

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI:
NÁHODA JAKO KONCEPTUÁLNÍ TÉMA FILMU
(CHANCE AS A CONCEPTUAL THEME OF A FILM)



Diplomová práce

Vypracoval: Bc. Vojtěch Novotný
Vedoucí diplomové práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.
Olomouc 2010

Rád bych poděkoval panu Mgr. Zdenku Hudcovi, Ph.D. za jeho cenné rady, připomínky a podněty, které pomohly k vypracování této práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 28. června 2010.

OBSAH

ÚVOD	5
Teoretická a metodologická východiska	5
Kieślowski v pramenech a literatuře	7
Struktura diplomové práce	11
1. NÁHODA JAKO FILOSOFICKÁ KATEGORIE	13
Etymologický rozbor slova náhoda	14
Náhoda jako božstvo určující lidský osud	15
Náhoda jako protiklad zamýšleného	16
Náhoda jako protiklad kauzálně determinovaného	18
Náhoda jako průsečík kauzálních řetězců	20
Náhoda jako protiklad teleologicky zaměřeného	23
Nahodilé jako nepodstatné	26
Náhoda jako aktualizovaná možnost	27
Náhoda jako produkt neznámých příčin	29
Shrnutí	29
2. NÁHODA VE FILMU	31
Náhoda a klasický dramaturgický model filmu	31
Expozice	34
Kolize	36
Krize	41
Peripetie	43
Katastrofa	45
Náhoda a filmové žánry	48
Náhoda a rozvětvený narativ	50
3. ANALÝZA FILMU NÁHODA	55
4. ANALÝZA TRILOGIE BAREV	71
5. ZÁVĚR	88
6. ANGLICKÉ RESUMÉ	92
7. ANOTACE	93
8. LITERATURA	96
9. PŘÍLOHY	106
Vyběrový seznam filmů tematizujících náhodu	106
Stručný portrét Krzysztofa Kieślowského	108
Filmografie Krzysztofa Kieślowského	110

ÚVOD

„Žádná náhoda neexistuje.“¹

Krzysztof Kieślowski čtyři dny před svou smrtí

Představte si následující situaci: Kráčíte pomalu ulicí a přemýšlíte nad tím, že vaše dosavadní partnerské vztahy byly jen samý zmar a katastrofa. Náhle však vaše úvahy razantně přeruší zásah shůry. Padající květináč. Když opět nabudete vědomí, zjistíte, že ležíte s ovázanou hlavou v nemocnici a nad vámi se sklání zdravotní sestra. V onu chvíli ještě slečna, zanedlouho však vaše paní, s kterou prožijete spokojený zbytek života. Je to náhoda? Není to náhoda? Zasáhla prozřetelnost? Nebo se jen naplnil předem určený osud? Nebo je to celé ještě úplně jinak?

Podobné otázky si jistě v životě položil každý z nás. Jak na ně ovšem odpovědět? Stejně jako u jiných otázek, které operují s abstraktními pojmy, záleží i v tomto případě především na tom, jak k náhodě přistupujeme. Jinak řečeno, jakým způsobem pojem náhody definujeme a řadíme do širšího myšlenkového rámce. A právě různé způsoby definování náhody nás budou zajímat.

Konkrétně se budeme náhodou zabývat na poli filosofie a fikčního hraného celovečerního filmu. Primárním objektem našeho zájmu pak bude práce slavného polského režiséra Krzysztofa Kieślowského.² Na základě zkoumání jeho dvou významných a vzhledem k tématu zcela relevantních filmových projektů - filmu *Náhoda* (*Przypadek*, 1981) a trilogie *Tři barvy: Modrá, Bílá, Červená* (*Trzy kolory: Niebieski, Biały, Czerwony* / *Trois couleurs: Bleu, Blanc,*

1 Příběh je pro mě spjat především s emocemi, ne s událostmi : Rozhovor Krzysztofa Kieślowského s Jackem Blachem a Agátou Otrebskou původně vytištěný v polském časopise INCIPIT. *Denní telegraf*, 31.5. 1996, s. 10. ISSN 1210-8391.

² Jako implikovaný autor dle Seymoura Chatmana. Viz další kapitola.

Rouge, 1993, 1994, 1994) - se pokusíme zjistit, jakým způsobem je fenomén náhody Krzysztofem Kieślowským uchopován. Zajímat nás bude nejen, jak používá náhody jako konstitutivního prvku při tvorbě narativu, ale budeme usilovat o pojmenování Kieślowského filosofického výkladu této kategorie. Ustřední otázkou při tom zůstává, zda se Kieślowski vůbec k nějaké teorii náhody přiklání, nebo zda je náhoda prezentována především jako k různým výkladům otevřený fakt reálného světa.

Další dílčí cíle této práce souvisí se snahou ukázat Kieślowského filmy a jejich osobitý přístup k filosofické kategorii náhody v náležitém kontextu - jak filosofickém, tak filmologickém. Nejdříve se budeme poměrně podrobně zabývat jednotlivými filosofickými koncepcemi filosofické kategorie náhody a poté popíšeme, jakým způsobem se náhoda a nahodilost využívá v rámci narativního filmového díla. Jednoduše řečeno, náhoda nás bude zajímat zároveň jako filosofická kategorie a zároveň jako konstitutivní prvek narativu, jako fiktivní skutečnost, kterou tvůrci díla využívají s určitým záměrem.

Teoretická a metodologická východiska

Filmové dílo považujeme za text chápaný jako autonomní znakový systém produkující význam, který je zakotven autorsky. Právě význam textu nám dává odpovědi na všechny naše otázky. Při hledání významu textu, tedy při jeho rekonstrukci,³ pak zastáváme jisté další premisy, jež dávají našemu snažení pevné mantinely. Podívejme se tedy nyní blíže na jednotlivé premisy.

³ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 76. ISBN 80-244-0175-4.

Předně z hlediska textových typů, jak je definoval Chatman v knize *Dohodnuté termíny*,⁴ považujeme všechny Kieślowského filmy za narativ ve službách argumentu. Jinými slovy se domníváme, že myšlenka filmu neboli to, co chce autor sdělit, předchází narativu. Zároveň předpokládáme, že je narativ konstruován tak, aby vyjadřoval tuto myšlenku.

Prostřednictvím analýzy narativu se tedy chceme propracovat zpětně k této myšlence a jejímu významu. Narativní analýza vybraných filmů tak tedy bude hlavním a nejdůležitějším bodem při naší cestě k hledaným odpovědím. K odkrytí jakým způsobem Kieślowski pojímá kategorii náhody.

Na druhou stranu musíme mít vždy na paměti, že daný význam je přirozeně podmíněn také naší subjektivní interpretací. Tím spíše, že Kieślowského filmy můžeme typologicky zařadit mezi texty, které lze pod vlivem Ericha Auerbacha označit za „biblické“. Jejich průvodními znaky tedy je, řečeno s německým romanistou, „zdůraznění některých částí a znejasnění jiných, útržkovitost, sugestivní účinek nevysloveného, složité pozadí, mnohoznačnost a nutnost výkladu, světodějný nárok, rozvíjející se představa dějinného zrání a prohloubení problematičnosti.“⁵

Přejděme však nyní ve výčtu našich premis dále. Od samotného textu filmu přejděme k instanci, která tento text konstruuje – k autorovi. V našem případě autora nechápeme jako reálně žijící osobu, ale jako takzvaného implikovaného autora, jak ho na základě teorie Waynea Bootha vymezil Seymour Chatman.⁶ Právě mimo text stojící implikovaný autor, jehož si v tomto případě

4 CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 14-28. ISBN 80-244-0175-4.

5 AUERBACH, E. rich: *Mimésis : zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 25.

6 CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 76-91. ISBN 80-244-0175-4.

můžeme podle Chatmanova (Boothova) konceptu představit jako hypotetickou osobu zahrnující v sobě všechny členy štábu, je zdrojem celkové významové struktury narativního textu.⁷ Primárně nás tedy nebudou zajímat názory Kieślowského jako reálně žijící osoby, ale myšlenková (filosofická) stanoviska, která lze vyčíst ze souboru filmů, na nichž se Kieślowski podílel jako režisér a scénárista. Nejrůznější autorské explikace a komentáře samozřejmě není třeba předem zavrhnout, ovšem vždy je zapotřebí dodržovat dostatečný kritický odstup.

Nesmíme také zapomínat na to, že implikovaný autor není pouze zdrojem explicitních tvrzení a denotací narativního textu, „nýbrž i jeho implikací, konotací a ideologických souvislostí.“⁸ Veškeré přesahy směrem k jiným textům tedy chápeme, na rozdíl od přívrženců teorie intertextovosti, jako intencionálně zaměřené. To znamená, že význam je konstituován uvnitř textu samotného. Výchozím bodem našeho zkoumání tak budou samotné texty jednotlivých narativních děl, tedy jednotlivé filmy jako výsledné produkty ideově zaměřeného procesu. Budeme analyzovat „mrtvý“ text, nikoli proces vzniku – proces autorské konstrukce, ani proces vnímání díla – proces divácké rekonstrukce. Jakékoli, třeba i záměrné využití nahodilosti během natáčení filmu, tak nebudeme brát v potaz. Zajímá nás opravdu jen konečná podoba filmového díla.

Kieślowski v pramenech a literatuře

Tvorba Krzysztofa Kieślowského, zejména její pozdní etapa, je na našem území poměrně dobře exponována a relativně snadno dostupná. Pravidelný návštěvník českých kinosálů mohl postupně

⁷ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 77. ISBN 80-244-0175-4.

shlédnout snímky *Amatér* (*Amator*, 1979) – premiéra v březnu 1981,⁹ *Krátký film o zabíjení* (*Krótki film o zabijaniu*, 1987), *Krátký film o lásce* (*Krótki film o miłości*, 1988) – září 1990,¹⁰ *Náhoda* – duben 1991,¹¹ *Dvojí život Veroniky* (*La double vie de Véronique/Podwójne życie Weroniki*, 1991) – březen 1994¹² a *Tři barvy: Modrá, Bílá, Červená* – březen 1995.¹³ Dva z nich, *Modrá* v roce 1995 a *Dvojí život Veroniky* v roce 2006, pak byly také promítány v rámci Projektu 100. Všechny zásadní Kieślowského filmy spolu s *Dekalogem* bylo možno také zhlédnout zásluhou České televize, která je několikrát odvysílala, a pravidelně se k nim vrací. V neposlední řadě lze v současnosti zakoupit Kieślowského filmy také na DVD nosiči s českými titulky. A to zejména díky společnosti Levné knihy KMa, která vydala *Jizvu* (*Blizna*, 1976), *Amatéra*, *Náhodu*, *Bez konce* (*Bez konca*, 1985), *Krátký film o zabíjení* a *Krátký film o lásce*. V rámci Kolekce 666 pak zásluhou Zóny & Aerofilms vyšel v České republice na DVD i *Dvojí život Veroniky*. A díky společnosti NORTH VIDEO lze získat na DVD v České republice i kompletní Trilogii barev.

Není nouze ani o více či méně rozsáhlé přehledky Kieślowského tvorby. Aktivní jsou v tomto směru zejména Polský a Francouzský institut v Praze a „artová“ kina jako například Aero. Poměrně rozsáhlá přehlídka, spojená s Mezinárodní konferencí o aktuálních souvislostech a dědictví tvorby Krzysztofa Kieślowského, se uskutečnila pod názvem *Osudové náhody Krzysztofa Kieślowského* 16.–19. listopadu 2005 zásluhou Pastiche filmz také v Olomouci. Konference se zúčastnili jak odborníci

8CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 77. ISBN 80-244-0175-4.

9 *Filmový přehled.*, 1981, č. 2, s. 3-4. ISSN 0015-1645.

10 *Filmový přehled.*, 1990, č. 7, s. 17-20. ISSN 0015-1645.

11 *Filmový přehled.*, 1991, č. 4, s. 19-20. ISSN 0015-1645.

12 *Filmový přehled.*, 1994, č. 3, s. 13-14. ISSN 0015-1645.

13 *Filmový přehled.*, 1984, č. 9, s. 31-36. ISSN 0015-1645.

z České republiky, tak z Polska – například prof.dr.hab.Tadeusz Lubelski či Th. Lic. Jaroslaw Pastuszak.

Čeští diváci se mohli s osobností Krzysztofa Kieślowského seznámit také díky dokumentu *Krzysztof Kieślowski: Mám se jakž takž* (*Krzysztof Kieślowski: I'm So So ...*, 1995, r. Krzysztof Wierzbicki), který stojí za připomenutí i proto, že získal v roce 1996 Cenu za nejlepší dokumentární film na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech.

Můžeme konstatovat, že Kieślowski si v českém filmovém prostředí jak u diváků, tak u odborníků získal značný kredit, o čemž svědčí například i fakt, že v anketě Asociace českých filmových klubů, která měla sloužit jako podklad pro výběr snímků do tzv. Zlatého fondu kinematografie, se mezi filmy devadesátých let dvacátého století umístil jeho *Dvojitý život Veroniky* na druhém místě.

Tento stav se však bohužel příliš neodráží v bohatství a rozmanitosti česky psané literatury věnující se Kieślowskému. Kromě několika článků v časopisech – Film a doba, Cinepur či Labyrint Revue, totiž v češtině můžeme nalézt jedinou monografii, a to ještě z pera zahraničního autora. Jedná se o knihu Marka Haltofa *The Cinema of Krzysztof Kieślowski : Variation on Destiny and Chance*, která vyšla v roce 2008 pod názvem *Krzysztof Kieślowski a jeho filmy* v nakladatelství Casablanca.

Kromě česky psané literatury a pramenů se lze seznámit také s literaturou zahraniční. Základním zdrojem v tomto směru jistě bude knihovna Národního filmového archivu, kde můžete nalézt dvě polsky psané vzpomínkové publikace, které obsahují jak ukázky samotných Kieślowského textů či deníků, tak i postřehy jeho blízkých, spolupracovníků či kritiků. Obě vznikly pod editorským vedením Stanisława Zawiślińskiego ve varšavském

vydavatelství Skorpion. První z nich, vydaná ještě za Kieślowského života v roce 1994, se jmenuje *Kieślowski bez końca* a druhá, vydaná již po jeho smrti v roce 1998, je nazvána prostě *Kieślowski*. Stejný název má i italsky psaná publikace, jež vznikla pod vedením Małgorzaty Furdal a Roberta Turigliatta v turínském Museo Nazionale del Cinema.¹⁴

Včetně výše zmíněných zde nalezneme i monografii od Kieślowského bývalé americké tlumočnice Annette Insdorf *Krzysztof Kieslowski: Double Lives, Second Chances*. Tato kniha podává základní přehled o Kieślowského díle i životě jako celku, většinou však je však příliš deskriptivní, povrchní a nepřesná v polských reáliích.

Zařazení Kieślowského díla do kontextu polské kinematografie napomáhá kniha Daberta Dobrochny *Kino moralnego niepokoju*, kterou můžeme nalézt i v Ústřední knihovně Univerzity Palackého v Olomouci. Zde můžeme získat i další užitečný text, tentokrát z pera Tadeusze Sobolewského, jenž pojednal o Kieślowském v knize *Le cinéma polonais*, vydané pařížským Centre Georges Pompidou.

Kromě českých knihoven se lze samozřejmě spolehnout i na různé internetové obchody. V tomto kontextu je třeba poukázat na některé zásadní a zajímavé tituly. Za pozornost stojí především autobiografická publikace *Kieślowski on Kieślowski*,¹⁵ která vyšla zásluhou Danusie Stokové roku 1993 v angličtině a o pět let později pod názvem *O sobie*¹⁶ i v polštině.

Velmi zajímavé jsou také antologie kritických textů *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, vydané pod redakčním vedením Tadeusze

14 FURDAL, Malgorzata, TURIGLIATTO, Roberto (eds.). *Kieślowski*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1989.

15 STOK, Danusia (ed.). *Kieślowski on Kieślowski*. 1. Edition. London : Faber and Faber, 1993. 304 s. ISBN 0-571-17328-4.

16 KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *O sobie*. Ed. Danuta Stok. Wyd. 1. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.

Lubelského,¹⁷ a *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieślowski* Paula Coatese.

Z autorských monografií stojí za pozornost zmíněná kniha Marka Haltofa, dále metafyzicky laděná studie Josepha Kickasoly *The Films of Krzysztof Kieślowski : The Liminal Image* či v lacanovském duchu pojatá kniha Slavoje Žižka *The Fright of Real Tears*.¹⁸ Nejobsáhlejší výklad pak podává německá autorka Margarete Wach ve své knize *Krzysztof Kieslowski: Kino der moralischen Unruhe*.¹⁹ Zájemcům o další literaturu mohu doporučit kvalitně zpracovanou bibliografii, jež se nachází v monografii Marka Haltofa *Krzysztof Kieślowski a jeho filmy*.²⁰

V samotné práci jsem vycházel především z článků v českých periodikách a knih od Anette Insdorf a Marka Haltofa. Kieślowského osobní názory jsem pak hledal především u Stokové a v memoárových albech od Zawišlińskiego.

Struktura diplomové práce

Abychom získali pro naše další uvažování o kategorii nahodilosti dostatečně pevný základ, provedeme nejdříve v první kapitole poměrně rozsáhlý exkurs na půdu filosofie. Vymezíme při něm nejvlivnější koncepce filosofické kategorie nahodilosti, přičemž nás budou zajímat zejména filosofové, kteří se na ustavení dané koncepce zásadním způsobem podíleli nebo se případně zasloužili o její podstatnou modifikaci. Díky tomuto exkursu budeme schopni posoudit komplexnost pojmového termínu náhoda a s dostatečnou silou se nám vyjeví jednostranné a značně omezené využití tohoto

17 LUBELSKI, Tadeusz (ed.). *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas, 1997.

18 ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears : Krzysztof Kieślowski Between Theory And Post-Theory*. London : British Film Institute, 2001. 240 p. ISBN 0-85170-755-6.

19 WACH, Margarete. *Krzysztof Kieslowski : Kino der moralischen Unruhe*. Köln : KIM — Marburg : Schuren, 2000. 513 S. ISBN 3894723602.

mnohavýznamového fenoménu v oblasti fikčního narativního filmu.

V druhé kapitole pak na konkrétních příkladech ukážeme, jakým způsobem s nahodilostí pracují celovečerní fikční narativní filmy. To znamená, za jakých okolností se náhoda ve filmech objevuje a zda má její případný výskyt nějakou výpovědní hodnotu vzhledem k nahodilosti jako filosofické kategorii. Přirozeně se pokusíme upozornit především na ty případy, kdy je náhoda využita konceptuálně.

V následujících kapitolách pak budeme analyzovat vybrané snímky Krzysztofa Kieślowského. Výsledné rozbory se pak budeme snažit zobecnit a vyvodit z něj autorův postoj k problematice náhody. Pro naše účely byly vybrány snímky, v kterých hraje téma náhody či osudovosti ústřední roli a které nám tak poskytnou v přijatelném množství materiálu maximum podnětů k námi zkoumanému problému. Předpokládáme také, že ve zvláštní narativní struktuře, kterou oba vybrané filmové projekty mají, se zároveň projeví zvláštní a jedinečné pojetí nahodilosti

²⁰ HALTOF, Marek. *Krzysztof Kieslowski a jeho filmy*. 1. vyd. Praha : Casablanca, 2008, s. 199-207. ISBN 1-903364-91-4.

1. NÁHODA JAKO FILOSOFICKÁ KATEGORIE

„Náhoda značí jednak to, co není nutné, jednak to, co nebylo zamýšleno. Někdy bývána chápána jako výraz neznalosti pravých příčin [...]. Obecně platí, že příklon ke krajní nutnosti vede k mechanicismu a fatalismu, krajní nahodilost ke skepticizmu, voluntarismu, pragmatismu. Střední pozice uznává reálnost náhody, avšak jen jako průsečíku dvou a více nutných kauzálních řetězců.“²¹

Karel Floss (Filosofický slovník, pojem Nutnost a náhoda)

Kategorie nahodilosti se neodmyslitelně váže k apriorní lidské potřebě přetvářet fenomény světa ve smysluplný celek a na ní navazujícímu permanentnímu úsilí o hledání tohoto smyslu.²² Řečeno kantovskou terminologií, problém náhody je ustanoven již samotným transcendentálním ustrojením lidských poznávacích forem.²³ Kategorie nahodilosti je jakýmsi styčným bodem, v němž se protínají všechny navzájem odlišné koncepce objektivního řádu skutečnosti. Bez osvětlení toho, co je náhoda, nelze plně porozumět dalším kategoriím, jako jsou příčina a následek, nutnost, svoboda, možnost, pravděpodobnost, zákonitost či štěstí a neštěstí, jen stěží lze pochopit, co je to mechanický kauzalismus, determinismus, fatalismus či voluntarismus.

Pojem náhody se tak ve značné míře sdružuje s dalšími příbuznými pojmy, přičemž se vztahuje k celému komplexu více či méně souvisejících problémů. Pokusme se nyní tento složitý

²¹ FLOSS, Karel. Nutnost a náhoda (nahodilost). In *Filosofický slovník*. 2. opravené a rozšířené vyd. Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 294. ISBN 80-7182-064-4.

²² Hledání smyslu však neznačí jen metafyzické teoretizování o transcendentnu, jinak řečeno hledání vyššího smyslu lidského bytí, ale hledání smyslu (řádu dění) obecně.

²³ BLECHA, Ivan - FLOSS, Karel. Transcendentální. In *Filosofický slovník*. 2. opravené a rozšířené vyd. Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 417. ISBN 80-7182-064-4. „Přívlastkem transcendentální byly u něj [Kanta] označovány poznávací formy dané před každou zkušeností. Cílem Kantovi t. [transcendentální] filosofie je poznávání apriorních smyslových a rozumových forem a jejich vztahů ke zkušenostním předmětům. Transcendentální potom označovalo vše, co přesahuje zásadně a nepostižitelně veškerou možnou zkušenost.“

komplex alespoň částečně rozplést a podívat se blíže na způsoby, jakými byla kategorie nahodilosti definována v průběhu dějin západní filosofie. Nejdříve si však ještě uděláme malé exkurzy do lingvistiky a mytologie. Právě tam totiž můžeme odhalit koncepty náhody, které se objevily v lidském myšlení ještě před samotným ustanovením filosofie. I tyto koncepty však rozumově reflektují svět a postavení člověka v něm a jejich vliv na pozdější teoretické myšlení je nesporný. Opomenutím by tedy bylo zcela jistě chybou.

Etymologický rozbor slova náhoda

Ze všeho nejdříve si osvětlíme původní obsah slova náhoda tak, jak se užíval v běžné řeči. Jak jsme již řekli, předpokládáme, že v primárním obsahu slova se vyjevují i původní představy spojené s filosofickým pojetím náhody. Základním vodítkem nám v tomto směru bude etymologický rozbor slov označujících náhodu v indoevropských jazycích, který provedl Jaromír Bartoš ve své knize *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení*.²⁴

Bartoš upozorňuje na to, že všechny výrazy pro náhodu jsou v indoevropských jazycích postverbalia, tedy podstatná jména odvozená od sloves. Tato slovesa pak značí asi tolik, co stávat se, přiházet se, nahodit se. Bartoš dále poukazuje na to, že ve svém užším významu často zahrnují pohyb. Například sanskrtské slovo pro náhodu *avasarah* znamená doslova přitékající, s přibližováním se pojí latinské *accidens* a jeho převody do jiných jazyků, např. německé *Zufall* či polské *przypadek*. Velmi často také tato slovesa původně značí dotyk, dotknutí a je možné, že ještě dříve znamenala zásah či zasažení, a to konkrétně šípem, oštěpem nebo jinou zbraní,

²⁴ BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 24 – 30. Bartoš při tomto rozboru ponechal stranou slova *chance* a *hazard*, která jsou pozdního původu a nepatří k původnímu jazykovému fondu.

například řecké *tyché* (τύχη), latinské *contingens* či ruské *slučajnost* (случайность). Slova vyjadřující náhodu původně odkazovala k události, která se stává.

Dativní vazby a předpony slov nás pak mohou vést k závěru, že oním dotčeným byl člověk sám. Původní význam slova náhoda můžeme tedy spolu s Bartošem definovat jako neočekávanou „událost, kterou člověk úmyslně nevyvolal, která se ho však nějak dotkla a zasáhla do jeho života“²⁵. V tomto významu se slovo náhoda běžně používá dodnes, a to nejen v obecném, ale i odborném jazyce.

Náhoda jako božstvo určující lidský osud

Rozšířením původního významu slova a jeho „zhmotněním“ přešla náhoda do nejrůznějších náboženských systémů starověkých národů. Například ve starověkém Řecku byla obecně rozšířena víra v náhodu jako tajemnou sílu, která libovolně zasahuje do života lidí. Později byla tato síla personifikována a pod jménem Tyché zařazena do galerie bohů. Postupem času převzala Tyché v řeckém panteonu také funkci bohyně osudu a prozřetelnosti a stala se zároveň bohyní udělující lidem jejich individuální osud. Již zde je tedy založeno konfúzní spojení náhody, osudu a prozřetelnosti. Tyché byla chápána jako původkyně štěstěny a záhuby jednotlivců i celých států. V závislosti na tom byla častována různými přívlastky – od Tyché agathé (Šťastná náhoda) až po ztotožnění s Nemesis (Νέμεσις).

Zde se nám vyjevuje další souvislost – tentokrát s pojmy štěstí a smůla. Ty lze totiž chápat také jako náhodu, která má jednu pozitivní a jednu negativní dopad na život konkrétního jedince či

25 BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 14.

společenství, přičemž jedna a táž událost může být pro jedny štěstím, zatímco pro druhé smůlou.

