

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2021

Ondřej Nuslauer

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

STŘIHOVÁ SKLADBA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**MONTÁŽNÍ PARALELISMUS
V NARATIVNÍCH STRUKTURÁCH FILMŮ
NÁHODA A DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY**

Ondřej Nuslauer

Vedoucí práce: doc. Zdeněk HUDEC, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Editing

BACHELOR'S THESIS

**Montage Parallelism in the Narrative
Structures of the Films Blind Chance and
The Double Life of Veronique**

Ondrej Nuslauer

Thesis advisor: doc. Zdeněk HUDEC, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Montážní paralelismus v narativních strukturách fimů Náhoda a Dvojitý život Veroniky

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce doc. Zdeňku Hudci, Ph.D. za vstřícný a laskavý přístup, dále mé rodině, že mě vždy podporovala v tvorbě a Katedře střihové skladby, že mi dala tu možnost tvořit. Z celého svého srdce děkuji!

Klíčová slova

Montáž, paralelismus, narativ, struktura, film, analýza, Krzysztof Kieślowski, Dvojitý život Veroniky, Náhoda.

Key words

Montage, parallelism, narrative, structure, film, analysis, Krzysztof Kieślowski, The Double Life of Veronica, The Blind Chance.

Abstrakt v ČJ

Bakalářská práce se zabývá projevy montážního paralelismu uvnitř narativních struktur snímků *Náhoda a Dvojitý život Veroniky*. Oblastí zájmů je i snaha pochopit kontext paralelismu a práce s ním v rámci historicky kulturních projevů. Metodologicky se opírám o naratologické koncepce Seymora Chatmana, tato metoda se uplatňuje při analýze montážního paralelismu uvnitř narativu dvou zkoumaných titulů. Cílem je postihnoutí toho, jak montážní paralelismus ovlivňuje význam analyzovaných narativů.

Abstrakt v AJ

This Bachelor's thesis explores manifestations of montage parallelism within the narrative structures of the films *The Double Life of Veronique* and *The Blind Chance*. The aim of the research is to understand the presence of parallelism and to place it in the context of historical and cultural expressions. The thesis is based on the methodological basis of Seymour Chatman's narratological concepts. This method is used in the analysis of montage parallelism within the narrative of the two researched titles. The objective of the thesis is to capture how montage parallelism could affect the meaning of the analysed narratives.

OBSAH

1. ÚVOD	8
2. PARALELISMUS, NARATIV A STRUKTURA	10
2.1 Montážní paralelismus.....	10
2.2 Naratologie – narativ příběhu a diskurzu	13
2.3 Terminologie dle Chatmana	14
2.4 Strukturální vztahy dle Labíka	16
2.5 Paralelismus v naratologickém diskurzu	18
3. NÁHODA	19
3.1 Paralelismus a <i>Náhoda</i>	19
3.2 Náhoda jako princip.....	20
3.3 Mikrostrukturální analýza montážního paralelismu <i>Náhody</i>	21
3.4 Mezostrukturální analýza montážního paralelismu <i>Náhody</i>	23
3.5 Makrostrukturální analýza montážního paralelismu <i>Náhody</i>	25
4. DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY	26
4.1 Paralelismus a <i>Dvojí život Veroniky</i>	26
4.2 Mikrostrukturální analýza montážního paralelismu – <i>Dvojí život Veroniky</i>	27
4.3 Mezostrukturální analýza montážního paralelismu – <i>Dvojí život Veroniky</i>	29
4.4 Makrostrukturální analýza montážního paralelismu – <i>Dvojí život Veroniky</i>	31
5. ZÁVĚR	33
6. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	35
6.1 Prameny	35
6.2 Literatura	36

1. ÚVOD

Kieślowského díla nám předkládají křehkou observaci vnitřku, tichý a nenápadný ponor do nehmatatelných jevů. Při sledování jeho filmů prožívám intenzivní chvění, příběhy dovedou rezonovat mimo ohraničený prostor filmové fikce, vynořují se tam, kam rozum nesahá, ale přesto jej rozum citově obsáhne. Jeho silná autorská sugesce má za následek to, že jsem se nespokojil s pouhým okouzlením nad smyslným průnikem do jeho snímků, ale mám tu potřebu poodhalit jaké principy využívá k tomu, že nás dokáže neznatelně vtáhnout do obsáhlého pocitového rozpoložení svých postav. Jeho díla umí vytvořit tzv. *moment filmového dotyku*. Pocit, že protagonisté ve mně rostou a já jsem s nimi schopen spoluprožívat emocionální nuance všeho druhu.

Úvodní omámení účinkem je podstata, neboť v každém citovém vzplanutí spatřuji důležitost pro ověření racionálních prapočátků. Každý parametr emoce má svůj základní stavební kámen. V kontextu Kieślowského tvorby je pro mě zásadní otázkou, jakou funkci má montáž ve výsledné struktuře příběhu. Práce se tedy soustředí na analytický rozbor montáže s tím, že klíčový zřetel bude brán na paralelismus, hledisko, co pojí narativní schémata filmů *Náhoda* (Przypadek, 1981, Krzysztof Kieślowski) a *Dvoji život Veroniky* (La Double Vie de Véronique, 1991, Krzysztof Kieślowski).

Volba těchto dvou filmů je zásadní i proto, že v těchto případech není paralelismus pouhým montážně formálním principem, ale je vtělen do jádra narace, je substanciální součástí její primární funkce. Každý ze snímků navíc pracuje s jinou strukturálně narativní osou, paralelismus má tak v obou filmech svébytná pravidla.

Pozoruhodné je i rozkročení obou filmů mezi dvě odlišné dekády. *Náhoda*, ocitající se na počátku problematických 80. let v Polsku (politické upevnění režimu, kulturní cenzura), sama řeší otázku morálně-politické zodpovědnosti. Druhý titul zase ve svém zárodku reflektuje vymanění se z politického sevření, avšak bojuje s tržní ekonomikou počátku 90. let. Uchýlení se k francouzské koprodukcí filmu *Dvoji život Veroniky* symbolicky ztělesňuje paralelu mezi Kieślowského lokální vazbou k autorské kinematografii (systém tradice tvůrčích skupin) a fungováním v producentském mezinárodním systému (podstata komerčního úspěchu). Paralela je stěžejní, *Dvoji život Veroniky* v důsledcích mezinárodního rozkročení přináší silnější obrat k vnitřnímu obrazu postav. Kieślowský v jeho tvorbě začíná odstupovat od požadavku, že bytosti jsou konstituovány systémem, bytosti především konstituují jejich duševno.

Další z motivací se vztáhnout ke Kieślowskému je čirý paradox. Řeč je o často se opakujícím motivu osudovosti a náhody – tito zdánliví reprezentanti narativní události charakterizují samotný rukopis autora, tedy někoho, kdo s náhodou v rámci uspořádání narace nikdy nepracuje – náhoda je neexistující vyprávěcí model. Včlenění náhody či osudovosti do uzavřeného filmového tvaru je jinými slovy vytvoření funkce pravidla příčiny a následku, které se v dramatickém díle jeví jako náhoda či osudovost. Vše, co definuje Kieślowského výjimečnost (interpersonalita, intersubjektivita, metafyzičnost, transcendentalita) je sekundární výjev vykvétající z primární schopnosti zdatného vypravěče.

Montážní paralelismus je univerzální pojem, k němuž neexistuje žádná hloubková studie, v uměnovědném diskurzu se často objevuje paralelismus a montáž, avšak většinově souvisí s funkcí paralelní montáže a s paralelismy ve vyprávění. Samotný *paralelismus* v uměleckém díle lze s trochou nadsázky označit jako fenomén, v prozaickém textu je to jev velmi častý. Tématem práce je vyzdvíhnutí projevů, v nichž se montážní paralelismus nejen uplatňuje, ale je arbitrárním komponentem významu. Viktor Šklovskij ve své *Teorii prózy* odhaluje tyto specifika, jeho studie reflektuje hlubší význam figury paralelismu a vytváří tak most do dalšího uvažování nad zcela archaickou formulí. Projevy paralelismu můžeme také nalézt třeba ve starém zákoně anebo moravském folkloru – v nadneseném slova smyslu se jedná o naše převzaté dědictví.

Ve filmové praxi má obdobný pohled na paralelismus i Daniel Arijon v jeho *Grammar of the film language*. Projevy paralelismu jsou pro něj standardizovaným klasickým vyprávěcím modelem, v jeho studii se nachází netradiční hodnocení paralelismu skrze divácky filmovou zkušenost.¹

Primárně se v práci metodologicky opírám o amerického naratologa Seymora Chatmana a jeho monografii *Příběh a diskurz – narativní struktura v literatuře a ve filmu*.² Jak plyne z názvu podtitulu, mediálního rozkročení naratologie do oblasti kinematografie je výrazným badatelským posunem sémiotických teorií. Kategorizace jeho pojmů je klíčová pro segmentaci příběhu a ucelenější definici komponentů filmové narace. Sřihová skladba není pro Chatmana badatelským zájmem, proto ve vztahu k filmové skladbě je důležitá *Dramaturgia sřihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Ľudovít Labík je reprezentantem předně pragmatického postoje v otázce uspořádání stavby filmového dramatu, jeho monografie je cenným přínosem pro kontext montáže – v práci především vnímám podstatnou kapitolu o strukturách. Pozoruhodná je studie Ricka Altmana (*A Theory of Narrative*), kde problematizuje linearitu klasického filmového vyprávění a všimá si latentního způsobu vedení paralelismu, jeho revizionistická úvaha upřednostňuje téma vedení analytické části bakalářské práce.

Jsem si vědom, že princip montážního paralelismu nevytvoří návod, jak excitovat diváka, je potřeba mít na paměti problematiku znakovosti filmů – Kiešlowského dílo není příběh, ale komplex mnohačetných znaků, které umí pozvednout horizontálu filmového zážitku do vertikálních výšin. Cílem práce je postihnout toho, jak zařazení montážního paralelismu do struktury díla ovlivňuje význam analyzovaných narativů a obohacuje chápání výslednému filmu.

¹ ARIJON, Daniel. *Grammar of the film language*. New York: Hastings House, 1976.

