

Kokeš, Radomír D.

Spirála coby inovativní schéma filmového vyprávění

Bohemica litteraria. 2018, vol. 21, iss. 2, pp. 9-45

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BL2018-2-2>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138653>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

The background is a grayscale abstract composition. It features several overlapping, semi-transparent geometric shapes, primarily triangles and quadrilaterals, in various shades of gray. The overall texture is grainy and organic, resembling a close-up of a stone or concrete surface. The lighting is soft, creating subtle gradients and shadows that define the layered structure of the shapes.

sst w d i e

Spirála coby inovativní schéma filmového vyprávění

Radomír D. Kokeš

ABSTRACT

Spiral as an Innovative Schema of Film Storytelling

This article deals with a specific pattern of audiovisual storytelling, where a character is stuck in an iterative segment of space, time and causality, is aware of that and tries to find a way to deal with it. It introduces the term “spiral narrative” for this narrative pattern known from films such as the 1993 *Groundhog Day*. It identifies it as an innovative schema which helps American film and television creators to defamiliarize various amounts of already established models of narrative development. The first part of this article defines the spiral narrative schema on the one side and the so-called loop narrative schema on the other side, explaining several aesthetic norms in films that exploit the spiral narrative schema. It also inquires into the possible ways in which spiral narratives can affect the viewers as well as the aesthetic sources of the spiral narrative schema as such. The second part brings a much more specific explanation using reasonably detailed analyzes of three films (the short *12:01 PM* shot in 1990, the television film *12:01* from 1993, and the already mentioned *Groundhog Day*). These three analyzes reveal a historical trajectory, which might functionally explain the process of the establishment of the spiral narrative as an innovative auxiliary pattern in popular American audiovision.

KEYWORDS

Film; cinema; television; storytelling; narrative techniques; spiral narrative; loop narrative; narrative schema; innovation; fictional worlds; narratology; historical poetics; poetics of fiction; film analysis.

KLÍČOVÁ SLOVA

Film; kinematografie; televize; vyprávění; narativní techniky; spirálový narativ; smyčkový narativ; narativní schéma; inovace; fikční světy; naratologie; historická poetika; poetika fikce; rozbor filmu.

V americkém filmu *Na Hromnice o den více* (1993) se domyšlivý, sobecký, povrchní a všeobecně nesnášenlivý moderátor zpráv o počasí ocitne uvězněn ve zdánlivě nekonečném opakování jednoho dne. Zatímco přitom všichni ostatní obyvatelé fikčního světa prožívají tento den neustále poprvé a neshledávají na něm nic nadpřirozeného, pro hlavního hrdinu jde pokaždé o další den. Probouzí se ve stejný okamžik ve stejné hotelové posteli při stejné písni a ve stejném fyzickém stavu – a jako jediný si pamatuje předchozí verze tohoto dne, které se odlišují pouze v tom, jakým způsobem do jejich běhu zasáhl. Nejdříve jde o jednotky verzí, ale nakonec? Desítky, stovky, zřejmě tisíce... Tvrdím přitom, že na rozdíl od ostatních postav neprožívá uzavřenou smyčku, nýbrž otevřenou spirálu. Každá další její otáčka pro něj nějak variuje či rozvíjí otáčky předešlé a totéž platí pro nás jako diváky, kteří jsme na pozici hlavního hrdiny napojeni.

Tento vyprávěcí vzorec označuji za *spirálový narativ* a z pozic poetiky filmové fikce a ve volné návaznosti na gombrichovské pojetí dějin umění jej vysvětluji jako *inovativní schéma*. Schéma, jež od devadesátých let minulého století pro tvůrce plní ozvláštňující funkci ve vztahu k rozmanitému množství zavedených žánrových či obecněji vývojových modelů.

V první části své studie (I) spirálový narativ strukturně i funkčně odliším od *narativu smyčkového*, přičemž načrtnu i několik analyticky vyzozorovaných estetických norem. Zaměřím se na některé ze způsobů, jimiž může využití spirálového narativu působit na diváky. Nabídnou rovněž některé možné estetické zdroje samotné *spirálové techniky*, kterou lze považovat za základ spirálového narativu coby inovativního schématu. V druhé části studie (II) přejdu na mnohem konkrétnější úroveň výkladu, a to k podrobnějšímu rozboru krátkometrážního díla *12:01 PM* (1990), televizního snímku *12:01* (1993) a již zmíněného filmu *Na Hromnice o den více*. Jeho prostřednictvím totiž navrhuji historickou trajektorii, jež funkčně vysvětluje postupné ustavení spirálového narativu v americké audiovizí coby pomocného inovativního vzorce v podobě, v jaké se rozvíjí dodnes.¹

1) V článku zobecňuji závěry ze své vlastní analýzy reprezentativního vzorku děl, která využívají schématu spirálového narativu. Detailně jsem rozebral vyprávění osmi *amerických* celovečerních filmů pro kina, osmi *amerických* celovečerních filmů pro televizi, tří *amerických* filmů ve VOD distribuci společnosti Netflix a krátkometrážního *amerického* filmu *12:01 PM* (1990). Vycházím rovněž z analýzy *amerického* televizního seriálu *Za rozbřesku* (2007; k němu detailněji srov. KOKEŠ 2016) a řady epizod *amerických* televizních seriálů (viz níže), ale tyto netvořily hlavní vzorek pro závěry této studie. Jak vysvětlím dále, přestože nelze říci, že jde výhradně o americký narativní fenomén, na rozdíl od smyčkových narativů (viz níže) jsem kromě Kanady nenarazil na soustavnější práci se spirálovým narativem v jiných západních audiovizuálních tradicích. Můj vzorek nicméně pokrývá několik výrobních či distribučních platform, jež si v dalších fázích výzkumu vyžádají specifitější otázky. V rámci těchto platform produkovaná či jimi rámcovaná díla se totiž mohou vymezovat vůči zvláštním normám, plnit některé odlišné funkce, případně pracovat i s nestejnorodými horizonty očekávání. Tato možná specifika ale neovlivňují odpovědi na výzkumné otáz-

Schéma, inovace a fantastická fikce. V souvislosti s kinematografií lze uvažovat o různých podobách *schématu*, *revize* a *inovace*. Na jedné straně máme k dispozici rozpoznatelné modely narativního uspořádání, které si často spojujeme s nějakými žánry a subžánry. Takovými žánry mohou být horor, western či krimi, zatímco mezi subžánry budou spadat teenagerská vyvražďovačka, příběh o záhadném cizinci přijíždějícím do zkorumpovaného města či procedurální kriminálka. V obou případech jde o spíše členitá schémata, která na jedné straně identifikujeme a na druhé straně během sledování filmu revidujeme.² Provádíme tak srovnatelnou operaci jako samotní tvůrci, kteří zapojovali a revidovali členitá schémata pro změnu v závislosti na určitých uměleckých výzvách. Na problémech, které museli řešit v souvislosti s vyprávěním určitého příběhu, tvořením zvláštního fikčního světa či obecněji s dosahováním účinku, který by rádi u diváků vyvolali.