Velmi podobný vývoj můžeme sledovat i v římském prostředí. Funkci řecké Tyché zde zastávala Fortuna, dodnes nejnámější bohyně náhody, štěstěny a nevyzpytatelného osudu. Charakteristika Fortuny zdůrazňovala její dualitu a nestabilitu. Stejně jako bůh začátků a konců Janus měla dvě tváře. Jedna se smála, druhá se mračila; jedna polovina tváře byla černá, druhá bílá. Fortuna byla také často, podobně jako Spravedlnost, zobrazována se zahalenýma očima, ovšem bez vah, které by zaručovaly náležitou odměnu. Dalšími atributy Fortuny pak byly roh hojnosti (latinsky cornu copiae), lodní kormidlo nebo veslo, koule a kolo. Roh hojnosti značí blahobyt, ať již zasloužený, či nikoli, kormidlo a veslo odkazují k řízení lidských osudů, koule je symbolem naprosté nevyzpytatelnosti náhody a její vlády nad světem a kolo osudu symbolizuje nestálost, kterou štěstěna projevuje vůči všem příslušníkům lidského rodu.

V antropomorfizované, animismem poznamenané podobě došlo uctívání náhody ve starověku značné obliby. A i když se již nestaví chrámy zasvěcené bohyni Tyché či Fortuně, v dobách poznamenaných nejistotou a neklidem v osobním či společenském životě se relikty tohoto kultu vždy neomylně vynoří na povrch – v našem kulturním okruhu pak nejčastěji v křesťanském hávu, v kterém funkci nevyzpytatelné bohyně zaujal všemocný Bůh. Přes veškerou snahu filosofů či kazatelů zůstává toto pojetí náhody stále v myšlení lidí a asi nikdy z něho nevymizí.

Náhoda jako protiklad zamýšleného

Nyní již přejdeme čistě do sféry filosofie. Řecká filosofie se ve svých počátcích vymezovala především vůči mytologii. Není tedy

divu, že kult náhody jako antropomorfizovaného božstva došel značné kritiky. Démokritos (asi 470–360 př. n. l.) například tvrdil: „Lidé si vytvořili idol náhody k zakrytí vlastní nerozváženosti. Neboť jen málokdy bojuje náhoda proti rozumnosti, většinu věcí v životě dokáže řídit rozvaha a bystrozrak.“²⁶ Démokritos a atomisté opravdu naplnili pojem náhody novým obsahem – vrátíme se k němu v další podkapitole, ovšem drtivá většina před Sokratiků přijala do svého myšlení náhodu v její původní antropocentrické podobě spjaté s konkrétním lidským jednáním.

Jako praktický pojem chápal náhodu i jeden z nejvýznamnějších řeckých filosofů Aristotelés (384–322 př. n. l.). Začlenil ji sice do svého teleologického systému, její obsah však nijak nezměnil. Pojem apo tychés (ἀπό τύχης) – náhodou, nahodile – tak váže s takovými ději, které zasahují do našeho jednání a ruší jeho výsledek jednou k dobrému, jindy k zlému.²⁷ Aristotelovo pojetí náhody shrnuje „poslední antický filosof“ Boëthius (470–524) slovy: „Kdykoli se něco dělá pro nějaký zamýšlený účel, ale stane se z nějakého důvodu něco jiného, než co bylo zamýšleno, říká se tomu náhoda.“²⁸

Na tomto místě musíme poznamenat, že Aristotelés přispěl ke zkoumání kategorie nahodilosti ještě dalším důležitým pojmem. Pojem symbebékos (συμβεβηκός), do latiny překládaný jako akcidens, česky nejčastěji případek, můžeme totiž vyložit jako nahodilé vůči podstatě (substanci) věci. Je to něco, co věc může, ale nemusí mít.

26 DÉMOKRITOS. B 119 v Stobaiovi 8, 16. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 15.

27 Viz ARISTOTELÉS. Fysika II 5 a II 6. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 18.

28 BOËTHIUS. *Filosofie utěšitelka*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995, s. 183.

Pojetí nahodilého jako nezamýšleného bylo tedy do filosofie přežato přirozenou cestou z běžného jazyka a mezi „milovníky moudrosti“ zapustilo pevně kořeny. Toto pojetí má zcela jiné základy než pozdější teoretické varianty kategorie nahodilého, neboť je produktem a prostředkem hodnocení jevů z hlediska subjektu jednajícího, z hlediska cílů, úsilí a práce člověka. Jedná se o pojem spojený s lidskou praxí, proto se s ním můžeme setkat především ve filosofické antropologii, prakticky zaměřené filosofii a etice.

Náhoda jako protiklad kauzálně determinovaného

Jedním z prvních problémů, který antická filosofie řešila, byla otázka pohybu a mnohosti. Eleaté viděli východisko v uznání absolutně neměnného jsoučna. Proti této myšlence razantně vystoupili filosofové, kteří jsou považováni za zakladatele atomismu – Leukippos (1. pol. 5. st. př. n. l.) a jeho žák Démokritos z Abdér (?460 př. n. l.–370 př. n. l.). Proti neměnnosti a popření vzniku a zániku položili kauzální nexus, řetěz příčin a následků. Jediný Leukippův doslovně dochovaný výrok praví: „Ani jedna věc nevzniká bez příčiny, ale vše vzniká z nějakého důvodu a nutnosti.“²⁹

Démokritos, který celé učení dále rozpracoval, pak v souvislosti s bojem za uznání kauzálního řádu dění ostře napadá nahodilé jako projev rozmarné božské osoby či jakési nepředvídatelné vrtkavé síly bez řádu a pravidelnosti. V Démokritově myšlení se náhoda stává synonymem bezpříčinného, tedy opakem kauzálního. Podle něj se vše děje podle jsoučnu imanentní železné zákonitosti mechanického rázu.

Důležitou úlohu tedy hraje nutnost – ananké (ἀνάγκη). Jednoduše řečeno celý svět je podle Démokrita v pohybu, který zároveň nutně určuje další pohyb. Do tohoto automatického systému již nemůže nikdo zasáhnout, zevnitř ani zvenčí. Otázka „prvního hybatele“ se vůbec neřeší, případně se odkazuje na samočinnost. Démokritos vytváří přísně deterministický systém, v němž není pro náhodu vůbec místo. Náhoda je tedy v tomto pojetí z ontologického hlediska zcela prázdným pojmem. Jinými slovy náhoda se v reálném světě vůbec nevyskytuje, a pokud mluvíme o náhodě, pak jen z neznalosti pravých příčin.

Vymezení kategorie nahodilosti jako protikladu kauzálně determinovaného postupně dostávalo ve filosofických diskusích stále abstraktnější ráz, přesto můžeme tvrdit, že v hlavních rysech se až dodnes nezměnilo a vždy se přirozeně pojilo především s mechanickým materialismem a jakýmkoli determinismem. Je tak společné jak pro mnohé filosofy starověku, tak novověku až do dvacátého století.

Pro zajímavost si ještě jednou shrňme celou koncepci slovy Paula Holbacha, jednoho z nejrigidnějších materialistů 18. století: „V mračnu prachu neseného poryvem větru, i když naším očím připadá úplně zmatené, – v nejhornější bouři vyvolané střetávajícími se vzdušnými proudy, které bouří vodní hladinu, není jediná molekula prachu nebo vody, která by byla umístěna *nahodile*, která by neměla dostatečnou příčinu k tomu, aby byla na místě, kde se nachází, a která by se nepohybovala přesně způsobem, jak se musí pohybovat.“³⁰

29 Citováno podle STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 2. rozšířené vyd. Praha : ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, s.r.o., 1992, s. 105. ISBN 80-7113-058-3. s. 105.

30 HOLBACH. *Système de la nature*, I 3. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 37.

Nesmíme také zapomínat na to, že atomisté se právě tímto způsobem zároveň snažili nahradit jakékoli fantastické představy o dění ve světě vědeckým poznáním příčin. Princip kauzality jako způsob interpretace pohybu a změny se i dnes standardně používá v drtivé většině vědeckých disciplín – zejména ve vědách přírodních. Bez něho si jen těžko můžeme představit všechny výtoky moderní doby. Filosofové a zejména vědci, kteří usilují o kauzální výklad jevů, tedy budou vždy používat slova náhoda jako negaci kauzálně determinovaného, jako synonymum bezpříčinného.

Démokritův filosofický systém, stejně jako jakýkoli jiný přísný determinismus, však navodil jednu zásadní otázku. Jak je možná svoboda lidské vůle, a tedy i svoboda lidského jednání? Autor ji ponechal bez odpovědi. V intencích atomistické teorie ji pak zásadnějším způsobem řešil až Epikúros (341–270 př. n. l.). Ten v námitce proti mechanickému determinismu přišel s koncepcí, podle které se atomy mohou samovolně odchýlit od přímého determinovaného směru. Definováním odchylky atomů – *parenklize* (latinsky *clinamen*) – připravil Epikúros jak podmínky pro uznání svobodné lidské vůle, tak prostor pro náhodu (jako protiklad determinovaného) naplněnou ontologicky reálným obsahem.

Náhoda jako průsečík kauzálních řetězců

Ontologicky reálný obsah můžeme v rámci světa svázaného kauzalitou přiznat ještě jedné definici náhody. Definici, kterou spojujeme také s pojmy kontingence či koincidence.³¹ Náhodu v tomto případě chápeme jako výsledek kolize dvou či více řetězců příčin a následků. Nejedná se však o kolizi libovolnou. Abychom ji

31 Viz FLOSS, Karel. Kontingence. In *Filosofický slovník*. 2. opravené a rozšířené vyd. Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 220. ISBN 80-7182-064-4.

mohli nazvat náhodnou, musí významným způsobem zvenčí zasáhnout do života jedince. Vše se samozřejmě děje bez úmyslu konajícího a překvapivým způsobem. Obloukem se tak vracíme zpět k prvotnímu antropocentrickému pojetí náhody.

Boëthius ve svém slavném spisu *Filosofie utěšitelka* jednoduše shrnuje toto pojetí následujícími slovy: „Náhodou je to, co vzniklo z netušené shody příčin při něčem, co bylo konáno za nějakým jiným účelem.“³² Boëthius k tomu ještě dodává: „Že se však příčiny sbíhají a sdružují, to dělá onen řád, rozvíjející se v pevném, nevyhnutelném spojení věcí, řád, který vyvěraje ze zdroje prozřetelnosti rozestavuje vše na své místo a ve svém čase.“³³ Boëthius tedy zároveň náhodu chápe jako projev prozřetelnosti, který potvrzuje teleologickou zaměřenost tohoto světa. V jistém smyslu se tak jedná o protiklad k definici náhody, jak je popsána v následující kapitole.

Princip koincidence ve svém díle využil také slavný švýcarský psycholog Carl Gustav Jung (1875–1961), jenž se však zároveň zásadním způsobem vymezil vůči kauzalitě. Do opozice vůči ní postavil princip, který nazval synchronicitou.³⁴ Ten definuje jako „časově současný výskyt akauzálních událostí“, „akauzální spojovací princip“, „smysluplnou koincidenci“ a „akauzální souběžnost“³⁵. Jinými slovy pod pojmem synchronicita chápe Jung příčinně nevysvětlitelné setkání dvou nebo více událostí, které na úrovni prožívání subjektu získávají pro tento subjekt význam a jsou tímto významem vzájemně spojeny.

32 BOËTHIUS. *Filosofie utěšitelka*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995, s. 184

33 Ibid.

34 Z řeckého synchronos - současný. V ucelené podobě představil Jung své názory ve spisu: Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge (Synchronicita jako princip akauzální souvislosti), který byl původně zveřejněn v knize JUNG, Carl Gustav – PAULI, Wolfgang. *Naturerklärung und Psyche*. Zürich : Rascher Verlag, 1952.

35 „Temporally coincident occurrences of acausal events." Jung variously described synchronicity as an "acausal connecting principle", "meaningful coincidence" and "acausal

Tento pojem je tedy svázán s objektivním nahromaděním jevů, které si žádají společnou interpretaci, ač mezi nimi není žádná přímá kauzální souvislost. Nejsou totiž spojeny příčinou a následkem, ale významem. Odkaz na akauzalitu však v tomto případě neznamená, že by byl popírán řetěz příčin a následků jako takový. Jung pouze upozorňuje na vzájemnou nepodmíněnost střetnuvších se událostí a na to, že řetěz příčin a následků je v tomto kontextu zcela irelevantní.

Výskyt synchronistických jevů chápe jako projev kolektivního nevědomí, jako odraz vzorců, jimiž je utvářena realita. Jako potvrzení dynamického principu, který objímá veškerou historickou, sociální, emocionální, psychologickou a duchovní lidskou zkušenost.³⁶ Mezi synchronistické fenomény pak Jung řadí kromě nečekaného sběhu událostí též sny, které smysluplně korespondují s realitou, pocit *déjà vu* a různé věštecké metody využívající losování či mimovolní „náhodný“ výběr.³⁷ Všechny tyto fenomény indikují archetypální situaci, která převažovala v okamžiku jejich vzniku, a umožňují nám navázat s kolektivním nevědomím bližší spojení.

Na poli fyziky promýšlel obdobný koncept významný teoretický fyzik Wolfgang Pauli (1900–1958), jenž se zabýval kvantovou fyzikou, a poukázal na to, že v rámci tohoto specifického oboru fyziky se dostává kauzalita do značných obtíží. Upozorňuje zejména na takzvaný princip neurčitosti, podle něhož se na

parallelism" *Synchronicity* [online]. Wikipedia, the free encyclopedia [cit. 21. dubna 2010]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/synchronicity/>>

36 *Synchronicity* [online]. Wikipedia, the free encyclopedia [cit. 21. dubna 2010]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/synchronicity/>>

37 Jung přímo odkazuje ke klasické knize čínského taoismu I-t'ing. *Carl Gustav Jung* [online]. Wikipedia, the free encyclopedia [cit. 2010-04-21 v 13:30]. Dostupný z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Jung>

kvantové úrovni setkáváme spíše se situacemi než s experimentálně opakovatelnými kauzalitami.³⁸

Náhoda jako protiklad teleologicky zaměřeného

Modifikované pojetí ve vztahu k materialistickému determinismu můžeme nalézt u objektivního idealismu. Ustavující osobností v tomto směru byl Platón (427 př. n. l. – 347 př. n. l.). Výrazem jeho chápání skutečnosti je i teleologický pohled na svět. Podle Platóna je vše účelně zaměřeno k určitému cíli. Základem všeho dění je úmysl „tvůrce“. Kauzální řád ve smyslu materialistickém se přitom nepopírá, ale má jen podružnou roli spolupříčiny – synaitia (συναίτια), jejímž prostřednictvím se vůle vše řídícího rozumu naplňuje.³⁹ Podle Platóna se při vzniku světa setkaly rozum – nús (νοῦς) – a nutnost – ananké – a rozum pak nutnost donutil k tomu, aby se většina toho, co vzniklo, zaměřila nejlepším směrem.⁴⁰ A právě tak, jako následovníci Démokritovi nazývají to, co se vymyká řádu dění, nahodilým a říkají přitom, že nahodilost neexistuje, i Platón nazývá náhodou – tyché – to, co nemá svůj zdroj v řádu dění, ovšem v řádu teleologicky chápaném. Místo neosobní mechanické zákonitosti, vzniklé ze sebe sama, nastupuje v tomto pojetí rozum, Bůh či prozřetelnost, jejichž prostřednictvím jsou ustaveny všechny věci a všechno dění tak, aby sloužily nějakému účelu, aby šly k nějakému cíli. Nahodilé se tedy stává protikladem účelně zaměřeného k cíli. A stejně jako

38 Princip neurčitosti byl rozpracován zejména Wernerem Heisenbergem. HEISENBERG, Werner. Fyzika a filosofie. 2. přehledné vyd. Praha : Aurora, s. 25 n.

39 PLATÓN. Timaios, 46 D n. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 49 n. Podrobný výklad Platónova názoru podává NOVOTNÝ, František. O Platónovi. Sv. III. Praha : Jan Laichter, 1949, s. 298 n.

40 PLATÓN. Timaios 48. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 49 n.

v rigidním determinismu i zde nemá náhoda ontologicky reálný obsah.

Démokritův atomismus jako materiálně deterministický systém se tak paradoxně stal pro Platóna a jeho pokračovatele ve svém jádru náhodným. Například v dialogu *Filebos* k tomu píše: „Máme říci, že všechny věci i tento takzvaný vesmír spravuje nějaká nerozumná a slepá síla a náhoda [...] či naopak, že jej pořádá a třídí rozum a jakési podivuhodné myšlení?“⁴¹ Velmi jednoduše shrnuje toto pojetí mnohem později Baruch Spinoza (1632–1677), když ve své *Etice* tvrdí: „V přírodě není nic náhodného, nýbrž vše je z nutnosti božské prozřetelnosti určeno k existenci a činnosti určitého způsobu.“⁴²

Zásadně podobné chápání náhody přirozeně nalezneme i v křesťanské literatuře, zejména v literatuře scholastické. Nejvýznamnější křesťanský filosof Tomáš Akvinský (1225–1274) například ve své *Theologické summě* píše, že „někteří docela popřeli prozřetelnost, jako Démokritos a Epikurovci, tvrdíce, že svět vznikl náhodou.“⁴³ Tamtéž můžeme však také číst: „Je zřejmé, že ne všechno je podrobno božské prozřetelnosti (providentia). Nic z toho, co se děje podle prozřetelnosti, není totiž nahodilé (fortuitum). Kdyby vše bylo z řízení božího, nic by nebylo nahodilé, tak by zaniklo nahodilé a štěstěna (casus et fortuna), a to odporuje

41 PLATÓN. *Filebos*. 28 D, Český překlad Fr. Novotného, s. 43. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s.49 n.

42 SPINOZA, Baruch. *Etika po geometricku vyložená*. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 49 n.

43 AKVINSKÝ, Tomáš. *Summa theologica I*, ot. XXII, čl. 2. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 49 n.

obecnému mínění.“⁴⁴ Z toho také vyplývá, že Akvinský uznával na rozdíl od Platóna ontologickou existenci náhody.

Předchozí názor zároveň jistým způsobem připomíná Epikúrovo ustavení parenklize. Pokud bychom totiž uznali, že úplně vše řídí prozřetelnost či Bůh, popřeli bychom možnost svobodné lidské vůle. Ve svém důsledku by to, stejně jako v případě přísného determinismu, vedlo k fatalismu. Na tento fakt samozřejmě upozorňovali mnozí filosofové i teologové. Například Niccolò Machiavelli (1469–1527) ve svém slavném spise *Vladař* píše: „Je mi dobře známo, že mnozí lidé věřili a věří, že záležitosti tohoto světa řídí do té míry osud a Bůh, že je lidé svou moudrostí nemohou změnit k lepšímu, ba jsou proti nich zcela bezmocní. Z toho by bylo možno vyvozovat, že si člověk nemá s ničím lámat hlavu, nýbrž že se má svěřit náhodě.“⁴⁵ Mimochodem i na tomto příkladu můžeme vidět směšování pojmu náhoda s osudem či prozřetelností.

Dodejme ještě, že Platónově pojetí náhody, pojmu tyché, odpovídá do jisté míry Aristotelův pojem samočinnost – automaton (αὐτόματον), jak o něm mluví v druhé knize *Fyziky*.⁴⁶ Tento pojem má však v rámci dějin kategorie nahodilosti zvláštní postavení. Samočinnost totiž značí i absenci vnější příčiny, vztahuje se tak i k Démokritově vymezení náhody. Zároveň v sobě zahrnuje náhodu – tyché – jako speciální případ samočinnosti vztahující se k cílevědomému lidskému jednání. Jistým způsobem v sobě tedy zahrnuje tři z výše popisovaných pojetí náhody.

44 AKVINSKÝ, Tomáš. *Summa theologica* I, ot. XXII, čl. 2. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 49 n.

45 MACHIARELLI, Niccolò. *Vladař*. In MACHIARELLI, Niccolò. *Vladař, Život Castruccio Castracaniho z Lukky*. 1.vyd. Praha : Odeon, 1969, s. 110.

46 ARISTOTELES. *Fyzika*, II, kap. 4 — 6. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 62.

Nahodilé jako nepodstatné

V pojednání o filosofickém vývoji náhody nemůžeme nechat stranou významný pojem, který s kategorií nahodilého nepochybně souvisí – symbebékos (συμβεβηκός, latinsky accidens, česky případek). Původně se tento pojem vztahoval k prvotnímu významu náhody jako události, co se stává. Zcela nový obsah mu pak dal Aristotelés, který symbebékos definuje vztahem k pojmu úsia (οὐσία, latinsky substantia, česky podstata).

Podstata je dle Aristotela „to, co prvně jest, nikoliv jako určení na jiném, nýbrž jest prostě.“⁴⁷ Případkem se pak nazývá to, „co sice k předmětu náleží a pravidelně se o něm vypovídá, ale nikoli nutně ani zpravidla.“⁴⁸ Zároveň však případek nemůže být odloučen od podstaty, neboť jen ona má ontologicky samostatnou existenci, na níž případek přímo závisí. Pojem případek v Aristotelově filosofii tedy svým způsobem odráží nepodstatný vztah v objektivní realitě. Je odrazem třídy jevů, které jsou v nepodstatném vztahu k jevu námi uvažovanému, jevů, které nepodstatně souvisí s jevem, který je myšlenkovou osou naší úvahy. Jednoduše řečeno, za případek můžeme považovat vše, co určitá substance (ať už to je v konkrétním případě cokoliv) může, ale nemusí mít. Je to možnost, která může dojít naplnění, ovšem samozřejmě také nemusí.⁴⁹

Pokud přímo ztotožníme případek s náhodou, můžeme říct, že určité události nejsou nahodilé proto, že v době, kdy probíhají,

47 ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. VII 1. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 62.

48 ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. IV 30, 1025 a, a pod. VI 2, 1026 b. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 62.

49 ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. VII 1. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 62.

by mohly neproběhnout, ale proto, že jednou probíhají a jindy ne. Náhoda neodstraňuje nutnost, ale je jejím projevem. Stejné pojetí náhody pak najdeme i v případě matematické pravděpodobnosti, kterou si více přiblížíme v následující kapitole. Obsah pojmu případek (accidens) se samozřejmě v dějinách filosofie měnil, stejně tak jako se měnilo chápání celého Aristotelova díla, přesto můžeme říci, že námi poskytnutou základní definici lze uplatnit dodnes.

Náhoda jako aktualizovaná možnost

S pojmem náhody se setkáváme také v matematice a v návaznosti na ni také ve statistice, fyzice, informatice a dalších oborech. V této oblasti jsou náhoda a náhodné jevy nejzásadněji spojeny s teorií pravděpodobnosti, kterou internetová encyklopedie Wikipedia definuje následujícím způsobem: „Teorie pravděpodobnosti (počet pravděpodobnosti) je matematická disciplína popisující zákonitosti týkající se jevů, které (přinejmenším z hlediska pozorovatele) mohou a nemusí nastat, resp. jejichž výsledná hodnota není předem jistá. Příkladem může být výsledek hodu kostkou ještě předtím, než hodíme, anebo venkovní teplota zítra v poledne. Takové jevy označujeme jako náhodné.“⁵⁰

Upřesněme ještě, že nahodilé jevy jsou výsledkem náhodných pokusů. V uvedeném příkladu jsou nahodilé pokusy hody kostkou nebo měření venkovní teploty. Náhodnými jevy pak konkrétní číslo na kostce nebo konkrétní údaj o teplotě dnes ráno, odpoledne, večer a tak dále. Při náhodném pokusu není výsledek jednoznačně určen jeho počátečními podmínkami. To náhodné pokusy odlišuje od pokusů deterministických, jejichž výsledek je možno na základě

⁵⁰ *Pravděpodobnost* [online]. Wikipedia, the free encyclopedia [cit. 19. dubna 2010]. Dostupné z WWW: < <http://cs.wikipedia.org/wiki/pravd%C4%9Bpodobnost> />

počátečních podmínek jednoznačně určit. Náhodnost určitého pokusu pak obvykle spojujeme s nedostatečnou znalostí počátečních podmínek daného pokusu. Kdybychom například při hození kostkou byli schopni přesně určit všechny počáteční podmínky – polohu a orientaci kostky v prostoru, její rychlost a tak podobně, bylo by možné předpovědět, které číslo na kostce padne. Vzhledem k tomu, že tyto údaje aktuálně neznáme, používáme k určení předpovědí metod teorie pravděpodobnosti. Dodejme ještě, že v sociální sféře nejsme nikdy schopni poznat počáteční podmínky v jejich celku a bohatosti předem.

Z výše uvedených informací vyplývá, že teorie pravděpodobnosti směřuje různé významy pojmu náhoda – náhodu jako protiklad determinovaného, náhodu jako produkt neznámých příčin a náhodu jako překvapivou událost, kterou nemůžeme volně ovlivnit. Přesto pro nás zůstává zásadní skutečnost, že náhodný jev se uskutečňuje vždy znova a jedinečně, jako jedna z možností, které nabízí množina všech myslitelných jevů v dané věci.⁵¹ Náhodné jevy se tedy dají ztotožnit s konkrétní aktualizací určitého jevu, která nenastává nutně, ale s určitou pravděpodobností. Jedná se o aktualizovanou možnost, přičemž se některé možnosti projevují častěji a některé méně často.

Na závěr ještě poznamenejme, že přestože jsou všechny jevy náhodné ve stejné míře a ze stejné podstaty, v obecném, praxí poznamenaném myšlení lidí se často setkáváme s tím, že méně pravděpodobné jevy jsou považovány za více náhodné, za větší náhodu než jevy více pravděpodobné. To nás vede ještě k jedné definici náhody jako málo pravděpodobné události.

51 Taková množina může teoreticky obsahovat nekonečné množství prvků, přičemž jednotlivé náhodné jevy se aktualizují s rozdílnou pravděpodobností.