² Chatmanovská naratologie se hlásí k tradici francouzského strukturalismu, silně je ovlivněna francouzským literárním teoretikem Geraldem Genettem, který rozšířil složku narace *vyprávění* (discourse) na vlastní akt vyprávění a řazení událostí v textu

2. PARALELISMUS, NARATIV A STRUKTURA

2.1 MONTÁŽNÍ PARALELISMUS

Montážní paralelismus vychází ze základní povahy paralelní montáže. Podstatu paralelní vyprávěcí strategie spatřuje jako důležitou Daniel Arijon v knize *Grammar of the film language*.³ Paralelní montáž je prostředkem k budování konfliktu pomocí skladebného kladení souběžných či protichůdných dějových linek vedle sebe, tím vytváří příčinu přesunu hlavního těžiště zájmu do oblasti zcela jiné. Arijon vnímá paralelní montáž jako tradiční vyprávěcí model klasického amerického filmu, souvisí i s tím, že divák tyto vyprávěcí strategie bezpečně přijímá, neboť s nimi má prapůvodní zkušenost díky znalosti písma a umění jeho čtení. Text nás nutí nahlížet na nativně grafickou podobu čehosi, co obsahuje určitý význam. Tato technika nám dovoluje interpretovat film a cíleně v něm hledat významy, které vzájemně spojujeme. Bez této zkušenosti bychom dle Arijona nedokázali reflektovat filmové paralelismy a přijímat paralelní uspořádání sekvencí. Ačkoliv se filmové paralelismy mohou jevit jako netradiční práce s vyprávěcí osou příběhu, jedná se o standardní princip.⁴ Arijonova myšlenka podněcuje další směr úvah o paralelním uspořádání díla s ohledem na historický kontext.

Jak již naznačil Arijon, definice pojmu paralelní montáže je z velké části encyklopedickým heslem, je popisem jevu práce se sekvencí uvnitř filmu. Proto v této práci nalézám jako výhodnější pracovat s pojmem *montážní paralelismus*, neboť nabízí hlubší interpretační rovinu.

Paralelismus odvozený z řeckého *par-allélos* znamená souběžnost či obdobnost, jedná se o stylistickou figuru⁵, samotný pojem nabývá rozsáhlých intertextuálních proměn díky relacím s rozvinutým větným členem přívlastku⁶. Po vzoru naratologických studií můžeme zkoumat paralelismus jako stylový variační prostředek objevující se již v biblickém dvouverší Starého zákona: *paralelismus membrorum*⁷. V tomto případě lze pojem rozvést do dalších tří podkategorií na *antitetický*, *synonymický* a *syntetický*. Každý z pojmů se vztahuje ke konkrétní obsahové sdělnosti, ku příkladu: „Bohatstvím se člověk může vyplatit, kdežto chudý vyhrožování neslychá.“ (Příslaví, 13:8). Konkrétní příklad antitetického paralelismu staví jednotlivá sdělení do protichůdných vztahů⁸. Jsou to pomyslné miský vah, v nichž každá nese tíhu toho, co stojí na opačné straně spektra. Příslaví obsahuje proporně rytmičnou kompozici, kde princip paralelismu vytváří cestu vedoucí k srovnání a hodnocení, které aktivuje emocionální účast čtenáře nad textem.

³ ARIJON, Daniel. *Grammar of the film language*. New York: Hastings House, 1976, s. 6-11.

⁴ *Tamtéž*, s. 11.

⁵ V kontextu této práce se vždy bude hovořit o figuře z pozice gramatiky filmového jazyka, *figuru* definujeme jako konstruktivní prvek vytvářející obsahového rámce.

⁶ Namátkou můžeme hovořit např.: o *kvantovém paralelismu* z nauky o harmonii, o *monistickém paralelismu* z oblasti psychologie, v mediálních studiích zase o *politickém paralelismu*.

⁷ Překlad pojmu do češtiny by vyzněl jako *souvztažnost gramatického větného členu*.

⁸ VĚTROVEC, Pavel. *První studium Starého zákona*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020, s. 98.

V oblasti lidového umění se pomocí paralelismu vytvářela vnitřní provázanost moravských folklorních textů:

*Hore dědinú voda běží,
ej, s mojú milú iný leží.*

Případ paralelismu ve většině folklorních textů je důsledkem filozofického směřování k animismu: víru v mystickou provázanost člověka a přírody. Děj, co provází lidské konání, je porovnáván se souběhem přírody:

*Vysoko zpívá slaviček
a eště vyšej Janíček,
hory sa čerňajú, lúky zeleňajú,
pod' Janoško domů, vaši ťa volajú.⁹*

Hlavní rysem paralelismu u folklóru je identičnost. Kladení lidského a přírodního na stejnou úroveň vytváří poselství v podobě podvědomých relací o svázanosti jednoty kosmu¹⁰. Každý přírodní moment spoludotváří lidský výraz, a to i přesto, že je společně neprovazuje žádná vzájemná interakce. Tradiční folklorní písně využívají paralelismus jako klíč k vyřčení vnitřně harmonického souvztahu.

Viktor Šklovskij ve své *Teorii prózy*¹¹ pracuje s pojmem *synonymický* (též tautologický) *paralelismus*,¹² převzatý od literárního teoretika Alexandra Veselovského. *Synonymický paralelismus* je dle Šklovského kánon výstavby strof ve finských eposech. Příkladem je následující distichon:

*„Šest zrníček najde si tam,
sedm semen s půdy zvedne“*

Paralelismus je pro Šklovského předmětem výrazu rytmicko-syntaktických řad, kde jsou vedle sebe kladeny tzv. nerovné figury, které se jeví v nepřímé souvztažnosti (*šest zrníček* vs. *sedm semen*). Šklovskij si všímá, že na tomto případě synonymického paralelismu dochází k efektu, kdy při kladení překrývajících se nerovností se o to více podtrhne to, co mají oba ve shodě – v konkrétním krátkém finském úryvku tak nesouvztažnost obou vět při procesu slučování nabývá náhle nového kontextu, vzniká tzv. *diferenciační dojem*. Plodnost, obdarování, či růst jsou možným tematickým vyústěním distance, která volá po přimknutí.

Šklovskému slouží paralelismus jako pohnutka k bližšímu zkoumání poetiky ruské písně – tam je častým prvkem *retardace* (opakování totožných slov ze strofy do strofy).

⁹ Výběr moravských lidových písní ze Zálesí a Strání.

¹⁰ ARTMIŃSKI, Jerzy. *Jazyk v kontextu kultury: dvanáct statí z lublinské kognitivní etnolingvistiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016, s. 47-48.

¹¹ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. V Praze: Melantrich, 1933.

¹² V textu nalezneme ještě psychologický paralelismus, což je spíše kuriozita týkající se čtenářského vnímání, v němž dochází k nepochopení původně zamýšleného významu a vzniká význam nový. S obdobným pojmem se setkáme u Seymoura Chatmana, který nehovoří o psychologickém paralelismu, ale o kontingenci, kterou bude blíže specifikovat podkapitola o naratologii.

Funkce paralelismu a retardace jsou specifické formální příklady básnického oživení vedoucí k vyzdvihnutí podstatného sdělení, že „*forma si tvoří pro sebe obsah*.“¹³ Obdobné je sestaven film *Náhoda*, opakující se sekvence na vlakovém nádraží je ostrou hranicí, od které můžeme reflektovat jednotlivé paralelismy. Neustálé vrácení se na ten samý bod nás nutí narážet do sebe jednotlivě uzavřené děje.

Syntaxe tvořena paralelismy otevírá širší formálně obsahovou anabázi.¹⁴ Tři přístupy k práci s paralelismem demonstrují tradiční užívání napříč historicko-kulturní geografii a jsou vhodnou inspirací pro to, jak obsáhnout *montážní paralelismus*. Ačkoliv v práci reflektujeme umění audiovizuální, podstata je velmi blízká zkušenosti poetické.

Stěžejním rysem pro vytyčení projevů montážního paralelismu je zaměření se na strukturu a v ní obsaženou dynamiku vztahů mezi záběry, jednáním, situací, událostí, sekvencí, aktem a příběhem. Princip montážního paralelismu je zapouzdřen do povahy vyprávění, práce s ním zbavuje dílo mechaničnosti a může mu přidat nové interpretační vrstvy.

¹³ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. V Praze: Melantrich, 1933, s. 38.

¹⁴ Obohacující je i monografie Raymonda Spottiswooda, který princip paralelismu zase demonstruje na příkladu protichůdného použití nespojitého zvuku s obrazem na snímku *Dezertér viz.*: SPOTTISWOODE, Raymond. *A Grammar of the Film*. London, 1955, s. 182-183.

2.2 NARATOLOGIE – NARATIV PŘÍBĚHU A DISKURZU

Literární teoretik Tzvetan Todorov se neptá „Co činí Macbetha výjimečným?“, nýbrž pokládá otázku: „Co dělá z Macbetha tragédií?“ – demonstruje tím podstatný obrat co přejímá americký naratolog Seymour Chatman¹⁵. Chatman používá deduktivní přístup k odhalení toho, jakými prostředky je utvářeno umělecké dílo (může se jednat o divadelní hru, taneční performance, nebo v našem případě film). Chatman pracuje se strukturálně dichotomickým modelem, narativ dělí na *příběh* a *diskurz* (po vzoru francouzského strukturalismu). Příběh je to, co se v narativu zobrazuje, diskurz zase to, jak se to zobrazuje. Postupným členěním obsahuje kategorie, co se podílí na vývoji narativu:



V obecném kontextu lze vnímat kořen *narativu* (*narrative*) jako běžnou zkušenost organizace podnětů ve prospěch porozumění světa kolem nás – zástupcem je běžná komunikace, touha po vzdělání, historie, umění. Konkrétní případ filmového *narativu* v nás vytváří schopnost proniknout a porozumět představě trojrozměrného světa utvořeného z dvojrozměrné souhry světla a stínů.¹⁶ Narativ obsahuje substance – kódy, co souvisí s naší kulturní zkušeností. Kódy napomáhají vyjádření příběhů, diskurzu narativního přenosu. Pro analytický průnik do filmů *Náhoda* a *Dvojitý život Veroniky* je potřeba chápat představu narativu a jeho větvení uvnitř schématu filmu, členění narativu a podkategorie příběhového segmentace vytváří návod, jak mohou v montážním uspořádání díla být chápány vztahy montážního paralelismu na úrovni vyšších obsahových sdělení, a jak jsou jimi podporovány zespod, při pohledu na nejnižší vyprávěcí jednotky. Zároveň je nutné deklarovat, co se za těmito pojmy skrývá.

