikovaná a záměrně zamlžená. Jejich přiznaným vzorem ve způsobu kladení časových vrstev byl francouzský režisér Alain Resnais, který těsnou souvislost přítomnosti a vzpomínek vedle flashbacků také demonstuje dlouhými jízdami kamery, vyjadřujícími časovou kontinuitu, nebo prostřednictvím detailů, kdy obraz, gesto, ruka na polštáři vyvolají asociace na minulé děje.²⁵⁾ Přesného načasování významových spojů však tehdejší začátečníci dosáhli zejména díky spolupráci se zkušeným střihačem Miroslavem Hájkem.²⁶⁾ Společná, byť zprostředkovaná, jim byla blízkost s realitami světa a díla Franze Kafky: Němec uvádí, že v pražských vizích Druhého důsledně volil místa, kudy spisovatel chodil,²⁷⁾ Vihanová jako by se pohybovala v *ZABITÉ NEDELI* i v *PEVNOSTI* v kulisách jeho *Zámku*. Zůstaneme-li však u filmařských vlivů, podstatně více než o Resnaisově vlivu Němec hovoří o svém zaujetí surrealistickou poetikou Luise Buñuela (viz např. odkaz na sekvenci s mravenci z *ANDALUSKÉHO PSA*, 1928) a dílem Roberta Bressona, hlavně jeho chápáním postav coby modelů (nejvíce ve filmu *K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL*, 1956).²⁸⁾ Společný Bressonovu a Němcovu filmu není totiž námět o mladých mužích na útěku před jistou smrtí, ale i analytický přístup ke snažení hrdinů, demonstrováný častou blízkostí kamery (výrazné polodetaily). U Němce přitom nelze pominout ani onen formativní vliv Ester Krumbachové, která už uchopením kostýmů chlapců i starců zásadně posunula vyznění celého filmu.²⁹⁾

25) Srov. Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 51.

26) „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 ctili, 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 střihl do dneška.“ Srov. J. Čiělár, *Když si film o něco začne říkat*, s. 82.

27) Tamtéž, s. 85.

28) Tamtéž, s. 82.

29) Tamtéž, s. 84.

Podíváme-li se na přetrvávání analyzovaných postupů i motivů u Drahomíry Vihanové a Jana Němce v 90. letech minulého století, kdy se oběma podařilo navázat na svoji novovlnnou kariéru, zůstali oddáni 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. Rovněž následující ZPRÁVA O PUTOVÁNÍ STUDENTŮ PETRA A JAKUBA (2000) má velmi náročnou strukturu, skládající se ze současných dějů a prolínajících se typů vzpomínkových segmentů, kdy jeden patří Petrovi, zatímco ten druhý, klíčový — dokumentující minulé tragické události — zase Jakubovi. Přátelé se už ve skutečnosti nesetkají, ale skrze své reminiscence spolu vedou neustálý dialog. Němec se pak v porevolučním období chopil filmového média především jako nástroje sebereflexe a demonstrace vlastního pohledu na svět. Filmy JMÉNO KÓDU RUBÍN (1996), NOČNÍ HOVORY S MATKOU (2001) a HOLKA FERRARI DINO (2009) využívají značného množství dokumentárního a fotografického materiálu právě 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 paradokumentu o vlastní emigraci využívá režisér kdysi natočeného záznamu v kategorii rodinných snímků. 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.

Chápeme-li spolu s Gillesem Deleuzem flashback a flashforward jakožto nástroje filmové narace schopné zprostředkovat vztah aktuálního obrazu a obrazu-vzpomínky,³⁰⁾ můžeme pak filmy analyzovat podle toho, jak s těmito nástroji režiséři nakládají, jak je využívají při své práci s časem. Pro tvorbu Jana Němce a Drahomíry Vihanové se takový druh rozboru jeví jako zvláště příhodný: veškeré projevy anachronie ve smyslu změny v časovém pořádku filmového díla je zajímaly od jejich školních prací až po filmy poslední. Na filmech DÉMANTY NOCI a ZABITÁ NEDĚLE jsme si však mohli ukázat, že každé takové narušení posloupnosti vyprávění, ať už obrácené směrem k minulosti, budoucnosti nebo k časově nepostižitelnému vnitřnímu myšlenkovému obrazu, mělo pro výsledek rozvíjející charakter a pro diváka výrazný emocionální náboj. Byla to anachronie zvláštního druhu, již ve slovníku budeme hledat marně, anachronie představovaná činnou myslí hrdinů v osudové životní etapě, řekněme anachronie existenciální.

Briana Čechová působí v NFA jako vedoucí kurátorka se specializací na francouzskou, ruskou a českou kinematografii. Ve své disertaci, z níž vychází i tato případová studie, se věnovala tématu *Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti. Československá nová vlna v zrcadle flashbacku*.

30) G. Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*, s. 60.

Citované filmy:

Andaluský pes (Luis Buñuel, 1928), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Fuga na černých klávesách* (Drahomíra Vihanová, 1964), *Holka Ferrari Dino* (Jan Němec, 2009), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *K smrti odsouzený uprchl* (Robert Bresson, 1956), *Noční hovory s matkou* (Jan Němec, 2001), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Pevnost* (Drahomíra Vihanová, 1994), *Tatarská poušť* (Valerio Zurlini, 1976), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Zabitá, Vihanová* (Dominik Krutský, 2011), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (Drahomíra Vihanová, 2000).

SUMMARY

Rendition of The Thinking Mind in the Feature Film Debuts of Jan Němec and Drahomíra Vihanová

Briana Čechová

DIAMONDS OF THE NIGHT (1964) and SQUANDERED SUNDAY (1969) are feature film debuts and, at the same time, prominent works of their authors, the representatives of the Czech New Wave, Jan Němec and Drahomíra Vihanová. The study focuses on one fact the two films have in common: internal contents of protagonists' memory signal larger scope and concentration of meaning than images of their present acting. A comparative analysis of the two films is inspired by the philosophy of memory of Henri Bergson and is terminologically based in the narrative analysis of Gérard Genett and Uri Margolin's concept of the "thinking mind". It aims to describe and interpret temporal layers and their relations in the two works and demonstrate, based on their functioning, the ability of film medium to present the activity of human mind, and in this sense to enter the fictive mind of its bearer. Employing Genett's terminology, the study identifies every manifestation of anachrony — changes of temporal arrangement — that represent the extension of the narrative field. The findings of the presented study comprise the interpretation of temporal patterns and the discovery that there is an anachrony typical for these authors, constituted by the thinking mind of protagonists in a crucial period of life, which is designated in the study by the term "existential anachrony".