

# Tři podoby magického realismu evropské artové kinematografie

Tadeáš Růžička

---

Bakalářská práce  
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

## **ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	<b>Tadeáš Růžička</b>
Osobní číslo:	<b>K18119</b>
Studijní program:	<b>B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby</b>
Studijní obor:	<b>Audiovizuální tvorba – Kamera</b>
Forma studia:	<b>Prezenční</b>
Téma práce:	<b>1. Teoretická část: Tři podoby magického realismu evropské artové kinematografie 90. let</b>
	<b>2. Praktická část: Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV</b>

# Zásady pro vypracování

## 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

## 2. Praktická část:

1) Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Dokumentární série fotografií, správně adjustovaných, v rozměru 30x45cm na šířku, která zachycuje zajímavý moment v životě člověka. Důležitá je složka obsahová i výrazová. Barevnost či nebarevnost fotografií je podmíněna sdělením. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Uputávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

## Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

**Seznam doporučené literatury:**

- SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení*. Praha: Orpheus, 2004. Filmoví tvůrci. ISBN 80-903310-2-5.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus: *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003. Studium (Host). ISBN 80-7294-100-3.
- HALTOF, Marek. *Krzysztof Kieślowski a jeho filmy*. Přeložili Zdeněk HOLÝ, Martina KNÁPKOVÁ, Václav ŽÁK. Praha: Casablanca, 2008. ISBN 978-80-903756-7-3.
- SKRODZKA, Aga. *Magic Realist Cinema in East Central Europe*. Edinburgh University Press, 2014. ISBN 9780748669363.
- MANDYS Pavel, GEDEON Saša. *Idiot a jeho návrat*. Praha : TP, 1999. 80-86138-66-6.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Markéta Dvořáčková**  
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**



L.S.

---

**doc. Mgr. Irena Armutidisová**  
děkanka

---

**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2020

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že

- jsem na bakalářské práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: .....

Jméno a příjmení studenta: .....

.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Hlavní náplní bakalářské práce je analýza a popis práce s magickým realismem v evropské kinematografii devadesátých let dvacátého století. V teoretické části se zaměřuje na to, co je to umělecký film a jak se může magický realismus projevovat ve filmu. V analytické části bakalářské práce jsou analyzována tři konkrétní díla, která se jeho prvky vyznačují. Jedná se o filmy *Prolomit vlny* (1996), *Dvojí život Veroniky* (1991) a *Návrat idiota* (1999). Zde se především rozebírají scény, ve kterých se magický realismus projevuje, a také způsob, jak s ním autoři pracují, jak je stylizovaný a jakými cestami ovlivňuje příběh.

Klíčová slova: Magický realismus, Návrat idiota, Prolomit vlny, Dvojí život Veroniky

## **ABSTRACT**

The main content of the bachelor's thesis is the analysis and description of work with magical realism in European cinema of the 1990's. The theoretical part focuses on what is an art film and how magical realism can manifest itself in film. In the analytical part of the bachelor's thesis, three works are analysed, which are characterized by manifestations of magical realism. These are the films *Breaking the Waves* (1996), *The Double Life of Veronique* (1991) and *The Idiot Returns* (1999). Above all, the scenes in which magical realism manifests itself are discussed, as well as the way in which the authors work with it, how it is stylized and how it influences the story.

Keywords: Magic Realism, The Idiot Returns, Breaking the Waves, The Double Life of Veronique

Poděkování patří Mgr. Markétě Dvořáčkové, která mi pomohla s touto prací a nasměrovala mě správným směrem, a také mi pomohla se sháněním literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD .....</b>	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>10</b>
<b>1 MAGICKÝ REALISMUS .....</b>	<b>11</b>
1.1 MAGICKÝ REALISMUS VE FILMECH.....	11
<b>2 ARTOVÝ FILM.....</b>	<b>13</b>
<b>3 METODIKA.....</b>	<b>14</b>
<b>II ANALYTICKÁ ČÁST.....</b>	<b>16</b>
<b>4 NÁVRAT IDIOTA .....</b>	<b>17</b>
<b>5 PROLOMIT VLNY .....</b>	<b>24</b>
<b>6 DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY .....</b>	<b>29</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>35</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>37</b>
<b>SEZNAM CITOVANÝCH DĚL.....</b>	<b>38</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ.....</b>	<b>39</b>



## ÚVOD

Realita postížená zásahem nereálna, projevy nadpřirozena v přirozeném prostředí a další anomálie v nežánrové kinematografické tvorbě, to je něco, co diváka může buď provokovat, nebo okouzlit.

Jeden typ diváka je těmito nadpřirozenými a autorskými výstřelky provokovaný, protože těžko nese zásahy čehosi divného do obvyklé filmové formy. Tito diváci mohou být těmito zásahy zmateni. Často se to může zdát nesmyslné, iracionální, a protože to nezapadá do ratic, tak diváka to může zmást a vyrušit ve vnímání příběhu. Divák totiž často zapomíná, že se dívá na film a že ve filmu je možné prakticky vše, a že naopak, určité kouzelně, může být jakýmsi kontaktem tvůrce s divákem. Naopak druhý typ diváka tím může být očarován, protože má slabost k těmto nadpřirozeným úkazům v umění. Zároveň pokud jde divák na film nějakého určitého autora, u kterého je s jeho stylem práce seznámen, tak dopředu počítá s autorským stylem vyprávění.

Já patřím k druhému typu diváků. Ve filmu mě vždy fascinovalo, když se najednou stalo něco nadpřirozeného, přestože jinak celý film a svět v něm byl naprosto reálný. Zároveň je to i jeden z mnoha důvodů, který mě přilákal k filmové tvorbě. A už dlouhou dobu jsem přemýšlel, jak téma zpracovat v bakalářské práci.

Rozhodl jsem se následovně: V teoretické části se soustředím na stručné vysvětlení magického realismu ve filmu, což i často souvisí s autorstvím. V praktické části pak přímo rozebírám filmová díla, ve kterých se vyskytuje magický realismus. Konkrétně se jedná o tyto tři filmy z devadesátých let – *Návrat idiota* (1999), *Prolomit vlny* (1996) a *Dvojitý život Veroniky* (1991).

V těchto filmech se budu hlavně soustředit na projevy magického realismu či surrealismu, a to buď na konkrétní sekvence z filmu, nebo budu rozebírat film jako takový. Každý z těchto filmů pracuje dost odlišně s nadpřirozenými motivy i jejich vlivem na příběh, či jejich řemeslným zpracováním. Hlavním cílem bakalářské práce je prozkoumat, jak tvůrci těchto tří filmů porušují hranice reality, jaký to má vliv na vyprávění příběhu, jakým způsobem a jakými prostředky se s magickým realismem pracuje.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 MAGICKÝ REALISMUS

Už od začátku minulého století se vedou diskuse, co to je magický realismus a jak se vlastně vyznačuje. Už samotné slovo je vlastně oxymóron. Podle mého názoru se dobře problém snaží definovat literární kritik Luis Leal.<sup>1</sup> Podle něj je cílem stvořit hlubší, autentičtější realitu, jaké běžné realistické přístupy nemají naději dosáhnout. Dále píše o tom, že magický realismus se liší od románů z žánru fantasy, které se odehrávají v neznámých světech a často v daleké minulosti či budoucnosti. Oproti tomu magický realismus je zakořeněný v přítomnosti a využívá důvěrně známé obrazy a témata spojená s mýtickými prvky a fiktivním realismem.