Jinak řečeno, filmaři v procesu tvorby sahají po celé řadě schémat, jednodušších i členitějších, testují jejich využitelnost pro své zájmy a v souladu s nastalými překážkami je upravují.³ A během hledání takovýchto inovativních schémat se často obrací právě k fantastickým, či chcete-li, nadpřirozeným vzorcům.⁴ Mohou tak činit na úrovni *osnovy vyprávění*, takže např. použijí fikční mimozemskou civilizaci odůvodněné flashforwardy namísto flashbacků (*Příchozí*, 2016) nebo v osnově výpusťkovitě zapojí pouze materiál zachycený audiovizuálními záznamovými zařízeními na fikční vesmírné lodi (*Zpráva o Evropě*, 2013). Častěji nicméně inovují na úrovni *procesu vyprávění*, když třeba proti očekávání

ky, jež si v souvislosti se spirálovým narativem jako inovativním schématem klade tato studie – soustřeďující se na *typické*, tj. na estetické normy, zájmy i zdroje.

- 2) Srov. teorie filmového diváctví z kognitivní perspektivy (zejm. BORDWELL 1985, BRANIGAN 1992) a na kognitivní teorii diváctví postavené teorie filmového žánru (zejm. CARROLL 1990, GRODAL 1997).
- 3) Ve svém uvažování o schématu, testování a inovaci rámcově vycházím z Ernsta Gombricha (GOMBRICH 1971; GOMBRICH 1985). Na uvažování nejen o filmovém stylu (BORDWELL 1997: 150–157), nýbrž i o filmovém narativu gombrichovské pojmy schématu a variace transponoval David Bordwell, a to právě ve vztahu k otázkám inovace v rámci systému klasického vyprávění (BORDWELL 2017: 35–46). Bordwell se ke gombrichovskému pojetí koncepcí dějin filmové poetiky vyjádřil zejména ve své nedávné přednášce *Seeing and Seeking: A Beholder's Guide to Gombrich*, již pronesl 6. dubna 2018 na Washington University in St. Louis. V ní navrhl komplexní vysvětlení gombrichovského konceptu skrze trojici vzájemně propojených domén: tvůrce, díla a diváka. *Tvůrce* (maker) podle něj při utváření díla využívá biologických daností, tréninku, tradic, uchopování či utváření problémů, experimentů a inovací. *Divák* (beholder) pak při zpracování díla zapojuje biologické danosti, zkušenosti, očekávání, projekce, kritické koncepty, znalosti, vizuální postřehy. *Dílo* (work) přitom stimuluje senzoričtější spouštěče, úsudky, působivost a signifikantní významy, přičemž tvůrce i divák ve vztahu k dílu pracují s uvedenými rámci právě prostřednictvím schémat, testování jejich funkčnosti a následných revizí. Bordwell nicméně klade ve vztahu k vysvětlování Gombrichova modelu důraz i na sociální kontext tvorby i její recepce, který je určován připsovanými funkcemi, profesními komunitami, umístěním děl do konkrétních prostředí či soubory problémů k řešení při dosahování jednotlivých cílů (BORDWELL 2018). Aplikovatelnost gombrichovského modelu problému-řešení i jeho aplikace na dějiny filmového stylu zhodnotil rovněž Colin Burnett v článku *A New Look at the Concept of Style in Film* (BURNETT 2008).
- 4) Pro různé způsoby myšlení o fantastice srov. zpráhlednění v knize *Po divně krajině* (DĚDINOVÁ 2015).

změní perspektivu a pojmu drama o krizi manželství skrze hrdinovo objevení vlastních superschopností (*Vyvolený*, 2000). Fantastická fikce umožňuje filmařům řadu inovací i na rovině *aranžmá fikčního světa*, takže kupříkladu pře- vypráví známý příběh na jiné planetě (*Robinson Crusoe na Marsu*, 1964) nebo nabídnou alternativní uchopení trajektorie levicové revoluce v postapokalyptické budoucnosti (*Elysium*, 2013). A stejně tak mohou ozvláštňovat *dynamické aspekty fikčního světa*, třeba pomocí motivu extrémního nárůstu opičí inteligence (*Zrození Planety opic*, 2011).⁵

Fantastická fikce je tak pro hollywoodské tvůrce bohatým zdrojem schémat, jejichž prostřednictvím lze revidovat existující žánrové modely, případně srozumitelně motivovat potenciálně komplikované či příliš abstraktní náměty. Filmový režisér Christopher Nolan například v rozhovoru s Jamesem Cameronem vypráví, jak chtěl dlouhá léta natočit film o lucidním snění, jenž bude *využívat různé žánry*, tedy *Počátek* (2010). Až díky *Matrixu* (1999) přitom podle svých slov objevil vědeckofantasticky založený způsob, jak na jedné straně učinit takový námět a mezi-žánrový koncept realizovatelným, srozumitelným i přístupným – a zároveň se obejít bez metafyziky (CAMERON 2018: 138–139, též 146–147). A právě spirálový narativ je jedním z takových dlouhodobě využívaných inovativních schémat, a to napříč řadou oněch členitějších schémat obecnějších, k nimž se přimyká. Mám na mysli kupříkladu modelová uspořádání komedie o napraveném hříšníkovi (*Na Hromnice o den více*), detektivky (*Zdrojový kód*, 2011; seriál *Za rozbřesku*), vánočního filmu (*Každý den jsou Vánoce*, 2006), válečného filmu (*Na hraně zítřka*, 2014), slasheru alias vyvražďovačky (*Všechno nejhorší*, 2017), komedie pro náctileté o ztrátě panictví (*Premature*, 2014) či třeba romantického dramatu o náctiletých (*Before I Fall*, 2017).⁶