Náhoda jako produkt neznámých příčin

Doposud jsme k otázce náhody přistupovali z antropologického či ontologického hlediska, podívejme se nyní na celou věc i z hlediska lidského poznání. Ať už náhodu definujeme jako protiklad zamýšleného, jako událost bez příčiny nebo jako událost neúčelně zaměřenou k cíli, můžeme ji ve všech případech vztahovat k nečekané události. Překvapivost dané události má samozřejmě spojitost s tím, že nám aktuálně nejsou známy příčiny a důvody, které k ní vedly. Již od dob Démokrita tak bývá náhoda definována také jako produkt neznámých příčin bez ohledu na to, zdali jsou tyto příčiny objektivně poznatelné či nikoliv. A také bez ohledu na to, jakou filosofickou pozici daný autor zastával.

Baruch Spinoza tento názor shrnul slovy: „Nějaká věc se nazývá nahodilou z žádné jiné příčiny než jen pro nedostatek našeho poznání. Věc totiž, o níž nevíme, zda její bytnost neobsahuje vnitřní spor aneb [...] o jejíž existenci nemůžeme nic určitého tvrdit, poněvadž řád příčin je nám neznám, nemůže se nám zdát ani nutná, ani nemožná, a proto ji nazýváme nahodilou.“⁵²

O mnoho let později přidal Arthur Schopenhauer následující: „Ukazuje se, že nahodilost je jev jen subjektivní, vznikající z omezenosti horizontu našeho poznání [...].“⁵³

Shrnutí

Antropologické hledisko:

⁵² Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 39.

⁵³ SCHOPENHAUER, Artur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, Leipzig 1922, p. 556. Citováno podle BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 85.

1. Náhoda jako událost zasahující nečekaně z vnějšku do lidského života něčím, co jsme sami původně nezamýšleli. „Původce“ náhodné události bývá ztotožňován s prozřetelností či personifikován ve formě božstva, které rozhoduje o osudu lidských jedinců.
2. Náhoda jako průsečík dvou kauzálních řetězců, které zásadním způsobem zasahují do života jedince - kontingence, koincidence, synchronicita.

Ontologické hledisko:

3. Náhoda jako událost, která vybočuje z daného řádu věcí.
 - a. Nahodilé jako bezpříčinné, vytržené z kauzality. Něco, co nebylo způsobeno příčinami.
 - b. Nahodilé jako teleologicky nezaměřené. Něco, co nebylo účelně určeno prozřetelností či božstvem.
4. Náhoda jako synonymum pro aktualizovanou možnost. Něco, co nastat může, ale také nemusí - symbebékos (případek), pravděpodobnostní teorie.

Gnoseologické hledisko:

5. Nahodilé odkazuje k neznámým příčinám. Také náhoda má určitou příčinu danou kauzálně nebo teleologicky, my však tuto příčinu aktuálně neznáme nebo nemůžeme poznat vůbec.

Ve všech případech se náhoda pojí s tím, co není nutné. Přičemž nutné můžeme definovat jako to, co nemůže být jinak, nebo to, u čehož je nemyslitelná kontradikce. V jistém smyslu je tedy náhoda v opozici k monismu a příliš úzkému výkladu světa. Je něčím jiným k „systému“.

2. NÁHODA JAKO STAVEBNÍ PRVEK DRAMATICKÉHO DÍLA

„Život je jen náhoda, jednou si dole, jednou nahoře.“

Werich + Voskovec

Náhoda a klasický dramaturgický model filmu

Poté, co jsme si nastínili, jak byl pojem náhoda vnímán v průběhu dějin západního myšlení, přejdeme nyní do sféry kinematografie a podívejme se na to, jak je náhoda přijímána, využívána a traktována v této oblasti. Odrazovým můstkem pro naše myšlenky budou opět názory řeckého klasika Aristotela, zejména jeho slavný spis *Poetika*, ve kterém se zabývá klasifikací a charakterizací poezie a dramatického umění. Dále se také budeme přidržovat běžně užívaného pojmosloví, spojeného s takzvaným dramaturgickým obloukem, jak jej shrnul například Jiří Dufek ve skriptech pro studenty FAMU.⁵⁴ Oba koncepty považujeme v naší zkoumané oblasti za základní, obecně platné a především v mnoha ohledech užitečné pro naše zkoumání.

Začněme u Aristotela, který od svého učitele Platóna převzal poučku, že veškeré umění, tedy i umění dramatické, je založeno na napodobení.⁵⁵ Otázkou ovšem zůstává, co a jakým způsobem se napodobuje. O tragédii například Aristotelés píše: „Jest tedy tragedie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech, různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; jež

54 DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénáristika a dramaturgie*, s. 48 – 50: [online] FAMU [cit. 10. února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>

55 ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYP, 1993, s. 51. ISBN 80-85829-01-0.

soustrastí a strachem působí očištění takových vášní.“⁵⁶ Jak vyplývá i z dalších míst *Poetiky*, základem dramatického umění je pro Aristotela zejména napodobení děje neboli činů a jednání osob.⁵⁷ A protože se k činům a jednání osob v reálném přirozeném světě druží také náhoda, můžeme se s ní setkat v obsahu dramatických děl – zde především jako něco nezamýšleného.

Aristotelés samotný však náhodu z dramatických děl, pokud možno, vylučoval. Celý děj má být podle něj co nejvíce založen na nutnosti, pravděpodobnosti a zákonech kauzality. Podle Aristotela je důležité usilovat o vytvoření přiměřených povah postav, řádnost, věrnost a důslednost a při sestavování událostí je třeba usilovat o nutnost nebo pravděpodobnost tak, aby bylo nutné nebo pravděpodobné, že člověk mluví nebo koná takové věci. Náhodu pak Aristoteles oceňoval jen v případě, že vykazovala také jistou dávku nutnosti či osudovosti. V *Poetice* se tak můžeme dočíst například také toto: „A takové události stávají se nejspíše, když se sběhnou mimo nadání, a to vzájemným vývojem věcí. Neboť takovým způsobem budou v sobě spíše míti ráz překvapení, než kdyby se staly samy od sebe a náhodou. Vždyť i z nahodilých událostí zdají se nejpodivuhodnější ty, které se jeví, jako by se staly úmyslně, jako například že socha Mityova v Argu zabila toho, kdo byl původcem vraždy Mityovy; spadla na něho, když se na ni díval. Neboť se zdá, že takové události se nestaly nazdařbůh. Proto takové děje jsou ovšem krásnější.“⁵⁸ Z uvedeného citátu mj. také vyplývá, že Aristotelés bere na zřetel i estetické hledisko věci. Pro naše hodnocení kategorie náhody se ovšem nejedná o relevantní postoj.

⁵⁶ Ibid., s. 15.

⁵⁷ Ibid., s. 16.

▪ ⁵⁸ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYPF, 1993. s. 20. ISBN 80-85829-01-0.

Struktura dramatického díla pak má být podle Aristotela zbavena nahodilosti zcela a úplně: „Jako i v ostatních uměních napodobujících jest jediné napodobení jediné věci, tak musí tedy také děj dramatický, ježto jest napodobením činu jednoho a celistvého a části musí být sestaveny tak, aby, kdyby se přeložiti nebo odstraniti měla nějaká částka, měnil se a rušil celek. Neboť co svou přítomností nebo nepřítomností nepůsobí pražádný patrný rozdíl, není důležitou částí celku.“⁵⁹ Jednoduše řečeno, příběh nikdy nesmí obsahovat vzhledem k ústřední dějové lince náhodné (nenutné) dějové vsuvky a vedlejší linie. Přičemž se mlčky předpokládá, že výběr událostí z amorfního dění se děje vždy na základě volního aktu autora a není tak náhodný v žádném případě.

Jak jsme již řekli, považujeme Aristotelovy poučky v teorii dramatických umění stále za platné. Uznáváme také zásadní roli, kterou hraje princip kauzality a teorie pravděpodobnosti v jakékoli snaze o porozumění narativnímu dílu jako konstrukt, který záměrně obsahuje mezery – časové, prostorové a další, a požaduje po recipientovi díla smysluplné (nenáhodné) vysvětlení daných mezer i celého narativu.⁶⁰ Mimochodem, „součinnost“ kauzality a pravděpodobnosti, kterou považujeme za zcela přirozenou, vede k jisté paradoxní situaci, kdy kauzalita náhodu prakticky vylučuje, a v rámci teorie pravděpodobnosti jsou všechny události náhodné, zde ovšem s vysokou mírou pravděpodobnosti. Narušení tohoto stereotypu je samozřejmě možné, jedná se však více méně o výjimku potvrzující pravidlo.

Nahodilé se tedy v daleko větší míře prosazuje v obsahové stránce narativních děl. Podívejme se tedy, jakým způsobem k tomu dochází a za jakých podmínek můžeme chápat traktování náhody

⁵⁹ Ibid., s. 18.

⁶⁰ Viz například. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. New Edition. London : Routledge, 1987, . 54 – 57. 384 s. ISBN 0-415-01877-3.

jako konceptuální záměr, který ovlivňuje ráz, vyznění a myšlenku filmu. Protože však v rámci práce přihlížíme také k hledisku naratologickému, bude nám jako průvodce našich úvah sloužit již zmiňovaný dramaturgický oblouk jako základní narativní struktura. Vycházet budeme z klasické definice vypracované Gustavem Freytagem ve spisu *Technika dramatu*.⁶¹

Expozice

Jak poznamenal Arisoteles, každé dramatické dílo musí mít zejména začátek, střed a konec. Začneme tedy od začátku – expozicí. Jiří Dufek ji jednoduše definoval následujícími slovy: „Expozice většinou obsahuje odpovědi na základní otázky: KDO, KDY, KDE, S KÝM, PROTI KOMU, JAK a PROČ...“⁶² Abychom mohli odpovědět na tyto otázky a uvést náležitě diváka do děje, musíme nejprve představit jednotlivé postavy, jejich vzájemné vztahy, prostředí, dílčí dějové linie a tak dále. Při tomto představování samozřejmě nejsme téměř ničím omezeni, neboť příběh teprve ustavujeme a záleží jen na nás, koho označíme za hlavní postavu nebo jaké jí určíme vlastnosti. Konkrétní okolnosti děje tak můžeme považovat za náhodné (ve smyslu aktualizované možnosti).

Krom toho však podle nás příliš prostoru pro nahodilost v expozici nezůstává. Pověšinou je totiž konstruována tak, aby jednoznačně zobrazila vybrané postavy, místa a události a představila je v jejich typických rysech a jednoznačně je tak charakterizovala, tedy pokud autor nemá v úmyslu divákovi něco záměrně zamlčet. To samozřejmě neznamená, že bychom se

⁶¹ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha, 1944.

⁶² DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénaristika a dramaturgie*, s. 48: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>.

s náhodou jako fenoménem reálného světa nesetkávali v expozici vůbec, ovšem přeci jen je spojená spíše s další částí díla – kolizí. V tomto smyslu se také musíme ohradit vůči názoru Jiřího Dufka, který ve zmíněných skriptech pro studenty FAMU poznamenal, že v „expozici ještě divák toleruje náhodu. Později (vyjma některé žánry – jako je třeba groteska, crazy aj.) je již na ni alergický, v závěru, při řešení konfliktu, už ji autorovi neodpouští.“⁶³ Dodejme ještě, že posuzovat, do jaké míry je divák alergický na náhodu v závěru a při řešení konfliktu, se opravdu neodvažujeme. Více o tom však pojednáme později.

Za typický případ expozice, při které jsou postavy, vztahy a místa poměrně precizně charakterizovány a zároveň se v ní objevuje náhoda jako přirozený jev reálného světa, můžeme označit úvod filmu Jeana Pierra Jeuneta *Amélie z Montmartru* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, r. Jean-Pierre Jeunet, 2001). Za prvé je zde velice precizně určen čas, po který se děj v rámci expozice odehrává – od početí Amélie (3. září 1973, 18 hodin 28 minut 32 sekund) až do mimořádného televizního vysílání oznamujícího smrt Lady Diany (noc na 31. srpna 1997). Za druhé jsme velice přesně informováni o místech, na kterých se děj odehrává. Za třetí se seznamujeme s důležitými postavami děje – otcem, matkou, osazenstvem kavárny, sousedy a nakonec i se samotnou Amélií, a to zejména díky základnímu slovnímu popisu a výčtu věcí, které jednotlivé postavy nesnáší nebo které je naopak těší. Za čtvrté pak sledujeme momentky z Améliina dětství a její úniky do světa fantazie. V rámci těchto momentek se objevují dvě scény, ve kterých hraje náhoda podstatnou roli. V první z nich Amélie fotografuje na ulici oblaka, když se shodou okolností ve stejnou dobu na stejném

63 DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénaristika a dramaturgie*, s. 49: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>.

místě srazí dva automobily a zlomyslný soused toho náležitě využije (namluví jí, že srážku způsobila sama Amélie svým fotografováním). Ve druhé scéně, pro následující děj mnohem důležitější, pak její matku zabije kanadská sebevraždkyně, která se rozhodne skočit z věže Notre Dame zrovna ve chvíli, kdy Amélie se svojí matkou z tohoto pařížského chrámu vycházejí. V obou případech se jedná o koincidenci – protnutí dvou kauzálních řetězců s neočekávaným a nepředvídatelným koncem, nezávislým na lidské vůli. Koincidenci, která se však s větší nebo menší pravděpodobností může stát.

Jako další příklad můžeme uvést Kieślowského *Modrou*, ve které hlavní hrdinka Julie přijde o manžela a dceru při autonehodě způsobené selháním brzd. Náhodou v tomto případě není ono selhání samotné – v předchozích záběrech je nám ukázáno, že z automobilu cosi kape, a je tedy nějak poškozen, ale to, že brzdy selžou zrovna ve chvíli, kdy auto projíždí kolem jediného stromu široko daleko a právě do tohoto stromu také narazí. Za náhodu můžeme považovat také fakt, že z celé rodiny přežila pouze Julie. V obou případech můžeme tyto události označit za náhodu ve smyslu propojení kauzálních řetězců a dané události určují další směřování celého děje, ovšem nemůžeme tvrdit, že se nějakým způsobem samy od sebe vztahují k tématu náhody.

Kolize

Přejdeme dále po dějem vyklenuté dramaturgické křivce k další fázi vyprávění – ke kolizi neboli česky k zápletce. Podle Jiřího Dufka jde v kolizi především o „střetnutí protichůdných sil či

tendencí, o naznačení obrysů budoucího hlavního konfliktu,⁶⁴ které pak pokračuje a dále graduje až do vyvrcholení celého děje. Jak jsme již řekli v předcházející podkapitole, užití náhody v rámci dramaturgického oblouku můžeme nejčastěji nalézt právě zde. Náhodná událost zde často tvoří jakýsi „bod zlomu“, který zcela nečekaně mění další směřování děje. V drtivé většině případů se však děj dramatického díla k náhodě tématicky vůbec neváže, natož abychom mohli mluvit o konceptuálním využití náhody.

Nejtypičtějším příkladem je schéma, které můžeme nazvat náhodným setkáním, jehož nejčastějším projevem je onen klasický a mnohokrát užitý vzorec chlapec potká dívku. V expozici jsou nám představeny obě hlavní postavy a v zápletce pak přichází jejich náhodné seznámení a další, většinou již nenáhodná interakce. Za nejznámější doklad tohoto schématu můžeme označit Shakespearovo drama *Romeo a Julie*, které bylo mnohokrát převedeno také na plátna kin.⁶⁵ Romeo, zrovna prožívající nešťastnou lásku, se rozhodne navštívit ples v domě úhlavních nepřátel Kapuletů v domnění, že spatří svou současnou lásku nebo alespoň částečně rozptýlí své chmury. Jak všichni víme, dopadne to všechno úplně jinak. Jedná se tedy o náhodu ve smyslu události zasahující nečekaně zvnějšku do lidského života něčím, co onen zasažený původně nezamýšlel.

„Ze všech putyk ve všech městech, co jich na světě je, si vybere tu mou.“⁶⁶ Tuto slavnou větu můžeme slyšet z úst cynického hlavního hrdiny Ricka Blaina (Humphrey Bogart) ve filmu

▪ 64 DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénáristika a dramaturgie*, s. 49: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>.

65 Vzpomeňme jen na *Romea a Julii* George Cukora z roku 1936 (*Romeo and Juliet*), adaptaci Franca Zeffirelliho z roku 1968 (*Romeo and Juliet*) nebo film Baze Luhrmanna z roku 1996 (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*).

66 V originále: “Of all the gin joints in all the towns in all the world, she walks into mine.”

Casablanca (*Casablanca*, r. Michael Curtiz, 1942). Ilsa Lundová (Ingrid Bergman), o které Blain mluví, si samozřejmě jeho putyku nevybrala, vůbec nevěděla, že v ní Blain je. Shodou mnoha okolností se však ocitá spolu se svým manželem, československým odborářem Viktorem László (Paul Henreid), v Maroku. Tato náhodná událost je pouze odrazovým můstkem pro další děj, který však již náhodou zatížen není.

Velmi často se „bod zlomu“ váže k náhodnému ztotožnění hlavního hrdiny s jinou osobou, například ve filmech *Na sever severozápadní linkou* (*North by Northwest*, r. Alfred Hitchcock, 1959), *Farářův konec* (r. Evald Schorm, 1968), *Velký blondýn s černou botou* (*Le grand blond avec une chaussure noire*, r. Yves Robert, 1972) nebo *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, r. Joel Coen, Ethan Coen, 1998).

Stejná záměna se děje i v dalším Hitchcockově filmu *Nepravý muž* (*The Wrong Man*, r. Alfred Hitchcock, 1956). Ten ovšem můžeme považovat za film, který s náhodou nakládá uvědoměle a s jasným záměrem. Film je založen na skutečné události, která se odehrála počátkem 50. let v New Yorku. Počestný hudebník Christopher Emmanuel „Manny“ Balestrero (ve filmu ho hraje Henry Fonda) byl tehdy na základě své fyzické podobnosti se skutečným pachatelem obviněn z loupeže, postaven před soud a kvůli zvláštní shodě dalších okolností se mu žádným způsobem nedařilo přesvědčit porotu o své nevinně. Naštěstí pro něj však pravého lupiče zatkli z úplně jiného důvodu a ten se okamžitě ke všemu přiznal. Na fakt, že jde o zdramatizovanou rekonstrukci skutečné události, nás upozorňuje režisér osobně ještě před samotným započítím filmového vyprávění. Hitchcock tak jednoznačně spojuje náhodné události odehrávající se ve filmu s fenomény reálného světa. Náhoda v tomto případě opět značí komplex jevů od události, která nečekaně zasáhne do života

člověka, přes souběh několika kauzálních řetězců až po implicitní určení náhody jako události, která se může stát jen s velmi nízkou mírou pravděpodobnosti. Hitchcock nás však svým filmem nejen upozorňuje na to, že se takové věci stávají, ale zároveň nám implicitně předkládá k posouzení otázku, jak je to možné. Z hlediska námi zkoumaného tématu je však nejdůležitější, že se Hitchcock snaží na tuto otázku odpovědět. Podaná odpověď, stejně jako fakt, že jde o dramatizaci reálných událostí, pak *Nepravého muže* sbližuje s filmem Roberta Bressona *K smrti odsouzený uprchl* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, r. Robert Bresson, 1956), dalším dílem, které vědomě reflektuje náhodu a otázky s ní spojené.

Na tuto významnou shodu upozornil již François Truffaut ve své knize *Les films de ma vie* (Filmy mého života)⁶⁷:

„Výrazný společný znak: Hitchcock i Bresson vystavěli svůj film na náhodách, které by dobrého scénáristu dohnaly k šílenství – Fontaine zázračně uteče z vězení, výstup netrpělivého porotce zachrání Henryho Fonda; k tomuto skutečnému zázraku si Hitchcock přidal ještě jeden vlastní, který bude dozajista šokovat řadu mých přátel: Henry Fonda (který hraje ve filmu Itala a jmenuje se Balestrero) je ztracen, čeká na druhý proces, ale nemůže dokázat svou nevinu, žena je v blázinci a matka mu říká: "Musíš se modlit."

A tak se Fonda před obrazem Ježíše Krista modlí: "Můj Bože, jedině zázrak mě může zachránit!" Detail Krista, prolínačka, záběr ulice, po níž jde muž, který vzdáleně vypadá jako Fonda, přibližuje se ke kameře, dokud se neocitne v detailu, jeho tvář se už vůbec nepodobá té Fondově. Tento záběr je dozajista nejhezčím v celém Hitchcockově díle a také je jeho shrnutím: je to přenos viny, téma

67 Úryvek z této knihy v překladu Jany Voplakalové vyšel v roce 1999 v 13. čísle časopisu Cinepur.

dvojnictví, rozeznatelné od jeho prvních anglických věcí až po dnešek, upravované, vylepšované, prohlubované film od filmu. Právě tímto potvrzením víry v Prozřetelnost – i u Hitchcocka si vítř vane tam, kam chce – vrcholí a zároveň i končí veškeré podobnosti.“⁶⁸

Vraťme se však nyní zpět k filmům, které náhodu využívají pouze jako izolovaný dramatický prvek zápletky.

Další specifickou skupinou, kterou můžeme v této oblasti vymezit, jsou filmy, u nichž je nahodilost spojena s nečekanou konfrontací dramatické postavy s objektem diegetického světa. Za vzorové filmy této kategorie můžeme označit *Zvětšeninu* (*Blow-up*, r. Michelangelo Antonioni, 1966), *Modrý samet* (*Blue Velvet*, r. David Lynch 1986) nebo například romantický film *Zatímco jsi spal* (*While You Were Sleeping*, r. Jon Turteltaub, 1995), přičemž ve všech třech jmenovaných filmech se konkrétní projev nahodilosti výrazně liší.

V Antonioniho filmu se základním stavebním kamenem zápletky stává situace, při níž mladý fotograf Thomas (David Hemmings) nezáměrně zaznamená na filmový pás vraždu neznámého muže i podobu jeho pravděpodobných vrahů. Nahodilost celé události tedy odkazuje k antropocentrickému modelu náhody jako neočekávané události, která není úmyslně vyvolána některou z postav příběhu, která se však této postavy nějakým způsobem dotkne a zasáhne do jejího života, případně i do života dalších postav.

V případě *Modrého sametu* se setkáváme s nahodilým a velmi nečekaným nálezem. Hlavní hrdina filmu Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) najde na louce nedaleko svého poklidného středostavovského domova uříznuté lidské ucho. Tento neobvyklý úkaz způsobí, že Jeffrey začne po majiteli onoho ucha pátrat na

68 TRUFFAUT, Francois. Nepravý muž. Cinepur, č. 13, červen 1999, s. 31 – 32.

vlastní pěst. Náhodnost celé situace lze hodnotit z několika úhlů. Za prvé můžeme Jeffreyho nález prohlásit za náhodný, protože míra pravděpodobnosti uskutečnění takové události je velmi nízká. Za druhé můžeme nález chápat jako důsledek protnutí několika kauzálních řetězců a za třetí můžeme mluvit o synchronické události, která svůj význam nabývá v průběhu filmu.

Ve filmu *Zatímco jsi spal* je hlavní mužský hrdina (Peter Gallagher) při náhodném incidentu v metru sražen na koleje a následně zachráněn hlavní ženskou hrdinkou (Sandra Bullock), která je pak po převozu hrdiny do nemocnice v nastalém nemocničním zmatku na základě náhodné poznámky označena za jeho snoubenku. Náhodu v tomto filmu můžeme opět připsat na vrub nezáměrné události, která má základ v koincidenci kauzálních řetězců. Případně se můžeme odkazovat k synchronickým fenoménům nebo prozřetelnosti.

Krise

„Krise je vrcholem dramatu, jeho „středem“, jádrem, často nejdelší částí. Je v ní odvrhováno vše podružné, nepodstatné.“⁶⁹ Již z této krátké definice můžeme vyvodit, že náhoda jako v jistém smyslu synonymum nepodstatného, není v této dramaturgické části příliš obvyklá. Ba přímo naopak, jak říká také Jiří Dufek: „V této fázi je divák na zásah náhody nejcitlivější.“ A tentokrát mu musíme dát za pravdu. A co je důležitější, tento stav akceptují i samotní autoři. Téma díla je v této dramatické části vyhraněno v maximální možné míře a pro využití náhody zde v drtivé většině případů není místo, a to ani ve filmech, které náhodu zkoumají jako své ústřední

▪ 69 DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénáristika a dramaturgie*, s. 49: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>. .

a hlavní téma. Jednoduše řečeno jako fenomén reálného světa ani jako dramaturgický prvek konstituující děj se náhoda v krizi téměř neobjevuje.

Každé pravidlo však má své výjimky. Nejinak je tomu i v tomto případě. Touto čestnou výjimkou je např.: filmová adaptace klasického broadwayského muzikálu *Divotvorný hrnec* (*Finian's Rainbow*, r. Francis Ford Coppola, 1968). V jedné z jeho vrcholných scén přijíždí rasistický a po zlatu lačnicí senátor Billboard Rawkins (Keenan Wynn) do Duhového údolí, aby všem jeho obyvatelům oznámil, že musí navždy opustit své domovy. V následném rozhořčení vyřkne Sharon (Petula Clark) své přání/kletbu, které promění senátora v černocho. Nahodilost celé situace spočívá v tom, že přání je vyplněno jen z toho důvodu, že Sharon stojí ve správnou/špatnou dobu na správném/špatném místě, a to totiž přímo nad kouzelným hrncem. Více než příznačné je, že hrnec se na onom místě ocitl také jen shodou okolností. Byl tam dopraven „Němou“ Susan (Barbara Hancock) poté, co na něj Susan náhodou narazí během jedné z předchozích nocí. Je však možné, že vše je ještě úplně jinak, přeci jen jsme v pohádce. To, že se hrnec ocitl na daném místě, můžeme totiž pokládat za zásah prozřetelnosti nebo projev vůle samotného hrnce jako kouzelného artefaktu.