Jde tedy hlavně o to, jak už naznačuje označení „magický realismus“, že se tu vyskytuje v symbióze nereálno či magično spolu s realismem – v reálném světě (filmovém) dochází k magickým úkazům, a přitom se nejedná o žánr fantasy, kde je nadpřirozenu upravený svět, a tudíž je to v dané realitě normální. Magický realismus pracuje s fakty, která mu poskytuje skutečnost, ale často je pomocí imaginace přetváří ve fikci. Styl magického realismu si je tím pádem například mnohem bližší se surrealismem nežli s fantasy či pohádkou. García Márquez, autor slavného bestselleru *Sto roků samoty*, tvrdí, že v magickém vidění světa má být něco z údivu dítěte, které poznává svět.<sup>2</sup>

Také podle zmíněného autora lze říct, že magický realismus podobně jako surrealismus paradoxně dost napomáhá realismu, neboť vystihuje emoce a vnitřní boje mnohem lépe nežli klasické realistické vnímání. Dimenze mystického příběhu také lépe vzdoruje kritickému racionálnímu přístupu a může dodat vyprávění nadčasový význam.<sup>3</sup>

### 1.1 Magický realismus ve filmech

Přestože byl magický realismus spojován hlavně s literaturou, projevoval se i ve všech ostatních uměleckých odvětvích, takže se zanedlouho objevil i v kinematografii. S magickým realismem ve filmu experimentovali tvůrci již v první polovině minulého století. Například španělský režisér Luis Buñuel a později i další režiséři, jako třeba Andrej Tarkovskij, Paul Schrader, Federico Fellini nebo Terry Gilliam. Tvůrci často ve svých filmech pracují s transcendentálním stylem, krátkými projevy nadpřirozena nebo halucinogenními stavy. Konvenční formy jsou často redukovány (dialogy, hudba,

---

<sup>1</sup> Audioknížka. ARP, Robert. 1001 myšlenek: Umění a architektura. Praha: Progres Guru, 2016.

<sup>2</sup> LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host 2003. IBSN 80-7294-100-3

<sup>3</sup> LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host 2003. IBSN 80-7294-100-3

charakterizace, zápletky) a je často upřednostňován iracionalismus před racionalismem.<sup>4</sup> Filmy často používají specifické prostředky k vyjádření postav.

Klíčovou kategorií těchto filmů je také čas, a to i ve filmech, kde se od něj oprostíme. Dochází i k přesnému opaku, kdy v některých filmech se důrazně pracuje s koncepcí každodennosti a realismu, o to jsou pak nereálné sekvence intenzivnější a provokativnější, protože narušují koncept běžného filmu. Tyto scény s magickým realismem pak bývají často krátké, může to být třeba jen jedna zvláštní, „nereálná“ scéna na celý film.

Například ve filmu *Všechno bude* je scéna, kdy kluci usnou za volantem a auto se až k cíli jejich cesty řídí samo, i když poté a ani předtím se nic takového ve filmu nestalo a ani se k tomuto autor již nevrací. Někdy může být projev magického realismu velmi nenápadný, jindy zase dost důležitý k vyprávění a dotvoření atmosféry celého filmu. Pojem magický realismus je tedy samozřejmě velmi složitý. „*Není dodnes jasné, zda je magický realismus umělecký směr, tendence, žánr nebo styl.*“<sup>5</sup> Magický realismus je velmi těžké uchopit a rozhodně se nejedná o žánr, nebo aspoň co se týče filmu, ale spíše o jakousi tendenci, kterou používají autorští tvůrci například k vyjádření pocitů svých filmových postav.

V praktické části své bakalářské práce analyzuji projevy magického realismu ve třech vybraných filmech, přičemž u každého z nich se projevuje jinak. Už na tomto malinkém vzorku lze vidět, jak složité je něco tak rozmanitého uchopit.

---

<sup>4</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. s. 22. ISBN 978-80-7325-132-1.

<sup>5</sup> Cit. LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host 2003. s. 167. ISBN 80-7294-100-3

## 2 ARTOVÝ FILM

Nejdůležitějším rysem umělecké kinematografie je její mnohoznačnost. Když divák sleduje umělecký film, musí čelit záhadě. Význam filmu je naznačen jen zřídka a umělecké techniky směřují divákovu pozornost k dílu a jeho autorovi, k jeho sdělení. Tvůrci nezůstávají u jediné formy, ale pracují s různými narativními a stylistickými prvky.

Za hlavní znaky uměleckého filmu lze považovat mnohoznačnost a otevřenost. Přecitlivělí protagonisté často bezcílně bloumají po filmovém plátně, přičemž někteří z nich z něj dokonce bez vysvětlení zmizí. Psychologie postav často bývá důležitější než děj filmu. Často jsou to filmy o psychologických příčinách zobrazených dějů. Častá je přítomnost snů, fantazie nebo vzpomínek.

*„V klasickém, například detektivním příběhu, záhada vychází z fabule, kdo, jak a proč? Ale v případě uměleckého filmu, záhada vychází ze syžetu. Kdo příběh vypráví? Jakým způsobem a proč zrovna takto?“<sup>6</sup>*

Autor v uměleckém filmu je zdrojem významu. Autorovu přítomnost tu dokáže odhalit každý obeznámenější fanoušek. Diváci na film nahlíží v kontextu celého režisérova díla.<sup>7</sup> Jelikož se v uměleckých filmech nepříliš často objevují slavné filmové hvězdy, text filmu organizuje autor a pro diváka zůstává hlavním záchytným bodem.

V mainstreamovém filmu je vše propočítané a dá se vše odůvodnit jako podle slabikáře, kdežto v uměleckých filmech mohou být různorodá a neucelená vysvětlení, každý si je může zpracovat podle sebe, jako například ve filmech Davida Lynche.

---

<sup>6</sup> Cit. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Umění filmu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 427 s. ISBN 978-80-7331-217-6

<sup>7</sup> HALTOF, Marek. Krzysztof Kieślowski a jeho filmy. Přeložili Zdeněk HOLÝ, Martina KNÁPKOVÁ, Václav ŽÁK. Praha: Casablanca, 2008. 127 s. ISBN 978-80-903756-7-3

### 3 METODIKA

V teoretické části jsem vysvětlil základní důležité pojmy týkající se magického realismu a uměleckého filmu, které jsou důležité pro filmy v analytické části.

Na třech vybraných filmech budu provádět analýzu a zkoumat, jak pracují z dramaturgického hlediska, jak s formálními prostředky (záběrování, stylizace, hudba, atd...), a jestli se magický realismus v daném díle projevuje tématem nebo formálními prostředky. Abych došel nejlépe svého cíle, rozhodl jsem se položit si tyto otázky:

- Obsahují scény nadpřirozené motivy?
- Kolik je ve filmu scén s nadpřirozenem a jak jsou rozmístěny?
- Je to odraz psychického stavu postavy?
- Jaký je dramaturgický záměr?
- Dochází v průběhu filmu k vývoji nadpřirozeného motivu?
- Je plynulý, nebo náhlý přechod mezi scénami s magickým realismem a jenom realismem?
- Pracuje se ve scénách obsahujících magický realismus se stylizací, nebo jsou vizuálně naprosto normální a nedají se příliš oddělit od „reality“?
- Jak se nadpřirozeno projevuje na celém filmu a jak ho ovlivňuje?
- Jak moc se oddalujeme od příběhu kvůli těmto sekvencím?