Jinými slovy, zapojení schématu spirálového narativu tvůrcům umožnilo a zjevně stále umožňuje esteticky inovovat zaužívané modely vývoje – a zároveň pro tytéž tvůrce představuje uměleckou výzvu. Jinde jsem napsal, že spirálový

5) V rozlišení čtyř úrovní fikce – osnovy vyprávění, procesu vyprávění, aranžmá fikčního světa, dynamika fikčního světa – navazují na koncepci, již jsem rozvinul v souvislosti se seriály v knize *Světy na pokračování* (KOKEŠ 2016). Podrobněji jsem o tom pojednal v přednášce *Formy, normy a funkce science fiction v moderní hollywoodské kinematografii*, pronesené 5. prosince 2017 jako host v kurzu *Fantastická literatura v mezioborovém zkoumání II* (ÚČL FF MU). Povaze science fiction v české kinematografii jsem se ve spojitosti s komedií analyticky věnoval ve studii *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií* (KOKEŠ 2011), případně v analýze filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (KOKEŠ 2015: 129–135).

6) Nehovořím nyní o „spirálově uspořádaných“ epizodách amerických televizních seriálů, kterých jsem objevil prozatím na tři desítky, ale ještě je všechny důsledně neanalyzoval. Na základě zpracované cirka poloviny vzorku nicméně dovozují podobnou zastřešující inovativní funkci: Jak ozvláštňit dlouhodobě běžící, převážně nenávnávný či polonávnávný seriál? Spirálově uspořádané epizody umožňují postavy vystavit řadě divácky atraktivních extrémních situací, které zároveň nezavazují tvůrce k tomu, aby se k nim později museli vracet či je zohledňovat (milostná dobrodružství, konflikty, násilná zkušenost atp.).

narativ lze s nadsázkou chápat jako svého druhu *parazita*, k jehož službám se filmaři vědomě obracejí ve chvíli, kdy chtějí pomocí fantastického prvku ozvláštňující cestou inovovat existující narativní model, aniž by ho popřeli.⁷ Pokud ale tuto roli spirálový narativ hraje, pak jakými způsoby, pro jaké účely, z jakých zdrojů vychází a kdy této funkce nabyt?

I.

Navzdory dosavadní teoretické i analytické praxi (BERG 2006, PARSHALL 2012, PRZYLIPIAK 2016) považují za nesprávné ztotožňovat schéma *spirálového narativu* se schématem, jež označují za *narativ smyčkový*. Přinejmenším ne z hlediska práce s vyprávěním, fikčním světem i působením na diváka. Poněkud úzkoprse řečeno, ano, v obou případech se pracuje s variacemi sledu vzájemně si významně podobných narativních prvků, konatelů a událostí. Liší se ovšem v jednom zásadním rysu: ve znalostním nastavení nejméně jedné postavy, která těmito obměnami prochází. Abychom přitom lépe porozuměli normám, funkcím i kořenům spirálového narativu, považují za důležité tyto dvě tradice nejprve jednoznačně, s pomocí konkrétních příkladů, oddělit.

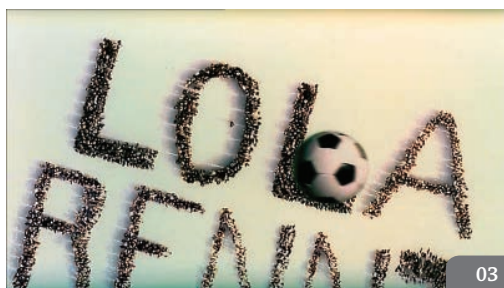
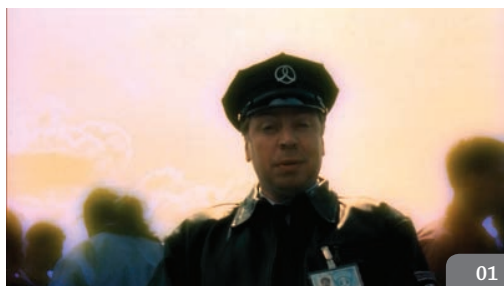
Smyčkový narativ vs. spirálový narativ. Ve smyčkovém narativu si žádná postava jednotlivých variací není vědoma a všichni obyvatelé fikčního světa prožívají každou z nich takříkajíc poprvé. Mezi smyčkami tak lze zaprvé rozpoznávat toliko míru podobností, odlišností a paralel – ovšem nikoli příčinné vazby. Zadruhé se tím větší důraz než na doslovné aspekty vyprávěného příběhu klade na otázky vnitřního nastavení fikčního světa a jeho obyvatel: Jak takový svět funguje? Co nám srovnání jeho stavů věcí může povědět o vnitřním životě jeho postav? Nakolik takové zjištění můžeme přenést na pochopení našeho světa? Střídavé (*Srdcová sedma*, 1998), častěji však sekvenční (*Náhoda*, 1987; *Lola běží o život*, 1998; *Chyťte doktora*, 2007) zprostředkování těchto vzájemně si alternativních smyček událostí přitom může probíhat jen v osnově vyprávění, nikoli nutně

7) Vycházím zde z některých tvrzení, analýz a závěrů, jež v odlišných souvislostech detailněji rozvíjím ve studii *Edge of Time Turn: Notes on "Spiral Narrative" as a Creative Tactic in Cinema and Television* (KOKEŠ 2019 [forthcoming]). V ní se po funkčním rozlišení spirálových narativů v televizních seriálech, televizních filmech a filmech pro kina analyticky zaměřuji především na filmy určené pro kinodistribuci, u nichž rozpoznávám tři spirálové mody odvíjené od vztahu mezi protagonistovým dosahováním cílů a míry regulativnosti, s níž spirálový efekt ve fikčním světě na protagonistu působí: *restriktivní*, *rozvržený* a *permissivní*.

souběžně v rámci jednoho nadpřirozeného fikčního světa. Jinak povězano, fikční svět díla pracujícího se smyčkovým narativem vůbec nemusí být nadpřirozený.