¹⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

¹⁶ *Tamtéž*, s. 101. Srov.: BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992, s. 33.

2.3 TERMINOLOGIE DLE CHATMANA

Terminologické členění dle Chatmana není dogma, ale z pozice naratologických studií výrazně vyčnívá. Chatman je známý svou letitou praxí upřesňování navrhovaných termínů a snahy dosáhnout dokonale přesných výkladů významů. Tím, že se naše práce zabývá montážním paralelismem, vytahuji jen ty stěžejní a rozšiřuji je o další souvislé interpretace, co jsou podstatné pro projevy montážního paralelismu uvnitř narativu.

Příběh (**story**) je zprostředkování děje pomocí vyprávění ve fikčním rámci. Vyprávění je prezentace příběhu. Příběh je osa kauzálního řetězení a časově prostorové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (protagonistů), „kterou rekonstruuje z narativního textu pomocí odpovědi na otázku: A co se stalo potom?“¹⁷ Aristotelés spatřuje pro příběh důležitý aspekt *holonu*, nutnosti uzavřené provázanosti celku, příběh je ze své podstaty nevyhnutelná komplexnost. Dle Umberta Eca je to dáno antropologickou povahou uvědomění si existence smrti, naše bytí je vědomím začátkem, středem a koncem. Krom nezbytného aristotelovského strukturálního požadavku spatřuje Chatman za hlavní elementy příběhu *události a existenty*.

Události (**events**) indexují *jednání (actions)* a *děni (happenings)*. Události příběhu jsou konfigurací osnovy,¹⁸ v příběhovém schématu konstituují děj,¹⁹ připravují základní hybnou půdu pro incident. Události lze nazývat nejmenšími stavebními jednotkami příběhu. Každá z událostí by měla generovat změnu stavu za pomoci *jednání* nebo *děni*. Jednáním se rozumí veškeré fyzické a psychické pohnutky vyplývající napřímo z chování protagonisty. Děni je vnější síla způsobující pohyb protagonisty, například zemětřesení, povodeň, válka atd. Chatman výrazně poukazuje na fakt, že tyto události musí být zřetězeny souvztažností, i když se jejich příčinnost může jevit na ose příběhu explicitně nebo implicitně. Chatman apeluje na nutnost kauzality, bez níž by nemohlo vzniknout vyprávění. Události se řídí hierarchickou logikou, pokud není kauzalita přísně logicky vedena, nastává kontingence. Kontingence je jinými slovy dosazování si vlastního příběhu tam, kde není. Tato dedukce pramení z již popsané reciprocit příběhu, divácké touze po odpovědi na „a co se bude dít dál?“

Existenty (**existents**) vyplňují druhou komponentu příběhu, jsou zastupovány protagonistou²⁰ (**character**) a prostředím (**setting**). Existenty skládají prostor příběhu,

¹⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 33-34.

¹⁸ Osnovu označuje Aristotelovo *mythos*. V americkém tradičním vyprávěcím modelu nese stejný význam *plot* – Syd Fieldovo paradigma plot pointů viz.: FIELD, Syd. *Screenplay*. New York, NY: MJF Books, 1998, s. 143-159.

¹⁹ S pojmem *děj* se bude v analytické části práce hojně pracovat. Podstatou děje je to, že označuje jenom tu skutečnost, která je dramatickou akcí a vyplývá ze systému dramatu (nutnosti dramatické situace) a podílí se na jeho výstavbě. Děj neoznačuje žádnou jinou skutečnost viz.: CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 71.

²⁰ Bakalářská práce přesouvá terminologický zájem z Chatmanem popsané *postavy* (character) na *protagonistu*. Postava ve filmu nemusí existovat, protagonista ano. *Protagonista* je hlavní hybnou silou kauzality vyprávění, bez protagonisty neexistuje děj viz.: EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*. [Newly rev. ed.]. New York: Simon and Schuster, 1960, s. 106.

neboť události neobsahují prostorové nároky. Existenty zjednodušeně řečeno zasazují příběh do kontextu.

Druhý základní proud narativu – diskurz (**discourse**) je výraz díla, jedná se o výpověď, co představuje základní složku autonomní formy výrazu, obdobou je Aristotelovo *diegésis*. Chatman rozšiřuje diskurz na *přímou prezentaci díla* a *zprostředkovanou*. Zprostředkovaná prezentace narativu je reakcí na otázku, zda když existuje vyprávění, neměl by existovat i vypravěč? O přítomnosti vypravěče hovoří jako o narativním hlasu. Přítomnost vypravěče se odvozuje od prokazatelné komunikace s divákem díla. Reálný autor filmu není vypravěč, vypravěčem může být pouze narativem implikovaný autor vytvářející přímou či nepřímou komunikaci s recipientem (který rovněž může být v roli implicitního recipienta).

Chatman kapitole o diskurzu věnuje rozsáhlý prostor, vypravěčův hlas komplikuje a dokládá na dalších příkladech práce s ním (skrytý vypravěč, manipulace ve vyprávění vypravěčem, nespolehlivý vypravěč) a následně zkoumá jejich hlubší sémantické vztahy napříč celým narativním procesem. Podstatné je pak pro Chatmana *hledisko* – perspektiva, podle které se vyprávění skrze vypravěče realizuje. Ve filmu se jedná o nástroj čítající mnohé možnosti. Film disponuje několika informačními kanály, skrze které lze toto hledisko naplnit (např. auditivní charakter, ve kterém zvukové roviny mohou pracovat nezávisle na sobě). Proud *diskurzu* je pro účely této práce spíše ukázkou navázání na chatmanovy úvahy, snímek *Náhoda* a *Dvojitý život Veroniky* jsou diskurzem přímé prezentace díla. V analýze bude silně zastoupen narativ příběhu.

Samotný příběh ale nestačí, střihová skladba je především vztahovou vazbou, tou se Chatman nezabývá, proto si dovoluji zařadit do práce i prakticky dramaturgický přístup pojetí strukturálních vztahů dle Labíka, které Chatmanovské komponenty umožní začlenit do kompozice.

2.4 STRUKTURÁLNÍ VZTAHY DLE LABÍKA

Aby existoval montážní paralelismus, musí existovat vztah, a nemyslí se jim pouze rovinný vztah mezi předchozím a následujícím záběrem, ale otevřený hyperbolický systém vztahových množin mezi komponenty příběhu. Pragmatický přístup Ludovita Labíka rozšiřuje vztahovost do čtyř základních stupňů strukturálních rovin filmového vyprávění.²¹ S ohledem na Labíkovo působení ve stříhové praxi v sobě strukturální roviny nesou požadovaný klíč k průniku do stěžejních montážních aspektů díla.

- 1) Největší plochu zabírá **makrostruktura**, v rámci filmového díla jde o uspořádání vztahu mezi příběhem (ve filmové minisérii nebo seriálu ve vztahu s příběhy), aktem, sekvencí a scénou. V naratologickém sféře je to vztah diskurzu a příběhu s událostmi a existenty.
- 2) **Mezostruktura** je průsečík vztahů mezi makrostrukturou a mikrostrukturou – tvořena je *beaty*²² ve vztahu k scénám, sekvencím a aktům. Z pozice naratologie jsou zkoumány vztahy existentů a událostí s jednáním a děním.
- 3) **Mikrostruktura** je uvnitř filmových událostí, zkoumání vztahů mezi jednáním anebo vztahů mezi děním, vše v provázanosti s protagonistou a prostředím. Ve filmovém uspořádání celku lze jednoduše říct, že se jedná o zkoumání vztahů mezi záběry, které ale nevytváří událost. Mikrostruktura souvisí i s vnitrozáběrovou montáží, ale musí v narativu pouze naplňovat jednání nebo dění, nesmí přesahovat do vyšší roviny narativu, to by se pak nejednalo o mikrostrukturu.

Pro účely této práce přidávám do roviny mikrostruktury specifickou kategorii prologu, ačkoliv prolog nevytváří jednání ani děj, figuruje jako soběstačná mikrostruktura. V kontextu paralelismu se nepřímo dotýká jádra příběhové sdělnosti, obsahuje možný směr vedení příběhu.

- 4) **Vnitrookénková dramaturgie** – specifická kategorie, v níž můžeme sledovat vztahy mezi vizuálními komponenty a digitálními efekty v rámci jednoho okénka záběru. Tuto strukturu vnímám jako neefektivní vůči výzkumné otázce. Přesto je potřebné uvést specifický strukturální stupeň, abychom ozřejмили Labíkovo smýšlení o strukturách.

²¹ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VERBUM Publishing, s. 58.

²² *Beat* neboli důraz je strukturální zvrát stojící na úrovni jednání v rámci události. Lze jej popsat jako moment změny stavu směřování protagonisty, vyjádřit se dá všemi komponenty filmové řeči. Nástin primitivní situace a *beatu* uvnitř něj: Dítě pláče; dítě dostane bonbon – *beat* – dítě se začne usmívat.

Víceúrovňové členění vztahů mezi strukturami napomůže zpřítomněním projevů montážního paralelismu ²³ u Kieślowského děl. Na tomto základě lze dojít k uvědomění, jaké vyprávěcí strategie je potřeba podniknout, aby se stal paralelismus plnohodnotným partnerem v příběhu a jak je ho potřeba budovat v mikrostrukturálním uspořádání, aby mohl vykvést a plně se projevit v makrostruktuře a následně se stát klíčovým parametrem celkového filmu.

²³ Definice montážního paralelismu zní: Paralelní souvztažnost strukturálního uspořádání filmového díla, v němž se vyskytuje stylistická figura paralelismu. Ta je významotvorná a zpřítomňuje se na ose vyprávění za pomoci skladebných principů, které lze vysledovat v rovině mikrostrukturálních, mezostrukturních a makrostrukturálních vztahů.