Samozřejmě existuje mnoho různých filmů, které by se takto daly analyzovat. Například *Svatá hora* (1973), *Stalker* (1979), *Dreams* (1990), *Záskok* (1994), *Trainspotting* (1996), *Pí* (1998), *Mulholland Dr.* (1999), *Tady to musí být* (2011), *Šťastný Lazzaro* (2018), z Čech a Slovenska pak například *Zahrada* (1995), *Schmitke* (2014) *Všechno bude* (2018), a samozřejmě mnoho dalších. Osobně jsem se rozhodl pro filmy *Dvojí život Veroniky* (1991), *Prolomit vlny* (1996) a *Návrat idiota* (1999) a to z následujících důvodů:

1. Jsem Evropan a evropský filmař a myslím si, že mě vědomě i podvědomě nejvíce ovlivňuje evropská kinematografie. Proto jsem se rozhodl tento trend více zkoumat právě na evropských filmech.
2. Chtěl jsem si vybrat filmy z různých států Evropy, a to kvůli rozdílnosti kultury. Vybrané filmy tedy pochází z Francie, Česka a Dánska, zároveň jsou to ale všechno koprodukce více zemí.
3. Vybrané filmy pochází všechny z devadesátých let. Toto období se mi osobně líbí, a to z toho důvodu, že Evropa sama procházela velkými politickými změnami. Je možné, že lidé byli naplněni mnohými očekáváními a vizemi budoucnosti, a proto se točilo více filmů tohoto typu. Také mám tuto etapu kinematografie rád proto, že ji mám spojenou s dětstvím. Jako dítě člověk vnímá svět více kouzelně a tyto filmy mi to připomínají.

## **II. ANALYTICKÁ ČÁST**



## 4 NÁVRAT IDIOTA

*Návrat idiota* je film českého tvůrce Saši Gedeona z roku 1999, který se volně inspiroval literární předlohou románem „Idiot“ od ruského spisovatele Fjodora Michajloviče Dostojevského. Saša Gedeon nepatří sice k evropské filmařské elitě, ba dokonce natočil jen dva velké filmy po absolvování FAMU v devadesátých letech. Přesto jeho druhý film *Návrat idiota* stojí za zmínku, i proto, že vyhrál pět Českých lvů a hlavní cenu v Sao Paulu. Hlavním důvodem je to, jakým způsobem ve filmu tvůrce pracuje s city svých postav a jak jim napomáhá právě magickým realismem.

Film vypráví o Františkovi (ve scénáři je pojmenovaný jako Idiot). František je propuštěný z blázince, ve kterém strávil většinu svého dosavadního života. Díky tomu by se dalo teoreticky říct, že má ze všeho první dojmy. František, skoro jako muž spadlý z měsíce na zem, je vypuštěn do širého světa, ve kterém se snaží dorazit za svými posledními příbuznými. V průběhu filmu je svědkem zamotaných lidských vztahů a toho, jak si lidé více či méně úmyslně ubližují, vždy však nesmyslně. Zlom nastává na společné večeři, při které se sejdou všechny hlavní postavy a kde začne docházet k tragikomickým, až dusivým situacím. Po této večeři František pomalu přestává být jen pouhým pozorovatelem s čistým štítem a je postupně vtažen mezi aktéry příběhu, i on začne svými činy zasahovat do světa kolem sebe.

Mimo jiné se film odehrává během Vánoc a končí Novým rokem, v době u nás největších svátků, takže film je navíc doplněn nezaměnitelnou vánoční atmosférou, která je sama o sobě kouzelná. „*Vánoce jsou tu jako vyprázdněný rituál bez původního obsahu. Duchovní rozměr z nich dávno vyvanul – ostatně jako téměř ze všeho, s čím se František v příběhu setkává.*“<sup>8</sup>

První sekvence s motivy magického realismu se objevuje ve stopáži 00:09:19, v noci ve vlaku, v lůžkovém kupé. Začíná záběrem na Annu (jednu z hlavních ženských postav), kterou František pozoruje, po krátké době se rozhodne jít spát a leze po žebříku na palandu. Ten jakoby nikdy nekončil a z palandy se stává jakýsi palandový panelák, kde na každém patře palandy jsou rozdílní lidé, každý z nich si žije svým vlastním životem. Například vidíme osamělého starého muže, který je opřený o zadní roh palandy, nebo podsaditý pár, který se dívá na televizi. Trochu to připomíná, jako by se člověk koukal na lidi v oknech nějakého domu. Nakonec František po žebříku vyleze na střechu vlaku, kde vidí sám sebe.

---

<sup>8</sup> MANDYS Pavel, GEDEON Saša. *Idiot a jeho návrat*. Praha: TP, 1999. s. 14. 80-86138-66-6.

Je spoutaný ve svěrací kazajce s roubíkem a po chvíli vzájemného pozorování spoutaný František začne dostávat elektrošoky. Stojící František začne křičet „ne!“ a chytí spoutaného dvojníka, v ten moment elektrošoky přestanou a opět se na sebe jen dívají. Pak ho Anna probudí, celé to byl jen sen.

Ze začátku se po technické stránce neděje nic zvláštního. Záběr začíná pohledem na Annu, která spí, a protizáběrem na Františka, který sedí a pak vstává a začne lézt po žebříku na svoji postel. Pak vidíme detail na Františka, který vylezl ke své posteli (do tohoto momentu je vše naprosto normální). František je zaskočen a v širokém protipohledu vidíme spát neznámou paní. Tak se to opakuje ještě třikrát s dalšími lidmi, než František vyleze na střechu vlaku. Vše je doprovázeno melodií (hudba od Vladimíra Godára), která se vždy objevuje ve filmu, když se František dostává do snové reality, nebo se nad míru vcítí do nějaké z jiných postav. Toto je také doprovázeno vizuálním motivem krvácení z nosu.



Obrázek 1 Návrat Idioty, záběr ze snové sekvence, kdy František leze po palandě.



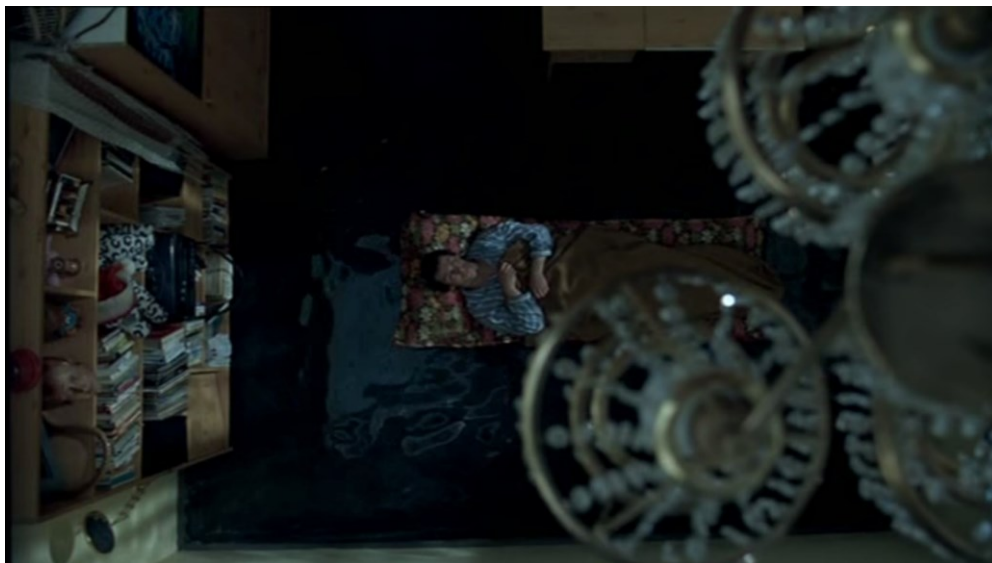
Obrázek 2 Návrat idiota, Františkovi teče krev z nosu.