Ba co víc, v polském dramatu Krzysztofa Kiesłowského *Náhoda* je kladen silný důraz naopak na obecněji hodnotové či konkrétněji historické paralely se skutečným světem. Tři varianty života hlavního hrdiny Witeka jsou postaveny do různých oblastí fikčního světa, který je signifikantně podobný Polsku konce sedmdesátých let. Položeny do juxtapozice tak přímo vybízejí ke komplexní interpretaci. K výkladu fikčního světa coby analogie k opravdové polské minulosti, k méně doslovnému uchopení filmu na ose hodnotového konfliktu veřejného a soukromého, ale zejména k interpretačním operacím zapojujícím i mnohem abstraktnější tematická pole. Pokud bychom tedy chtěli rozvíjet hypotézy o nadpřirozeném statusu fikčního časoprostoru, samotné dílo nám takovou interpretační aktivitu znesnadňuje. Těžko lze fikční svět *Náhody* uchopit jako fantasticky založený, v němž by blíže neurčená vyšší moc přiměla Witeka *skutečně* prožít postupně všechny tři reality, aniž by si toho byl vědom.⁸

Oproti tomu v případě filmu *Lola běží o život* je zcela na místě spekulovat, nakolik jeho fikční svět máme považovat za přirozený a nakolik za nadpřirozený. Vybízení k takovým úvahám dokonce představuje přiznanou součást jeho vypravěčské strategie: prolog končí fotbalovým výkopem (**obr. 01–03**), přičemž



8) K takovým otázkám oproti tomu Krzysztof Kiesłowski ponouká v případě svého pozdějšího filmu *Dvojí život Veroniky* (1991), kde už by ale bylo značně neadekvátní hovořit o smyčkovém narativu. K interpretacím tohoto filmu srov. HALTOF 2008: zejm. 130–133.

film je celý konstruován jako metaleptický (srov. GENETTE 2005, KOKEŠ 2016: 62–63), coby hra s ne úplně jasně stanovenými pravidly. Tento rys ještě posilují černobílé flashbaky, mezihry, animované pasáže, změny filmových formátů, hra se zrnitostí obrazu, diskontinuální střihy a drobné paradoxy... Sledujeme tři přepisující se varianty? Postavy zjevně procházejí procesem poučení se. Reagují na tytéž podněty racionálněji, osvojují si dílčí úkony, stávají se narativně aktivnějšími. Zároveň ale pokaždé znovu s čistým štítem čelí týmž ústředním narativním výzvám *jakoby poprvé*: ztráta velké sumy peněz, potřeba získat velkou sumu peněz, překonání značné vzdálenosti, důraz na časový deadline nebo otcova nevěra. Scenárista a režisér Tom Tykwer tuto paradoxnost ostatně sám připouští: „Logicky je to přirozeně nemožné. To je právě to hezké na filmu, že můžete nenápadně vsunout i takové prvky. Kontinuum místa a času se otrásá v základech. No a?“ (TYKWER 2000: 91). Do osnovy jsou navíc vloženy velké bloky flashforwardů v podobě zhuštěných narativních trajektorií budoucího života postav, jež se s běžící hrdinkou setkají... a pokaždé se tyto trajektorie zásadně odlišují. Jsme proto nuceni se jako diváci neustále ptát, jakou logikou, jakými pravidly a skrze jaké postupy je tedy řízen fikční svět filmu *Lola běží život*, stejně jako proces narativního vypovídání o něm.

V případě *Náhody* i *Loly* (stejně jako v případě dalších filmů se smyčkovým narativem) tak můžeme navzdory zásadní odlišnosti jejich fikčních světů říci, že svou konstrukční výstavbou vybízejí ke složitým, jakkoli třeba značně různorodým interpretačním operacím. Operacím, které neprovádějí postavy, nýbrž divák. Právě kognitivně aktivní divák je určujícím činitelem v procesu průběžného odhalování vývojové logiky oněch vzájemných variací. Pomocí své kulturní encyklopedie⁹ jednotlivé smyčky v systému díla srovnává jak na úrovni celků, tak na úrovni jejich konkrétních částí.¹⁰

9) Pod ní rozumím v případě každého diváka jeho pomyslnou, vnitřně strukturovanou zásobárnu informací o skutečném světě a na její přítomnost spoléhá jakákoli osnova vyprávění a jakékoli aranžmá fikčního světa. Více srov. KOKEŠ 2016: 23–27.

10) Jak vysvětluje David Bordwell, který o některých těchto filmech v odkazu na povídku Jorgeho Luise Borgese (BORGES 1969: 64–74) přemýšlí jako o rozvětvlujících se příbězích, které realizují vícero alternativ jedné situace, jejich vyprávění vychází hned několika různými způsoby divákovi vstříc a zohledňuje jeho kognitivní nastavení: počet „cestiček“ je omezený, jsou lineární, používají různé formy rozcestníků, lze je vůči sobě chápat jako paralelní a nejsou si zcela rovnocenné. Ve své argumentaci přitom čerpá rovněž z teorií paralelních vesmírů (BORDWELL 2002: 88–104). Srov. též debatu reagující na tento článek v BRANIGAN 2002: 105–113, YOUNG 2002: 72–84, HEIDBRINK 2014: 146–149. K filmu *Lola běží o život* rovněž např. PARSHALL 2012: 173–198, který ji analyzuje skrze vztahové vazby mezi postavami a skrze interpretaci motivů v sémantických rámcích *Tisíce tváří hrdiny* od Josepha Campbella (srov. CAMPBELL 2017). V souvislostech tzv. postklasických narativních trendů srov. též monografie Eleftherie Thanouliové (THANOULI 2009), která se věnuje i filmu *Lola běží o život*.