2.5 PARALELISMUS V NARATOLOGICKÉM DISKURZU

Labík společně s Chatmanem vytváří pomyslnou demarkační linii, výsledné postřehy obou teoretických smýšlení spatřuji jako obohacující pro montážní paralelismus, ačkoliv zcela paradoxně, ani jeden o významu paralelismu nehovoří. Jejich přístupy však vytváří hybnou půdu pro jeho detailní průzkum. Pokud bychom hledali další inspirativní projevy přítomnosti paralelismu ve filmově vyprávěcích tendencích z pozice naratologie, nalezneme jej u teoretika, kterého Chatman věčně podroboval kritice.

Chatmanova studie je často porovnávána s induktivním přístupem Davida Bordwella,²⁴ u něhož je podstata přisuzována *aktivnímu divákovi*. Tento aktivní divák rekonstruuje příběh na základě prezentovaného syžetu a fabule, aktivita je vedena kognitivními procesy – jedná se model vytváření diváckých hypotéz a jejich postupného ověřování. U Bordwella je zajímavostí, že se v pozdějších studiích věnuje právě otázce paralelismu. Štěpení uspořádání vyprávění bylo v 90. letech trendem, proto se Bordwell uchýlil sepsat studii *Film Futures*, ve které nalezneme jeho systém sedmi konvencí modelu větvičích se příběhů a jejich vztah k lineárnímu vyprávění klasického filmu.²⁵ Bordwell vytváří kategorizaci, která úzce souvisí s žánrovými kódy a spíše popisuje jev paralelismu, nikterak však jeho účinek nebo povahový význam.

Další obohacující naratologickou koncepcí je Altmanova *A Theory of Narrative*.²⁶ Altman zkoumá narativ z paradigmatického hlediska a přichází s pojmem *dual – focus – narrative* (dvou ohniskový narativ), přehodnocuje jím stávající model klasického hollywoodského narativu a všímá si jeho skryté duálnosti. Lineárně vyprávěné příběhy klasického hollywoodského filmu v sobě ukrývají paralelismus, jeho projev je nejvíce zřetelný v návaznosti na scény milostných romancí, kdy máme možnost porovnávat mezi sebou odděleně linie obou milenců, i když základní vyprávěcí osa prezentuje jiný typ událostí. Altmanova teorie nám ozřejmuje silný argument, který je pro námi zkoumaná Kieślowského díla podstatný generátor růstu paralelismu. Paralelismus se ve filmu odvíjí od protagonisty. To, co zastupuje klasická milostná romance, latentní paralelismus a neustálá potřeba srovnávání obou světů partnerů, vytváří zcela vědomě film *Náhoda a Dvojí život Veroniky*.

²⁴ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.

²⁵ *Některé narativní tendence současného hollywoodského filmu*. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Cinepur [cit. 1.07. 2021]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=851>

²⁶ ALTMAN, Rick. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.

3. NÁHODA

3.1 PARALELISMUS A NÁHODA

Podstatným zárodkem pro práci s montážním paralelismem je komplexita charakteru Witka – protagonisty *Náhody*. Aby mohl film pracovat s morálním konfliktem, který je rozkročený napříč politickým, náboženským a sociálním spektrem, potřebuje jej ztělesnit jako jednání protagonisty, který svým počínáním dokáže znázornit vnitřní rozpor pramenící z uvědomění si vlastní individuality. Kieslowský se rozhodl vytvořit protagonistu, jehož vlastní dialektický rozpor konstituuje příběh. Pokud bychom se pokusili charakterizovat komplexnost protagonisty Witka, dojdeme k podstatným neslučitelnostem. Witek věří v Boha, ale náboženství je pro něj nepodstatné. Witek se chce věnovat medicíně, ale Witek nespátřuje v medicíně smysl. Witek chce být politicky aktivní, ale politická aktivita mu nepřipadá důležitá. Jak s těmito rozpory naložit?

Silný charakterový rozptyl může vytvářet dojem nepravděpodobnosti, proto je klíčem k jeho uchopení paralelismus. Paralelismus vytváří falešný pocit, že je Witek rozkročen do tří různých postav, které vždy řeší určitou variaci jednoho dilematu (politickou angažovanost, lékařskou etiku, víru v Boha). Vzniká dojem, že jeden Witek není Witkem druhým, a třetí Witek není tím prvním ani druhým. Ve skutečnosti je Witek enescí všech tří, je jedním komplexem – i proto je filmový příběh formálně epizodicky strukturovaný.

Význam paralelismu se ukrývá v tom, co jsem ověřoval v druhé kapitole na základě Šklovského hodnocení finského eposu. Tři vrstvy charakteru protagonisty na sebe vzájemně nereagují, nestřetávají se, ale koexistují na totožné příběhové ose a jsou vtěleny do jednoho protagonisty. Jejich vzájemné kontrasty napomáhají jejich nutné myšlenkové syntéze (vzniká *diferenciační dojem*), z níž vyústí výsledek protagonistova vnitřního konfliktu. Zároveň se tímto synonymickým paralelismem posiluje téma filmu, které lze pojmenovat jako *odpovědnost za společenské činy*. Vytvářením neustálých srovnávacích linek posiluje příběhovou rovinu a rozdmýchává otázku „a jak s touto zkušeností hrdina naloží?“

Protagonistova komplexita navíc získává kontext díky podstatnému retrospektivnímu sdělení. Dozvíme se, že Witek měl dvojče, které společně s jeho matkou zemřelo při porodu. Witek se narodil jako první, proto údajně přežil. Toto protagonistovo vědomí vytváří leitmotiv paralelismu. Witkovy paralelní světy mají svoji podstatu, jelikož Witek nikdy nebyl na světě sám. Vždy zde existovala kopie jeho já, vždy byl fyzicky spojen s někým, koho nikdy nespátřil – tím se rozšiřuje schéma paralelismu a samotná provázanost těl a duší. Toto uvědomění je stěžejní i pro další práci s protagonistou ve filmu *Dvojí život Veroniky*.

3.2 NÁHODA JAKO PRINCIP

„Ať je hra náhodných prvků v hrdinově osudu sebespletitější, pouhá nahodilost je v dobrém filmu vždy jen zdáním.“²⁷ *Náhoda* již svým názvem svádí k tomu, abychom interpretovali Witkovo počítání jako důsledek náhody a osudu. Ve skutečnosti Kiesłowski vymyslel princip, který má silné zastoupení ve vyprávění a opodstatňuje jednání protagonisty. Vytvořil motiv vlaku, který ztělesňuje čistě tematický charakter Witkovy cesty. To, že nenastoupí do vlaku neznamena, že se stane lékařem. Sekvence na nádraží je děním, které generuje jednání. Jednáním se rozumí v první epizodě rozhovor s komunistickým funkcionářem, který vytvoří událost. Tou je Witkovo rozhodnutí vstoupit do strany a tím se generuje děj a zárodek morálního konfliktu. Předchozí dění (jízda vlaku) a jednání (dialog s komunistou ve vlaku) tak kauzálně vstupuje do volby jeho další životní cesty, je samotným ztělesněním potřeby protagonisty učinit životní změnu. Teprve až se jeho cesta vyčerpá, tak ji musí se vši rituálností podstoupit znovu a jinak.

Vlakové nádraží je tedy bod, nevyhnutelnost, které má sílu předně v tom, že vytváří otázku: „Co se stane poté, co Witek vlak stihne nebo nestihne.“ Witek podniká cestu, na jehož konci nikdy nedojde poznání, proto se v příběhové rovině znovu vrací na počáteční bod snažení – na vlakové nástupiště, kde znovu ustanovuje jednání. Konflikt není v tom, zda Witek stihne vlak nebo ne, ale jaká příčina v dění a jednání ovlivní další životní cestu Witka. Vlakové nádraží vytváří most do paralelismu – stejnou situaci, ale z podstaty jiný výsledek umožňující tyto světy stavět mezi sebe a klást si otázku: „*jaká je ideální životní cesta Witka?*“. Nefiguruje zde proto žádná náhoda ani osud, vždy se jedná čistě o výsledek konfigurace dialektického rozpoložení protagonisty a jeho neustále tendence měnit svůj postoj k životu. Jeho životní cestu mu neukazuje žádná vyšší moc či síla, ale protagonista si ji sám určuje svým konáním. Osud je vždy v rukou protagonisty.²⁸

Výsledná smrt během leteckého neštěstí se opět jeví jako zásah vyšší moci a osudu, ve skutečnosti opět souvisí s komplexním vybudováním protagonisty. Jakákoliv jeho rozhodnutí mají fatální následek, všechny jeho počínání končí nezdarem, každá alternativní cesta více problematizuje jeho původní rozhodnutí, proto je výsledná smrt nevyhnutelným vyústěním, a zároveň tvrdým razítkem narativu. Smrt je silnou deklarací myšlenky, že neangažovat a pohodlí vyvěrající z třetího poznání jsou předobrazem fatality, která již definovala samotný protagonistův život (smrt matky a dvojčete).

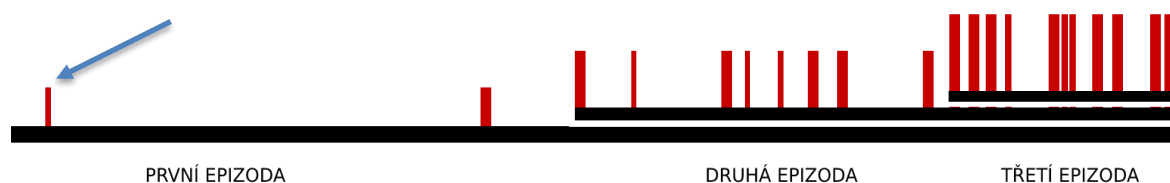
²⁷ BÍRÓ, Yvette. *Teorie filmové dramaturgie: (o dramatičnosti filmu)*. Praha: Československý filmový ústav, 1975, s. 197.