Další sekvence je v 00:40:00 – 42:32 a opět to začíná dost nevině. František zhasíná světlo u Anny v pokoji a lehá si na nafukovací matraci na zemi. Dívá se na strop, kde se lustr začíná kolébat a odrazy světla vytváří jakousi iluzi odrazu vody. Poté to však přestává a náš hrdina zavírá oči a usíná. Znenadání však František dostává silné záchvaty, které probudí Annu. Ta se ho snaží nejdřív utěšit a poté i probudit, záchvat však vůbec neustává. Do pokoje přibíhá i další žena - slečna Olga, se kterou se František před několika hodinami setkal v hospodě. Ta mu mezi čelisti vkládá smotaný hadr a František se probouzí, vše to byl pouze sen. Dívá se na strop. Najednou se zase znovu začne lustr hýbat, jako bychom ho pozorovali z hladiny vody, a když pak vidíme Františka v protipohledu, tak jeho matrace, na které leží, pluje na vodě, která se objevila v pokoji, jako by tam byl nějaký bazén. Tentokrát scéna nekončí tím, že by se probudil, ale tím, že prostě a jen vyjde ze dveří a jde do kuchyně, po cestě potkává na gauči spát Olgu.

V této scéně jde opět o protipohledy mezi Františkem a stropem a poté, co znovu začne dostávat záchvaty, tak protipohled mezi jím a ženami, které se mu snaží pomoci (jsou snímány výrazně z podhledu).

Když František usíná a dívá se na strop, nastává jakási optická hra se stropem, kdy to vypadá, jako bychom se na strop dívali z plovoucí lodi, a také se na něm začnou objevovat světelné stopy připomínající odraz světelných paprsků od vlnící se vodní hladiny, což nemizí ani po Františkově probuzení. Naopak, jako poslední záběr v této sekvenci je František na plovoucí

matraci a pokojová podlaha je zatopená. Zvláštností tedy je, že scéna není snová, ale spíše pocitová. Opět scénu doprovází hudební melodie.



Obrázek 3 Návrat Idiota, František pluje na matraci v pokoji.

Po téhle scéně nastává na celou hodinu klid od snových sekvencí, poznáváme všechny postavy ve filmu, František se více dostává do rytmu každodennosti a je více vtahován do zamotaných vztahů lidí kolem něj. Více se soustředíme na děj a postavy ve filmu.

Až před koncem v čase 1:32:44 začíná další sekvence, a to po tom, co Emil (antagonista) napadne Františka. Ten je po incidentu odvedený Olgou na ubytovnu, kde usíná, takže je opět divák vtažen do snové sekvence. Tady je snová scéna stejná jako konec úplně první snové sekvence. František zde stojí na střeše vlaku a pozoruje své svázané já, nic se tu však neděje, svázaný František nedostává elektrošoky a normální František nekřičí. Scéna končí tím, že se na spícího „reálného“ Františka dívá Olga. V této velmi krátké sekvenci je ticho, není tu žádná hudba, pouze zvuky jízdy vlaku na kolejích. Spoutaný František je silně přesvícen, což byl také ve zmíněném konci první magické sekvence.



Obrázek 4 Návrat idiota, poslední snová sekvence ve filmu.

Podle toho, jak jsem film pochopil a podle toho, co jsem přečetl v knize *Idiot a jeho návrat* nebo přímo v knize *Idiot*, která sloužila jako inspirace pro film, je příběh silně zaměřen na postavu Idiota (Františka), mnohem více než na okolní postavy. Sledujeme, jak přichází do styku s emocemi a prožitky ostatních postav, ze všeho má první dojmy, on sám je ale ve své bublině, na konci však jeho bublina praská a on se stává součástí světa, do kterého byl vypuštěn. Díky magickému realismu máme šanci se daleko více vcítit do postavy. Zajímavé také je, že má František imaginaci toho, jak je ve svěrací kazajce a dostává elektrošoky, přitom ve filmu sám říká, že nikdy spoutaný nebyl, a naopak na léčebnu má dobré vzpomínky. Tudíž se pravděpodobně jedná o alegorii okolního světa a Františka.

Všechny magické nebo chceme-li snové sekvence byly dělané tak, že začínaly velmi realisticky, přes první anomálie, kdy si člověk řekl, že přece jen je to nějakým způsobem možné, až pokračovaly v naprosto nerealistických výjevech, a nakonec skončily posledním snovým záběrem.

Často také docházelo jen k určitým protagonistovým prožitkům, které byly doprovázeny stejnými motivy jako snové sekvence, a to hudbou a motivem krvácení z nosu. Ve filmu byl také velmi častý motiv, kdy se František dívá skrze sklo (filtr) na ostatní postavy, což má symbolizovat jeho první dojmy.

Podle mého názoru lze na základě bližšího zkoumání filmu říct, že všechny snovosti jsou alegorií na pocity Františka, který do reálného, hmotného světa přichází zvenčí. Poslední

snovost je tak odlišná od ostatních podobných scén, protože se František stává součástí tohoto světa, svět už pro něj není tak intenzivní novinkou, jako byl na začátku. Stejně tak tato scéna není tak intenzivní na snovosti jako byly ty předchozí. Daniela Hodrová například říká, že „*postava idiota má schopnost otočit realitu, nahlédnout ji jiným způsobem, ozvláštňuje ji.*“<sup>9</sup>

V tomto kinematografickém díle se dá jednoduše spočítat počet sekvencí magického realismu – jsou čtyři. Všechny jsou velmi stylizované, dochází ke změně prostoru, což se projevuje zejména tím, že například lze lézt po žebříku stále nahoru až na střechu vagonu, nebo že v pokoji postel plave na vodě a tak dále. Co se týče kamery a záběrů však stylizace nenastává. Stylizace se projevuje v mizanscéně. Také se trochu odráží v hudbě, neboť snové scény často doprovází stejný hudební motiv od Vladimíra Godára, který pomáhá pocitu poetičnosti.

Vizuální motiv tekoucí krve z nosu, který jsem již zmiňoval, se neobjevuje pouze ve scénách s projevem magického realismu, ale i v jiných scénách. František se v nich více vcituje do postav kolem sebe, respektive je pomalu vtahován do reálného a často neupřímného či surového světa. Nejlépe bych to přirovnal ke střetu naivního, čistého světa Františka a naturalistického a racionálního světa ostatních. Nedá se říct, že jeden z těchto dvou různých světů by byl méně skutečný, ale jsou to protiklady a při vyvrcholení střetu těchto dvou světů se objevují ve filmu stejné motivy, které doprovází snové sekvence.