Vymezím-li přitom prozatím spirálový narativ jen ve vztahu k výše řečenému, je si v něm nejméně jedna postava tohoto obměňování naopak *vědoma*. Výsledkem je zásadní odlišnost mezi jejím zakoušením času fikčního světa (stále pokračuje) a zakoušením času fikčního světa u ostatních postav (nepokračuje, začíná vždy ve stejném bodě). S tím souvisí samozřejmě i rozdílné zakoušení kauzality. Každá další obměna je pro vědoucí postavu na rozdíl od ostatních postav příčinně propojená se všemi obměnami předchozími – a zároveň je z této pozice schopna ovlivňovat kauzalitu každé jedné otáčky této spirály. Takový fikční svět je přitom v porovnání s naším světem vždycky ze své povahy nadpřirozený či fantastický, protože bez ohledu na míru zdůvodnění sama spirálovitost vyplývá z jeho aranžmá. Konkrétní parametry možného či přípustného (DOLEŽEL 2003: 121–122) v rámci takového fikčního světa se samozřejmě s každým jeho uměleckým uchopením liší, stejně jako jeho postupné proměny během vývoje osnovy vyprávění. Přítomnost spirálového efektu může být konkrétně odůvodněna technologicky založeným jevem (např. *Zdrojový kód*; *Na hraně zítřka*) nebo magickou mocí (hned několik filmů o opakujících se Vánocích), ale stejně tak se může ve fikčním světě dít bez zjevné konkrétní příčiny (např. *Na Hromnice o den více*; *Všechno nejhorší*). Pokaždé jde o fantasticky založené aranžmá fikčního světa, s nímž je hrdina nucen nějak vyjednávat. Ať už tak činí ve snaze tuto spirálu ukončit, nebo ve snaze jejím prostřednictvím něčeho jiného dosáhnout, třeba odhalit vraha či ukončit invazi mimozemšťanů.

Nesnažím se přitom o teoretické oddělení předem uměle vytvořených škatulek, nýbrž odstiňuji dvě různorodé tradice, jež bývají směřovány.¹¹ S tím ostatně souvisí i pozoruhodná skutečnost, že zatímco se smyčkovým narativem pracují především evropské filmy, pak ke schématu spirálového narativu se coby k inovativnímu prostředku obracejí převážně tvůrci amerických, popřípadě kanadských narativů.¹² Může to být dáno částečně tím, že v evropských kinematografických tradicích hrají dlouhodobě významnou roli rovněž narativy vystavě-

11) Například u Petera Parshalla obě spadají pod tzv. *datázové narativy* (PARSHALL 2012: 14–16). V členité kategorizaci Charlese Ramíreze Berga snímky *Náhoda*, *Lola běží o život*, *Na Hromnice o den více*, *Osudový dotek* (2004), ale i *50× a stále poprvé* (2004) spadají pod složku „osnovy s opakujícím se dějem“, přičemž „děj se přihazuje jedné postavě“ (BERG 2006: 30–32). Miroslav Przylipiak tyto filmy rovněž zařazuje do jedné kategorie, a sice alternativních dramaturgických struktur odvozených od předpokladu „co-by-kdyby“ (PRZYLIPIAK 2016: 260–263), přičemž soubor filmů obecně rozlišovaných coby alternativní dramaturgické struktury se u něj volně překrývá s Parshallovými komplexními narativy (PRZYLIPIAK 2016: 260–271; PARSHALL 2012). Henriette Heidbrinková je oproti tomu alespoň konstrukčně rozlišuje. V souvislostech dalších specifických architektonických postupů hollywoodského filmu o nich píše, „když opakují jednotlivý syžet (tj. *Lola běží o život* 1998), když opakují řadu jednotlivých akcí (tj. *Na Hromnice o den více* 1993)“ (HEIDBRINK 2014: 63).

12) V evropské kinematografii jsem na poli spirálových narativů objevil zatím jen švédskou komedii *Nahý* (2000).

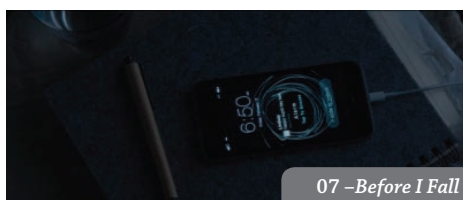
né epizodicky či cyklicky.¹³ Takto zkonstruovaná vyprávění nezřídka zachycují každodennost postav, spíše mozaiku příhod či výjevů než dramatický oblouk, spíše stav fikčního světa než jednu dominující linii jeho dění, spíše paralely než zastřešující kauzalitu. Na takové tradice se mohou smyčkové narativy snadno napojit, aniž by pozbyly na srozumitelnosti – a vrátíme-li se k příkladům výše, činí to jak *Náhoda* v civilnějším intencích modernistického filmu, tak *Lola běží o život* s mozaikou vedlejších osudů postav, dějových odboček a excentrickým stylem. Vzorec příčinně řízeného narativního oblouku, od něž se odvíjí schéma spirálového narativu, by ostatně jejich tvůrcům ani neumožnil dosáhnout právě oněch inovativních účinků, o které zřejmě usilovali. Na druhou stranu, k spirálovému narativu se evropští tvůrci neobracejí zpravidla ani tehdy, hledají-li hravé cesty k inovaci práce s časem v příčinně řízeném dramatickém oblouku.¹⁴ Stěží přitom zjistíme, *proč evropští tvůrci něco nedělají*. Lze ale předpokládat, že spirálový narativ se přinejmenším nejeví být schématem, které by konvenovalo jejich tvůrčím cílům či představovalo preferované řešení tvůrčích problémů. Možná, že jeho *relativní* epizodičnost je v rámci evropských tradic spíše konvenční. A třeba může být důvodem rovněž intenzita, s níž je spirálový narativ coby inovativní schéma navázaný primárně na tradice hollywoodského vyprávění.¹⁵ Míra tohoto napojení ostatně vyplývá i z estetických norem (srov. MUKAŘOVSKÝ 1966: 74–77; MUKAŘOVSKÝ 1971: 35–48), které jsem vypořádal v rámci analyzovaného vzorku děl, jež schéma spirálového narativu využívala. Odrazme se v této souvislosti od estetických konvencí, jež byly pojednány výše.

Estetické normy spirálového narativu. Zaprvé se oproti smyčkovému narativu přesouvá v dílech se spirálovým narativem důraz ze srovnávání statických

13) V rámci modernistického filmu přitom najdeme větší množství zastřešujících vzorců vývoje, o nichž v jiných souvislostech a spíše ve vztahu k práci s významy pojednává např. KOVÁCS 2007: 78–81, i když on využívá geometrických metafor spíše na abstraktnější úrovni významového systému. K některým tradicím českého filmu se v těchto souvislostech vyjadřuje např. Jaroslav Boček (BOČEK 1968: 138–146), srov. též KOKEŠ 2015: 189–207.