²⁸ Zajímavý je rozhovor s knězem při druhé epizodě, kdy Witek vypráví o tom, co se mu přihodilo a je konfrontovaný otázkou: „*Není to věc náhody?*“ Witek odpoví „*Někdy si myslím, že je.*“ Vyprávění tuto neexistující vyprávěcí strategii neustále přiživuje.

3.3 MIKROSTRUKTURÁLNÍ ANALÝZA MONTÁŽNÍHO PARALELISMU NÁHODY

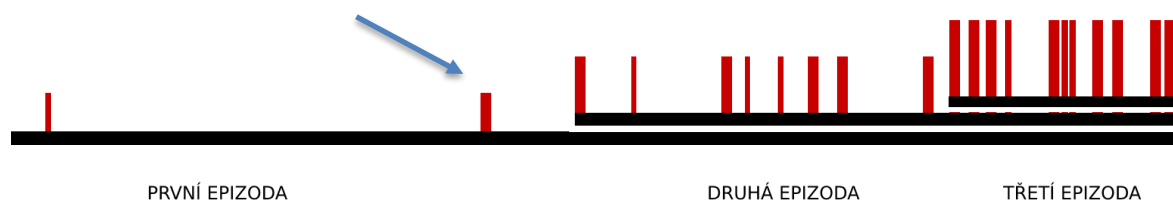
Předchozí podkapitoly nám umožnily zabydlet se v stěžejní podstatě *Náhody*, v tom, co předně reprezentuje. Nyní poukážu na některé stěžejní významotvorné paralelismy, co jsou zabudovány v mikrostrukturálním uspořádání.

Náhoda se svým prologu nastavuje parametr paralelismu, avšak tím, že paralelismus ze své podstaty nabývá až po zhodnocení makrostrukturální kompilace, tak se v počátku může jevit jako nekoncepční manévr. Podstatný je ale proto, že v pozdější fázi děje vytvoří důležitý emocionální kontakt s protagonistou. Pro účelnější průnik do mikrostrukturálních vztahů přikládám strukturální osu *Náhody* a místa, v nichž se s montážním paralelismem pracuje. Červené jsou body výskytu montážního paralelismu, tloušťka značí intenzi zastoupení, modré šipky značí místa, jimiž se budeme zabývat v rámci mikrostruktury. Jednotlivá patra značí epizodické linky.



Prolog nás vtahuje do traumatizujících záběrů, co jsou provázány s lyrizujícími momentkami z dětství. Segmentace jednotlivých výjevů z prologu může vytvářet chaos, ale při důkladnějším odkrytí pojednává o tenké hranici mezi životem a smrtí, už v rané fázi nám předvoj děje poodhaluje charakter nevyhnutelné volby. Obsahuje primárně paralelní tendenci, ale samotný paralelismus obsáhne až po nějakém čase. Ve skladebném uspořádání je prolog podstatný v tom, že nás informuje o *diferenciačním skladebném principu paralelismu*, který ctí po celý zbytek díla.

Narativní tendence montážního paralelismu se poprvé objeví ke konci prvního dějství:



Protagonista v tomto momentu dochází do prvního bodu uvědomění si vlastní morality. V předchozích scénách byl manipulován k činům, které vrcholí tím, že zradí dívku, s níž má milenecký poměr. Dívka je z disentu a Witek to sdělí svému prorežimnímu nadřízenému. S touto událostí se zrodí Witkův zásadní vnitřní morální konflikt. A právě hned po tomto uvědomění se objevuje prvek montážního paralelismu, a to během jednání, kde se milence (kterou udal) svěčuje o traumatické vzpomínce na jeho narození.



Obr. 1) Witek se svěřuje milence

Obr. 2) Witkova vzpomínka

Tento sdílený vjem umocňuje morální boj především v nás. Witek z lidského hlediska selhal, stal se z něj udavač, navíc udal osobu citově nejbližší, ale zároveň se s dívkou setká, vyzná jí lásku a sdílí s ní nový traumatizující zážitek. Retrospektivní vzpomínka z porodu je montážní moment, který vyobrazuje Witkovo rozpolcenost jako nevyhnutelný okamžik vstupu na svět. Aby on mohl žít, muselo jeho druhé já zemřít. Dochází zde k obratu, kdy je těžké jednoznačně hodnotit počínání protagonisty. Podmiňuje tedy Witkova existence zánik ostatních, je jeho čin logickým vyústěním jeho směřování? Tím, že Witek nastolené dilema neřeší, vzniká dramatická tenze vyvěrající ze statickosti protagonisty. Výsledkem statickosti je Witkovo první selhání, vyústění první epizody příběhu.

Jak si můžeme všimnout, paralelismus svou povahou není naplněn v návaznosti na skladebné uspořádání dvou záběrů, je v něm zastoupený, ale formován může být až na základě jednání. Pokud bychom neznali kontext v podobě sekvence udání, nemohli bychom jej natolik problematizovat a stavět retrospektivní vzpomínku na úroveň mileneckého dialogu a následně na úroveň udání.

Vrátíme-li se k příběhové ose, je pozoruhodné, v jakých bodech se paralelismus objevuje. Práce s ním je na úrovni mikrostruktury značně exponenciální, zjednodušeně by se dalo říct, že čím víc jsme zapuštěni do protagonisty a děje, tím máme silnější možnost prohlubovat narativ prvky paralelismu. Montážní paralelismus je tedy možné označit jako bod, ale s vědomím, že tento bod vytváří ze své podstaty plochu, která se promítá na mezostrukturální úrovni.

3.4 MEZOSTRUKTURÁLNÍ ANALÝZA MONTÁŽNÍHO PARALELISMU NÁHODY

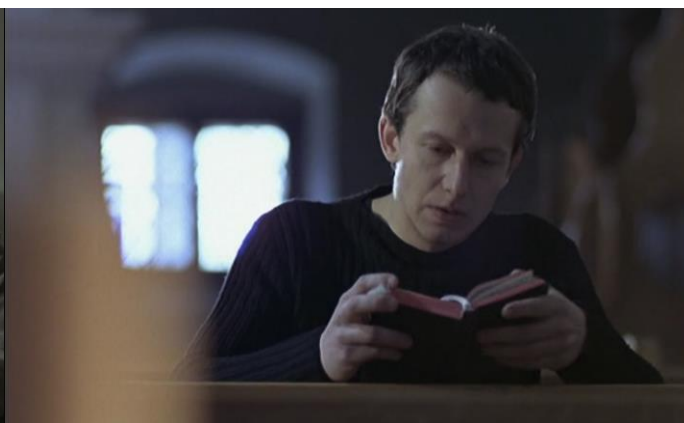
V mikrostrukturálním uspořádání jsme se věnovali silně otázce morálky, pro mezostrukturální vztahové vazby se obracíme k otázce víry. Determinanty děje jsou postavy, které přijdou s Witkem do kontaktu a ukazují mu pravdu, kterou si on sám přivlastní. Projev montážního paralelismu je protkán velkou částí druhé a třetí epizody právě proto, že se hodnota determinantů mění a my díky zkušenosti z první epizody vytváříme jejich souvztažné hodnocení a prahme po novém uvědomění. Nalezneme zde ohromný počet *beatů* co zpřítomňují paralelismus. Namátkou můžeme hovořit o momentu, kdy Witek *nestihne* vlak, nebo kdy se nehodlá etablovat v systému (moment napadnutí příslušníka milice), či kdy začne pomáhat tisknout nelegálně knihy. Mezi těmito lokálními konflikty se rozpíná další, globální aspekt paralelismu, a tím je ona víra.

Jakkoliv byl Witek v první epizodě politicky systémový, tak o tolik výrazně je antisystémový v té následující. Witek se setká s protirežimním knězem, zeptá se ho na smysl života. Kněz mu odpoví, že jej nalezne buďto ve stranické politice, nebo ve víře v Boha. V této scéně je zabudován aspekt *paralelismu*. Otázka ohledně smyslu bytí v prorežimním aktivismu je z pozice kněze absolutně zbytečná, ale z pozice vyprávění nezbytná. Tento moment nás vrací totiž zpět k moralitě Witka z první epizody a my víme, že tehdy dopadla neúspěšně. Ve skutečnosti se kněz ptá, zda nenastal nejvyšší čas uchýlení k víře v Boha, neboť předchozí snažení nevedlo k příznivému účinku.

V této sekvenci je *beat* tvořen střihem, který započne novou reflexi Witkova vztahu k světu.



Obr. 3) Witkovi je prezentována víra



Obr. 4) Witek víru přijímá

Beat se stává reprezentantem montážního paralelismu, přesahuje do významu celé scény a vnímání celistvé základní dějové linie.²⁹ Opět si dopomůžu strukturální osou, na které je červenou barvou vyznačen moment *beatu*, zelená barva značí, kde se tato změna projeví:



Všimněme si, jak každé zásadní rozhodnutí stojí ve středu jednotlivých epizodických linek. Scéna *beatu* je výjimečná právě v tom, že v sobě ukrývá duální retroaktivismus, paralelismus v něm nabývá dvou hodnot. Nejprve skrze souvztažnost s první epizodou, kde vyvstává myšlenka konfrontace politického působení s náboženstvím. Scéna přijetí víry nevytváří pouhou možnost volby, ale posiluje protirežimní náladu a deklaruje přesvědčení, že je potřeba vést systémový boj (Witkovo nelegální tisknutí zakázané literatury), který je spojený s duchovním přesvědčením. Jedná se o výrazný krok ve vývoji děje. Předchozí Witek jednal v předem vytyčených systémových kolejích, přihlášení do strany bral jako společenskou výzvu. V sekvenci s *beatem* podnikl důraznější obrat k individualismu, který před něj postavil nový druh překážek.

V druhém případě je hodnota paralelismu složitější, ve třetí epizodě se totiž obrací ateismus proti náboženství, ale nejen to. V kontextu uplynulého příběhu ještě prověřuje tuto neslučitelnost s politickým uvědoměním a politickou staticností. Události ve třetí epizodě jsou sumarizací veškerých paradoxů vývoje děje. Witek plní přání otce, zvolí si cestu, které se od začátku vyhýbal a která v něm nepodněcuje žádný morální konflikt, naopak, aktivuje jeho pasivní angažovanost.