Zajímavé je rozložení snových scén ve filmu, které úzce souvisí s psychickým stavem Františka. Jednak obsahově (jsou to často narážky na Františkovy pocity a František sám je často v nich zobrazován ve svěřací kazajce a v různých stavech záchvatů), a jednak z hlediska vývoje postavy. Na začátku filmu je František vložen do vlaku, kde je donucen reagovat na kontakt s cizími postavami. Jde o jeho první kontakt s realitou a objevuje se tu i dlouhá sekvence snovostí. Posléze přijíždí do města, kde se má setkat s rodinou, ale my ji neznáme stejně jako František. František se ocitá v novém, neznámém městě, poznává nové, neznámé lidi a jejich tajemství, kulturu. Nakonec protagonista přespává v neznámém cizím bytě, kde dochází k jakémusi vyvrcholení magického realismu, což je pravděpodobně odraz jeho pocitů z náročného dne. Zároveň se už více orientuje v tomto světě a mezi postavami, podobně jako my. Dlouhou dobu se neobjevují žádné magické sekvence, až na konci filmu. V průběhu filmu si vytváří svůj vlastní postoj a přestává být čistě neutrálním pozorovatelem.

---

<sup>9</sup> MANDYS Pavel, GEDEON Saša. *Idiot a jeho návrat*. Praha : TP, 1999. s. 15. 80-86138-66-6

Ztrácí svou neznalost a stává se jedním z obyvatel města, což má za následek jeho konfrontaci s další postavou (Emilem). František pak končí zraněný na ubytovně a my vidíme poslední snovou scénu, která je s porovnáním s předchozími dosti osekáná, jsou z ní už vypuštěny předchozí motivy. Myslím si, že je to jakýsi jeho křest do běžného života a rozloučení se s jeho dosavadním, naivním světem.

Přechody mezi snovými a realistickými scénami jsou velmi plynulé, v prvních okamžicích si divák ani neuvědomuje, že je ve snovém světě. Za jedinou výjimku se dá považovat poslední snová sekvence, která už tak plynulá není. Díky tomu je divák více překvapen z nadpřirozena, které nečekal.

Saša Gedeon s magickým realismem pracuje ve svém filmu tak, že jde o odraz vnitřního světa jeho protagonisty a tento snový svět neovlivňuje svět okolní. Je to pouze svět Františkův, přestože o něm občas mluví.

## 5 PROLOMIT VLNY

Film *Prolomit vlny* je o naivní, mladičké, ale hlavně silně věřící dívce Bess, která se vdá za světem ošlehaného těžaře Jana, kterého nesmírně přitahuje její čistota. Bohužel krátce po svatbě dojde k havárii na těžařské plošině, kde Jan pracuje. Jan ochrne na celé tělo. Bess je přesvědčená, že za tuto tragédii nese odpovědnost, protože se modlila k Bohu, aby jí jejího manžela přivedl co nejdříve domů, za jakoukoliv cenu. Bess, přestože jí samotnou to ničí, věří, že když bude spát s cizími muži, má Jan šanci na uzdravení. Bess žije ve skotské, silně puritánské komunitě, ze které je postupně vyobcována a téměř všemi (kromě její švagrové) opuštěna za své „smilské“ chování. Nakonec umírá násilnou smrtí, sexuálně zneužita a sama, její manžel se však naproti všem předpokladům doktorů uzdravuje.

Autorem tohoto díla je dánský režisér Lars von Trier, který je považován za jednoho z neoriginálnějších a nejkontroverznějších tvůrců současné evropské i světové kinematografie. Tento tvůrce je velmi spjatý s proslulým manifestem „Dogma 95“ v němž zdůrazňuje návrat k autenticky syrové, asketické podobě autorského filmu.<sup>10</sup> Ve filmu *Prolomit vlny* dánský režisér mění některé své postupy, které uplatňoval v minulých filmech, a to především v tom, že hercům dává daleko větší svobodu.

V tomto díle se veškerý magický realismus točí kolem protagonistky Bess, která často rozmlouvá s Bohem. V těchto konverzacích mluví k Bohu svým přirozeným hlasem a sama si odpovídá hlasem hlubším, což by, pokud by jí přitom někdo viděl, nemuselo vyznít nadpřirozeně. Avšak dané magično se projevuje v tom, že zásahy z hůry poté skutečně následují.

První takový dialog má Bess v čase 00:19:54, kdy rozmlouvá s Bohem a děkuje mu za dar lásky. Ten jí odpovídá jejím hlasem a připomíná jí, ať nesejde z cesty, neboť jí může vzít i to, co jí dal.

V dalším dialogu s Bohem, který je v 00:37:48, jí Bůh upozorňuje na to, že Bess je sobecká a její sobeckost se projevuje tím, že nadřadila své city nad ostatními lidmi a jejich zodpovědnostmi. Bess je silně fixovaná na Jana a ve třetí kapitole filmu, která se jmenuje „Život o samotě“, Bess odloučení od Jana velmi těžko zvládá. Tím se dostáváme k dalšímu rozhovoru Bess s Bohem, který probíhá takto:

---

<sup>10</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy. Praha: Orpheus 2004. ISBN 80-903310-2-5.



*„Bess McNiellová, řadu let ses modlila a chtěla lásku, mám ti jí zase odejmout? -- Ach ne! Pořád jsem za lásku vděčná. -- Tak co tedy chceš? -- Modlím se, aby se Jan vrátil domů. -- Vráti se za deset dní, musíš vydržet. -- Nemůžu vydržet. -- Já tě nepoznávám, ti lidé na moři Jana a jeho práci potřebují, co mají dělat oni? -- Na těch nezáleží, na ničem jiném nezáleží, já jen chci, aby se vrátil domů. Modlím se k Tobě! Pošli, ho, prosím domů. -- Určitě to chceš? -- Ano.“*



Obrázek 5 Prolomit vlny, Bess mluví s Bohem.



Obrázek 6 Prolomit vlny, Bess je v nemocnici, po příjezdu Jana.

Ve druhé scéně po této rozmluvě se Janovi stane neštěstí na plošině a je převezen domů – už jako mrzák. Bess si to dává za vinu, je na dně a lituje svého předchozího přání, o čemž je i její další rozmluva s Bohem v čase 00:58:36.

Když doktoři Jana stabilizují, tak Jan požádá Bess, aby si našla milence. Ta to kategoricky odmítá, ale ve scéně o deset minut později se stav Jana opět zhoršuje. Vede rozhovor s Bess, že láska je léčivá síla, a když na ni zapomene, tak umře. Vybízí Bess, aby se pomilovala s cizím mužem a pak mu o tom vyprávěla. Při rozmluvě Bess s Bohem v 01:24 :00 je jí řečeno, že jestli má Jan přežít, tak Bess ví, co má dělat. Poté se protagonistka pokusí o neúspěšný styk s doktorem, ale Janovi to popisuje, jako by k tomu opravdu došlo. Jan však rozezná lež. Důležité je říct to, že Jan už nezvládá mluvit a kvůli rychle zhoršujícímu se stavu musí znovu na složitou operaci. Bess tedy začne spát s cizími muži a Janův stav se skutečně začíná zlepšovat. Tato činnost však Bess vnitřně úplně likviduje. Bess se snaží komunikovat opět s Bohem, jestli se vydala správnou cestou, ale nedostává se jí žádné odpovědi, o to víc upadá do depresí.

To, že se Janovi zlepšuje zdraví, Bess vnímá jako znamení, že koná správně a odmítá všechny názory, že jde o pouhou náhodu. Pokračuje tedy v této sebezničující činnosti.