Film si zároveň jistým způsobem subverzivně pohrává s klasickým antropologickým modelem náhody jako neočekávané události, kterou člověk úmyslně nevyvolal, která však nějakým způsobem zasáhla do jeho života. Při kletbě totiž Sharon samozřejmě vyřkne svá slova úmyslně a záměrně. Je nám však navýsost jasné, že v žádném případě nečeká, že by se mohla její slova opravdu vyplnit. V jistém smyslu tedy můžeme tvrdit, že její jednání je neúmyslné. Ať už se však přikloníme k jedné nebo druhé

variantě, vždy zůstává neoddiskutovatelným faktem, že daná událost podstatným způsobem mění jak život Sharon tak senátora Rawkinse.

Další výjimkou v této kategorii jsou filmy, které náhodu a nahodilé události nevyužívají k účelům narativním a dramatickým, nýbrž ji využívají funkčně k vyvolání komického účinku – žánr grotesky, crazy komedie a podobně. O nich však pojednáme podrobněji až v následující kapitole.

Peripetie

Nejdříve nechme opět zaznít Aristotela slova: „Peripetie jest, jak jsme řekli, změna událostí v pravý opak, a to, jak tvrdíme, podle pravdě podobnosti nebo nutnosti.“⁷⁰ Tato změna se zároveň pojí s poznáním (anagnorizí) událostí, které byly doposud pro dramatické postavy nebo diváky skryté. V Aristotelově pojetí lze peripetii během dramatického díla využívat opakovaně a nemá v dramatické struktuře pevné místo.⁷¹ Tolik klasik.

V dnešním smyslu slova má však peripetie mírně posunutý význam. Stále se jedná o změnu jednoho stavu v opak a stále se často pojí s anagnorizí, ovšem časem získala peripetie v rámci dramatické struktury své pevné místo. Z praktického hlediska bychom mohli říci, že se jedná v ději o poslední peripetii v Aristotelově smyslu a svým způsobem o poslední vrchol filmu. Takto definovaná peripetie sebou zároveň často nese vyloučení poslední vedlejší a podružné možnosti, která mohla ještě do děje přinést zásadní obrat před závěrečnou katastrofou. Podle Jiřího Dufky: „Zde může zasáhnout náhoda – protože nic podstatného již nemůže změnit. Neměla by ovšem snižovat pravděpodobnost

70 ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYP, 1993, s. 20. ISBN 80-85829-01-0.

děje.“⁷² Poslední peripetie bývá označována jako místo dramatu, které si nejvíce diváků zapamatuje. Toto poslední spočinutí před pádem do víru katastrofy však většinou netrvá a nemůže trvat dlouho.

Jak jsme již poznamenali, peripetie často přechází v katastrofu prostřednictvím druhého dramatického vrcholu filmu, přičemž určit, zda dané události zařadit ještě k peripetii nebo již ke katastrofě, bývá někdy ošidné. Právě v tomto druhém dramatickém vrcholu filmu se však náhoda opravdu vyskytuje, v porovnání s ostatními částmi filmového díla, s poměrně velkou četností. Jako příklad uveďme nezapomenutelnou sekvenci ze snímku *Magnolia* (*Magnolia*, r. Paul Thomas Anderson, 1999), při které začnou z nenadání padat z nebe místo dešťových kapek žáby. Anderson zde dle vlastních slov zobrazuje něco, co se stává. Nikoliv často a nikoliv s velkou pravděpodobností, ale přeci jen se to stává. Jinak řečeno můžeme žabí kalamitu chápat jako aktualizovanou možnost, která je všeobecně zvýrazněna svou výjimečností.

V dané sekvenci se však s náhodou setkáváme i v mnohem klasičtější a jednoznačnější podobě. Podobě odkazující k jejímu prvotnímu antropologickému významu. Pouze místo zásahu šípů nebo oštěpu zasáhne do osudu jednoho z hrdinů žába. Právě z nebe letící žába totiž zabrání smrtelně nemocnému moderátorovi Jimmymu Gatorovi (Philip Baker Hall) spáchat sebevraždu. Jimmy odhodlaný ukončit svůj život je zasažen padajícím obojživelníkem přesně ve chvíli, kdy stiskne spoušť. Nečekaný zásah zvenčí vychýlí Jimmyho mušku natolik, že se mu prakticky nic nestane a k dalšímu pokusu pak již nenajde sílu. Anderson ukazuje, že i takovéto

71 libid, s. 20 n.

72 DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénaristika a dramaturgie*, s. 49: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>.

maličkosti mohou zásadním způsobem změnit lidský život, nebo stejně jako v tomto případě smrt. Mimochodem *Magnolia* je jedním z filmů, které s nahodilostí, koincidence a synchronicitou zachází s jasným koncepčním záměrem, což je patrné již z netypického paradokumentárního prologu filmu.

Mimo rámec druhého dramatického vrcholu filmu se nahodilé situace a události objevují v peripetii spíše sporadicky. Pokud už se tak stane, spojují v sobě často jak prvky moderně pojaté dramaturgicky určené peripetie, tak peripetie v klasickém Aristotelově smyslu slova, a to i s požadovanou anagnorizí. Příkladem filmu, v kterém je nahodilá událost použita v peripetii právě v této podobě, je Kubrickův snímek *Mechanický pomeranč* (*A Clockwork Orange*, r. Stanley Kubrick, 1971). Konkrétně se jedná o scénu, v které polepšený a od bývalých kumpánů zmlácený Alex (Malcolm McDowell) shodou okolností zabloudí k domu, v němž před časem spáchal svůj zločin. Majitel domu, který kvůli Alexovi přišel o manželku, svého nového hosta nejdříve nepozná. Jeho pravou totožnost odhalí až ve chvíli, kdy si Alex při koupeli prozpěvuje píseň Gena Kellyho *Singing in the Rain*. Právě v tuto chvíli dochází k onomu poznání dosud neznámého a zároveň dochází k onomu obratu – zásadně se mění pozice oběti a agresora, jak v případě Alexe, tak majitele bytu.

Katastrofa

Katastrofa je uzavření konfliktu hlavních protichůdných sil dramatu, při kterém dochází k rozuzlení děje. Definitivně se naplňuje řád díla a vzniká dojem úplnosti, a to i v případě otevřeného konce. Dokončeno pak musí být především to, co drama nějakým způsobem sjednocovalo – hlavní nositel tématu. Jestliže, obrazně řečeno, v expozici dominuje celek, ve střední části detail

a v poslední peripetii jakési zpětné obhlédnutí celku, v katastrofě dominuje velký detail. Jak připomíná Jiří Dufek: „Obvykle se jedná o jednu scénu, charakteristickou maximální soustředěností pozornosti a nejvyšší specifickou hustotou děje i času, myšlenek i emocí.“⁷³

Závěrečnou katastrofu můžeme z hlediska možné přítomnosti nahodilých událostí považovat za druhou nejvíce potencií oplývající dramaturgickou část. Tento potenciál se váže ve své většině k samotnému rozuzlení děje. Události a jevy svázané s náhodou se zde mohou uplatnit zejména v případě, že dojde k razantnímu, rychlému a nečekanému rozuzlení a následnému konci. Za klasický projev tohoto principu můžeme považovat dramatický postup obvykle nazývaný *deus ex machina*, který obvykle hlavního hrdinu vysvobozuje z neřešitelné situace, a to za pomoci nečekaného zásahu zvenčí. Jak značí název, původně mělo na starosti onen zásah zvenčí nějaké božstvo. Z našeho hlediska je však zcela jedno, jaký konkrétní projev autor v dané situaci použije – princip je vždy stejný.

Ukázkovým příkladem tohoto principu je závěrečná scéna filmu *Smolař* (*The Cooler*, r. Wayne Kramer, 2003). Hlavní hrdina filmu profesionální smolař Bernie Lootz (William H. Macy) opouští se svou přítelkyní Natálií (Maria Bello) svůj dosavadní život v jednom z lasvegaských kasin a odjíždí začít nový na jiném místě. Majitelé kasina však Berniemu jeho nově poznané štěstí nepřejí, a tak v jeho stopách okamžitě vyšlou nájemného vraha. Ten milenecký pár brzy dostihne a přímo u silnice se je chystá zastřelit. V poslední možné chvíli však nájemného vraha srazí a zabije opilý

▪ 73 DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénáristika a dramaturgie*, s. 50: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>. .

řidič, který shodou okolností projížděl kolem. Bernie a Natálie jsou tak volní a odjíždějí vstříc šťastné budoucnosti.

Náhoda se jako přirozený fakt reálného světa vyskytuje také v množství dalších snímků, které výše popsaný koncept nepoužívají. Poměrně často se náhoda pojí s nehodou, známé rčení „nehoda není náhoda“ zde tedy neplatí, ba právě naopak. Typickým příkladem je vrcholná scéna filmu *Obchod na korze* (r. Ján Kadár, Elmar Klos, 1965). Tóno Brtko (Jozef Kroner) ve snaze ochránit starou vdovu Lautmannovou (Ida Kamińska) před hrozícím nebezpečím ze strany nacistů ji neúmyslně zabije. Nešťastná náhoda, v původním antropologickém smyslu slova, tak tímto zásadním způsobem zasáhne do jeho života.

Za další příklad takovéto náhody nehody můžeme označit také snímek *Pravidla hry* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), v kterém dojde shodou okolností k vraždě – zastřelení – jiné osoby, než měl vrah v úmyslu. V tomto případě se jedná spíše o souběh událostí ve smyslu propojení kauzálních řetězců, které do značné míry zapříčiní neznalost zainteresovaných postav děje.

Stejně jako v předchozích dramatických částech díla i v závěru se může objevit situace, která působí na diváka svou nečekaností a zároveň je většinou hodnocena jako situace, která má velmi nízkou míru pravděpodobnosti. Jako příklad uveďme jednu ze závěrečných scén Felliniho *Silnice* (*La Strada*, r. Federico Fellini, 1954), kdy Zampano (Anthony Quinn) zaslechne na svých cestách píseň, kterou si zpívala Gelsomina (Giulietta Masina) a zjišťuje, že je mrtvá. Nepřímo se tedy opět jedná o události, která zvenčí zasáhne do života hlavní hrdiny.

Náhoda a filmové žánry

Kromě použití náhodných událostí a situací při výstavbě dramatického díla využívají náhodné události a situace specifickým způsobem některé filmové žánry. Cílevědomým a vzhledem k obsahu funkčním způsobem pak zejména dva z nich – komedie, respektive groteska a melodrama.

Komický akcent jakékoli scény, sekvence nebo celého filmu může být samozřejmě založen na náhodné záměně, na náhodném zjevení se určitého objektu v pravé chvíli na pravém místě, případně na náhodném zmizení tohoto objektu. Velmi často se tak děje bez intence postavy, tedy bez jeho vědomé vůle, přičemž daná událost zasahuje zvenčí do konání postav a mění běh jejich osudů, ač si to sami vůbec neuvědomují.

Jako příklad za všechny uvedme klasický film *Friigo na mašině* (*The General*, r. Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1926) a scénu, v které hlavní hrdina v podání Bustera Keatona vzdoruje přesile protivníků za pomoci děla, které si ovšem dělá, co chce, bez toho, že by si Friigo vůbec všiml, že tomu tak je. Shodou okolností nebo snad řízením osudu a prozřetenosti – důsledky obou fenoménů jsou stejné, se však dělo vždy správně nasměruje tak, že dokáže zasáhnout cíl, který chce hrdina zasáhnout, který by však bez přičinění náhody nikdy nezasáhl. Komický efekt je tu tedy tvořen protikladem mezi zamýšleným a nezamýšleným – v našem pojetí náhodným.

Podobný postup můžeme vidět například také ve filmu *Život Briana* (*Life of Brian*, r. Terry Jones, 1979). Ve scéně, v níž prchá Brian, před svými následovníky do pouště, skočí do jedné z děr, které se na daném místě nalézají v domnění, že se před svými následovníky schová. Shodou okolností však skočí na nohu

asketovi, který navíc po jeho nečekaném zásahu zakleje a poruší tím svůj slib mlčenlivosti. V konečném důsledku je celá záležitost považována zfanatizovaným davem za zázrak, a to bez ohledu na to, co samotný Brian říká. Jednoduše řečeno, ať hlavní hrdina dělá, co dělá, vše se obrátí v opak zamýšleného a náhoda ná na tomto faktu velký podíl.

Dalším žánrem, který využívá nahodilosti, je melodrama, jak ukazuje například také Thomas Elsaesser, který v jedné ze svých četných studií píše: „Jako složky přímo se vztahující k melodramatu jsou náhoda a koincidence strategiemi pro motivaci akce a vyvolávání překvapení. Úspěšné melodrama zachází s těmito strategiemi úsporně a rozvážně – neboť tím lépe zachová zdání kauzální logiky a pravděpodobnosti narace!“⁷⁴ Princip akauzality se v tomto případě nachází „nad“ postavami děje a v celkovém pohledu vytváří dojem předem určeného cíle a osudu řízeného prozřetelností. Tomuto osudu se nemůžou hlavní hrdinové nijak vyhnout, mohou s ním jenom určitým způsobem „bojovat“, výsledek ovšem žádným způsobem ovlivnit nemohou. Celé schéma melodramatu je tedy založeno teleologicky a o náhodu v metafyzickém smyslu slova se nejedná. Pouze jednotlivé události můžeme považovat za náhodné, přičemž se většinou jedná o koincidence, tedy neočekávané protnutí dvou kauzálních řetězců.

Jako ilustraci zde uveďme anotaci romantického snímku *Lásce na stopě* (*Serendipity*, r. Peter Chelsom, 2001) uveřejněnou na serveru CSFD – Česko-Slovenská flmová databáze: „Náhodou se setkali v obchodě. Náhodou se potkali ten samý den na tom samém místě ještě jednou. Pak se neviděli řadu let. Když už mají oba před

74 „As ingredients germane to the melodrama, chance and coincidence are strategies for motivating action and eliciting surprise. An effective melodrama will make economical and judicious use of these strategies – all the better to preserve the semblance of causal logic and narrative plausibility. Acausality “acts upon” the protagonist.“ ELSAESSER, Thomas. *The Mind-Game Film* p. 75

svatbou, celý řetězec neuvěřitelných náhod je znovu přivede k sobě. Jsou to ale všechno opravdu jenom náhody? A je láska náhoda? Nebo je to osud, kterému člověk nemá šanci uniknout? Jsou zdánlivé náhody, vedoucí k tomu, že se lidé setkávají a míjejí, ve skutečnosti znamení osudu? A může mít osud smysl pro humor?“⁷⁵

Specifickou kategorií v rámci tohoto tématu jsou válečné filmy. Tyto bytostně mimetické filmy čerpající látku z reálného světa a převádějící fenomény tohoto světa na plátno, tematizují nahodilost tím, že zaměřují pozornost na fakt, že ve válečných situacích často o životě a smrti rozhodují události, které nemůže člověk, kterého se týkají, žádným způsobem ovlivnit ani změnit. Jednoduše řečeno, záleží jen na náhodě, zda někoho kulka zasáhne a někoho ne, případně kdy a za jaké konstelace. Míra reflexe tohoto fenoménu ve válečných filmech je samozřejmě odlišná od úplného pomnutí po explicitní zdůraznění tohoto faktu jako například v úvodní sekvenci Spielbergova filmu *Zachraňte vojína Ryana* (*Saving Private Ryan*, r. Steven Spielberg, 1998).

Náhoda a rozvětvený narativ

Dejme na úvod opět slovo klasikovi všech klasiků: „[...] není úkolem básníkovým předváděti, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo, [...]“⁷⁶ Této Aristotelovy poučky se někteří autoři chopili trochu jiným způsobem, než sám Aristoteles zamýšlel a jak by si sám přál, a rozhodli se předvést několik možných variant jednoho příběhu v rámci jednoho narativního díla. Pro dějiny kinematografie tuto možnost prakticky objevil Krzysztof

⁷⁵ *Lásce na stopě* [online]. Československá filmová databáze [citováno dne 1.5. 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/11874-lasce-na-stope/>>.

⁷⁶ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYP, 1993, s. 18. ISBN 80-85829-01-0.

Kieślowski ve svém eponymickém filmu *Náhoda* (*Przypadek*, 1981). V jeho stopách se pak vydali i další. Známy je především německý režisér Tom Tykwer se svým filmem *Lola běží o život* (*Lola rennt*, r. Tom Tykwer, 1998) a Angličan Peter Howitt se *Srdcovou sedmou* (*Sliding Doors*, r. Peter Howitt, 1998).

Vzhledem k tématu naší práce pak jistě není náhodou, že jedním z hlavních témat všech tří filmů je právě náhoda. Proč se právě ona stala v tomto případě nosným tématem? Znamená tento fakt, že se rozvětvený narativ lépe hodí pro tematizaci náhody?

Jak poznamenal Warren Buckland v předmluvě ke knize *Puzzle Films*: „Tři alternativní dějové linie filmu *Lola běží o život* (1998) rozbíjí jakýkoli dojem nápodoby nebo nutnosti; film může být přiřazen ke konceptu pravděpodobnosti pouze v případě, že přijmeme fakt, že zobrazuje nebo materializuje tři alternativní možnosti a nikoliv (jak je běžné v tradičním mimetickém ději) pouze jednu.“⁷⁷

Tento koncept můžeme obecně vztáhnout k náhodě jako protikladu nutného, neboť tím, že zobrazujeme několik možných variant jedné a téže situace, popíráme, že nutně existuje pouze jedna jediná možnost. Zároveň to však neznamena, že bychom nemohli náhodu tematizovat i prostřednictvím klasického narativu – dokladem je například film Woodyho Allena *Hra osudu* (*Match Point*, r. Woody Allen, 2005) nebo již zmiňovaný *Nepravý muž* (*The Wrong Man*, r. Alfred Hitchcock, 1956).

Fenomén filmů s rozvětveným narativem samozřejmě neušel pozornosti filmových vědců a jejich kritickému zkoumání. Jednou z

77 „Run Lola Run's (1998) three alternative plotlines break down any sense of mimesis or necessity; the film can be subsumed under the concept of probability only when we accept that it realizes or materializes three alternative probabilities, rather than (as is customary in the traditional mimetic plot) only one probability.“ BUCKLAND, Warren. Introduction : *Puzzle Plots*. In BUCKLAND, Warren (ed.). *Puzzle Films : Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. 1st Edition. Chichester : John Wiley & Sons Ltd, 2009, s. 5. ISBN 978-1-4051-6862-5.

nejinspirativnějších a nejdůležitějších prací v této oblasti se stala studie Davida Bordwella *Film Futures*, která byla uveřejněna v časopise *SubStance* v roce 2002.⁷⁸ Bordwell zde pro rozvětvený narativ používá termín „forking path films“ a také podle něho tento druh narativu zaznamenává jednu zásadní a ústředí událost a domýšlí jeho jednotlivé nevyhnutelné implikace. Jednotlivé příběhy tedy ilustrují „alternativní, ale *integrální* běh událostí – něco, co si můžeme docela lehce představit ve svém vlastním životě a sledovat to na plátně.“ Podle Bordwella rozvětvený narativ rozšiřuje a obohacuje používané normy jednoduchého narativu, nijak je však nepodkopává.⁷⁹

Ve své studii vymezil Bordwell sedm klíčovými konvencemi, na kterých filmy s rozvětveným narativem spočívají. První konvencí je fakt, že rozvětvené narativy jsou stále lineární, a to od momentu, v kterém se dělí. Pouze klíčové body, v kterých se narativ dělí jsou také nadány schopností vztahovat se k různým alternativám, a těchto bodů je velmi omezené množství. I po rozdělení narativu se pak využívá kauzální řetězec příčin a následků.⁸⁰

Druhá konvence odkazuje na to, že klíčové body musí být v ději jasně určeny a zvýrazněny. Třetí konvence upozorňuje na to, že jednotlivé větve narativu se mezi sebou proplétají tím, že vyprávějí o stejných osobách, zahrnují stejné prostředí a pozadí děje.⁸¹ Čtvrtá konvence nám říká, že jednotlivé příběhy jsou sjednocovány tradičními cestami jednoduchého narativu.⁸² Pátá konvence odkazuje na to, že ústřední komponenty děje se jeví jako

78 BORDWELL, David. *Film Futures*. *SubStance*. 2002, vol. 31, n. 1, p. 88-104. ISSN 0049-2426..

79 „[...] alternative but integral courses of events – something fairly easy to imagine in our own lives and to follow on the screen.“ BORDWELL, David. *Film Futures*. *SubStance*. 2002, vol. 31, n. 1, p. 92. ISSN 0049-2426.

80 *Ibid.*, p. 92.

81 *Ibid.*, p. 94 – 95.

82 *Ibid.*, p. 95.

vzájemné varianty.⁸³ V šesté konvenci Bordwell tvrdí, že jednotlivé větve narativu tíhnou k tomu, aby využívali informace, které jsme se dozvěděli v předchozích narativních větvích. Sedmá a závěrečná konvence pak říká: “Všechny větve si nejsou rovné; poslední zobrazená, nebo ukončená, je nejvíce pravděpodobná.”⁸⁴ Jinými slovy příběh, který je vyprávěný nebo ukončený jako chronologicky poslední zahrnuje i předchozí příběhy a je jim nadřazen.

Na základě sedmé a podle nás nejdůležitější konvence můžeme říci, že Bordwell jistým způsobem omezil proklamovanou alternativitu jednotlivých dějových linií a považuje poslední z nich za jedinou správnou a platnou. Trochu paradoxně tak, díky své teorii, omezil sílu rozvětveného narativu ve vztahu k náhodě jako konceptuálnímu tématu. Touto cestou tedy musíme s jeho sedmou konvencí vyjádřit zásadní nesouhlas. Dle našeho soudu jsou všechny linie na stejné úrovni a všechny si mohou nárokovat stejné právo na obecnou platnost. Pouze takto má rozvětvený narativ opravdu možnost konceptuálně se vztahovat k náhodě.

Našemu požadavku dokonale odpovídá model příběhu a protipříběhu, jak jej popisuje Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs*.⁸⁵ Chatman upozorňuje na to, že klasický narativ představuje síť jader, které jdou nutně jedno po druhém, a které umožňují volbu pouze jediné myslitelné možnosti. Koncept protipříběhu pak znamená útok na tuto konvenci, který umožňuje vícenásobnou volbu možností, přičemž všechny možnosti považuje za stejně platné. Dodejme ještě, že každý protipříběh je opět založen na klasické narativní výběrové řadě, což koresponduje s Bordwellovou první a čtvrtou konvencí rozvětvených narativů.

83 Ibid., p. 96 – 97

84, „All paths are not equal; the last one taken, or completed, is the least hypothetical one” BORDWELL, David. *Film Futures. SubStance*. 2002, vol. 31, n. 1, p. 100. ISSN 0049-2426.

85 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs : Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. s. 57. ISBN 978-80-7294-260-2.

Poznamenejme ještě, že Chatmanovy názory korespondují také s teorií možných světů, jak ji představila Marie-Laure Ryanová ve své práci *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*.⁸⁶ Podle ní je každý příběh založen na rozvětvení, v němž je uskutečňováno jednání – skutečné (actual) nebo reálné (factual), oproti neuskutečňovanému virtuálnímu - možné (virtual) nebo neskutečné (nonactual). Obě složky však tvoří integrální součást příběhu. Do příběhu tedy patří jak události, které jsou nám vyjevovány, tak ty, které si můžeme domyslet. Systém „alternativních možných světů“ pak popisuje strukturu těchto neaktualizovaných možností, které hrají roli jak ve struktuře osnovy, tak i při očekávání recipienta.⁸⁷

⁸⁶ RYANOVÁ, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

⁸⁷ Vše viz DANNENBERGOVÁ, Hilary P.: Vývoj narativní struktury a pojem PLOT. *Aluze*, č. 3, r. 2007, s.81 – 82.

3. ANALÝZA FILMU NÁHODA

Význam a sláva tohoto filmu se odrazila na vnímání celého Kieślowského díla. Polský kritik Adam Horoszczak například hodnotil práci svého krajana následujícími slovy: „Počínaje filmem – nomen omen – *Náhoda*, osudová volba okolností, to, čemu Francouzi říkají „hasard“, je na jedné straně hnací silou fabule a na druhé straně vyjadřuje jistou filosofii, je formulí na svérázné Bytí.“⁸⁸ Samotný Kieślowski proti tomuto vnímání svých filmů mnohokrát protestoval. V interview pořízeném krátce před smrtí například řekl: „Zřejmě jde o nedorozumění. Patrně vzniklo z toho, že jsem kdysi natočil snímek nazvaný *Náhoda*: od těch časů se traduje, že právě ta je hnací silou mých filmů a je nepochybně určující i v mém životě. Náhody se ovšem v mých filmech vyskytují stejně často jako u jiných tvůrců.“⁸⁹

Přes Kieślowského vehementní námitky však musíme dát Horoszczakovi do značné míry za pravdu. *Náhoda* se v díle jiných filmařů možná opravdu vyskytuje stejně často jako v Kieślowského snímcích, ovšem na rozdíl od drtivé většiny svých kolegů, kteří ji přijímají pouze jako daný fakt přirozeného světa, Kieślowski kategorii nahodilosti využívá účelně a systematicky tak, aby vyjádřil svůj pohled na svět, jinak řečeno aby vyjádřil jistou „filosofii“. Nahodilost se v jeho filmech stává konceptuálním tématem, nikoliv jen dílčím narativním prvkem využívaným pro výstavbu filmového díla. Je významný rozdíl mezi tím, jestli na základě mimetické povahy filmového umění je užito náhody jakožto dramaturgického prvku, sloužícího jen k výstavbě děje, kdy prvek nahodilosti posouvá narativ zvoleným směrem, a vetknutím prvku náhody do centra tématu, kdy dramatická stavba děje slouží

⁸⁸ Horoszczak, A. – Kieślowski, K.: Světly odstín červené, s. 10.

především k prozkoumání tohoto fenoménu, a to nejen z perspektivy dramaturgické, ale především filosofické. V takovém případě už prvek náhody neplní pouze svou ústřední roli vyhocení dramatické potenciality, ale stává se startovním bodem úvah směřujících k samotné povaze skutečnosti, řečeno ve filosofických termínech, ustrojenosti bytí.