Beat se v případě třetí dějové epizody odehrává během dialogu, kdy Witek nepodepíše petici za propuštění studenta z disentu, který tiskl nelegálně knihy. Zároveň ihned v ten samý moment se dozvíme, že Witek ani netouží vstoupit do strany, že dokonce nevěří ani v Boha. Protagonista popírá veškeré jeho předchozí úsilí, aby se mohl věnovat úsilí novému, tím je budování vlastní rodiny – nové, vyšší patro individualismu. Takto vedený paralelismus podněcuje otázku, zda má ideologický pluralismus definovat člověka a zda neangažovanost může problematizovat Witkovo cestu. K čemu jeho veškeré úsilí směřovalo? Před námi se vyobrazuje pocit falešného vítězství, Witkovi má co chce, nehledá žádnou vyšší pravdu skrze ideologické hodnoty.

Příklad prvního *beatu* je ukotven do mezostrukturálních vazeb, vytváří paralelismus k sekvencím systémového uvědomění, rozhodnutí přijmout víru rezonuje s předchozím rozhodnutím stát se členem strany. Druhý příklad *beatu* z třetí epizody souvisí s tím předchozím zmíněným, ale navíc generuje vstup do makrostrukturálních vztahů, neboť rezonuje na ploše filmového příběhu a vytváří souvztažnost k epizodickým celkům.

²⁹ Základní dějová linie zní: Witkovi sdělí otec, že v životě nemusí dělat to, co po něm chtěl. Witek začne hledat svoji vlastní cestu.

3.5 MAKROSTRUKTURÁLNÍ ANALÝZA MONTÁŽNÍHO PARALELISMU NÁHODY

Jaký má tedy vztah montážní paralelismus v celkové rovině příběhu mezi jednotlivými disproporčními epizodickými liniemi? Není náhodou, že první epizoda je nejdelší, neboť se zde musí definovat vztah protagonisty k světu, k otci, k morálce, k ženám a tím tak ustanovovat podhoubí pro práci s paralelismem. Následující epizodické linie čerpají z toho, co již bylo vybudováno (proto lze znovu argumentovat, že se nemůže jednat o tři příběhy). Paralelismus se neodehrává pouze na ideové úrovni základní příběhové osy, noří se do podtémat, které ale pracují uvnitř systému totožně, jako v té hlavní. Příklad může být ztráta otce a nalézání autority, co jej zastoupí (komunistický funkcionář, posléze kněz, nakonec děkan fakulty), nebo hledání milostného vztahu, co Witka vykoupí ze samoty.

Vazby mezi jednotlivými paralelismy na úrovni scén nejsou řazeny vedle sebe, ale vzdáleně od sebe. I přesto na sebe scény narážejí a podněcují ke srovnávání. Tato dedukce vychází ze silných rozporů, které souvisí s vlastní moralitou člověka. Víra, politika a etika jsou zástupci společenské volby, která rozvíjí status bytosti. Rozvětvení do tří vzájemně se podmiňujících rovin životních cest činí tři nejednoznačné pohledy na ideový konflikt.

Paralelismus je tendencí k hledání věčné otázky naší společenské odpovědnosti, v příběhu se zrcadlí kódy, jež rezonovali tehdejším polským národem. Dobové ambivalentní politické klima se integrovalo do příběhu a následně daleko za něj. Paralelismus ve svém závěru může popohnat myšlenku stojící nad rámcem filmového narativu, jakákoliv změna našeho já v rámci systému nenabízí východisko, východiskem se tak může stát jediné změna systému.³⁰ Tato revoluční idea potrhává tendenční úvahu nad dílem *Náhoda* a dává mu patřičný revoluční nádech. Jenže forma montážního paralelismu z něj nečiní prvoplánovou agitaci, ale předně jím manifestuje všechna úskalí člověka determinovaného jakýmkoliv řádem.

³⁰ HALTOF, Marek. *Krzysztof Kieślowski a jeho filmy*. Praha: CASABLANCA, 2004, s. 75.

4. DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY

4.1 PARALELISMUS A DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY

„Cítím, jako kdybych nebyla sama“. Protagonistka filmu *Dvojí život Veroniky* vyřkne větu, která v sobě nese hlubší povahu o duální existenci. Ponor dovnitř bytosti a citového spektra je klíčový pro princip příběhu a jeho až poetizující rámec. Monolog nám napoví, že hlavním těžištěm budou prožitky, pocity, vnímání. Pokud Witka definoval jeho postoj vůči společenskému systému, Veroniku definuje její postoj vůči vlastní bytosti – do narativu silně vstupuje *předuševnělost*.³¹ *Dvojí život Veroniky* kontext světa nenápadně vypouští, prakticky se odehrává v univerzální atmosféře, ve které se s patřičnou lehkostí dokáže pohybovat pouze protagonistka Veronika (esence Weroniky a Veronique). Kieślowský buduje jinou metodiku paralelismu, neboť v tomto případě mu nejde o *diferenciační dojem*, který staví na rozporech dvou světů, ale o syntetický paralelismus, jehož podstatou je vytvářet soudržný paralelismus jedné existence. Veroniky se narodili stejný den, pojí je láska k zpěvu, stejné rituály, obě mají vrozenou vadu srdce. Tím se buduje jinak vedená komplexnost protagonistky než u Witka.

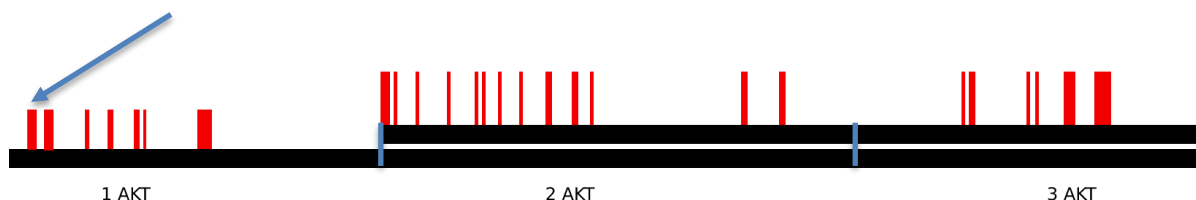
Způsob vedení paralelismu je v případě vědomí protagonistky Veroniky opačný, než jaký byl u Witka. Witek ví, že zde existovala kopie jeho samotného, ale zároveň je mu zřejmé, že tato kopie už neexistuje. V ději ale existují další dvě kopie jeho samotného, jenže protagonista o jejich existenci nemá tušení. Polská Weronika tuší, že zde existuje určitá kopie jí samotné, s kterou ale není fyzicky provázaná (propipól Witkova skutečného dvojčete), ale sdílí společné duševní pouto, a to i přesto, že jedna verze Veroniky v průběhu děje zemře. Příběh tedy pracuje s jinak nastaveným parametrem paralelismu, který se jeví na mnoha místech až metafyzicky. Opět je potřeba mít na paměti, že orientaci v takto spleťtém systému lze uskutečnit pouze s tím, že Veronika bude jednou protagonistkou. Vyprávění se navíc striktně drží tří aktové struktury. Stejně jako film *Náhoda* obsahuje pouze jeden příběh, jehož základní dějová linie zní: *Protagonistka miluje zpěv, ale pro její život je riskantní, proto hledá novou alternativu, která je pro ni bezpečná a kterou by mohla milovat*.

Rozpolceností protagonisty si mohl Kieślowský dovolit iracionální krok, který má ale funkční příběhovou hodnotu – zabil hrdinu, aby si hrdina uvědomil, že musí nalézt nový smysl vlastního fungování. Kdyby se rozhodl Kieślowský vyprávět dva příběhy a pracovat s dvěma protagonisty, nedocílil by významu paralelismu, docílil by pouze toho, že by nabízel srovnání dvou izolovaných příběhů. Ze své podstaty by nebylo možné hledat vztahové parametry na úrovni událostí a jednání, protože by každá událost a jednání sloužila jinému příběhu. Opět se zde jeví paralelismus jako ideální princip pro uchopení narativu.

³¹ Otakar Zich hovoří o konstituci dramatické postavy, kde se při dramatické situaci objevuje předuševnělost – specifický druh dramatické aktivity. Aktivita vyrůstá z fyziologického kořene osobnosti. Objevuje se tam, kde schází intelektuální složka, nabývá zde složka intuitivní – na úrovni jednání tím generuje místo otázky „k čemu“ otázku „proč“. Výklad jednání nelze intelektuálně kategorizovat, ale je potřeba jej s dramatickou postavou (protagonistou) spoluprožít, viz.: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 135.

4.2 MIKROSTRUKTURÁLNÍ ANALÝZA MONTÁŽNÍHO PARALELISMU – DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY

V mikrostrukturální analýze si znovu pomůžu strukturální osou, na níž se vyskytují body montážního paralelismu. První akt patří polské verzi Weroniky, druhý a třetí akt patří francouzské verzi Veronique. Modrá šipka značí místo zkoumaného paralelismu.



Dvojí život Veroniky nás svým prologem daleko více zasazuje do globálního významu montážního paralelismu. Zatímco *Náhoda* pracovala s převážně retroaktivním principem a více komplikovanou interpretací, *Dvojí život Veroniky* s přímým vyobrazením vytváří usnadněné čtení a pomáhá lépe uchopit téma filmu.

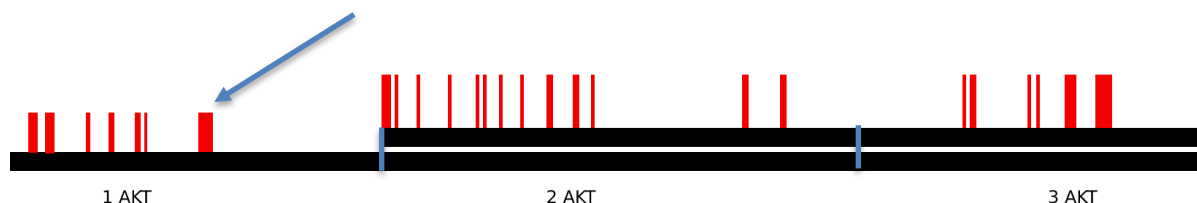


Obr. 5) Weronika

Obr. 6) Veronique

Jak si lze všimnout z těchto dvou záběrů, montáž rozehrává princip paralelismu, klade oba světy synteticky vedle sebe. Jev paralelismu by nebyl možný, kdyby v jednotlivých obrazech nezazníval mateřský jazyk obou děvčat, máme tak ihned možnost porovnat polštinu a francouzštinu, dva odlišné světy, co se vzájemně pojí čistě na emocionální bázi. Jeden záběr začne hovořit o něčem, co dopoví ten následující. Jevu montážního paralelismu nastoluje téma dvojznačnosti. Jednou stranou mince je Weronika, druhou Veronique. Obě navzájem sdílí stejnou hodnotu, ale stojí na opačných stranách, čemuž odpovídá i reverzní komponování polské Weroniky. Děj se začne generovat až v momentě, kdy o sobě začnou vědět.