Její chování se začíná projevovat na jejím zevnějšku, chodí nevhodně oblečená a namalovaná, její šaty jsou roztrhané, její komunita ji za její chování a oblékání vyobcuje, ztrácí přístup do kostela, kde se cítila nejbezpečněji, její rodina se jí zříká a také se stává cílem lynčování ze strany dětí, kteří se jí posmívají, hážou po ní kameny a pronásledují ji, dokud neodmí.



Obrázek 7 Prolomit vlny, Bess je pronásledovaná dětmi.

Nakonec se rozhodne pro největší oběť a vypraví se na loď v přístavu, kde přebývají nějaké kriminální živly, a dokonce ani ostatní prostitutky se tam neodvážejí jezdit. Po cestě na loď v 02:15:03 se Bess pokusí navázat rozhovor s Bohem, jestli aspoň on s ní zůstává. Bůh jí po dlouhé době odpovídá a utěšuje jí, že je stále s ní.

Nakonec záchranáři, těžce zraněnou Bess z lodi převážejí do nemocnice, kde umírá. Jan se však plně uzdravuje. Po Janově propuštění z nemocnice, se Jan se svými přáteli rozhodne unést její tělo a pohřbít ji na moři. Druhý den ráno, když se všichni probudí, slyší bití kostelních zvonů, které přichází z nebes.

Ve filmu *Prolomit vlny* se obrazově a zvukově v průběhu nadpřirozených scén vůbec nic nemění. Když Bess rozmlouvá s Bohem, dokonce si sama odpovídá. Ve scéně v 01:06:00 pak i stejným způsobem mluví s Janem, který je v kómatu. Bess tu odpovídá za něj, nebo spíše Jan skrze ni. K jediné anomálii, ke které občas v průběhu filmu dochází, je, že se Bess s potutelným úsměvem občas podívá do kamery.

Všechno nasvědčuje tomu, že je Bess slaboduchá dívka zmanipulovaná svým manželem, který s ní hraje svoje perverzní hry a ona si naivně myslí, že mu tím zachraňuje život. Což by byla nejspíš pravdivá teorie, až na jednu věc, a tím je poslední úkaz magického realismu ve filmu (a v podstatě jediný). Na konci filmu se zjeví nebeské zvony, které začnou bít, a zlomenému Janovi dojde, že vše dobře dopadlo. Pro nevěřícího člověka se může zdát, že se o nic dobrého nejedná, hrdinka přeci umřela, avšak zvony tu symbolizují povznesení duše ze smrtelného těla, což je zvěstováno jejím bližním.



Obrázek 8 Prolomit vlny, Bití zvonů.

Z hlediska příběhu je to důkaz, který vyvrací předchozí teorii o Bess jako o slaboduché a zmanipulované dívce a ukazuje, že ve filmu šlo o sebeobětování, život za život. Bess umírá potupnou smrtí a přichází o vše, co jí bylo drahé, aby zachránila život Janovi, kterého nadevše miluje. Připomíná to mučednickou smrt, kdy se světec obětovává pro nějaké vyšší dobro a často je před tím i dost ponížen.

Všiml jsem si, že Lars von Trier často ve svých filmech pracuje s motivem, kdy se někdo naprosto čistý obětuje za správnou věc, ale ještě před tím je dost ponížený a všemi opuštěný. Sám pak zmiňuje, že inspirací k filmu *Prolomit vlny* byla literární pohádka o dobrotě a obětování se. „*Základem filmu je kniha z mého dětství, která se jmenovala Zlatosrdečka. Je to obrázková knížka o malé holčičce, která šla do lesa s trochou drobků v šátku, a cestou jídlo i oblečení rozdá. Když králik nebo veverka říká, že ona už přece nemá žádné šaty, tak jí to nevadí. Nakonec byla nahá a neměla ani chleba, poněvadž, byla tak dobrá, že všechno rozdala. Poslední stránky bohužel chyběly, tak nevím, jak to skončilo.*“<sup>11</sup> Knížka však ve skutečnosti končí velmi pozitivně, protagonistka je obdarována lesními zvířaty, aby nezmrzla.

Co se týče stylizace magična, tak až na poslední scénu, kdy se na nebi objevují zvony, tak se projevy nadpřirozena nedají nijak oddělit od zbytku scén, a to po žádné stránce. Jediné anomálie ve filmu jsou momenty, kdy se Bess podívá do kamery, pokaždé navíc s nějakým výrazem v obličejí. Ve většině filmů, ve kterých se něco takového podobného stalo, tak si myslím, že se daná postava snaží nějak kontaktovat diváka, vzniká most mezi světem filmu a našim vnějším světem. V tomto filmu se však domnívám, že je to jinak. Myslím si, že zde se má jednat o kontakt mezi Bess a Bohem a tím pádem jsou to jediné stylizované scény, které se dotýkají nadpřirozena. Vztah mezi Bess a Bohem se objevuje a vyvíjí po celý film, a nakonec vyvrcholí po její smrti a pohřbením mezi lidmi, kteří ji milovali, kde se objeví již zmíněné zvony, které jsou naprosto nepopiratelným znakem magického realismu, zjevení něčeho nadpřirozeného a nevysvětlitelného. V tomto filmu magický realismus není odrazem psychického stavu protagonisty, jako tomu bylo například ve filmu *Návrat idiota*, neboť Bessina komunikace s Bohem (třetí osoba) a její činy mají následek, který se projevuje na Janově uzdravení a filmovém vyprávění. Nebeské zvony zase vidí a slyší celá kompletní posádka těžařské plošiny a je tím ovlivněna.

Tudíž v tomto filmu se s magickým realismem pracuje tak, že je součástí iracionální spirituálního světa, který je silný i v novodobé racionální době, kdy se většinově lidé na svět dívají především technickým, racionálním pohledem. Boj racionálního světa, který zastává Janův doktor z nemocnice, proti spirituálnímu světu, jehož stranu zastává Bess, je i jedním z hlavních témat filmu. Film podle mě končí s poselstvím, že je nakonec úplně všechno o víře.

---

<sup>11</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy. Praha: Orpheus 2004. s. 124. ISBN 80-903310-2-5

## 6 DVOJÍ ŽIVOT VERONIKY

*Dvojí život Veroniky* je film pojednávající o dvou slečnách, které jsou dvojnice, ale nevědí o sobě. Jedna je zpěvačka v polském Krakově a jde si za svojí kariérou. Druhá je učitelkou hudby na základní škole ve Francii a ta zase touží po lásce. Obě se jmenují Veronika, mají silný vztah ke svým otcům, hudbě a obě mají zdravotní problém se srdcem, nemluvě o jejich naprosté fyzické podobnosti. Asi třetina filmu vypráví o polské Veronice, která se odstěhuje do Krakova k tetě a poté, co projde pěveckým konkurzem, tak začne chodit do tamního pěveckého sboru. Začnou se jí však zhoršovat problémy se srdcem a nakonec umírá v divadle, uprostřed vystoupení. Zbytek filmu je o francouzské Veronice, která když začíná její část filmu, ucítí příván chladu a přijde si více osamělá (ucítí smrt neznámé dvojnice). Začne přemýšlet, proč se cítí tak osaměle, ale brzo na to se zamiluje do jednoho loutkaře a dětského spisovatele, který v ní částečně na chvíli zaplní prázdné místo. Zároveň ale díky němu postupně objeví svou dvojnici v Polsku, která již ale nežije.