14) Srov. například experimentální snímek *Rampa* (1962), který je vyprávěn v montáži statických černobílých obrazů, zastřešených monologem pronášeným mimo obraz. Hrdina v něm na samém konci narativní osnovy odhalí, že byl kdysi svědkem svého vlastního zabití, přičemž právě tato vzpomínka jej celý život provázela (viz též americký remake *12 opic*, 1995, který už má ale mnohem klasičtější výstavbu). Konstrukčně sebeuvědomlejší varianty evropské práce s časem v obloukovém narativu představují například české filmy *Happy End* (1967) nebo *Zitra vstanu a opařím se čajem* (1977).

15) Pozoruhodné je, nakolik oproti tomu američtí filmaři sahají po oněch nesoustavně se objevujících spirálových námětech ze zámoří. Jakkoli se třeba švédský film *Nahý* jeví být v evropské kinematografii v tomto ohledu odchylkou, už vznikl americký remake *Naked* (2017), který podobně jako spirálové vyprávěné filmy ARQ (2016) a *When We First Met* (2018) odkoupil a distribuoval Netflix. Zvláštní a hodné dalšího prozkoumání je v tomto ohledu zázemí filmu *Na hraně zitrka*, jenž adaptoval původně japonský román *All You Need Is Kill* (japonsky 2004) a mangu *All You Need Is Kill: Stačí jen zabít* (česky 2016), stejně jako si další pozornost zaslouží sama japonská alternativa komiksů a animovaných filmů se srovnatelnými postupy (např. film *Urusei Yatsura 2: Beautiful Dreamer* aka *Urusei Yatsura 2 Byūtifuru Dorimā*, 1984).



bloků na návaznost jejich dynamických aspektů, s čímž souvisí i výrazně vyšší počty jednotlivých variací. V analyzovaném vzorku celovečerních narativů jsem totiž nenašel méně než šest otáček spirály, přičemž v některých případech jich bylo mnohem více. Uvedeno na konkrétních příkladech, ve filmech jako *12:01*, *Christmas Every Day* (1996), *Zdrojový kód* či *Premature* nalezneme do desíti zprostředkovaných otáček, do dvaceti ve snímcích *12 Dates of Christmas* (2011), *Svatba o Vánocích* (2012) nebo *Všechno nejhorší*, do třiceti jsem jich napočítal v *Na hraně zítřka* a *Before I Fall* – a mezi čtyřiceti a padesáti otáčkami spirály nabídnou osnova vyprávění filmů jako *Na Hromnice o den více*, *Naked* či *Každý den jsou Vánoce*.

Zadruhé se posiluje soudržnost vnitřního uspořádání jednotlivých otáček, jejichž jednotlivé variace jsou proto jednoznačně oddělitelné. Protagonista ve spirále i filmový divák tak pomocí jednoduchých zvukových a obrazových vodítek identifikuje nejen samo opakování, ale i konkrétní přechody. Jde o písničky, zvuk budíku (**obr. 04–07**), troubení automobilu, setkání s jinými postavami, porouchané přístroje, polití kávou, spadené věci, konkrétní fráze atp. Protagonista potřebuje hned při první variaci původní (tj. první) otáčky nabyt pocitu, že se jeho den v krocích, jež nemůže v danou chvíli ovlivnit, podivně opakuje. Ještě důraznější bývá zachování některých aspektů tohoto stavu věcí při třetí otáčce, protože tehdy si protagonista definitivně potvrdí, že nešlo o náhodu – a skutečně se ocitl ve spirále. Teprve později v osnově vyprávění, když už je relativní celek otáčky rozdělen na rozpoznatelné fáze, se další otáčka někdy signalizuje jen opakováním jednotlivé akce či začíná až od pozdější jasně rozpoznatelné fáze (třeba poslední

otáčka ve filmu *Na Hromnice o den více* je uvozena až koncem televizní reportáže, nikoli hrdinovým probuzením).

Zatřetí se jednotlivé otáčky spirály sladují s dlouhodobějšími cíli protagonisty, jak vyplývá zejména z analýz tří filmů v následující části této studie. Tato norma je dost pružná, protože cíle postavy se v různých dílech se spirálovými narativy liší v závislosti na potřebách vyprávěného, podle aranžmá fikčního světa i v souladu s inovovanými složitějšími vzorci. Ve filmu *Na hraně zítřka* jsou třeba tyto cíle čím dál individualizovanější tím, jak se zprvu arogantní a zbabělý oportunista stává nesobečtější, zamilovanější a znalejší strategie, taktik i prostředků mimozemské invaze. K tomu navíc hrdinovi dopomáhá i jiná postava, jež prošla srovnatelnou zkušeností a zprvu mu určuje cíle. Ve snímku *Before I Fall* je důležitým cílem náctileté hrdinky samo objevení cíle, přičemž je omezená svým věkem, sociálními skupinami i uspořádáním jednoho svátečního školního dne. Podobná taktika práce s cíli je nejprůzračnější v řadě filmů o opakujících se Vánocích: protagonista je uzamčen v mantinelech kulturně kodifikované události s jasně danou poslušností události, přičemž jeho aktivní jednání velmi silně souvisí s institucí rodiny, případně s nejbližším sousedstvem (tento model vývoje bývá kombinován navíc se svatbou či milostnou schůzkou, srov. třeba *12 Dates of Christmas* nebo *Svatba o Vánocích*).

Začtvrté je tedy důležitou normou postupná, průběžně motivovaná a psychologicky zakotvená proměna protagonisty v lepšího člověka. Extrémnost spirálové zkušenosti v tomto ohledu navíc umožňuje mnohem zásadnější a komplexnější povahové proměny protagonisty než obvyklé varianty klasické narativní trajektorie (k ní srov. BORDWELL 1985: 156–162). S výjimkami jako *Zdrojový kód* jsou protagonisté neseriálových podob spirálových narativů zpočátku značně nesympatické postavy, o nichž lze říci s lehkými obměnami totéž co výše o hrdinovi *Na Hromnice o den více*. Bývají přitom paradoxně sami sobě i antagonisty (srov. THOMPSON 1999: 132): musejí čelit především svým vlastním špatným rysům. Procesy vyprávění spirálových narativů tak leckdy nevyžadují k narativní dynamizaci nějakého hrdinova či hrdinčina protivníka. Případně je takový protivník jen kolektivní a obecně načrtnutý (např. dobovační mimozemšťané v *Na hraně zítřka*, šikanující spolužáci v *Premature* či *Posledním dni prázdnin*, 2007, povrchní spolužačky v *Before I Fall* či *Svatbě o Vánocích*) nebo se může změnit (např. v *12:01* či *Zdrojovém kódu*).¹⁶

16) Jen zřídka se přitom pracuje s větším množstvím postav ve spirále. V rámci zkoumaného vzorku se to děje v ARQ, mimo zkoumaný vzorek zapojuje větší množství postav ve spirále třeba kanadský film *Repeaters* (2010) nebo jedna část z disneyovského pásma krátkých filmů *Co se stalo o Vánocích* (1999).