Nyní se zaměříme na stěžejní moment montážního paralelismu v prvním aktu, vyznačen je modrou šipkou.



Paralelismus je zakomponovaný v sekvenci, která spoludotváří výraz jednání Weroniky, stává se reprezentantem děje. Sekvence v sobě zaznamená dvojí rozpor, který je podstatný pro vytvoření události příběhu. Jednání předurčuje rozhodnutí, že se Weronika chce věnovat zpěvu, potřebě vnitřního uměleckého projevu. Montážní paralelismus nastává ve chvíli, kdy jde Weronika na konkurz do uměleckého sboru. Během cesty potká své druhé já, Veronique.³²



Obr. 7) Weronika vidí kopii sama sebe



Obr. 8) Veronique projíždí v autobuse

Tato situace poprvé deklaruje zhmotnění vnitřních pocitů do vnější podoby. Protagonistka potvrzuje, že její život je determinován životem jiným, její nitro nachází adresáta, její vlastní teorie se mění v praxi. Weronika tím do určité míry vyřešila neustálý konflikt myšlenky existence sdílené duše a stvrdila tím, že je připravena se uchýlit k dalším vnitřním pohybům. A není náhodou, že se setkání s kopií sebe samotné odehrává přesně v moment, kdy Weronika stojí před první konsekvencí jejího dosavadního snažení, tím je konkurz o místo ve sboru. Důležité rovněž je, že si Veronique nevšimne Weroniky, jedna část protagonisty ví něco, co ta druhá ne – podstatný rys pro další vývoj příběhu.

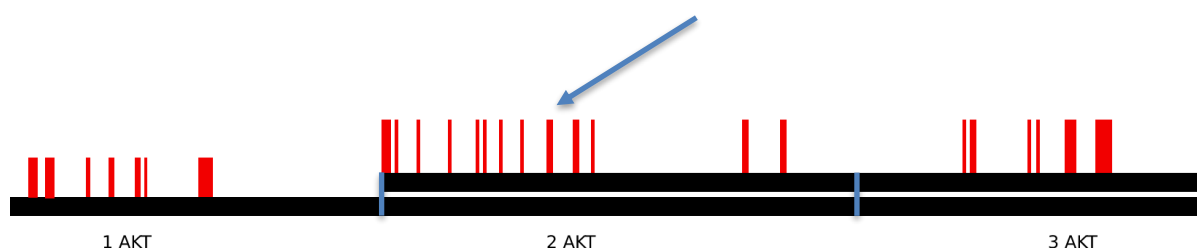
Tendence montážního paralelismu ilustruje to, co reprezentoval v prologu. Dvojnáčnost je faktickou deklarací života Veroniky – celku dvou žen. Sekvence obsahující moment duality připravuje pevnou půdu pro nastupující incident. Weronika sice uspěje v konkurzu a naplní tak svůj umělecký chtíč, ale v ten samý moment začne mít problémy se srdcem. Čím více zpívá, tím více srdce trpí.

³² V předchozí sekvenci jsme se dozvěděli, že Weronika se na světě necítí sama, vstupuje do nové situace s niterní zkušeností.

Dvojí rozpor reaguje s pocitem rozpolcené duše a paralelní existence – montážní paralelismus vytvoří most do druhého aktu, kde smrt Weroniky dává naději pro život Veronique. V této oblasti je možné zkoumat paralelismus skrze mezostrukturální vztahy, neboť v druhém aktu má počínání protagonisty silnější zastoupení v událostech a příběhu (podobně jako u Witka v druhé epizodě).

4.3 MEZOSTRUKTURÁLNÍ ANALÝZA MONTÁŽNÍHO PARALELISMU – DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY

Hned z kraje druhého aktu se protagonistka Veronique vyrovnává se svým alternativním zánikem. Ačkoliv o smrti Weroniky neví, intenzivně ji prožívá (v rámci příběhu tento prožitek několikrát zopakuje, například ve scéně, kdy sdělí svému otci, že se na světě najednou cítí sama). Obdobně jako druhá epizoda prahla po Witkovo změně, stejně tak je vedena vstupní sekvence francouzské Veronique. Prvním *beatem* je prohlášení, že Veronique se zpěvem končí, čímž nepřistoupí na myšlenku vlastního zániku, zároveň zcela zásadně mění hodnotu svých dosavadních snažení, musí ji tedy něčím vyplnit – i proto má Veronique značně větší prostor ve vyprávění. Intuitivně smýšlející Weronika se mění na nevyrovnanou, ale přesto racionálně opatrnější Veronique. Vyprávěcí strategií je nyní prohlubování psychických relací protagonistky, její pohnutky začínají udávat směr událostí. Směr se začne naplňovat v momentu zásadního *beatu* souvztažnému k montážnímu paralelismu:



Veronique míří na školní besídku, kde sama sleduje v přeneseném významu moment Weroniky smrti. Loutkové divadlo ztělesňuje zánik duše a její nanebevzetí. Zánik, v němž se rodí nová síla:

Pozn.: příklady ilustrací nejsou sousedící záběry



Obr. 9) Zánik duše

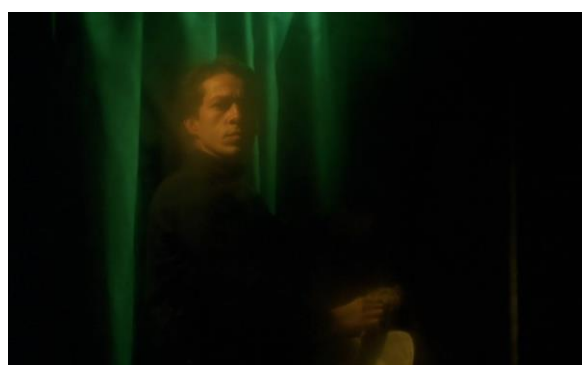


Obr. 10) Nanebevzetí

Scéna tak potvrzuje uvědomění Veronique, že její volba byla správná, zároveň přináší srovnávací paralelismus k fatalismu Weroniky. Podstatný *beat* se odehrává v momentě následujícím, při pohledu na loutkaře.



Obr. 11) Pohled Veronique na loutkaře



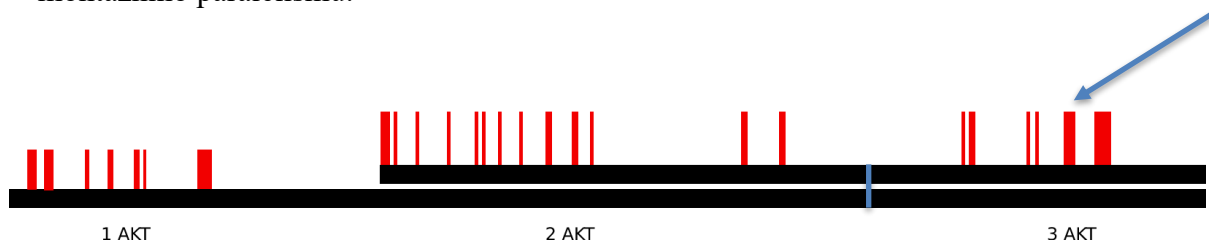
Obr. 12) Loutkařův pohled na Veronique

Moment přesunu těžiště zájmu z osudového podobenství nad rámec inscenace, na strůjce dění – loutkaře – vytváří podstatný ustanovující incident vstupující do nového jednání postavy, kterým je v intenzích vnitřního projevu koncentrace citového vzplanutí. *Beat* generuje touhu po lásce. Přistoupení obou na flirt (loutkař se začne intenzivně zajímat o Veronique) vytváří událost, která je opět problematizována tím, že Veronique chce city k loutkaři projevít na plno, ale nejde jí to. Loutkař své city dává najevo, ale jsou falešné. Montážní paralelismus v této rovině události zapříčiňuje neustálý vnitřní boj protagonistky, kdy je mezi její snahu vnějšího citové projevu stavěno vnitřní vědomí samoty. Jako by si nyní uvědomovala tu zásadní ztrátu Weroniky. Chybí ji Weroniky spontánnost a entusiasmus.

Opět se děje to samé, co jsme zaznamenali v případě *Náhody*. Jednoduchá dějová linka vstupuje do obtížného hodnocení vnitřních relací protagonistky. K výslednému zhodnocení usilování protagonistky a celkovému významu paralelismus dojde při odhalení makrostrukturálních vztahů.

4.4 MAKROSTRUKTURÁLNÍ ANALÝZA MONTÁŽNÍHO PARALELISMU – DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY

Poslední analytická kapitola zhodnocuje vztah na úrovni jednotlivých aktů. Pro úplnost je zde přiložena osa s vyznačeným místem projevu závěrečného momentu montážního paralelismu.