Film je francouzsko-polskou koprodukcí a režíroval ho polský velikán Krzysztof Kieslowski. *Dvojí život Veroniky* je jeho první kinematografické dílo, které bylo natočeno ve Francii. Díky tomuto filmu se Kieslowski dostal do celoevropského povědomí. O filmu například řekl: „*ve Veronice hraji na holé city, neboť je to film o citech a ničem jiném. Nemá žádný děj.*“<sup>12</sup> Což pro mě bylo dost důležitým sdělením, přestože si myslím, že určitý děj má.

Krzysztof Kieslowski je jeden z předních polských režisérů, a to hlavně z let sedmdesátých a osmdesátých, a pak také nového evropského filmu. Kieslowski nejdříve začínal u dokumentárních filmů, postupně se však přesunul k filmům hraným, kde byly jeho hlavními postavami řadoví občané, které většinou shoda náhod svedla do situací, ve kterých museli řešit životní dilemata osobního či politického ražení.<sup>13</sup> V 90. letech se více vzdaluje politickým otázkám a soustředí se spíše na metafyzično a lidské city a natáčí své filmy ve Francii.

V kinematografickém díle *Dvojí život Veroniky* se magický realismus objevuje trochu jiným způsobem než u předchozích filmů, které jsem rozebíral. Asi nejvýraznější prvek magického realismu se projevuje v tom, že existují dvě téměř identické dvojnice. Přestože žije každá na

---

<sup>12</sup> HALTOF, Marek. Krzysztof Kieslowski a jeho filmy. Přeložili Zdeněk HOLÝ, Martina KNÁPKOVÁ, Václav ŽÁK. Praha: Casablanca, 2008. s. 133 ISBN 978-80-903756-7-3.

<sup>13</sup> HALTOF, Marek. Krzysztof Kieslowski a jeho filmy. Přeložili Zdeněk HOLÝ, Martina KNÁPKOVÁ, Václav ŽÁK. Praha: Casablanca, 2008. s. 11. ISBN 978-80-903756-7-3.

opačné straně kontinentu, neznají se a nemají mezi sebou žádné genetické, ani rodinné vazby, tak je mezi nimi silné duševní propojení.

K prvnímu kontaktu mezi protagonistkami dochází ve scéně, kdy polská Veronika prochází davem demonstrantů na Krakowském náměstí a zahlédne francouzské turisty spěchající do autobusu. Mezi nimi spatří svojí dvojnici, což ji zarazí a sleduje ji. Poté se k tomuto v polské části filmu příliš nevracíme. Když pak polská Veronika umírá v průběhu vystoupení, kamera se chová, jako by byla její duše, která vyplula z jejího těla. Když je Veronika po smrti a leží v rakvi, sledujeme pozůstalé z hrobu, což působí dojmem, jako kdyby část z ní stále žila.



Obrázek 9 Dvojitý život Veroniky





Obrázek 10 Dvojí život Veroniky, Polská Veronika zhlédne francouzskou dvojnicí u autobusu.



Obrázek 11 Dvojí život Veroniky, Pohled z rakve.

Je možné, že autor pracoval s lidovým folklorem, ve kterém se říká, že když člověk uvidí svého dvojníka, brzy zemře.<sup>14</sup> Také odkazoval na propojenost obou Veronik – polská Veronika za svého života prohlašuje, že se necítí sama – na rozdíl od Veroniky francouzské, která poté naopak říká, že si přijde opuštěná, smutná, jako by přišla o blízkou osobu.

V průběhu filmu se dále objevují motivy, které spojují oba příběhy. Například šňůrka, kterou utrhla polská Veronika při zpěvu u pohovoru, babička s nákupem, kterou obě Veroniky sledují z okna nebo paní, která byla v hledišti na konkurzu zpěvaček a sledovala Veroniku nepříjemným pohledem, poté byla na jejím pohřbu, a nakonec se s ní setkáváme ve Francii, kde se překvapeně dívá na francouzskou Veroniku. V neposlední řadě pak motiv obráceného pohledu přes průhledný hopík. Všechny tyto motivy pak vrcholí ke konci, kdy přítel francouzské protagonistky vyrábí dvě loutky podobné Veronice. Když se ho Veronika zeptá, proč jsou obě loutky stejné, odpovídá, že vždy dělá dvě, kdyby se náhodou jedna rozbila. Krátce na to objevuje Veronika svoji dvojnici na filmu, který nafotila na svém výletě po východní Evropě.



Obrázek 12 Dvojitý život Veroniky, motiv tkaničky.

<sup>14</sup> HALTOF, Marek. Krzysztof Kieślowski a jeho filmy. Přeložili Zdeněk HOLÝ, Martina KNÁPKOVÁ, Václav ŽÁK. Praha: Casablanca, 2008. s. 131. ISBN 978-80-903756-7-3.





Obrázek 13 Dvojí život Veroniky, motiv tkaničky.



Obrázek 14 Dvojí život Veroniky, motiv dvou loutek.

Celý film je velmi vizuálně stylizovaný, především polská část filmu, kdy si tvůrci často hrají se zeleným nerealistickým světlem. Také se ve filmu objevují zvláštní postavy, jako například trpasličí právník či exhibicionista. Kamera má také často netradiční rakurs. Celá polská část filmu má jakýsi nádech snovosti, přestože je děj naprosto reálný a vše pouze pozorujeme stylizovaným pohledem. Co se týče té snovosti, tak si můžeme možná říct, že to může trochu působit jako vzpomínka na minulý život, či sen francouzské Veroniky o jiném životě, to je však vyvráceno na konci filmu, kdy je potvrzena existence polské Veroniky.



Obrázek 15 Dvojitý život Veroniky, trpasličí právník z polské části filmu.

Francouzská část filmu již není tolik stylizovaná jako polská část, zato jsou tam výrazné motivy, které obě části propojují. Barevně je zase laděna spíše do žluté. Dalším důležitým obrazovým motivem, který jsem ještě nezmínil, je častý záběr na odrazy Veroniky ve skle nebo v okně, který ukazuje na všudypřítomné téma dvojnictví.

V tomto filmu je magický realismus jistým faktem. Přestože nejde o nějaké výrazné nadpřirozeno, je to prapodivný úkaz či anomálie a každý, kdo s ní přijde do kontaktu, ji nemůže popřít, je to součástí světa. Magický realismus se v tomto filmu projevuje v celém příběhu. I vedlejší postavy tuto podivnost vnímají a jsou jí zaskočeny.

## ZÁVĚR

Jako filmaře i diváka, či čtenáře, mě vždy fascinoval magický realismus. Proto jsem se ho rozhodl prozkoumat na těchto třech hodnotných evropských kinematografických dílech. Dva z autorů těchto filmů se řadí mezi elitu evropských filmařů, a ten třetí mě svým dílem naprosto okouznil. Pokusil jsem se rozklíčovat, jakým způsobem filmaři pracovali s magickými prvky ve filmu. Hlavním cílem mé bakalářské práce bylo zjistit, jak autoři ve vybraném filmu s těmito motivy pracují, jakým způsobem se projevují, do jaké míry jsou magické a stylizované a proč tam vůbec jsou.