V případě Kieślowského filmu *Náhoda*, můžeme tvrdit, že onen eponymní prvek náhody je evidentně tím prvotním stimulem motivujícím vznik Kieślowského snímku. Jako by právě znázorněním několika variant jednoho příběhu mělo být poukázáno na to, do jaké míry fenomén náhody může ovlivnit běh našeho života, ačkoli, jak ukážeme, samotný autor díla s takovýmto chápáním v některých případech nepřímo polemizuje.

Kieślowského film *Náhoda* můžeme z hlediska naratologie vnímat jako volnou polemiku s klasickým narativním modelem, který je založen na jednoduchém časově lineárním sledu především jádrových událostí. Přičemž právě *Náhodu* můžeme v této „polemice“ považovat za jeden z ustavujících a dodnes nejpodnětějších filmů, na který pak navazují další filmy a autoři jako například *Lola běží o život*, ze které vycházel David Bordwell při psaní své studie *Film Futures*.

Rozvětvený narativ (forking-path narratives), jak jej pojmenovává David Bordwell, vykazuje vedle mírně odlišné struktury především motivaci pracovat s takzvanou časovou paralelitou, umožňující vyprávět různé příběhy spojené převážně ústřední postavou a zejména stejným výchozím časovým bodem – tzv. jádrem jáder, od něž se varietní příběhy odvíjejí různým směrem. Máme tu tedy co dočinění s paradoxně se stýkajícími prvky identity a odlišnosti, čímž se dostáváme do opozice s běžně

89 Příběh je pro mě spjat především s emocemi, ne s událostmi, s. 10.

prožívanou realitou, která na rozdíl od konstrukce filmového příběhu neumožňuje prožití téhož časového úseku (= identita) několikrát a různým způsobem (= odlišnost).

V případě *Náhody*, stejně jako v případě filmu *Lola běží o život*, sledujeme ve třech paralelních subpříbězích důsledky zdánlivě banálního životního momentu, které však nakonec nabírají fatální význam. Právě tento kontrast zdánlivě bezvýznamných životních situací a životně důležitých konsekvencí zakládá jedno z možných čtení Kieślowského filmu z perspektivy výkladu konceptu náhody. Jinak řečeno, v podstatě nikdy nevíme, jaké okolnosti, jaké síly vychýlí cestu našeho života nečekaným směrem a do značné míry není v naší moci volně ovlivnit důsledky těchto sil.

Klíčovým pro poznání takzvaného rozvětveného narativu je v případě Kieślowského filmu *Okamžik*, z nějž se rozbíhají všechny tři linky hypotetického vývoje Witekova života, a to ať už o nich přemýšlíme z perspektivy tematického rozboru či obecně narativní analýzy. Právě disproporce mezi časovou jedinečností sekvence uvozující rozvětvený narativ a variantností, paralelností všech tří subpříběhů vnáší rozpor do jednotného vnímání času v rámci narativního díla. V tomto případě se ovšem zjevně jedná o motivaci danou potřebou vyjádřit prostředky narativními problematiku ideovou.

Je to právě časový nesoulad mezi dvěma částmi filmu - časově jednotným krátkým začátkem (jádrem jader) a třemi varietními subpříběhy, co umožňuje postihnout mechaniku momentu náhody jako zdánlivě nepatrného okamžiku, jehož vyznění ovlivňuje běh našeho života do budoucna. Aby ovšem dosáhl takto vytyčeného cíle, staví se Kieślowski proti empirii, v jejíchž intencích můžeme vždy uvažovat o jediné realizaci životního času, a naopak zřetelnou uměleckou konstrukcí postuluje

hypotetické časové i ideové linie, umožňující mu zdůraznit platnost formulované teze.

A ačkoli v rámci naratologie můžeme uvažovat o různých postupech práce s časem příběhu, v případě sousledného vyprávění varietních subpříběhů odvíjejících se od téhož momentu narážíme na zjevný realizační problém, jelikož jakékoli paralelní vyprávění je takřka nemožné, protože by došlo k zmatení divákovy percepce, kdy by obtížně odlišoval jednotlivé variety, pokud bychom ovšem nepoužili nějaké stylové prostředky (např. odlišné barevné filtry) či explicitní tematické postupy (např. vložené titulky). Poté nám nezbývá než vyprávět takové subpříběhy postupně, v podstatě formou určitých filmových povídek, přičemž tím dochází k vyvolání iluze, že se jednotlivé subpříběhy odehrávají v odlišných časových úsecích (v tomto případě už nezáleží na časovém pořadí). Samozřejmě že Kieslowského film obsahuje identifikátory určující pozici každého subpříběhu na časové ose příběhu, přesto tento reverzní pohyb vnáší mírné zmatení do běžné vnímaného konceptu vyprávění, jelikož zde nemůžeme mluvit o souběžnosti časové, ale potenciální.

Už první záběr filmu, detail Witekových řvoucích úst, můžeme vnímat jako potencialitu, balancující na hraně mezi jádrem a satelitem, která pokud není vysunuta mimo diegezi filmu, tak možná částečně mimo časovou osu. Silně expresivní obraz můžeme v rámci diegeze vnímat jako Witekův řev v momentě jeho smrti, kdy následující události podávané filmem, představují onen pověstný průběh života před očima v posledních chvílích života. Toto čtení ovšem poněkud popírá právě potenciální vyprávění tří subpříběhů, odvíjejících se od jednoho životního momentu, přičemž jako jediný správný je pojmenován ten poslední, kdy Witek umírá při letecké nehodě.

Ačkoli se nám taková interpretace jeví jako nepravděpodobná, je možno se zamyslet nad hierarchií vnášenou zde mezi tři subpříběhy. V případě, že jako bezpříznakový je vnímán subpříběh manifestující Witekovu netečnost ke dvěma hlavním ideologickým hnutím, určujícím do značné míry život polské kultury, musíme se ptát, proč jsou v rovině potencialit k němu usouvztažňovány právě ony dva, respektive proč by si v okamžiku smrti Witek představoval, jak by jeho život vypadal, pokud by přitakal ať už komunistické, či křesťanské ideologii. Jako řešení se nabízí spíše ona těžko pojmenovatelná autorská invence, kdy se Kieślowski v rámci společensko-politických mantinelů tehdejšího polského veřejného života pokusil definovat tři nejtypičtější osudové cesty, aby mohl poukázat na jejich specifika při jasném vědomí dobové determinace.

Navíc, v intencích tzv. kina morálního neklidu, kam bývají Kieślowského filmy ze 70. let řazeny, lze zcela zjevně uvažovat o nadosobní výpovědi směřující k postižení dobové atmosféry prostřednictvím individuálních osudů, nesoucích univerzální platnost právě jejich vyšínutím mimo úroveň průměrnosti (zmiňme jen např. Wajdova Člověka z mramoru či hlavního představitele jiného Kieślowského snímku Amatér). Je to právě kontrast běžného a výjimečného, co zakládá onen v titulu tohoto filmového směru zmiňovaný neklid, nepokoj, tedy vychylování ze standardu, reprezentovaného ústředními postavami, které společenské okolnosti či jejich individuální motivace vhánějí do dramaticky motivovaných situací.

Mimočasové čtení úvodního záběru Witekova výkřiku můžeme zakládat při usouvztažnění ke struktuře Kieślowského filmového díla jako expresivní vyjádření životního pocitu, onoho katatonického výrazu zmaru při vědomí, že ani jedna

z předestřených životních cest v prostředí polské společnosti 70. let nevede k pocitu štěstí a spokojenosti. Jako bychom nahlíželi do Witekova nitra v momentu životního obratu, tj. v podstatě z bodu opačného k momentu roztržení (a nic na tom nemění ani skutečnost, že v třetím subpříběhu Witek umírá). V řeči literární teorie bychom mluvili o spojení metafor a metonymie, tedy o obrazném vyjádření v tomto případě pocitu, jímž se částečným výrazem pojmenovává celistvý dojem, což odpovídá rovněž synekdoše, obecně tedy tzv. tropu.

V případě nediegetického vnímání úvodního záběru jej můžeme v řeči literární teorie přirovnat k tzv. figuře, u které, ačkoli se v první řadě zakládá na principu opakování, hraje důležitou roli také její postavení v struktuře díla, v tomto případě tedy plní funkci uvozovací, určitého výkřiku, vyjádření hrůzy a děsu, které předjímají další události. Ačkoli můžeme mluvit o styčných bodech s předchozím metaforickým výkladem tohoto záběru, musíme poukázat na jeho poněkud odlišnou funkci, kdy kromě expresivity nese také funkci rytmizující, projevující se především velkou úvodní významovou energií přenášejí se na celé dílo.

Samozřejmě že takováto čtení představují určité modelové výklady, jelikož můžeme předpokládat z perspektivy autorské intence, že se v různých bodech prolínají, jak už bylo naznačeno v případě mimočasového a nediegetického čtení. Přesto, zdánlivě vyčleněn z celistvé struktury Kieślowského filmu, plní významnou roli pro uchopení jeho zdánlivě ne-realistického vyznění, jelikož prvky realistična (věrohodné líčení událostí ve třech varietních subpříbězích) a nerealistična (ztvárněních životních potencialit, vysoká míra stylizace narativu) se v tomto díle stýkají, což je také příznačné pro filmy tzv. kina morálního neklidu.

Scény následující po úvodním výkřiku můžeme vnímat jako určité zkratkovité, až synekdochické vystižení Witekova života před osudovým momentem náhody, jenž ovlivní dráhu jeho života různými směry. Přičemž už zde vstupují momenty náhody do děje, nicméně Kieślowski je nepodrobuje ideové analýze, jenom je předestírá jako jeden z několika faktorů ovlivňujících lidský život (smrt jednoho z dvojčat, seznámení otce s Kasiou, přistižení Witekova otce s Kasiou).

Sledujeme některé jádrové okamžiky z Witekova života, které se emblematicky prolínají s milníky v polské historii. Zrození v červnu 1956 v Poznani, kdy ulicemi polských měst projíždějí tanky, je doprovázeno dvojí smrtí (bez ohledu na to, že se tyto skutečnosti dozvídáme postupně). Úmrtí matky, která zůstala v tomto těžkém životním okamžiku sama, i sourozence dvojčete staví nejen do plodného kontrastu motiv zrození i smrti, jenž vnáší do díla prvky existenciality, ale především do vztahu k zde vyzdvihovanému prvku náhody (s existencialitou souvisejícím) moment nahodilosti, kdy to nejsme my, kdo v některých okamžicích rozhoduje o našem životě, ale právě souběh několika těžko postihnutečných událostí a souvislostí, co evidentně určuje dráhu našeho života.

Následující epizodní scény, elipticky postihující Witekův růst a mentální vývoj, samozřejmě ne vždy můžeme označit jako klíčové z historického hlediska či osobního, přesto v určité poetické zkratce vstupují v této ne více než pětiminutové sekvenci do popředí motivy a momenty, jež nám zprostředkovávají některé rysy Witkovy osobnosti a její pozice ve společenském uspořádání. Sledujeme jej v okamžiku, kdy se jako malý chlapec dozvídá o smrti matky (první prožitek smrti, v tomto případě blízkého člověka), následuje scéna, kdy se loučí s přítelem definitivně opouštějícím

rodné Polsko (emigrantství části populace východního bloku z důvodu neakceptovatelnosti vládnoucího totalitního režimu). Mezi dalšími vyzdvihovanými motivy můžeme zmínit konfrontaci s politickými rozměry veřejného života v totalitním režimu (průnik na konferenci pedagogů), milostné peripetie (vztah s Czuszkou) a s tím související deziluze, především politická (přerušování studií). K tomu všemu musíme připočítat komplikovaný vztah s otcem (jeho zdraví).

Přesto z perspektivy narativu vnímáme události předcházející momentu uvozujícího rozvětvený narativ jako danost, tj. neuvažujeme o potencialitách životního běhu či historického vývoje. Na rozdíl např. od filmu *Lola běží o život* neusiluje totiž Kiesłowski o zdůraznění prvku napětí (jak je ovlivněno u Loly i žánrovou charakteristikou), ale jde mu přednostně o postižení momentu náhody, který vnímá jako určující stimul pro vyklenutí tří paralelních historických linií. Proto také nechává Witekův životní příběh bez výrazné relativizace doběhnout do předem zvoleného okamžiku, kdy už můžeme uvažovat o plně duševně rozvinuté osobnosti, která (zdánlivě) plně vládne nad svým životem. Opět zde narážíme na plodný paradox, kdy uvažujeme o vnitřně integrované osobnosti, jež zdravě podléhá iluzi, že takřka vše je v podstatě v její moci, a o vlivu náhody, která naprosto neočekávaně může tuto vratkou stabilitu fatálně vychýlit či naprosto zničit.

Otázkou také zůstává, jak vnímat skutečnosti předcházející rozvětvení narativu z Chatmanem definované perspektivy narativních jader a satelitů, protože jako takové jsou takřka zcela vyšinuty z dramatické roviny děje. Jejich primární funkcí je podat ilustrativní náhled na Witekův život před osudovým okamžikem startujícím roztrojení děje, tudíž z dramatického schématu jsou

takřka úplně vyloučeny, protože jako takové neobsahují žádné potenciality, nesoucí dramatický potenciál možnosti různého vývoje. I z této pozice vstupuje Kieślowski do debaty s klasickou konstrukcí narativu, protože jsou to právě až tři subpříběhy, jež obsahují dějové potenciality, navíc jsou uvozeny jednou velkou potencialitou.

Varietní konsekvence projevující se ve třech paralelních subpříbězích v mnohém vystihují formující společensko-politické tendence určující polský veřejný život v 70. letech. Onen osudový okamžik v případě Kieślowského filmu představuje banální fenomén „stihnutí vlaku“, tedy časově velmi přesně postihnuteľnou skutečnost, vázanou na fungování společenských mechanismů. Můžeme tedy rozprostřít jednoduchou časovou řadu: ústřední představitel snímku *Náhoda* si vybere vlak odjíždějící v určitý časový moment, a to z důvodu, že se potřebuje dostavit po svém příjezdu na určité místo v předem daný okamžik – vydá se na nádraží – rozhodující okamžik nastoupení či nenastoupení do vlaku. Máme tu tedy řadu podmiňujících se časových událostí, v jejímž centru stojí odjezd zvoleného vlaku, fixně určený jízdním řádem. Řečeno lapidárně: jsou to společensky definované konstanty, které usměrňují náš život, stanovují mu pevné meze, styčné body, na nichž se právě nejintenzivněji projevuje fenomén náhody.

V prvním subpříběhu Witek ujíždějící vlak dostihne a nastoupí do něj. Zde se setkává s Wernerem, který významně ovlivní další běh jeho života. Jsou to právě tato osudová či náhodná setkání, které v mnohém spoluurčují naši další životní dráhu, a v intencích narativu představují nejčiřejší reprezentaci tzv. jádra. Kieślowski zde zdůrazňuje potenciál mezilidské komunikace a vlivu přenášejícího se z osobnosti na osobnost, ať už se jedná o

názory, emoce či ideovou orientaci. Zde je ale zároveň připomenut prvek svobodné vůle, kdy Witek ponouká neznámého vězně k útěku, ten na to vůbec nereaguje. Werner to komentuje slovy: „Někdy lidé neutíkají, protože nechtějí.“ V protikladu ke konceptu náhody jako v podstatě nahodilého, nepostihnutelného a neovlivnitelného souběhu událostí, v případě lidského života můžeme uvažovat o momentu volby, kdy sami rozhodujeme o směřování svého života, třeba jestli vynaložíme dostatek úsilí na to, abychom dohonili ujíždějící vlak.

Osobnost Wenera výrazně působí na Witeka. V následující scéně z bytu se o něm dozvídáme, že byl uvězněn z politických důvodů, navíc se jeho životní dráha prořala s linií jeho spoluvězně Adama, když nějaký čas žil s jeho ženou. Osudovost je zde znázorněna v sledu záběrů, kde vidíme, jak si Witek prohlíží svou levou dlaň, sleduje čáru života, jež odnepaměti symbolizuje linii lidského osudu, což je naprosto v rozporu s oběma velkými učenými, jež jsou ve filmu zobrazována.

Další postavou působící na Witeka na jiné úrovni, především té emocionální, je jeho první velká láska Czuska. Jsme svědky jejich vzájemného opětovného setkání (o kterém se následně dozvídáme, že k němu došlo po více než ročním usilovném hledání Czusky ze strany Witeka), z pohledu ideologického jedné z klíčových scén, kdy Czuska nachází u Witeka stranické prohlášení, jakousi pobídku k přitakání režimu, která mu otevírá přístup k vytoužené profesní kariéře.

Po epizodě v Medové hoře, kde Witek osvědčí své schopnosti, ale je také uvrhnut do nepříjemné situace, následuje zřejmě ústřední scéna rozhovoru Witeka s Adamem v Adamově bytě. Při rozpravě o Wenerovi Adam zcela otevřeně odkrývá jeho vidění pozice člověka v totalitním režimu a jeho možnost či nemožnost

volby. Adam o vzájemném vztahu (Adama s Wernerem) určujícím jejich momentální postavení doslova tvrdí: „Mohli jsme být v životě na úplně opačných místech. Kdyby byl vyšel dřív, mohl být na mém místě a já na jeho.“ Navíc se zcela otevřeně vyznává z potřeby dočasného podrobení se bezohlednému režimu v intencích pro mnohé „odpůrce“ příznačného podvracení zevnitř. Někdy volíme i nečinnost, a záleží na naší mravní integritě, jak se s takovým stavem dokážeme vyrovnat.

Právě v tomto okamžiku činí Witek ono zásadní rozhodnutí, kdy se ztotožní s Adamovou tezí a rozhodne se přitakat režimu, který nechápe jako ideální pro život, ale jelikož nevidí možnost, jak jej výrazně pozměnit, rozhodne se akceptovat některá jeho pravidla. Následují scény s Czuszkou, ve kterých převážně upadají do sféry intimní a líčí si peripetie vlastních životů, přičemž je dvakrát tematizován moment porodu, tedy vstupu do života, i zobrazující vliv a důsledky Czuszcčiných politických (protirežimních) aktivit, které vnášejí rozkol do jejich vzájemného vztahu, přičemž Witek musí volit mezi politickou kariérou, přinášející mu uspokojení materiální a mocenské, a milostným životem, znamenajícím plnost v rovině osobní.

Právě závěrečná scéna z letiště, kdy se vyhrotí tento konflikt dvou vlivových sfér, otevřeným způsobem vyjadřuje, že není možno dosáhnout spokojenosti a životního štěstí, pokud zakládáte svůj život na vnitřním nesouladu a nejste schopni si věrohodně zodpovědět základní otázky determinující váš život. V závěru propukají stávky, což znemožňuje Witekovu cestu do Francie.

Druhý subpříběh uvozuje Witkovo nestihnutí vlaku, kdy se navíc po srážce se železničním zřízencem pustí do rvačky, což vyústí v jeho odsouzení k veřejně prospěšným pracím. Zde se seznamuje s Markem a jeho prostřednictvím se Stefanem,

katolickým knězem. Poprvé je v momentě setkání se Stefanem reflektivně verbalizován fenomén náhody, kdy se Witek vyjadřuje, že právě důsledkem nestihnutí vlaku se mu dostalo seznámit se s touto pro něj zajímavou osobností. Právě prvek náhody je Stefanem z pozice jeho víry zpochybňován, přičemž Witek v tento moment ještě s jeho výkladem nesouhlasí.

Witek se postupně zaplétá do nelegálních aktivit vyvíjených ve jménu katolické ideologie, tedy zcela v opačném směru, než se dělo v prvním subpříběhu. Setkává se se stařenou, jež navzdory lékařským prognózám žije dále, tento „náhodný“ moment ona vysvětluje jako Boží zásah. Witek zde navíc nalézá řetízek s křížkem, který si nechává. Další stvrzení jeho počínajícího se ztotožnění s katolickou vírou.

Znovu se setkává s Danielem, který se vrátil z Dánska do vlasti na pár dní, protože mu umřela matka. Společně vzpomínají na události roku 1968, kdy Daniel opouštěl rodnou zemi. Jejich vzpomínky se rozcházejí.

V následující scéně Witek žádá Stefana o křest. Ten se jej ptá, proč se tak rozhodl. Witek odpovídá: „Abych věděl, proč žiju. Je spousta lidí, kterým to dává jistotu a klid.“ Toto gesto je možno vykládat z perspektivy napodobení, kdy v nejistém světě, mnohdy podřízeném náhodě, vidíme, jak někteří lidé čerpají jistotu a naději ze zdrojů víry. Nejde o intenzivní religiózní prožitek, ale spíše o racionální akt. Toto své rozhodnutí Witek ještě stvrzuje při modlitbě v kostele: „Jenom tě prosím, abys byl. Já už nemůžu couvnout a nikdy tě nebudu o nic prosit. Jenom buď.“

Znovu se objevuje motiv cesty do Paříže, tentokrát na sraz katolického mládeže. Witek z tohoto důvodu přichází na policejní stanici, aby si vyřídil nezbytný pas. Bude mu udělen jen v případě,

pokud přistoupí na spolupráci s tajnou policií. Odmítá, čímž přichází o tuto možnost, navíc tím stvrzuje svůj opoziční status.

Následuje osudové setkání s Danielovou sestrou Werkou. Ona chce vědět, zdali si přál se s ní vyspat, on se zajímá o to, jestli věří v Boha. Odvěký rozpor tělesna a duchovna. Na tuto milostnou linii je navázán další projev náhody, kdy v těžké životní chvíli odjíždí Witek za Werkou do Varšavy, přičemž ta jej ve stejný moment hledá v Lodži.

Náhodou se také vyhne policejnímu zásahu v nelegální tiskárně, protože se tam navzdory slibu nedostaví. Padá na něj podezření z udavačství, ke kterému se přidává i Werka. Opět se objevuje nabídka odcestovat do Paříže, Witek ještě jednou odmítá, tentokrát při vědomí všech předešlých souvislostí. Chce přijmout veškerou odpovědnost za své činy. Nechce od nich utíkat.

V závěru tohoto subpříběhu se navíc dozvídá, že propukají dělnické protirežimní stávky, čímž se ještě stupňuje prvek zodpovědnosti, tentokrát za podobu politického zřízení v rodné zemi. Navzdory tíživé životní situaci, kdy přichází o přátelství lidí, s nimiž ho pojila nejen společně akceptovaná víra, spěje Witek k určitému vyrovnání, bez zbytečných kompromisů dosaženému poznání, které je v mnohém, i v souladu s katolickou ideologií, založeno na spění k lepší budoucnosti.

Třetí subpříběh je opětovně uvozen nestihnutím vlaku, tentokrát ale místo konfliktu se Witek dočká setkání se svou spolužačkou z vysoké školy Olgou. Zřejmě toto je ten náhodný stimul, který jej přiměje vrátit se ke studiu. Milostná linie v tomto subpříběhu má v podstatě standardní průběh. Olgu si později bere, ta mu navíc v den svatby sdělí, že je ve třetím měsíci těhotenství. Svůj život vlastně bere jako souhru šťastných náhod. Zdárně

ukončuje své studium medicíny, je mu nabídnuto pokračování práce na fakultě.

Přesto svůj přístup k veřejným otázkám deklaruje jako apolitický. Odmítá nabídku podpory ze strany i podepsání petice na podporu jednoho z opozičníků. Při návštěvě u starší pacientky sleduje na dvoře žongléry. Nerozumí takové neúčelné činnosti. Život má být směřováním za účelem. Paradoxně jej ale v jedné z následujících scén vidíme, jak zkouší žonglovat s jablky. Jako by se do jeho mysli vkrádala potřeba neúčelnosti, třeba i možnosti přitakat některé z ideologií, podpořit snažení druhých, kteří svými aktivitami směřují k vytyčenému cíli.

V souvislosti s ilegální činností katolické skupiny, do níž, jak jsme mohli vidět v druhém subpříběhu, byl zapleten i děkanův syn, musí se děkan vzdát cesty do Libye a nabízí tuto možnost Witekovi. Ten se rozhodne přijmout, ale z důvodu narozenin vlastní ženy změni datum odletu na jiný termín. Musí letět přes Paříž. Opět do jeho života vstupuje náhoda. Žena se s ním na letišti loučí sdělením, že očekává druhé dítě. Jeho neangažovaný život se začíná vyvíjet pro něj příznivým směrem. V době, kdy to není běžné, cestuje do zahraničí, má dobře ohodnocenou práci, po boku mu stojí krásná a věrná žena, s níž očekává narození dalšího potomka.

Stejně jak to zopakoval Kieślowski o několik let později v trilogii *Tři barvy*, se ve třetím subpříběhu některé z hlavních postav setkávají na jednom místě, v tomto případě na letišti. Vidíme zde Stuhra s dalšími aparátčíky i kněze Stefana. Všichni nasedají do letadla směr Paříž, které při vzletu exploduje. Je-li na počátku rozvětveného narativu jeden dopravní prostředek, jehož fixně stanovený odjezd a především schopnost či neschopnost člověka dostihnout jej rozvětjuje naraci, na konci se také všechny linie sbíhají v jednom dopravním prostředku (statisticky

nejbezpečnějším na světě), kde se v tento moment nenastoupení rovná záchraně života. Otázkou zůstává, jaký ten život bude...