Veronique naplno projevila svou citovou vášeň k loutkaři. Dostáváme se do bodu jejich déle trvajícího poměru. Loutkař figuruje v příběhu jako prostředek ke konfrontaci nitra Veronique s vnějšími obrazy skutečnosti. Podobně jako tomu bylo při loutkovém představení, tak je tomu i v momentě, kdy loutkař nalezne fotografii, na níž je Veronika z prvního aktu. Fotografie je hmatatelným důkaz o existenci alternativní verze Veronique. Paralelismus zde nabývá nečekaného účinku: nabourává rozpoložení vnitřně vedené dynamiky vztahů obou Veronik, silně zastoupený nehmatatelný pocit sounáležitosti je nyní přetaven do veřejné sdílené podoby. Následně loutkař konfrontuje Veronique s dalším podobenstvím jejího vlastního já, duplikátem loutky, která slouží pro případy, že se originální loutka rozbije:



Obr. 13) Veronique pozoruje duplikát



Obr. 14) Duplikát jejího vlastního já

Kombinace fotografie a úvahy o rozbité loutce nevytváří pouze formální zastoupení paralelismu, ale nutí protagonistu hodnotu paralelismu vztahovat k obrazu svému. Tato konfrontace vyústí do absolutní citové vyprahlosti. Loutkař vyrobil duplikátní verzi Veronique a napsal o ni hru. Ta tematizuje všechny hluboké pocity, které loutkaři předtím svěřila. Protagonistka je konfrontována s faktem, že loutkař zneužil jejích niterných pocitů a použil je jako podklady pro vlastní představení. Veronique byla oloupena o autonomní duševní vlastnictví. Subjekt vlastního poznání se přetavil na

objekt a tím završil konstrukt duševního paralelismu. V příběhové rovině tak nastala druhá smrt Weroniky, nyní však zanikla definitivně, a to uvnitř Veronique.

Podobně jako Witek získával zkušenosti na úrovni morální, sociální a duchovní cesty, tak totožně prochází jednotlivými citovými segmenty příběhu Veronique. První akt přinesl silný boj uměleckého zápalu. Druhý akt zápolil se zeslabením jeho intenze, čímž otevřel možnost průchodu citovému vzplanutí, které bylo v průběhu třetího aktu uhašeno. Intrapsychický zájem o protagonistku vytváří proud neustálého hledání náplně subjektivních prožitků. Montážní paralelismus zavedl *Dvojí život Veroniky* k jeho vlastní reflexi. K tomu, že je protagonistce prozrazeno, že paralelismus byl vždy nástrojem jejího vlastního jednání. Všechna rozhodnutí mu byla podřízena. U Veronique se nikdy neuskutečnil spontánní emocionální růst, vždy byl determinován zkušeností syntetického paralelismu, o kterém protagonistka nevěděla, ale přesto byl figurativně obsažen ději.

Montážní paralelismus na makrostrukturální úrovni zažehává prizma znovustvoření člověka, které se rozkládá na úrovni samotné existence protagonistky. Podporuje ji z vnitřku a dává neustálou možnost opětovného ustanovení její citové vazby k objektivním a subjektivním elementům vnějšího a vnitřního světa. Paralelismus ve filmu *Dvojí život Veroniky* není nástroj volby (jak jím byl v *Náhodě*), ale poznání, pomáhá nám vstoupit do míst, bez nichž bychom nemohli odkrývat pravou povahu Veroniky duše.

Je potřeba zmínit, že narativ by si sám nevystačil s pouhou reflexí citů, základní dějová linie je rozprostřena do dalších dílčích. Na základě jednání vedlejších postav se mnohdy řeší sekundární dilemata, co mnohdy obohacují základní dějové schéma. Pozoruhodné na Kieślowském je především to, že v obou filmech nerezignuje na dramatický děj.

Paralelismus můžeme obsáhnout i mimo rámec narativu, týká se přímo osudu samotného autora. Jak trefně poznamenal Slavoj Žižek, sám Kieślowský se později ocitl ve stejné situaci jako Weronika. Jeho srdce začalo selhávat, a on stejně zůstal věrný umělecké činnosti, což mělo silný vliv na jeho předčasný konec.³³ Polská Weronika je esencí Kieślowského. Autor filmu je loutkařem, co si tímto dílem vyrobil duplikát sebe sama.

³³ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears : Krzysztof Kieślowski Between Theory And Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001, s. 240.

5. ZÁVĚR

Princip montážního paralelismu nám umožnil sledovat vztahy napříč rovinami strukturálního uspořádání díla, jeho projevy byly v obou snímcích silně zastoupeny díky zásadní volbě dualisticky vedených rozporů u protagonistů. Montážní paralelismus je v narativu zastoupen existenty, protagonisté ze své podstaty musí být rozpolceni do více postav. Aby mohl vzniknout s tím související děj, musí být tento rozpor problematizován na ose vyprávění. Teprve zde je možné aplikovat princip montážního paralelismu. Pokud není součástí tematické roviny narativu, je jeho přítomnost oslabena a může být neefektivní. Volba výzkumu paralelismu právě padla na tituly, kde se paralelismus vkrádá do tématu a kde je plnohodnotným komponentem příběhu.

Paralelismus je stylová figura, rekonstruujeme ji pomocí interpretace. Weronika nikdy neřekne, že je rozkročená do dvou postav, Witek nemůže říct, že je jedním komponentem tří celků. Paralelismus procesuje tyto myšlenkové aktivity – jeho vedením můžeme hodnotit souvztažnost k výsledné kompozici a postihnout záměr osobitého použití.

Naše dva příklady nám ukázaly dva druhy principu montážního paralelismu (diferenciační a syntetický). Jakkoliv vedený paralelismus vždy buduje výslednou myšlenku – *Náhoda* hovořila o systému: počínání člověka uvnitř systému přináší zkázu, je potřeba neměnit člověka, ale systém. Nabízí řešení v podobě obecné teze. To je dáno tím, že protagonistovo počínání se zacyklilo do nemožnosti nelezení správné životní cesty (protagonista tezi nenachází, nacházíme ji pouze my). *Dvojí život Veroniky* ukazuje, že každý citový zápol živí jeho zánik, Veronika není zacyklenou postavou, ale hluboce se rozvíjející. Paralelismus objektivizuje tajemno vnitřní signálů obou Veronik a dává možnost tyto signály kategorizovat. Montážní paralelismus je v tomto případě nástroj pro popsání nepopsatelné emoce, pomocná berlička, jak se zapustit do vnitřních pochodů protagonistky – k racionalitě předuševnělosti. Montážní paralelismus je ve výsledku vždy zakořeněn do roviny jednání, událostí, jeho vztah v mikrostrukturálním, mezostrukturálním a makrostrukturálním uspořádání vytváří účinek, co stojí nad jeho vlastním narativem (vědomí, co jím získáme my, nezískají nikdy protagonisté).

Zájem o emocionalitu *Dvojího života Veroniky* je logický směr, Kieślowský v počátku 90. let nepotřeboval vést boj proti establishment, proto se začal věnovat více citům. Nejedná se ale o žádný zásadní obrat, jeho předchozí filmy vždy pracovali s komplexním protagonistou, který nejdříve hledá otázky v sobě samém a až následně se obrací k politické, či duchovní aktivitě. Humánní aspekt stál vždy v centru událostí.

Práce ve svém závěru tak nabízí pohled na funkci specifické figury a jak jsme zjistili, tato figura není nikterak novátorská, naopak je nejvýrazněji zastoupená ve vzdálených historických kontextech, je poznatkem o nás samotných a reflektuje náš postoj k uchopení sdělení, obohacuje rozptyl našeho chápání a utužuje vztah k dílu.

Závěrečným slovem je důležité se navrátit k podstatě, proč tato práce vznikla. Veškerou energii čerpala z Kieślowského kreativity a nesmazatelného odkazu. Autora můžeme podrobit všelijaké kritice, může nám vadit jeho přespřílišná symbolika, dlouze

vedené dialogy nebo jeho neustálá touha klást více otázek než odpovědí. Rozhodně mu ale nemůžeme odepřít to, že jeho filmy mají neskutečnou sílu.

Tato práce je věnována všem, kteří mají své tvůrčí vzory. Tito vzory nám dávají alespoň zrnko naděje, že se jim třeba jednou můžeme přiblížit. Výsledek je tak pomyslnou oslavou nad tvůrčím uvažováním Krzysztofa Kieślowského a jedním velkým vyřčeným vzkazem díky.

6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

6.1 Prameny

Náhoda (Przypadek; 1981)

Režie, scénář: Krzysztof Kieślowski

Kamera: Krzysztof Pakulski

Střih: Elzbieta Kurkowska

Hudba: Wojciech Kilar

Producent: Jacek Szeligowski

Hrají: Bogusław Linda, Tadeusz Lomnicki, Zbigniew Zapasiewicz, Bogusława Pawelec, Marzena Trybala

Dvojitý život Veroniky (La double vie de Véronique, 1991)

Režie, scénář: Krzysztof Kieślowski

Kamera: Sławomir Idziak

Střih: Jacques Witta

Hudba: Zbigniew Preisner

Producenti: Ryszard Chutkowski, Leonardo De La Fuente, Bernard-P. Guiremand, Ruben Korenfeld

Hrají: Irène Jacob, Halina Gryglaszewska, Kalina Jedrusik, Aleksander Bardini, Władysław Kowalski, Jerzy Gudejko, Janusz Sterninski

6.2 Literatura

ALTMAN, Rick. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.

ARIJON, Daniel. *Grammar of the film language*. New York: Hastings House, 1976.

ARTMIŃSKI, Jerzy. *Jazyk v kontextu kultury: dvanáct statí z lublinské kognitivní etnolingvistiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016.

BÍRÓ, Yvette. *Teorie filmové dramaturgie: (o dramatičnosti filmu)*. Praha: Československý filmový ústav, 1975.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.

BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*. [Newly rev. ed.]. New York: Simon and Schuster, 1960.

FIELD, Syd. *Screenplay*. New York, NY: MJF Books,

HALTOF, Marek. *Krzysztof Kieślowski a jeho filmy*. Praha: CASABLANCA, 2004.

KIEŚŁOWSKÝ, Krzysztof. *Kieślowski o Kieślowském*. Praha: Academia, 2013.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VERBUM Publishing. 2013.

SPOTTISWOODE, Raymond. *A Grammar of the Film*. London, 1955.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. V Praze: Melantrich, 1933.

VĚTROVEC, Pavel. *První studium Starého zákona*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory And Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001.

www.csfd.cz

www.imdb.com

C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Cinepur [cit. 1.07. 2021]. Dostupné z: www.cinepur.cz/article.php?article=851

Figury a tropy

www.is.muni.cz/el/1421/podzim2012/MED09/um/Figury_a_tropy_prehled.pdf