Zjistil jsem, že magický realismus se zpravidla vyskytuje krátkými projevy čehosi magického, ale naopak klidně i halucinogenními stavy. V těchto filmech je často konvenční forma vyprávění redukována. Ne vždy to však musí být pravda. Občas, a ne výjimečně, může film naopak pracovat a vyžívat se v klasické formě a občas jí prokládat magičnem. Velmi záleží na tom, jak který autor se k příběhu a k tomu, co chce sdělit, postaví.

Každý z analyzovaných filmů zachází absolutně odlišně s formou magického realismu a jeho projevu, stejně tak i s filmovou formou. V prvním analyzovaném filmu *Návrat idiota* jsem došel k tomu, že magické či snové sekvence ve filmu jsou odrazem vnitřního světa protagonisty Františka a toho, jakým způsobem vnímá vliv svého okolí na sebe. Současně to ostatní postavy, nebo filmový svět přímo neovlivňuje. Zato jsou tyto scény velmi stylizované v mizanscéně.

Ve druhém filmu *Prolomit vlny* se s magickým realismem pracuje skrze víru a náboženství. Ve větší části filmu jsou projevy nadpřirozena velmi skryté a lze o nich pochybovat. Na konci filmu se však nadpřirozeno silně projeví. V tomto filmu nadpřirozeno vnímá i okolí protagonistky, tudíž se nejedná o její vnitřní svět, ale jde spíše o její spirituální propojení s Bohem, které se může projevovat i na jejím okolí. Zároveň nadpřirozeno v tomto filmu pomáhá dramaturgicky v příběhu o sebeobětování věřícího člověka.

Ve filmu *Dvoji život Veroniky*, který byl posledním analyzovaným snímkem, autor pracuje s magickým realismem naprosto odlišně. Tady autor magický realismus vkládá do celého příběhu, ve kterém sehraává roli jaká si anomálie. Tento úkaz se projevuje propojením dvou lidí, kteří o sobě navzájem nevědí. V tomto díle je magický realismus přímo vložen do reálného světa a každá postava ve filmu může přijít a být přímým svědkem. Toto nadpřirozeno je silně provázáno s příběhem, prakticky na něm příběh stojí.

Magický realismus má v těchto filmech určité propojení ve snovosti, což je častá cesta, jak ho nějakým racionálním způsobem obhájit před divákem, který má hrůzu z něčeho naprosto iracionálního a nevysvětlitelného. Lidé často hledají vysvětlení svých snů, které je děsí, nebo jsou často jen podivné, ale ne vždy ho najdou. Tak či onak, sny jsou často odrazem věcí, nad kterými přemýšlíme, stejně jako magický realismus ve filmu bývá odrazem problematiky postav. Stejně tak pracují autoři s magickým realismem v těchto vybraných dílech. Pokud magický realismus není nezbytný k dovyprávění filmového děje, či příběhu, funguje často jako velmi účinný prostředek ponoření se do duše protagonisty. Díky tomu rozhodně není zbytečný, tím myslím, že by se v něm měly odrážet pocity postav, nebo vytvářet nové otázky pro diváky, nebo se v něm můžou ukrývat klíče k příběhu daného filmu.

Tak či onak, touto prací není téma magického realismu ve filmu zdaleka vyčerpáno, ani vyřešeno. Magický realismus nemá stoprocentní vysvětlení v těchto třech evropských filmech, natož v kinematografii celosvětové. V této neuchopitelnosti se právě skrývá jeho podstata, že nikdy nepůjde úplně zkrotit jeho definici.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

HALTOF, Marek. Krzysztof Kieślowski a jeho filmy. Přeložili Zdeněk HOLÝ, Martina KNÁPKOVÁ, Václav ŽÁK. Praha: Casablanca, 2008. ISBN 978-80-903756-7-3.

MANDYS Pavel, GEDEON Saša. Idiot a jeho návrat. Praha: TP, 1999. 80-86138-66-6.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Spiritualita ve filmu. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.

ARP, Robert. 1001 myšlenek: Umění a architektura. Praha: Progres Guru, 2016.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Umění filmu. Praha: Akademie múzických umění, 2011.

ISBN 978-80-7331-217-6

LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host 2003 IBSN 80-7294-100-3

SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy. Praha: Orpheus 2004. ISBN 80-903310-2-5

**SEZNAM CITOVANÝCH DĚL**

*Dvojí život Veroniky* [La Double Vie de Véronique] [film]. Režie Krzysztof Kiesłowski. Francie, Polsko, 1991.

*Idiot* [kniha]. Autor Fjodor Michajlovič Dostojevskij. 1869.

*Mulholland Drive* [film]. Režie David Lynch. USA, Francie, 2001.

*Návrat idiota* [film]. Režie Saša Gedeon. Česko, Německo, 1999.

*Pí* [Pi] [film]. Režie Darren Aronofsky. USA, 1998.

*Prolomit vlny* [Breaking the Waves] [film]. Režie Lars von Trier. Dánsko, Švédsko, 1996.

*Schmitke* [film]. Režie Štěpán Altrichter. Česko, Německo, 2014.

*Sny Akiry Kurosawy* [Jume] [film]. Režie Akira Kurosawa, Iširó Honda. Japonsko, USA, 1990.

*Stalker* [film]. Režie Andrej Tarkovskij. Sovětský svaz, 1979.

*Sto roků samoty* [kniha]. Autor Gabriel García Márquez. 1967.

*Šťastný Lazzaro* [Lazzaro felice] [film]. Režie Alice Rohrwacher. Itálie, Švýcarsko, Francie, Německo, 2018.

*Svatá hora* [The Holy Mountain] [film]. Režie Alejandro Jodorowsky. Mexiko, USA, 1973.

*Tady to musí být* [This Must Be the Place] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, Francie, Irsko, 2011.

*Trainspotting* [film]. Režie Danny Boyle. Velká Británie, 1996.

*Všechno bude* [film]. Režie Olmo Omerzu. Česko, Slovinsko, 2018.

*Zahrada* [film]. Režie Martin Šulík. Slovensko, Česko, Francie, 1995.

*Záskok* [The Hudsucker Proxy] [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. Velká Británie, Německo, USA, 1994.

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obrázek 1 Návrat Idiota, záběr ze snové sekvence, kdy František leze po palandě. ....	18
Obrázek 2 Návrat idiota, Františkovi teče krev z nosu. ....	19
Obrázek 3 Návrat Idiota, František pluje na matraci v pokoji. ....	20
Obrázek 4 Návrat idiota, poslední snová sekvence ve filmu. ....	21
Obrázek 5 Prolomit vlny, Bess mluví s Bohem. ....	25
Obrázek 6 Prolomit vlny, Bess je v nemocnici, po příjezdu Jana. ....	25
Obrázek 7 Prolomit vlny, Bess je pronásledovaná dětmi. ....	26
Obrázek 8 Prolomit vlny, Bití zvonů. ....	27
Obrázek 9 Dvojí život Veroniky. ....	30
Obrázek 10 Dvojí život Veroniky, Polská Veronika zahlédne francouzskou dvojnici u autobusu. ....	31
Obrázek 11 Dvojí život Veroniky, Pohled z rakve. ....	31
Obrázek 12 Dvojí život Veroniky, motiv tkaničky. ....	32
Obrázek 13 Dvojí život Veroniky, motiv tkaničky. ....	33
Obrázek 14 Dvojí život Veroniky, motiv dvou loutek. ....	33
Obrázek 15 Dvojí život Veroniky, trpasličí právník z polské části filmu. ....	34