Ačkoli se v případě tohoto Kieślowského filmu jedná o dokonale cizelovaný konstrukt, jsou to právě jádrové body těžko postižitelných náhod, které v mnohém určují další průběh života Witeka i jeho blízkých. Fenomén náhody je předestírán jako těžko uchopitelná souslednost několika událostí, pro jejichž komplikovanost a propletenost nedisponujeme dostatkem informací umožňujících nám nahlédnout je v jejich úplnosti, a to především s fatálními důsledky. Nutno také dodat, že možná ani nikdo o takové povědomí nestojí, protože na druhou stranu by lidský život pozbyl rozměru tajemna, které již z lidské přirozenosti probouzí u lidí celou škálu emocí a myšlenek. A to i navzdory tomu, že si lidská společnost od nepaměti vytváří ideologické systémy (v případě tohoto filmu komunistický a křesťanský), které většinou na bázi simplifikace nabízejí lidem univerzální vysvětlení umožňující se vypořádat s tak neuchopitelnými jevy, jako je například náhoda. Kieślowského film můžeme také vnímat jako polemiku s těmito velkými ideologickými systémy, pro jejich nedostatečnost vyrovnat se s fenomény přesahujícími lidské vědomí i jejich vázanost na personální kvality různých jejich reprezentantů.

Z perspektivy filosofické navíc Kieślowského film nedává jednoznačnou odpověď na otázku, kterému z výkladů režisér přitakává. Primárně totiž nahlíží tento fenomén z pozice narativní mechaniky. Uzlový bod, jenž jsme označili jako jádro jáder, je vnímán především jako stimul k vylíčení různých potencialit životní (ne)angažovanosti a předestření podoby veřejného života v Polsku sedmdesátých let. Kieślowski ani nepřistupuje k analýze náhody prostřednictvím reflexe, ale naopak ji dekonstruuje jejím vytknutím ve struktuře dramatického díla a porušením základního

principu jedinečnosti času děje. Jinými slovy v mimetické intenci filmového díla Kieślowski ukazuje, že náhoda jako životní fenomén existuje, nicméně nepodává svůj (filosofický) výklad této skutečnosti, bere ji jako otevřený fakt.

4. ANALÝZA TRILOGIE BAREV

Zajímavý a vzhledem ke zkoumanému tématu podstatný protiklad k osnově *Náhody* tvoří osnova trilogie *Tří barev*. Tu považujeme v tomto případě za jeden narativní celek, k čemuž nás opravňuje především závěrečná sekvence snímku *Červená*, v níž se spojují příběhy hlavních postav jednotlivých filmů trilogie.

Na rozdíl od *Náhody*, která pracuje se třemi varietními příběhy, které se na začátku rozbíhají z jednoho klíčového bodu („jádra jader“), tak ve *Třech barvách* sledujeme tři paralelní příběhy, které se na konci do jednoho klíčového bodu („jádra jader“) sbíhají. Jinak řečeno v prvním případě jsou nám představeny tři potenciální příběhy a v druhém tři větve jednoho příběhu. Rozdíl tedy není jen v tom, kde je v rámci osnovy umístěn klíčový bod („jádro jader“), ale především v tom, že v prvním případě se jedná o tři možné varianty jednoho děje, které se však reálně vzájemně vylučují, a v druhém případě se jedná o tři paralelně probíhající samostatné děje. Tento rozdíl na první pohled budí dojem, že zatímco v případě *Náhody* jsou nám představeny nenutné náhodou poznamenané možnosti, v případě *Tří barev* máme co dočinění s předurčeností nebo teleologicky zaměřeným příběhem. Zda tomu tak opravdu je, však zatím ponechme bez odpovědi a podívejme se na trilogii *Tří barev* blíže.

Předně si musíme uvědomit, že tematizace náhody ve *Třech barvách*, stejně jako v *Náhodě*, není spojena pouze s celkovým rozvržením osnovy, ale také se vzájemným proplétáním jednotlivých větví příběhu a záměrným vztahováním jednotlivých událostí příběhu, zejména jader, k fenoménu náhody. Samozřejmě musíme brát zároveň v potaz, že fenomén náhody je jen jedno z témat, kterým se dané filmy zajímají a to ještě, na rozdíl od

Náhody, ne tématem hlavním.⁹⁰ Přesto však můžeme tvrdit, že se jedná v rámci trilogie o téma významné, ba přímo nosné, a to, symptomaticky vzhledem k narativní struktuře trilogie, zejména ve filmu *Červená*, kterému tak budeme věnovat v porovnání s ostatními dvěma snímky více prostoru.

Na provázanost všech dílů a výjimečné postavení posledního filmu upozorňuje mimo jiných například Dave Kehr, když ve svém článku *Save the World : Kieslowski's Three Colors Trilogy* píše: „Struktura trilogie se řídí tradičním vzorcem hry o třech jednáních: úvodní sdělení témat a myšlenek (*Modrá*), obrácení těchto témat (*Bílá*) a konečná syntéza a rozřešení (*Červená*), které posunuje téma na jinou úroveň. Nehledě na Kieslowského prohlášení, tyto tři filmy nejlépe účinkují v pořadí, v kterém byly napsány, zfilmovány a uvedeny v kinech; obsahují nekonečné množství vnitřních shod, některé laškovné a některé naprosto esenciální.“⁹¹

Začněme chronologicky a podívejme se nejdříve na snímek *Modrá*. Stručný děj filmu můžeme popsat asi takto: Mladá žena jménem Julie ztratí při autonehodě dceru a manžela Patrice, slavného skladatele. Julie se po pobytu v nemocnici a fyzickém zregenerování rozhodne zotavit také psychicky, a to tak, že vše opustí, zapomene a začne znova. V domě, kam se přestěhuje, se seznámí se svou sousedkou Lucille, která stane její jedinou přítelkyní. Přes všechny pokusy Julie nakonec zjistí, že není schopná své minulosti uniknout a postaví se jí čelem. S přítelem svého manžela Olivierem dokončí připravovanou skladbu pro

90 Názvy jednotlivých filmů trilogie odkazují k barvám francouzské vlajky a ideové vyznění snímků se následně vztahuje k základním ideálům francouzské revoluce vyjádřené v trojici pojmů: volnost (*liberté*, *Modrá*) - rovnost (*égalité*, *Bílá*) –bratrství (*fraternité*, *Červená*).

91 „The structure of the trilogy follows the traditional pattern of the three-act play: an opening statement of themes and images (*Blue*), a reversal of those themes (*White*), and finally a synthesis and resolution (*Red*) that moves the themes to a different level. In spite of Kieslowski's declarations, the three films play best in the sequence in which they were written, filmed, and premiered; they contain an infinite number of inner correspondences, some playful and some quite essential.“ Kehr, D.: *To Save the World : Kieslowski's Three Colors Trilogy*.

oslavy evropského sjednocení a nakonec opětuje jeho city k ní alespoň po sexuální stránce. Julie také zjistí, že měl manžel milenkou Sandrine. Vyhledá ji, a když zjistí, že je těhotná, přenechá ji svůj (a Patricův) dům.

Již v úvodní sekvenci (jádro) můžeme najít událost (zde konkrétně dění), kterou lze považovat v jistém smyslu za nahodilou. Jedná se o samotný akt autonehody, jejího průběhu a následků. Předně musíme konstatovat, že Kieślowski v předchozích záběrech upozorňuje na to, že z auta uniká jakási kapalina - na základě principu pravděpodobnosti ji zpětně identifikujeme jako brzdovou kapalinu. Když poté automobil narazí do stromu (tento akt je nám prezentován pouze v auditivní složce filmu), můžeme to považovat za důsledek kauzálního řetězce začínajícího u kapající kapaliny. Na druhou stranu můžeme ze zobrazeného prostředí vyčíst, že brzdy selhaly (pokud opravdu selhaly - přes silnici přeběhne po nehodě pes, manžel vyprávěl vtip a asi se zcela nevěnoval řízení) na nejméně vhodném místě - v zatáčce, v které se nacházel jediný vzrostlý strom široko daleko uprostřed polí. Tuto události tak můžeme označit za náhodnou jen ve smyslu protnutí kauzálních řetězců nečekaným a pro postavy významným způsobem, ve smyslu koincidence založené na soumeznosti a současnosti událostí.

Dodejme ještě, že Julie je v této události dvojnásob „trpná“. Automobil řídí její manžel (Julie je převážena) a následně je obětí nehody, kterou nemůže nijak ovlivnit. Pokud celou událost umístíme na pozadí celého příběhu filmu, zobecníme ji a převedeme na úroveň metafyziky, můžeme říci, že prvotní náhoda v *Modré* nabourá daný řád (logos) a hrdinka se v průběhu filmu snaží různým způsobem dosáhnout jeho opětovné nastolení.

Což nás přivádí také k tomu, že v tomto případě se jedná o klasické využití nahodilé události v rámci expozice a kolize snímku.

Již v úvodní sekvenci *Modré* se také objevuje prvek, který je v plné šíři rozveden až v *Červené*. Tento prvek evokuje vykoupení štěstí neštěstím – šťastnou souhru událostí, šťastnou náhodu na jedné straně směšuje s nešťastnou událostí, nešťastnou náhodou na straně druhé. Těsně před nehodou automobilu tak můžeme sledovat chlapce stopujícího na kraji silnice, který si dlouhou chvíli krátí hrou, při které je třeba trefit kouli na tyč. Chlapec to zkouší několikrát a ani jednou se mu to nepodaří. Teprve po průjezdu auta, které se snaží neúspěšně zastavit, je chlapec v své hře úspěšný, usměje se a v zápětí slyšíme skřípění brzd a zvuk naráženího auta. Kieslowski tak jistým způsobem definuje zákon zachování „energie“, kde jeden pól představuje šťastná náhoda a druhý nešťastná.

Další jádro, které je významově nabito nahodilostí se objevuje až v poslední třetině filmu. Celé jádro je spojené zejména se složkou, kterou Olivier našel po nehodě ve stole Juliina muže na konzervatoři. Začíná však zcela jinou koincidencí. Rozrušená Lucille v noci volá Julii a prosí ji, aby dorazila do nočního klubu, kde pracuje. Když Julie dorazí do klubu, Lucille ji vysvětlí, že shodou okolností přišel její otec a ona nevěděla, jak ho dostat z klubu pryč, tak chtěla požádat o pomoc Julii. Naštěstí však již otec Lucille odešel, a tak není pomoc nezbytná. Tato epizoda však vede k další, daleko významější, koincidenci. Ve chvíli, kdy Lucille mluví s Julií, si totiž všimne, že v televizi běží Juliiny fotografie a Julii na to upozorní. Julie začne televizní vysílání sledovat a díky tomu zjistí, že její manžel měl milenku. K anagnorizi (Juliině poznání) dochází prostřednictvím fotografií, které Olivier našel v Patricově složce a které se rozhodl v rámci televizního vysílání

zveřejnit. Právě na nich jsou zachyceny společné momentky Patrice a jeho milenky. Julie, která doposud nic netušila, se tak poměrně spletitou shodou okolností dozvídá pravdu. Zdůrazněme ještě, že stejně jako v předchozím případě i v tomto jádře je Julie zcela pasivní – jedná se tedy o dění.

Nahodilost tohoto jádra ještě zvyšuje další aspekt, který je tentokrát spojený s Juliiným jednáním. Tímto aspektem je fakt, že Julie odmítla po nehodě složku, kterou Olivier později prezentoval v televizi, převzít, i když ji Julií nabízel. Kdyby si ji vzala již tenkrát, mohla poznat pravdu mnohem dříve, nebo ji mohla vzít a hned spálit a nic by se nedozvěděla. Sama však v rozhovoru s Olivierem konstatuje: „Třeba to tak mělo být!“ Tato věta opět implikuje dojem, že máme co dočinění s prozřetelností.

S výše popsaným jádrem souvisí také události, které jsou pro nás významné z toho důvodu, že vzájemně propojují filmy *Modrá* a *Bílá*. Díky tomu, že se Julie rozhodne vyhledat milenku svého muže, zavede nás příběh k soudu, u kterého ona milenka pracuje. Právě zde se setkáváme s hlavními hrdiny *Bílé* Karolem Karolem a jeho ženou Dominique. Shodou okolností má milenka Juliina muže na starosti jejich rozvodové řízení, a tak s předstihem můžeme nahlédnout do soudní síně, v které začíná příběh druhého snímku trilogie.

Poslední jádro osnovy filmu *Modrá*, které evokuje otázky spojené s nahodilostí, nebo v tomto případě s možnými třebaže nevyřčenými světy, je spojené s faktem, že Patricova milenka je těhotná. O těhotenství Patricovi milenky se spolu s Julií dozvídáme během její „objevitelské“ mise krátce poté, co navštíví soud. Patricova milenka Sandrine zjistila, že čeká dítě až po automobilové nehodě a smrti Juliina manžela. Na mysl se nám tak vkrádá otázka, jak by celý Juliin příběh dopadl, kdyby nebylo oné nehody. Není

vyložené, že Patrice by Julii i svou dceru opustil a zdánlivě ideální rodina by tak dostala povážlivé trhliny. Nicméně právě nehoda zabránila jinému katastrofickému scénáři.

Krom „nahodilých“ jader se v *Modré* vyskytují i s náhodou spojené satelity. Nejdříve je Julie nucena strávit noc na chodbě domu, v kterém po nehodě bydlí, neboť poté, co vyjde na chodbu, jí průvan zabouchne dveře. Další událostí, ze které lze cítit jistou koncepci synchronicity, je onen fakt, že Julie zjistí, že má v bytě myši. Její reakce je jednoznačná. Ihned jde za realitním makléřem s tím, že chce nový byt. Makléř, který s ní celou záležitost vyřizuje, má obličej poškrábaný od kocoura. Možná i tento moment obrátí, napraví běh událostí a zapříčiní to, že Julie si půjčí kocoura od souseda a následně ho zavře ve svém domě. Všechny satelity jsou však vzhledem k našemu tématu jaksi nedostatečné. Výraznější projev náhody, prozřetelnosti či synchronicity se váže ke skladbě na oslavu sjednocení. Konkrétně k události, kdy Julie sedí v kavárně a hráč na flétnu, který před kavárnou vydělává svou hrou peníze na skromné živobytí, začne hrát motiv, který Julie identifikuje jako motiv použitý jejím manželem v připravované skladbě. Otázka, která vyvstává, je, zda její manžel čistě náhodou zabloudil do této kavárny a flétnistou použitý motiv ho zaujal, a tak ho použil. Nebo jestli se jedná o klasický projev synchronicity, kdy dva lidé na různých místech napíší v jednu chvíli prakticky to samé. Film nám nedává dostatek indicií na to, abychom mohli tuto otázku zodpovědět. Pouze tuto otázku navozuje.

Podívejme se nyní na druhou část trilogie - *Bílou*. A nejdříve si opět stručně shrňme děj. Ten začíná u pařížského soudu, kde se hlavní hrdina filmu polský kadeřník Karol Karol rozvádí se svou francouzskou manželkou Dominique, respektive jeho manželka se kvůli jeho impotenci rozvádí s ním. Po rozvodu skončí Karol ze dne

na den na ulici – bez práce, bez peněz a bez dokladů. Ponížený a zklamaný se díky pomoci svého krajana a pozdějšího přítele Mikolaje vrátí zpět do Polska. Ani doma však nemůže na svou bývalou ženu zapomenout, a tak vymyslí plán, jak ji získat zpět. Ze všeho nejdříve potřebuje peníze. Ty však Karol v divokém postsocialistickém polském kapitalismu záhy vydělá a stane se majitelem poměrně velké firmy. Další body jeho plánu tak na sebe nenechají dlouho čekat. Nejdříve ustaví Dominique univerzální dědičkou svého majetku a poté Karol zařídí své vlastní (předstírané) úmrtí. Tímto způsobem se mu podaří vylákat Dominique z Paříže a v nestřežené chvíli pronikne do jejího hotelového pokoje, kde ji dokáže, že na domácí půdě žádné problémy s pomocí nemá. Po vášnivé noci se zdá, že Dominique už je jeho, ovšem Karol se rozhodne svůj dopředu promyšlený plán dohrát až do konce, a tak druhý den ráno po jeho nečekaném obživení zatknou Dominique policie za údajnou Karolovu vraždu. Teprve poté, co mu Dominique z vězení posunky naznačuje, že je připravená si ho opět vzít za manžela, získá Karol se slzami v očích jistotu, že získal svou životní lásku definitivně zpět.

Jak už jsme jednou poznamenali, řídí se struktura celé trilogie tradičním tříaktovým vzorcem divadelní hry, při kterém dochází ve střední části k obrácení sdělení a témat z části první předtím, než dojde k jejich syntéze v části poslední. V případě tematizace nahodilosti v *Trilogii barev* je tento vzorec dodržen téměř ukázkově, o čemž se můžeme přesvědčit samozřejmě také v *Bílé*. Právě zde totiž jakákoli náhoda téměř chybí, a to jak v jádrech, tak v satelitech.

Jediné jádro, u kterého můžeme alespoň uvažovat o jakési nahodilosti, je moment, kdy se Karol seznámí s Mikolajem. Běh událostí nás může svádět k tomu, abychom konstatovali, že Karol

se s Mikolajem seznámí shodou okolností. A v jistém smyslu bychom se nemýlili. Nahodilost přece spočívá v tom, že Karol a Mikolaj se vyskytují v daný čas na daném místě, což samozřejmě není nikterak nutné. Tento prostý fakt však v sobě nenese žádný příznak „osudovosti“, není ničím výjimečný a ve filmu samotném také není nijak akcentován. Ba přímo naopak. Podnětem k seznámení Karola a Mikolaje je stará známá polská píseň, kterou Karol hraje v metru na hřeben. Mikolaj se pak u Karola zastaví jen z toho důvodu, že píseň pozná, dojde mu, že dotyčný je jeho krajan, a dá se s ním do řeči. Jejich vzájemné seznámení je tak podmíněno sdílením stejného sociokulturního kódu. V intencích Chatmanovy teorie můžeme říci, že substance obou postav je totožná. Toto již samozřejmě za náhodné můžeme považovat jen stěží. Nahodilost, která by se mohla vázat k této události, se popírá také osnovou děje. K momentu setkání Karola a Mikolaje totiž nedojdeme nějakou složitou cestou, kdy bychom sledovali jednu a poté druhou zainteresovanou postavu a mohli zhodnotit míru nahodilosti jejich výskytu v daný čas na daném místě. Naopak setkání nepředchází ve filmu žádný relevantní záběr. Jednoduše jde jen o prosté sdělení, že Karol potkal Mikolaje. To je navíc logicky zdůvodněno – Mikolaj pozná píseň, kterou Karol hraje.

Absence nahodilosti v dějových jádrech filmu je markantní. Je však daná především tím, že v průběhu filmu sledujeme realizaci Karolova plánu na znovuzískání Dominique. Jeden krok nutně vyplývá z předchozího, vše zapadá do sebe, vše má zdůvodnění, vše je naplnění cílevědomé a neochvějné vůle. Nahodilosti nejsou pro daný děj podstatné, a tak je Kieślowski prakticky zcela vylučuje. Tady opravdu nemají co dělat. Naopak díky flashforward záběrům Dominique a jejich druhé svatby – které se můžou z počátku jevit jako flashbacky jejich první svatby nebo jako

projekce Karolových přání, můžeme nabýt dojmu jisté předurčenosti. Osnova tuto předurčenost podporuje také tím, že hned na počátku filmu sledujeme kufr, ve kterém, jak později zjistíme, cestuje Karol zpět do Polska. Již na počátku jsou tedy dány (předurčeny) určité body, ke kterým se postupně opět dostáváme.

Jedinou další podstatnější událostí, v které se objevuje v *Bílé* nahodilost, je zcizení cestovního kufru s Karolem uvnitř. Je více než signifikantní, že se jedná pouze o satelitní událost a že opět můžeme o nahodilosti celé události do značné míry pochybovat. Samozřejmě můžeme tvrdit, že zloději si mohli vybrat zcela jiný kufr, že volba kufru s Karolem uvnitř nebyla v žádném případě nutná. Na druhou stranu můžeme podotknout, že podle nám známých informací a praktických a logických pravidel předpokládáme, že zloději si pro svůj lup vybrali „nejnadějnější“ kusy. A který kus může být nadějnější než ten nejtěžší (a pravděpodobně největší). V tomto smyslu tedy nemůžeme považovat výběr lupičů za náhodný. Nahodilost události opět není podpořena jinými událostmi (jinou scénou nebo sekvencí) nebo osnovou. Opět vidíme rovnou to, že Karolův kufr je v moci zlodějů. Nejsou nám dány žádné podpůrné indicie k tomu, abychom mohli událost vyhodnotit jako jednoznačně nahodilou.

Mimochodem právě na tomto příkladu lze ukázat, že se může jako problém jevit to, že o nahodilosti nějaké události v podstatě rozhodujeme zvnějšku. V Chatmanově pojetí totiž můžeme říci, že všechny nenutné (nahodilé) události jsou satelity a všechny nutné události pro osnovu, potažmo příběh, jsou jádra. Jak jsme si již ale ukázali, nutnost nebo nenutnost událostí se v tomto kontextu vztahuje k vyprávění příběhu. Jádro je to, co se musí říct, aby byl příběh takový, jaký má být. Satelit jen rozvádí jádro. Jak v satelitu, tak v jádru se však vyskytují události, které můžeme hodnotit jako

nahodilé. Dokonce bychom mohli říci, že film konceptuálně traktuje kategorii nahodilosti jen v tom případě, že se náhoda objevuje v jádrech, a to co nejčastěji.

Vraťme se však z malé odbočky zpět k *Bílé*. V rámci satelitních událostí a prostředí se zde vyskytují ještě tři další náznaky nahodilosti, respektive tři další momenty, které lze spojit s náhodou. První z nich se váže k úvodní scéně, v které vstupuje Karol do soudní budovy. Na schodech se hlavní hrdina zastaví, ohlédne se a se zalíbením se zahledí na vzlétající holuby. Jeden z nich ho pokálí. Můžeme to do jisté míry považovat za náhodu v prvotním antropocentrickém smyslu slova. Něco co zasáhlo člověka, hlavního hrdinu. Ano, ovšem v kontextu celé scény funguje tato událost jako událost, která označuje hlavního hrdinu, ukazuje na to, co mu neustále hrozí a v neposlední řadě vyvolává jistý pocit křivdy a nespravedlnosti. Neboť právě on jediný přece se zalíbením vzhlíží k holubům, on jediný oceňuje jejich kvality, ovšem také on jediný je po zásluze „odměněn.“

Dalším momentem evokujícím nahodilost je funkční zapojení dvojfrankové mince do děje. Již ze své podstaty může mince odkazovat k losu (k náhodnému rozhodnutí), štěstěně v podobě bohyně dvou tváří, a to zejména pokud se jedná o minci, která se točí. V *Bílé* sledujeme až fetišitický vztah hlavního hrdiny k poslednímu dvoufranku, který si musel tvrdě vybojovat na zaměstnanci metra. V jednom ze záběrů vidíme také Karola, jak si s mincí hraje a roztáčí ji na stole. Přestože daný záběr může evokovat rozhodování či losování, nelze vyloučit ani to, že hlavní hrdina si s mincí hraje jen z dlouhé chvíle nebo že přemýšlí nad další částí svého plánu. Spojitost mezi dvoufrankovou mincí a tématem nahodilosti je tedy velmi diskutabilní. Naproti tomu můžeme bez obav dvoufrankovou minci ve filmu *Bílá* považovat za

symbol, za talisman, který Karola magicky spojuje (spolu s bustou mladé dívky, která je implicitním zobrazením Dominique) s jeho starým životem. Životem, v kterém stojí jeho manželka pevně po jeho boku. Karol na minci lpí stejně jako na své lásce k Dominique a kromě momentu jejího získání v metru o ní musí ještě bojovat i po příjezdu do Polska, kdy ho chtějí obrát zloději. Poté, co se u svého bratra dostane z prvotního šoku, na chvíli zaváhá a chce minci odmrštit, stejně jako svoji lásku k Dominique, ale pak zjistí, že je k němu mince, stejně jako láska, „přilepena“ a že se jí zbavit nemůže. Karol se tak vzdává mince až ve chvíli, kdy je přesvědčen, že jeho život bez Dominique se chýlí ke konci. Odhození mince značí symbolický konec jedné etapy jeho života, která je zakončena velmi příznačně jeho vlastním pohřbem, při kterém je pohřbeno nejen náhradní Karolovo tělo, ale především ona mince, kterou předtím Karol do rakve záměrně hodí.

Poslední moment, který zde musíme v souvislosti s *Bílou* a naším tématem zmínit, je opětovný výskyt Julie, hrdinky *Modré*, v ději. Stejně jako v případě předchozího filmu, jde jen o mikroepizodickou záležitost. Stejně jsou i zobrazované události, respektive v *Bílé* je nám pouze v kratičkém záběru ukázána Julie, jak vstupuje do jednacích síně soudu ve chvíli, kdy má Karol a Dominique rozvodové stání. Okamžitě je však vykázána, Kieślowski přestřihne na Karola a Julie z příběhu *Bílé* mizí. Vzhledem k tomu, co však víme na základě *Modré*, můžeme říci, že právě tento moment akcentuje nahodilost v *Bílé* nejvíce. Ještě jednou tak můžeme opakovat, že jakákoliv tematizace nahodilosti v *Bílé* je vyvozena jen ze vzájemných vztahů ke zbývajícím dvěma filmům trilogie.