S tím vším pak, zapáté, souvisí již výše řečené: schéma spirálového narativu se v americké kinematografii jeví být podřízeno jinému, snadno rozpoznatelnému žánrovému či obecněji vývojovému vzorci, na němž toto plodně parazituje. Inovuje, aniž by rozleptávalo. Překvapivé přitom je, že přinejmenším na poli neriálových filmových děl ony žánrové či obecněji vývojové vzorce, na nichž spirálový narativ pase, nevycházejí krom skupiny vánočních filmů primárně z tradic fantastické fikce.¹⁷ Dokonce i *Zdrojový kód* je především detektivka a drama o vztahu mezi otcem a synem, zatímco *Na hraně zítřka* se odkazuje majoritně k tradicím válečného filmu. Jak bylo řečeno, v obou těchto filmech je navíc spirálový efekt důsledkem konkrétních technologických příčin ve fikčním světě a postavy ho využívají, zatímco v jiných filmech se s ním spíše vyrovnávají a hledají narativní cíle zakotvené v mantinelech svého putování po otáčkách spirál.

Práce s divákem. Na základní úrovni lze říci, že obliba smyčkového i spirálového narativu zřejmě tkví v psychologické srozumitelnosti samotného uvažování o možných dopadech vlastních alternativních životních rozhodnutí. Psychologové tomu říkají *kontrafaktuální myšlení* (counterfactual thinking) či *kontrafaktuální zdůvodňování* (counterfactual reasoning). Spočívá podle nich v naší schopnosti „představovat si, že něco je či bylo jinak než ve skutečnosti (tj. jít proti faktům); načež si můžeme představovat či mentálně předstírat i to, že svět se ubírá jiným směrem, než se ve skutečnosti odvíjel či odvíjí“ (SPELLMAN – KINCANNON – STOSE 2005: 28; srov. též ROESE – OLSON 1995). Kontrafaktuální nebo virtuální myšlení ostatně podle Marie Laure Ryanové představuje společně s narativním myšlením jeden z fundamentů fikce, jež leží na jejich průsečíku (RYAN 2006: 31). Zejména v případě spirálového narativu je nicméně spojení obou těchto myšlení akcentováno jako svého druhu atrakce, jež nám může snadno přinášet emocionální potěšení. Lze se totiž na situaci, v níž se aktivně jednající protagonista spirálového narativu nachází, jednoduše asimilovat způsobem, který popisuje v souvislosti s horory Noël Carroll: „Nepotřebujeme replikovat mentální stav protagonisty, ale pouze spolehlivě porozumět tomu, jak situaci vyhodnocuje“ (CARROLL 1990: 95). Takové emocionální napojení se na situaci protagonisty prožívajícího otáčky spirály by asi samo o sobě nestačilo k udržení pozornosti. Na jedné straně nicméně účinně posiluje inovativní funkce ve vztahu k oněm komplexnějším žánrovým či vývojovým vzorcům. Intenzivně

17) Mimo zkoumaný vzorek se v tomto ohledu jako modifikující jeví být kanadské netelevisní filmy, které např. prostřednictvím spirálového narativu inovují již existující nadpřirozené žánrové modely, např. duchařský horor ve filmu *Vražedná minulost* (2013).

totiž apeluje na potěšení z opakování známého při vnímání umění (srov. GOMBRICH 1984: 171–193), jež je v souladu s výše řešeným ozvláštňováno. Zároveň přitom tato inovativní taktika sama o sobě klade důraz na repetici: uplatnění spirálové techniky umožňuje skrze protagonistu kontinuálně zažívat opakování a variace bez nutnosti znovuustavování postav, prostředí i řádu světa.

Můžeme se dohadovat, nakolik divácká asimilace na spirálovou situaci protagonisty umožňuje v kombinaci s důrazem na celkovou vývojovou trajektorii filmu přehlížet, že takto založené fikční světy v sobě snadno obsahují všelike paradoxy. Vezměme si třeba večírek v poslední otáčce filmu *Na Hromnice o den více*. Během něj totiž obyvatelé fikčního světa na Phila reaguji, jako by ho znali mnohem déle než onen jeden den. Jeho učitelka klavíru se kupříkladu pyšní tím, že je její žák. Jenže z učitelčina hlediska u ní Phil absolvoval pouze jednu lekci pár hodin před večírkem, tedy již jako velmi zkušený hráč, jehož schopnosti si jen těžko může pedagogicky připisovat. Díla se spirálovými narativy tímto způsobem zpravidla kladou velký důraz na dosažení maximální soudržnosti motivů, na vytvoření iluze jednotné struktury navzdory relativní rozmanitosti všech předložených variant vzorce dění. Poslední otáčka spirály tak mívá svého druhu dílem shrnující a dílem scelující povahu. Připomenutí nebo provázání vedlejších, nedorešených či pouze zmíněných motivů z předchozích částí osnovy umožňuje procesu vyprávění dosáhnout (byť třeba jen dojmu) sjednocení systému vlastně dost nejednotného díla. A to navzdory tomu, že se poruší či znejasní některá pravidla, míra zapojení realistické motivace, ustavené časové či prostorové vzorce, sled některých událostí.

S tím pak na druhé straně souvisí výše naznačená skutečnost, že spirálový narativ se (a) silně napojuje na normy klasické narativity, pro niž jsou ostatně podobná účelná přizpůsobení pravidel jednou ze strategií ukončení (BORDWELL 1985: 159). Popřípadě (b) těží z relativně dlouhodobě budované obeznámenosti s postavami v televizních seriálech, jež jsou v otáčkách spirálového narativu postavené do řady neočekávaných situací.