Podívejme se tedy nyní na poslední snímek trilogie *Červenou* a opět začněme stručným shrnutím děje. Ten nás tentokrát zavádí

do švýcarské Ženevy k mladé studentce a modelce jménem Valentine. Stejně jako v *Modré* i zde je děj uveden do pohybu pomocí nehody. Valentine, jedoucí noční Ženevou domů, srazí přes silnici přebíhajícího psa. Díky této nešťastné události se Valentine posléze seznámí s majitelem psa – bývalým soudcem Josephem Kernem. Při další návštěvě tohoto podivínského muže zjistí, že Kern odposlouchává telefonické hovory svých sousedů. Rozhořčená Valentine chce na tuto skutečnost upozornit alespoň souseda, kterého Kern právě odposlouchává. Nakonec toho však není schopná. Veškeré námitky Valentine však nakonec vedou k tomu, že se soudce sám udá a posléze je za tuto činnost odsouzen. Přes tyto skutečnosti se stanou Valentine a Kern přáteli. Valentine se zajímá, proč se z Krerna stal starý zatrpklý muž, a Kern naopak pozitivně vnímá bezprostřednost a otevřenost Valentine. Při vzájemných setkáních a rozhovorech začne Kern umně s Valentine manipulovat a postupně se jí snaží nenápadně vymanit ze spárů jejího současného (nepřítomného, přesto uzurpátorského) přítele a nasměrovat ji nenásilně do náruče graduujícího studenta práv Augusta, kterého můžeme chápat jako jisté soudcovo alter ego.

Právě Auguste je druhým, respektive třetím hrdinou filmu. Již od počátku můžeme přímo i nepřímo sledovat jeho příběh – jeho vztah s telefonní rosníčkou Karin, který nakonec skončí krachem, jeho systematickou přípravu na závěrečnou zkoušku, která také díky zásahu náhody skončí úspěchem. Ačkoli Valentine a August bydlí jen pár stovek metrů od sebe a navštěvují stejná místa, osobně se neznají, ba můžeme říct, že jsou vzájemně neviditelní. Zdá se tedy, že veškerá snaha soudce Kerna je v tomto ohledu marná. Vše ale změní závěrečná velká katastrofa. Jak Valentine, tak Auguste (tak Julie a Olivier z *Modré* a Karol a Dominique z *Bílé*) se rozhodnou odcestovat trajektem do Anglie. Jejich cestu však

razantně utne orkán, který celý trajekt potopí. Mezi sedmi zachráněnými je pak našich šest hrdinů, přičemž Valentine a Auguste zde již tvoří pár.

V *Červené* jsou zásadním způsobem zesíleny veškeré aspekty spojené s náhodou – relevantní události, prostředí i postavy. V posledním díle trilogie tak opravdu dochází k sjednocení a uzavření celé zkoumané tematiky na nové vyšší úrovni. Ústřední postavení v rámci daného tématu i v rámci dramatické a narativní výstavby (tedy i osnovy) celé trilogie má bezpochyby závěrečná scéna lodního neštěstí. Její výjimečnost je zřejmá již jen z toho prostého faktu, že pouze a jen zde se pospolu vyskytují všechny hlavní postavy trilogie, a to včetně soudce Kerna. Podpůrné argumenty pro tvrzení o výjimečnosti této scény nám poskytuje také samotný Kieślowski, který v jednom ze svých četných rozhovorů řekl: „Natočil jsem film o náhodných lidech, kteří přežili havárii trajektu. Zachránilo se jich sedm, o šesti z nich jsem natočil tři filmy.“⁹² O tom, že s podobnými prohlášeními musíme zacházet opravdu opatrně, nás však přesvědčuje jiný Kieślowského výrok: „Filmy trilogie *Tři barvy* byly natočeny právě proto, aby mohla být šestice lidí při nehodě zachráněna. Žádná náhoda neexistuje.“⁹³

I kdybychom brali Kieślowského názory za jedinou bernou minci, nevyvrací samotný fakt, že zveličuje nebo popírá roli náhody, ale v rámci *Trilogie barev* je tematizace náhody určitým způsobem traktována. S čímž koresponduje například názor Krzysztof Zanussoho, který poznamenal: „*Tři barvy*“ v samém konci ukazují tajemný smysl těch rozmanitých osudů, které svazuje náhoda, stejně tak jako náhoda sjednocuje tři varianty osudu hrdiny

92 KOPANĚVOVÁ: Režisér Krzysztof Kieślowski...

93 Příběh je pro mě spjat především s emocemi, ne s událostmi. Denní telegraf, roč. 5., č. 127, (31.5. 1996), s. 10.

„Náhody.“⁹⁴ Kieślowského poznámky nám mohou pouze pomoci posunout celý problém, zejména z hlediska celkového vyznění, určitým směrem. Jednoduše můžeme říci, že Kieślowski sice používá nahodilosti, ovšem jen z toho důvodu, aby nám dokázal, že se vlastně o žádnou nahodilost nejedná, že ve své podstatě jde o autorem řízený teleologický proces, který můžeme vztáhnout k prozřetelnosti jako vedoucímu principu. Podívejme se však, zda tento názor můžeme vyvodit nejen z Kieślowského glos, ale také ze samotného „textu“ *Tři barev*, potažmo zejména „textu“ *Červené*.

Jak jsme již řekli, jádrovou událostí, která zauzlí a v podstatě spustí celý děj, je opět, stejně jako v *Modré*, nehoda. Stejně jako v prvním případě i zde má událost pro hlavní hrdinku nečekané důsledky, které její životní dráhu nakonec odkloní na zcela jinou kolej, než po které doposud běžela. V případě *Červené* však není celá záležitost tak průzračná jako u *Modré*. Samotná nehoda totiž neznamená onu zásadní životní změnu. Tu můžeme ztotožnit až s druhotným následkem celé události, totiž tím, že se Valentine díky této nehodě seznámí s bývalým soudcem Josephem Kernem – shodou okolností totiž Valentine srazila právě jeho psa. Mimochodem jisté prvky nahodilosti můžeme najít již v samotném aktu nehody. Valentine, jedoucí noční Ženevou, totiž přestane dávat na chvíli pozor na cestu kvůli tomu, že se jí náhle a bez důvodu (náhodně) rozladí radio a ona se ho snaží opět naladit.

Na rozdíl od *Modré* a *Bílé* zapojuje Kieślowski v *Červené* v daleko větší míře do výstavby příběhu auditivní složky, konkrétně slovní vyprávění jednotlivých postav – zejména soudce Kerna. Tím podstatným způsobem rozšiřuje extenze příběhu – zvyšuje množství prezentovaného vyprávění. Vzhledem k našemu

94 „Trzy kolory“ objawiają w samym końcu tajemniczy sens tych różnych losów, które powiąże wypadek, tak jak wypadek łączył trzy warianty losu bohatera „Przypadku“. Kieślowski. Str. S030.

tématu patří k nejdůležitějším prvkům celého filmu záměrná podobnost mezi Augustem a soudcem v jeho mladistvých letech – jak ho poznáváme prostřednictvím slovního soudcova diegetického vyprávění. Signifikantní je zejména událost, která se váže k jejich vykonání závěrečné univerzitní zkoušky. Jak soudce Kern, tak o mnoho let později August totiž zažili projev prozřetelnosti (?), synchronicity (?) či čisté náhody, když jim nedopatřením, bez jejich přičinění vypadly učebnice, z kterých se připravovali, z ruky a otevřely se shodou okolností u otázky, na kterou museli později u zkoušek odpovědět. Signifikantní je samozřejmě také to, že oba dva tuto událost jen tak nepřešli, ale opravdu si dané stránky z učebnice přečetli.

Tímto však výčet podobností mezi soudcem a Augustem nekončí. Kromě zakotvení v právnickém světě mají společné i milostné problémy. Oba byli zklamáni a podvedeni svými partnerkami, oba dva se v důsledku milostného neúspěchu vydali na cestu přes kanál La Manche, pro oba měla tato cesta osudovou dohru. V případě soudce Kerna byla onou dohrou tragická automobilová nehoda jeho nevěrné lásky, v případě Augusta nehoda trajektu – pro něj zdá se ovšem s pozitivními důsledky.

Kromě závěrečné scény můžeme v *Červené* vysledovat jisté vyjádření předurčenosti také ve scéně odehrávající se v divadle po módní přehlídce. Zde soudce vypráví sen, který se mu o Valentine zdál. Kern ve snu viděl Valentine přibližně v jejích padesáti letech. Spala a vypadala velmi šťastně. Poté se probudila a usmála se na kohosi, kdo spal vedle ní. Kern, potažmo Kieślowski, podává celý sen takovým způsobem, že můžeme nabýt dojmu, že se tak v budoucnu opravdu stane. Že se v podstatě nejedná o možnost, která se může stát, ale nemusí, nýbrž se jedná o událost, která se s jistotou stane. To, že je vše prezentováno prostřednictvím snu, nás

může zároveň přivést do hájemství kolektivního vědomí a k projevům synchronicity.

Přejděme však nyní podrobněji k závěrečné scéně filmu. Jak jsme již několikrát řekli, evokuje celá osnova *Trilogie barev* dojem, že máme co dočinění s předurčeností či prozřetelností. A právě závěrečnou scénu *Červené* můžeme považovat v tomto směru za esenciální. Dojem předurčenosti celé scény je zesílen také prostřednictvím dalších prvků, které nejsou ve scéně samotné zobrazené, které s ní však souvisí. Prvně jsou jimi určité dialogy mezi Valentine a soudcem Kernem. Přičemž musíme zmínit zejména rozhovor, v kterém se Valentine rozhoduje, zda má jet do Anglie za svým žárlivým přítelem, a ptá se Kerna na radu. Ten ji odpovídá následovně: „Jeďte. Je to váš osud!“ Dalším momentem je okolnost, že Valentine se rozhodne jet do Anglie lodí jen z toho důvodu, že chce po cestě navštívit v Calais svou matku. Pokud by matka žila jinde, případně by nežila vůbec, Valentine by jistě zvolila jako dopravní prostředek letadlo. Nebýt tohoto malého, ale důležitého detailu, vůbec by se na palubu trajektu nedostala. Poslední věcí, která evokuje zásah zvenčí do běhu světa (zásah autora do světa vyprávění a konstruovanost celého narativu pomineme), je to, že dle předpovědi má být krásné slunečné počasí. Někdo „nahore“ však rozhodne jinak.

O tragické události s trajektem se dozvídáme spolu s Kernem z televizního zpravodajství. Máme tak přesně zdokumentováno, že ze čtrnáctisetřicetipěti pasažérů přežije jen sedm: Julie Vignon, Karol Karol, Dominique Vidal, Olivier Benôit, Auguste Bruner, Valentine Dussaut a nám neznámí barman Steven Killian. Všechny postavy jsou po složitých a zdánlivě nesouvisejících událostech spojeny jednou zásadní událostí. Jejich „cesty na místo“ se mohou zdát náhodné a také ve své konkrétní náplni evidentně náhodné

jsou (aktualizovaná možnost), ovšem celou dobu se přibližují události, které se nemohou vyhnout, události, kterou mají danou (ať již osudem, prozřetelností nebo autorem).

Na rozdíl od *Náhody* můžeme v případě *Tří barev* mluvit o určitém filosofickém konceptu, zakládajícím užití prvků náhody v narativním konstruktu tohoto snímku. Konkrétně o teleologické koncepci jak v celkové výstavbě narativu, tak v dílčích momentech, odůvodňující spění vyprávění k určitému konečnému bodu. Otázkou ovšem zůstává, zda takové čtení vnímat z hlediska filosofického hodnocení reality, a funkce náhody v ní či v intenci autorského záměru. Přihlédneme-li k vyjádření Kieślowského, že *Tři barvy* komponoval právě s ohledem k závěrečnému protnutí všech tří základních linií jako dramaturgickému prvku, opět musíme konstatovat, že polský režisér vstupuje v dialog s náhodou především z hlediska dramatického, potažmo narativního, než z perspektivy filosofické. Náhoda je zde prezentována jako určitá danost, vykazující podnětný potenciál při konstrukci narativního díla.

5. ZÁVĚR

Snaha pojmenovat a definovat náhodu provází dějiny filosofie takřka od počátků. Člověka vždy na určitém stupni civilizačního vývoje zajímalo, jak je možné, že dochází k určitým událostem, které výrazně ovlivní náš další život a přitom nepodléhají naší kontrole. Otázky směřovaly do oblastí například, jak k takovým souhrám událostí dochází a kdo je v podstatě řídí. Zda existuje nějaký vyšší plán všech dějů odbývajících se na Zemi či se jedná jen o rozmařilost boha či bohů.

S postupným rozvojem filosofických teorií se rozrůstalo i pole výkladů fenoménu náhody. Při určitém zploštění můžeme říci, že výklad náhody představuje složitý komplex pojmů, mezi nimiž převládá definice náhody jako určitého opaku nutnosti, nutného. V podstatě můžeme mluvit o třech základních hlediscích, z jejichž perspektivy je pojem náhody uchopován.

Zastánci antropologického hlediska umísťují do centra náhodné události lidskou osobnost, jejíž život je buďto zvnějšku ovlivňován pro něj neuchopitelnými silami, ať už je zveme prozřetelnost či božstvo, nebo se ve své životní pouti dostává do místa protnutí dvou kauzálních řetězců, přičemž postihnutí obou řetězců v jejich úplnosti je mimo možnosti lidského vědomí.

V pracech věnovaným náhodě z ontologického hlediska bývá náhoda pojmenována jednak jako událost, která vybočuje z daného řádu věcí (ať už ji vnímáme jako vytržení z kauzality či teloeologicky nezaměřenou událost), jednak jako synonymum pro aktualizovanou možnost, tj. něco, co může nastat, ale nemusí (pravděpodobnostní teorie).

Z gnoseologické perspektivy je náhoda nahlížena jako událost bez známé příčiny, tzn. náhoda samozřejmě má svou příčinu, ale tu my neznáme.

Jak již tedy bylo řečeno, jediným určitelným styčným bodem mezi teoriemi neseným těmito třemi zmiňovanými hledisky, je chápání náhody jako opaku k pojmu nutnosti, který vnímáme jako něco, co nemůže být jinak, a u čehož je nemyslitelná kontradikce

Zobrazení náhody ve filmu (tedy v jeho narativních realizacích) podléhá Aristotelem definovanému pojmu mimésis, kdy je umělecké dílo nahlíženo jako odraz skutečnosti. A jelikož jsme na výše uvedených řádcích již demonstrovali filosofické uchopení pojmu náhody právě z důvodu jeho výskytu ve světě, nachází samozřejmě své místo i ve světech filmových děl. Samozřejmě že k této funkci mimetické se ve většině případů přidává funkce dramatická, kdy autorům filmových děl slouží právě moment náhody k vyřešení mnohdy složitě komponovaných dějových linií. Přesto ale můžeme pojmenovat několik děl, ve kterých není náhoda přednostně prostředkem, ale spíše motivem či přímo tématem.

Vezmeme-li v potaz klasický dramatický oblouk a zamyslíme se nad výskytem fenoménu náhody v jeho klenbě, můžeme konstatovat, že se prvek náhody vyskytuje ve všech jeho definovaných částech. Přesto z hlediska četnosti můžeme říct, že nejčastěji jej můžeme nalézt v kolizi (tj. na počátku zápletky) a v krizi (tj. ve vyústění zápletky), kdy většinou náhoda slouží jako iniciátor či katalyzátor událostí, které se jinak odvíjejí podle určité vnitřní logiky děje.

To nás také přivádí k pojmenování žánrů, v nichž se především z důvodů dramaturgických vyskytuje fenomén náhody nejčastěji. Mluvíme v tomto případě o komických žánrech, tj.

grotesce a komedii, a o melodramatu. Nejzřetelněji pojmenovatelným důvodem pro četný výskyt náhody ve filmech těchto žánrů je, že nekladou takový důraz na realističnost předestíraných události a daleko více je zde akcentována dynamika děje ústící v komično či milostný vztah.

Na specifický okruh filmů upozornil ve své práci Future Films David Bordwell. Jedná se o snímky s tzv. rozvětveným narativem, jejichž autoři mnohdy přímo tematizují moment náhody právě užitím časově sousledných variant příběhu, umožňujících jim poukázat na odlišnost osobního či přímo dějinného vývoje daného působením fenoménu náhody.

Ve snímcích Krzysztofa Kieślowského, které v této práci analyzujeme, jsou náhodné události naprosto klíčové pro výstavbu celého narativu a nejsou vnímány jen jako jeden z prostředků pro jeho výstavbu. Otázka tematizace náhody a jejího výkladu z perspektivy filosofické nám pak skýtá mnoho podnětů k úvahám. V případě snímku *Náhoda*, navzdory explicitně naznačované tematičnosti, nelze hovořit o záměru uchopit náhodu z perspektivy filosofické. Naopak spíše se kloníme k názoru, že Kieślowského fenomén náhody zaujal především z pohledu narativního, tj. jako možnosti kinematografickými prostředky dekonstruovat tuto kategorii, což také znamená postavit se narativním úzu, a takto předestřít střet jedince s ideologickými systémy, aniž by docházelo k jejich křížení. A ačkoli se ve filmu explicitně objevují reflektující úvahy na téma povahy náhody, ani jedna není předestírána jako správná, ale naopak vše, náhodu nevýjimaje, podléhá relativizaci.

Další Kieślowského narativní konstrukt, trilogie *Tři barvy*, na první pohled vykazuje poněkud odlišný přístup k fenoménu náhody. Tzv. jádro jáder, spojující v konceptu oba Kieślowského narativní konstrukty předestírající koncept náhody, se v tomto

případě nachází až na konci trilogie, přičemž nahodilá spojitost mezi jednotlivými příběhy je v tematické rovině naznačena velmi jemně a můžeme tedy hovořit jen o souvislosti vyplývající z narativního užití prvku náhody. Právě narativní konstrukce, zakládající se na náhodném prolnutí všech dějových linií na konci děje, vnucuje teleologické čtení takového fikčního díla. Musíme ovšem vzít v potaz právě jeho fikční charakter, z něhož vyplývá, že Kieślowski svou trilogii nevystavěl proto, aby stvrdil teleologický výklad náhody, ale naopak aby v narativní intenci reverzivně vytvořil příběh od jeho konce, umožňující mu tak sledovat jednotlivé osudové dráhy, které nespějí k určitému cíli s pojmenovatelným záměrem, ale jsou k němu vedeny jen samotnou mechanikou nahodilosti. Takovými závěry se ovšem dostáváme do sporu s jednou v úvodu definovaných premis, že v intencích chatmanovského přístupu zde analyzované Kieślowského filmy představují narativ ve službách argumentu, protože ačkoli se v prvním plánu může zdát, že Kieślowski konceptualizuje fenomén náhody, tak naopak jej spíše zajímá jeho pozice a potenciál v narativní struktuře díla.

6. ANGLICKÉ RESUMÉ

This work is focused on the notion of chance as a philosophical phenomenon and dramaturgical element. Author deals with the notion of chance from philosophical perspective in the introductory part. Author defines several possible approaches to the notion of chance from philosophical perspective. Notion of chance is here named as the opposite of necessity, i.e. something what is not necessary, but possible.

Narrative movie, as one of the mimetic arts, also depicts the chance as a part of life of human beings. Besides the mimetic function takes the chance also dramaturgical function in the film. Coincidence can be found in almost all defined parts of a dramatic work. There are also genres where we can find the coincidence more often. Especially in grotesque, comedies and melodramas. The reason is that the coincidence starts many of plots.

Special version of narrative focused on chance represents the forking paths narratives, named by narratologist David Bordwell. These narratives are built as parallel lines creating the potential variants of one story.

7. ANOTACE / ANNOTATION

Jméno / Name: Novotný Vojtěch
Instituce / Institution: Univerzita Palackého Olomouc,
Katedra divadelních, filmových a
mediálních studií
Palacky University Olomouc,
Philosophical Faculty, Department of
Theatre, Film and Media Studies

Název / Title: Krzysztof Kieślowski:
Náhoda jako konceptuální téma filmu
Chance as a Conceptual Theme of
a Film

Vedoucí práce / Supervisor: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.
Počet znaků / Total number of 169 768
characters:
Počet příloh / Number of appendixes: 3
Počet titulů použité literatury / 85 titulů /items
Bibliography:

Klíčová slova:

Krzysztof Kieślowski, Náhoda (film), Tři barvy, narativita, rozvětvená narace, dramatická struktura, náhoda, nahodilost, kauzalita, determinismus, teleologie, coincidence, pravděpodobnost, synchronicita.

Keywords:

Krzysztof Kieślowski, Blind Chance, Three Colours, narrativity, forking-path narrative, dramatic structure, chance, contingency, causality, determinism, náhoda, nahodilost, kauzalita, determinismus, teleology, coincidence, probability, synchronicity

Stručná charakteristika:

Autor práce se zabývá pojmem náhody jakožto filosofického fenoménu a dramatického prostředku. Pojem náhody je zde nahlížen jako protiklad nutnosti, tj. jako něco, co není nezbytné, ale možné.

V narativním filmu, jako jednom z projevů mimetického umění, je také zobrazována náhoda jako součást lidského života. Vedle mimetické funkce plní ve filmu náhoda také funkci dramatickou. Prvky náhody nalézáme ve všech částech dramatického díla. Také můžeme hovořit o konkrétních žánrech, v nichž se prvek náhody objevuje častěji.

Speciální příklad narativu akcentujícího prvky náhody představuje tzv. rozvětvený narativ, definovaný naratologem Davidem Bordwellem. Takový narativ je tvořen paralelními paralelními liniemi reprezentujícími paralelní varianty jednoho příběhu.

Zjištěné poznatky jsou pak aplikovány při narativní analýze filmů Krzysztofa Kieślowského *Náhoda* a trilogie *Tři barvy*, v nichž je fenomén náhody vetknut do centra narativní konstrukce.

Summary:

The thesis deals with a notion of chance as a philosophical phenomenon and dramatic element. Notion of chance is here named as the opposite of necessity, i.e. something what is not necessary, but possible.

Narrative movie, as one of the mimetic arts, also depicts the chance as a part of life of human beings. Besides the mimetic function takes the chance also dramatic function in the film. Coincidence can be found in almost all defined parts of a dramatic

work. There are also genres where we can find the coincidence more often.

Special version of narrative focused on chance represents the forking paths narratives, named by narratologist David Bordwell. These narratives are built as parallel lines creating the potential variants of one story.

8. LITERATURA

Náhoda a filosofie

- ADAMOVIÁ, Lenka; DUDÁK, Vladislav; JELEN, Josef a kolektiv. Kapitoly z filosofie vědy. 1. vyd. Praha : Vydavatelství ČVUT, 1993. 153 s. ISBN 80-01-01041-4
- BARTOŠ, Jaromír. *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení (historicko-sémantická studie)*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965. 200 s.
- DEWING, Arthur: Chance as a Category of Science. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. 1910, vol. 7, n. 3, p. 70-73. ISSN 0160-9335.
- *Filosofický slovník*. 2. opravené a rozšířené vyd. Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002. 464 s. ISBN 80-7182-064-4.
- HECZKO, Stanislav. 2003. *Teorie chaosu a chování otevřených systémů*. [online]. [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://infolab.stanford.edu/~prasanna/dmc/chance.html>>.
- KATZ, Joseph. On Chance and Prediction. *The Journal of Philosophy*. 1944, vol. 41, n. 23, p. 626-631. ISSN 0022-362X.
- KRANTZ, David L. Taming Chance : Social Science and Everyday Narratives. *Psychological Inquiry*, 1998, vol. 9, n. 2, p. 87 - 94. ISSN 1047-840X.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk. Filosofie živé přírody : 2. část. *Glosy.info*. [online]. 25.říjen 2005. [cit. 28.června 2010]. Dostupný z WWW: <<http://glosy.info/texty/filosofie-zive-prirody-2-cast/>>. ISSN 1214-8857.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk. Filosofie živé přírody : 4. část. *Glosy.info*. [online]. 20.duben 2006. [cit. 28.června 2010]. Dostupný z WWW: <<http://glosy.info/texty/filosofie-zive-prirody-4-cast/>>. ISSN 1214-8857.

- MANIS, Jerome G.; MELTZER, Bernard N. Chance in Human Affairs. *Sociological Theory*. 1994, vol. 12, n. 1, p. 45-56. ISSN 0735-2751.
- MILLSTEIN, Roberta L. Chance and macroevolution. *Philosophy of Science*. 2000, vol. 67, n. 4, p. 603-624. ISSN 0036-8326.
- NEUBAUER, Zdeněk. O náhodě a spontaneitě. *Vesmír*. 1995, roč. 74, č. 646, s.15 - 16. ISSN 1214-4029.
- OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. 2. rozšířené vyd. Praha : Academia, 2005. 261 s. ISBN 80-200-1266-4.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERSOVÁ, Isabele. *Řád z chaosu : nový dialog člověka s přírodou*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2001. 316 s. ISBN: 80-204-0910-6.
- SHELDON, W. H. Chance. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. 1912, vol. 9, n. 11, p. 281-290. ISSN 0160-9335.
- SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 3. rozšířené vydání. Praha : Vyšehrad, 1998. 389 s. ISBN 8070212535.
- STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 2. rozšířené vyd. Praha : ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, s.r.o., 1992. 559 s. ISBN 80-7113-058-3.
- URUBA, Václav. Náhoda v exaktní vědě. *Essentia : časopis o cestě za poznáním* [online]. 2005, č. 1 [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.essentia.cz/index.php?obsah=6&id=81>>. ISSN 1214-3464.
- URUBA, Václav. Pořádek, nepořádek, chaos a turbulence. *Essentia : časopis o cestě za poznáním* [online]. 2006, č. 7 [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.essentia.cz/index.php?obsah=6&id=94>>. ISSN 1214-3464.
- WARREN, Howard C. Purpose, Chance, and Other Perplexing Concepts. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. 1916, vol. 13, n. 16, p. 441-442. ISSN 0160-9335.

WWW stránky

- *Wikipedia, free encyclopedia*. [online]. [cit. 1.března 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.wikipedia.com/>>.

Náhoda a film

- ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and Art : An Essay on Disorder and Order*. 1st Edition Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1971. 64 s. Dostupné z WWW: <<http://www.aakkozzll.com/pdf/arnheim.pdf>>. ISBN 9780520026179.
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYP, 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0.
- BORDWELL, David. Film Futures. *SubStance*. 2002, vol. 31, n. 1, p. 88-104. ISSN 0049-2426.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. New Edition. London : Routledge, 1987. 384 s. ISBN 0-415-01877-3.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art : An Introduction*. 2nd Edition New York : Alfred A. Knopf, 1986. Part II: Four / Narrative as a Formal System, p. 82-118. ISBN 0-394-35237-8.
- BRANIGAN, Edward. Nearly True : Forking plots, forking interpretations. A response to David Bordwell's „film futures“ *SubStance*. 2002, vol. 31, n. 1, p. 105-114. ISSN 0049-2426.
- BUCKLAND, Warren. Introduction : Puzzle Plots. In BUCKLAND, Warren (ed.). *Puzzle Films : Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. 1st Edition. Chichester : John Wiley & Sons Ltd, 2009, p. 1-12. ISBN 978-1-4051-6862-5.
- CAMERON, Allan. Contingency, order, and the modular narrative : 21 Grams and Irréversible. *The Velvet Light Trap*. 2006, n. 58, p. 65 – 78. ISSN 0149-1830.
- CUBITT, Sean. *The Cinema Effect*. 1st Edition Cambridge (Massachusetts) : The MIT Press, 2004. 466 p. ISBN 0-262-53277-8.

- CULLER, Jonathan. Příběh a diskurs v analýze narativu. In CULLER, Jonathan. *Studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2005, s. 29-53. ISBN 80-85778-46-7.
- DIFFRIENT, David Scott. Alternate futures, contradictory pasts : Forking paths and cubist narratives in contemporary film. *Screening the Past : an online journal of media and history* [online]. 11.12. 2006, n. 20 [cit. 28.června 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/alternate-futures.html>>. ISSN 1328-9756.
- DOANE, Mary Anne: *The Emergence of Cinematic Time : Modernity, Contingency, the Archive*. 1st Edition Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 2002. 304 p. ISBN 0674007840.
- DUCET, Bradley. Point, Set & Match : Woody Allen's Ode to Chance. *Le Québécois Libre* [online]. 2.4 2006, n. 173 [cit. 28.června 2010]. Dostupný z WWW: <<http://glosy.info/texty/filosofie-zive-prirody-4-cast/>>. ISSN 1214-8857.
- DUFEK, Jiří. Několik základních dramaturgických pojmů. In *Scénáristika a dramaturgie*, s. 45 – 52: [online] FAMU [cit. 10.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>>.
- ELSAESSER, Thomas. The Mind-Game Film. In BUCKLAND, Warren (ed.). *Puzzle Films : Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. 1st Edition. Chichester : John Wiley & Sons Ltd, 2009, p. 13-41. ISBN 978-1-4051-6862-5.
- GANESAN, Prasanna. *Chance, Chaos and Coincidence*. [online]. [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://infolab.stanford.edu/~prasanna/dmc/chance.html>>.
- GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*. 2003, č. 3-4, s. 302-327; 470-495. ISSN 0009-0468.

- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs : Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
- JAHN, Manfred. *Narratology : A Guide to the Theory of Narrative* [online]. Version 1.8. Cologne : English Department, University of Cologne, 2005 [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.
- KINDER, Marsha: Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever : Bunuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative. *Film Quarterly*. 2002, vol. 55, n. 4, p. 2-15. ISSN 0015-1386.
- MILLER, J. Hillis. Narativ. *Aluze : Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2008, č. 1, s. 30-39. ISSN 1803-3784.
- SIMONS, Jan. Complex narratives. *New Review of Film and Television Studies*. 2008, vol. 6, n. 2, p. 111-126. ISSN 1740-0309.
- SKOPAL, Pavel. Některé narativní tendence současného hollywoodského filmu. *Cinepur*. 2005, č. 40, s. 18-21. ISSN 1213-516X.
- WEDEL, Michael. Backbeat and Overlap : Time, Place and Character Subjectivity in Run Lola Run. In BUCKLAND, Warren (ed.). *Puzzle Films : Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. 1st Edition. Chichester : John Wiley & Sons Ltd, 2009, p. 13-41. ISBN 978-1-4051-6862-5.

WWW stránky

- *Wikipedia, free encyclopedia*. [online]. [cit. 2010-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.wikipedia.com/>>.

Krzysztof Kieślowski

- ABRAHAMSON, Patrick. *Kieslowski's Many Colours*. [online]. Euroscreenwriters [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW:

<http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/krzysztof_kieslowski_520.htm>.

- BEDNAŘÍK, Pavel [=pb-]. [Náhoda]. In *Pastiche filmz : program filmového klubu. Možné světy*. [Olomouc] : Pastiche filmz, 2004, s. 7.
- BIELOUS, Urszula. „Modrá“ a „Bílá“. *Labyrinth revue : časopis pro kulturu*, 1994, č. 2, s. 31. ISSN 1210-6887.
- COATES, Paul. *Just Gaming? : Kieslowski's Blind Chance, Tykwer's Run Lola Run, and Note on Heaven*. In WOODWARD, Steven (ed.). *After Kieslowski : The Legacy of Krzysztof Kieslowski*. 1st Edition. Detroit : Wayne State University Press, 2009, p. 113-126. ISBN 0814333265.
- CUMMINGS, Doug. *Krzysztof Kieslowski*. [online]. Senses of Cinema. [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/kieslowski.html>>.
- CUNNEEN, Joseph. 1997. *Kieslowski On The Mountaintop : Ten Commandments from the Late Polish Director*. [online]. Commonweal [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.petey.com/kk/docs/decalog1.txt>>.
- DOBROCHNA, Dabert. *Kino moralnego niepokoju : Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. 1. vyd. Poznaň : Wydawnictwo naukowe UAM, 2003. 384 s. ISBN 83-232-1256-2.
- DOVALIS, Joanna; IZOD, John. 2008. *Grieving, Therapy, Cinema and Kieslowski*. [online]. [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<https://dspace.stir.ac.uk/dspace/bitstream/1893/521/1/Trois%20Couleurs%20-%20Rouge.pdf>>.
- FOREST, Maxim. *Kieslowski : etika pohledu*. *Štěpánská 35 : Nouvelle revue française de Prague*, 1998, č. 4 - 6, s. 57 - 58. ISSN 1211-7064.
- HALTOF, Marek. *Krzysztof Kieslowski a jeho filmy*. 1. vyd. Praha : Casablanca, 2008. 220 s. ISBN 1-903364-91-4.

- HALTOF, Marek. *The Cinema of Krzysztof Kieślowski : Variation on Destiny and Chance*. London : Wallflower Press, 2004. 191 p. ISBN 1-903364-91-4.
- HILTUNEN, Kaisa. *Images of Time, Thought and Emotions : Narration and the Spectator's Experience in Krzysztof Kieślowski's Late Fiction Films*. Jyväskylä : Jyväskylä University Printing House, 2005. 203 s. Dostupné z WWW: <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13468/9513921190.pdf?sequence=1>>. ISBN 951-39-2119-0(PDF).
- HOROSZCZAK, Adam. Nikdo nemá recept, jak vyřešit svět. *Lidové noviny*, 8.7. 1994, s. 11.
- HOROSZACZAK, Adam; KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. Světly odstín červené. *Kinorevue*, roč. 4 (1994), č. 17, s. 10. ISSN 1211-3832.
- INSDORF, Annette. *Double Lives, Second Chances.: The Cinema of Krzystzof Kieslowski*. New York : Hyperion Miramax Books, 1999. 217 p. ISBN 0786865628
- KEHR, Dave. 1994. *To Save the World : Kieslowski's Three Colors Trilogy*. [online]. Film Comment Magazine [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.petey.com/kk/docs/colors.txt>>.
- Kiefer, Jonathan. *Kieslowski's "Three Colors"*. [online]. Salon.com [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <http://dir.salon.com/story/ent/masterpiece/2002/06/10/three_colors/>.
- KICKASOLA, Joseph G. *The Films of Krzysztof Kieślowski : The Liminal Image*. New York; London : Continuum, 2004. 352 p. ISBN 0-8264-1559-8.
- KIEŚŁOWSKI, Krysztof. *A masterclass for young directors 1994*. [online]. Euroscreenwriters [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/krysztof_kieslowski_03.htm>.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. Dramaturgie reality. *Cinepur*, 2002, roč. 11, č. 19, s. 58-59. ISSN 1213-516X.

- *Krzysztof Kieslowski : Three Coloured Interview*. [online]. DVDBeaver [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/redr2vsr1.htm>>.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Režisér Krzysztof Kieślowski : „Jsem proti nihilismu a destrukci.“ *Denní telegraf*, 26.7. 1996, s. 10. ISSN 1210-8391.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Od morálního neklidu k desateru. *Film a doba*, 1991, roč. 37, č. 4, s. 207–212. ISSN 0015-1068.
- KOPCZYŃSKI, Krzysztof. Dlaczego Sędziego nie chichocze? Glosa do interpretacji Czerwonego. *Kwartalnik filmowy*, 2004, n. 45, s. 105–108. ISSN 0452-9502.
- *Krzysztof Kieślowski : Náhoda*. [Bulletin filmového klubu Pastiche filmz]. [Olomouc] . Pastiche filmz, [2004].
- LANG, Čestmír. Evokace tajemství a paraboly lidské existence v Kieślowského díle. *Film a doba*, 2003, roč. 49, č. 4, s. 249–250. ISSN 0015-1068.
- *Osudové náhody Krzysztofa Kieślowského : Filmová přehlídka Pastiche filmz*. Olomouc : Pastiche Filmz, 2005.
- PERKS, Sarah. *Between Myth and Enlightenment : Metaphysical Communication in the Cinema of Krzysztof Kieslowski*. [online]. [cit. 14.února 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.petey.com/kk/docs/saraperk.zip>>.
- PEŘINA, Vít. Už se na vás nedívám ... (?) : Filmy Krzysztofa Kieślowského. *Fantom : Film Magazine* [online]. 2007, č. 40, [cit. 28.června 2010]. Dostupné z WWW: <<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=551>>.
- PRZYLIPIAK, Mirosław. Monter i studentka, czyli jak to było naprawdę z niszczeniem Krzysztofa Kieślowskiego przez polską krytykę filmową. *Kino : Miesięcznik poświęcony twórczości i kulturze filmowej*, 1997, vol. 31, n. 357, s. 6–9, 50. ISSN 0023-1673

- Příběh je pro mě spjat především s emocemi, ne s událostmi : Rozhovor Krzysztofa Kieślowského s Jackem Blachem a Agátou Otrebskou původně vytištěný v polském časopise INCIPIT. *Denní telegraf*, 31.5. 1996, s. 10. ISSN 1210-8391.
- RUSHTON, Richard. *Reading Three Colours: Blue*. [online]. Senses of Cinema [cit. 28.června 2010]. Dostupný z WWW: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/10/blue.html>>.
- SDROLIA, Antigone. *Kieslowski's Three Colours Trilogy*. [online]. [cit. 28.června 2010]. Dostupný z WWW: <<http://www.petey.com/kk/docs/kiesdis2.txt>>.
- SEIDL, Tomáš. Meditace o zrcadlovém osudu. *Filmové listy : zvláštní vydání Filmových listů k přehlídce Projekt 100*, 30.1. 2006, s. 11.
- SOBOLEWSKI, Tadeusz. Kieślowski twarzą w twarz. *Kino : Miesięcznik poświęcony twórczości i kulturze filmowej*, 1997, vol. 31, n. 357, s. 4–5, 49. ISSN 0023-1673
- SOBOLEWSKI, Tadeusz. Krzysztof Kieślowski – Un cinema d'idees. In MICHAŁEK, Bolesław; TURAJ, Frank. *Le cinéma polonais*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, p. 206-215. ISBN 2858506523.
- STOK, Danusia (ed.). *Kieślowski on Kieślowski*. 1. Edition. London : Faber and Faber, 1993. 304 s. ISBN 0-571-17328-4.
- ZAWIŚLIŃSKI, Stanisław (ed.). *Kieślowski*. 2. wyd. Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 1998. ISBN 83-86466-15-4.
- ZAWIŚLIŃSKI, Stanisław (ed.). *Kieślowski bez końca*. 1. wyd. Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 1994. ISBN 83-86466-00-6.
- ZAWIŚLIŃSKI, Stanisław (ed.). *Krzysztof Kieślowski 1941 – 1996*. Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 2006. ISBN 83-86466-50-2.
- ZVONÍČEK, Petr. Rozhovor s Krzysztofem Kieślowskim. *Film a doba*, 1991, roč. 37, č. 4, s. 212–214. ISSN 0015-1068

WWW stránky

- *A tribute to Krzysztof Kieslowski*. [online]. [cit. 2008-03-07]. Dostupný z WWW: <<http://my.dreamwiz.com/jyjung71/>>.
- *Kino Kieslowski*. [online]. [cit. 2008-03-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.petey.com/kk/>>.
- *Senses of Cinema*. [online]. [cit. 2008-03-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.sensesofcinema.com/>>.
- *Wikipedia, free encyclopedia*. [online]. [cit. 2010-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.wikipedia.com/>>.

9. PŘÍLOHY

Výběrový seznam filmů tematizujících náhodu

- *2046* (*2046*, r. Kar-wai Wong, 2004)
- *21 Gramů* (*21 Grams*, r. Alejandro González Iñárritu, 2003)
- *Amores perros - Láska je kurva* (*Amores perros*, r. Alejandro González Iñárritu, 2000)
- *Babel* (*Babel*, r. Alejandro González Iñárritu, 2006)
- *Le battement d'ailes du papillon* (*Mávnutí motýlích křídel*, r. Laurent Firode, 2000)
- *Céline a Julie si vyjely na lodi* (*Céline et julie vont en bateau*, r. Jacques Rivette, 1974)
- *Fígla* (*Sztuczki*, r. Andrzej Jakimowski, 2007)
- *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, r. Robert Zemeckis, 1994)
- *Hasards ou coïncidences* (*Náhody a shody*, r. Claude Lelouch, 1998)
- *Hra osudu* (*Match Point*, r. Woody Allen, 2005)
- *Chaos Theory* (*Teorie chaosu*, r. Marcos Siega, 2007)
- *Jáchyme, hod' ho do stroje* (r. Oldřich Lipský, 1974)
- *Knoflíkáři* (r. Petr Zelenka, 1997)
- *K smrti odsouzený uprchl* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, r. Robert Bresson, 1956)
- *Milenci za polárním kruhem* (*Los Amantes del Círculo Polar*, r. Julio Medem, 1998)
- *Na Hromnice o den více* (*Groundhog Day*, r. Harold Ramis, 1993)
- *Návrat do budoucnosti* (*Back to the Future*, r. Robert Zemeckis, 1985)
- *Nezvratný osud* (*Final destination*, r. James Wong, USA 2000)

- *Konec dobrodružství* (*The End of the Affair*, r. Neil Jordan, 1999)
- *Lásce na stopě* (*Serendipity*, r. Peter Chelsom, 2001)
- *Lola běží o život* (*Lola rennt*, r. Tom Tykwer, 1998)
- *Magnolia* (*Magnolia*, r. Paul Thomas Anderson, 1999)
- *Náhoda* (*Przypadek*, r. Krzysztof Kieślowski, 1981)
- *Nepravý muž* (*The Wrong Man*, r. Alfred Hitchcock, 1956)
- *Osudový dotyk* (*The Butterfly Effect*, r. Eric Bress, J. Mackye Gruber, 2004)
- *Srdcová sedma* (*Sliding Doors*, r. Peter Howitt, 1998)
- *Tři barvy: Bílá* (*Trzy kolory: Biały / Trois couleurs: Blanc*, r. Krzysztof Kieślowski, 1994)
- *Tři barvy: Červená* (*Trzy kolory: Czerwony / Trois couleurs: Rouge*, r. Krzysztof Kieślowski, 1994)
- *Tři barvy: Modrá* (*Trzy kolory: Niebieski / Trois couleurs: Bleu*, r. Krzysztof Kieślowski, 1993)
- *Yat goh chi tan dik daan sang* (*Příliš mnoho cest, k tomu stát se číslem jedna*, r. Ka-fai Wai, 1997)
- *Zvrácený* (*Irréversible*, r. Gaspar Noé, 2002)

Stručný portrét Krzysztofa Kieślowského

Krzysztof Kieślowski se narodil 27. 6. 1941. Jeho otec byl stavební inženýr, jehož práce vyžadovala časté cestování, díky čemuž mladý Krzysztof poznal velkou část Polska. Těchto zkušeností pak využil během svých studií na Vysoké filmové a televizní škole v Lodži, kam se přihlásil po neúspěšném studiu divadelní výpravy. Na katedře režie absolvoval roku 1969. Z jeho krátkometrážních školních filmů jsou u nás dostupné snímky *Tramvaj* (*Tramwaj*, 1966), *Úřad* (*Urząd*, 1966) a *Koncert na přání* (*Koncert zyczen*, 1967), poté natočil ještě dva školní filmy, které u nás zatím nebyly k vidění.

Zpočátku natáčel dokumenty o nejvšednějších profesích, z nichž nejznámější je snímek *Dělníci 1971 – Nic o nás bez nás* (*Robotnicy 1971 – Nic o nas bez nas*). Od roku 1973 pak spolupracoval s Polskou televizí, pro niž natočil filmy *První láska* (*Przejscie podziemne*, 1974) a *Personál* (*Personel*, 1975). Tato díla můžeme považovat za přechod Kieślowského k čistě hrané tvorbě, nicméně dokumentární prvky z jeho filmů nevymizely.

Jeho prvním celovečerním filmem byla *Jizva* (*Blizna*, 1976), po které následoval snímek *Amatér* (*Amator*, 1979), díky němuž se stal snad nejvýznamnější osobností „filmu morálního neklidu“, který poukazoval na nesoulad mezi hlásanou ideologií a reálným stavem věcí a jehož hybnou silou se stali autoři nespokojení se stavem věcí v zemi. Do této kategorie můžeme zařadit i snímky *Náhoda* (*Przypadek*, 1981) a *Bez konce* (*Bez konca*, 1984), které pro svou otevřenost musely několik let čekat na uvedení.

Na scénáři druhého z nich se poprvé podílel varšavský právník Krzysztof Piesiewicz, s nímž od roku 1987 realizuje Kieślowski *Dekalog* (*Dekalog*, 1988) desetidílný televizní cyklus, ve

kterém vede osobitou polemiku s Desaterem. Každý z deseti dílů poukazuje na jedno z přikázání. Díky tomu vznikly *Krátký film o zabíjení* (*Krótky film a zabijaniu*, 1988) a *Krátký film o lásce* (*Krótki film o miłości*, 1988), původně 5. a 6. díl série, které režisér přetransformoval v celovečerní snímky a jež mu přinesly mezinárodní proslulost a možnost natáčet ve Francii. Přestal se tak zabývat čistě polskými záležitostmi, volil univerzálnější témata a stal se významným evropským tvůrcem. Spolu s ním se proslavili jeho spolupracovníci, scenárista Krzysztof Piesiewicz a hudební skladatel Zbigniew Preisner.

Roku 1991 vznikl metafyzický *Dvojitý život Veroniky* (*La Double vie de Véronique*, 1991) a trilogie *Tři barvy: Modrá, Bílá, Červená* (*Trzy kolory: Niebieski / Trois couleurs: Bleu*, 1993, *Trzy kolory: Białe / Trois couleurs: Blanc*, 1994, *Trzy kolory: Czerwony / Trois couleurs: Rouge*, 1994), která byla volně inspirovaná barvami francouzské trikolory a hesly Velké francouzské revoluce. Po jejich natočení se Kieślowski stáhl do ústraní, ale zaslouženého odpočinku si náležitě neužil. Zemřel ve varšavské nemocnici ve věku nedožitých 55 let na následky opakovaného srdečního infarktu.

Už v době dokumentaristických začátků se Kieślowského tvorba vyznačuje zobecňujícím přesahem, v němž se v průběhu tvorby dostává do popředí téma náhody či osudu jako hybných sil v životě člověka. Přestože v osobním názoru režisér dospívá ke stále větší skepsi, dávají jeho filmy lidem naději.

Filmografie Krzysztofa Kieślowského

- *Urząd (Úřad, Polsko, 1966)*
- *Tramwaj (Tramvaj, Polsko, 1966)*
- *Koncert Zyczen (Koncert stížností, Polsko, 1967)*
- *Zdjęcie (Snímek, Polsko, 1968)*
- *Z miasta Łodzi (Z města Lodže, Polsko, 1969)*
- *Byłem żołnierzem (Byl jsem vojákem, Polsko, 1970)*
- *Fabryka (Továrna, Polsko, 1970)*
- *Przed rajdem (Před rallye, Polsko, 1971)*
- *Refren (Refrén, Polsko, 1972)*
- *Gospodarze (Hospodáři, r. spolu s Tomaszem Zydadłem, Polsko 1972)*
- *Między Wrocławiem i Zieloną Górą (Mezi Vratislaví a Zelenou Horou, Polsko, 1972)*
- *Podstawy BHP w kopalni miedzi (Základy bezpečnosti práce v měděném dole, Polsko, 1972)*
- *Robotnicy '71 – Nic o nas bez nas (Dělníci '71 – Nic o nás bez nás, r. spolu s Tomaszem Zydadłem, Polsko, 1972)*
- *Murarz (Zedník, Polsko, 1973, uveden 1981)*
- *Dziecko (Dítě, Polsko, 1973)*
- *Przejście podziemne (Podchod, Polsko, 1973)*
- *Prześwietlenie (Snímkování, Polsko, 1974)*
- *Pierwsza miłość (První láska, Polsko, 1974)*
 - Velká cena na MFF v Krakově 1974
- *Życiorys (Životopis, Polsko, 1975)*
- *Personál (Personel, Polsko, 1975)*
 - Velká cena na MFF v Mannheimu a Gdaňsku
- *Szpital (Nemocnice, Polsko, 1976)*
 - Velká cena na MFF v Krakově
- *Blizna (Jizva, Polsko, 1976)*

- Zvláštní cena na MFF v Gdaňsku
- *Klaps (Plesknutí, Polsko, 1976)*
- *Spokój (Klid, Polsko, 1976)*
 - Zvláštní cena na MFF v Gdaňsku
- *Z punktu widzenia nocnego portiera (Z hlediska nočního vrátného, Polsko, 1977)*
 - Velká cena (Grand Prix) na XIX. OFFK v Krakově, Cena poroty na MFF v Lille, „Srebrna sesterca“ na MFF v Nyonu
- *Nie wiem (Nevoím, Polsko, 1977, uveden 1981)*
- *Siedem kobiet w różnym wieku (Sedm žen různého věku, Polsko, 1978)*
- *Amator (Amatér, Polsko, 1979)*
 - Velká cena (Grand Prix) na Festivalu polských hraných filmů (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) v Gdaňsku, Zlatá medaile a Cena FIPRESCI na XI. MFF v Moskvě 1979 a „Zlatý Hugo“ na MFF v Chicagu 1980
- *Dworzec (Nádraží, Polsko, 1980)*
- *Gadające głowy (Mluvící hlavy, Polsko, 1980)*
- *Przypadek (Náhoda, Polsko, 1981, uveden do kin 1987)*
- *Krótki dzień pracy (Krátký pracovní den, Polsko, 1981, neuveden)*
- *Bez końca (Bez konce, Polsko, 1984)*
- *Siedem dni w tygodniu (Sedm dní v týdnu, Polsko, 1988)*
- *Krótki film o zabijaniu (Krátký film o zabíjení, Polsko, 1988)*
 - Velká cena (Grand Prix) na Festivalu polských hraných filmů (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) v Gdaňsku, Zvláštní cena poroty na MFF v San Sebastianu, ceny na MFF v Ženevě, Sao Paulo, Chicagu, Zlota Tašma SFP a další
- *Krótki film o miłości (Krátký film o lásce, Polsko, 1988)*
 - Velká cena (Grand Prix) na Festivalu polských hraných filmů (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) v Gdaňsku, Cena

poroty a Cena FIPRESCI na MFF v Cannes 1988, Evropská
filmová cena Felix 1988

- *Dekalog, jeden* (*Dekalog, jedna*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, dwa* (*Dekalog, dva*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, trzy* (*Dekalog, tři*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, cztery* (*Dekalog, čtyři*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, piec* (*Dekalog, pět*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, szesc* (*Dekalog, šest*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, siedem* (*Dekalog, sedm*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, osiem* (*Dekalog, osm*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, dziewiek* (*Dekalog, devět*, Polsko, 1988)
- *Dekalog, dziesiek* (*Dekalog, deset*, Polsko, 1988)
- *La Double vie de Veronique* (*Dvojitý život Veroniky*, Francie - Polsko, 1991)
 - Cena ekumenické poroty na MFF v Cannes 1992
- *Trzy kolory: Niebieski / Trois couleurs: Bleu* (*Tři barvy : Modrá*, Francie; Polsko; Švýcarsko, 1993)
 - „Zlatý lev“ ex aequo na MFF v Benátkách 1993
- *Trzy kolory: Białe / Trois couleurs: Blanc* (*Tři barvy: Bílá*, Francie; Polsko; Švýcarsko, 1994)
 - „Stříbrný medvěd“ na MFF v Berlíně 1994
- *Trzy kolory: Czerwony / Trois couleurs: Rouge* (*Tři barvy : Červená*, Francie; Polsko; Švýcarsko, 1994)
 - nominace na „Oscara“ za scénář a režii 1995