Estetické kořeny. V jaké *narativní tradici* ale koření sama spirálová narativní technika, že postava vědomě prožívá variantu již absolvovaného řetězce událostí? Jinak řečeno, kde lze hledat možné *estetické zdroje* této techniky, která se stala základem složitějšího schématu spirálového narativu? V dějinách angloamerického populárního vyprávění můžeme najít její pravděpodobné kořeny zejména v příbězích, v nichž postava dostává příležitost prožít část svého života ještě jednou a napravit vlastní chyby.

Na jedné straně jde o *Vánoční koledu* Charlese Dickense z roku 1843 a její četné audiovizuální adaptace. Dickensovi ostatně jednorázové uplatnění spirálové techniky posloužilo podobně, jako slouží tvůrcům dnes: inovoval jejím prostřednictvím konvence populárních vánočních příběhů. Lakomému a zlému panu Scroogovi je pomocí vánočních duchů umožněno účastnit se několika výjevů z Vánoc minulých, z Vánoc současných – a svého osamělého pohřbu během Vánoc budoucích, stejně jako pohřbu nemocného synka svého pomocníka ve firmě. S jednorázovou spirálou pak pracuje právě šťastné vyvrcholení, když Scrooge zjistí, že ještě není pozdě a on může skrze své polepšení dosáhnout alternativního vývoje událostí, v němž malý chlapec Tim nezemře a Scrooge sám se vyhne zatracení. Dostane v samém závěru osnovy vyprávění příležitost zpětně změnit příčiny, aby v krátkodobější i dlouhodobější perspektivě dospěl k odlišným důsledkům, než k jakým v první otáčce spirály došlo.

Bylo by pochopitelně ošemetné načrtnout jednoznačnou kauzální trajektorii od *Vánoční koledy* ke spirálovým narativům. Poněkud odlišný vliv jejího narativního vzorce totiž můžeme vysledovat třeba i ve filmu *Vozka smrti* (1921).¹⁸ I v něm je opovržením hodný hrdina, David Holm, skrze nadpřirozenou postavu během výjimečné noci konfrontován s minulostí a přítomností vlastní i svých trpících blízkých. Nechronologická flashbacková struktura je nejen složitější, ale především nedospívá k efektu spirály, protože David nevidí budoucnost. Je pouze jako neviditelný duch svědkem bezprostřední přítomnosti, v níž se chce v zoufalství zabít jeho žena i s dětmi (**obr. 08–09**). Když se po Davidově „probuzení“ na tento oka-



18) Jak mi v soukromé e-mailové korespondenci napsal Casper Tybjerg, přední odborník na dějiny skandinávské němé kinematografie, pokud je mu známo, sám režisér *Vozky smrti* Victor Sjöström sice se k Dickensovi nikde neodkázal, leč jednoznačnou vazbu najdeme už mezi *Vánoční koledou* a novelou *Vozka smrti* od Selmy Lagerlöfové (česky LAGERLÖFOVÁ 1920), již Sjöström adaptoval. Na konci října roku 1912 poslala svému nakladateli dopis, kde do slova píše, že ve *Vozkovi smrti* chtěla kráčet ve stopách Dickensovy *Vánoční koledy*, ale mnohem smutněji (LAGERROTH 1963: 132; knihu laskavě dohledal Casper Tybjerg, který mi rovněž přeložil konkrétní citace ze švédštiny do angličtiny, za což mu velmi děkuji).

mžik naváže, tento už se snaží zabránit toliko důsledkům, nemůže změnit příčiny, což je jedním z principů spirálové techniky.¹⁹ Srovnatelně později postupuje i film *Život je krásný* (1946), v němž je hrdina účasten verze světa, v němž se nikdy nenarodil.²⁰ Pravděpodobný estetický zdroj je tedy u těchto děl týž jako u spirálového narativu, tedy *Vánoční koleda*, ale další cesty jeho inovativního využití se odlišují.

Na druhé straně stojí filmy, v nichž jednorázová aplikace spirálové techniky osnovu vyprávění naopak otevírá. Nešťastné hlavní postavě je kupříkladu umožněno probudit se v kůži svého výrazně mladšího já o několik desítek let dříve a provést ve svém životě alternativní rozhodnutí, a tak změnit osud. Ve filmu *Turn Back the Clock* (1933) se ve svých očích neúspěšný hlavní hrdina probudí po autonehodě jako mladý muž. Rozhodne se prospěchářsky oženit a odváženě investovat, nicméně události se nevyvíjejí podle jeho představ a svého rozhodnutí lituje. Naštěstí se vše ukáže být snem... Podobnou výchozí situaci najdeme i v komedii *Peggy Sue se vdává* (1986),²¹ kde rozvádějící se hrdinka krátce před zázračným návratem do mládí během maturitní sešlosti po pětadvaceti letech pronese: „Ale stejně, kdybych věděla, co vím dnes, udělala bych spoustu věcí jinak.“ Nešťastná hlavní postava může nabýt příležitosti svůj stávající život ovlivnit i tím, že během úvodního bloku osnovy dostane šanci změnit jednu konkrétní událost své minulosti, ale prožíváme s ní jako diváci namísto celého sledu událostí jen onu novou současnost, jako je tomu ve filmu *Pan Osud* (1990).

Jinou variantu „druhé šance“ reprezentuje americký snímek *Kdybych žila znovu* (1947).²² I v něm slouží jednorázové vstupní využití spirálové techniky k inovaci vývojového vzorce amerického melodramatu, ovšem pracuje se s krátkodobějším vztahem mezi výchozím důsledkem, příčinami – a alternativními důsledky. Využití techniky je explicitně ustaveno hned v prvních vteřinách pomocí komentáře vypravěče: „Kolikrát jste si řekli ‚Přál bych si, abych tento rok mohl prožít znovu.‘? Toto je příběh ženy, která mohla.“ Film začíná scénou vraždy, v níž Sheila několik minut před půlnocí zastřelí z neznámých důvodů svého muže a následně prchne do ulic města, které právě slaví příchod nového roku. Přibližně v desáté minutě filmu ale kamarád, jemuž se krátce po půlnoci svěříla se svým činem, během stoupání po schodech zmizí... Je totiž o rok méně,

19) Srov. též chronologicky seřazenou zvukovou filmovou adaptaci Juliána Duviviera z roku 1939, již ve vztahu k Sjöströmovu snímku analyzuje Casper Tybjerg (TYBJERG 2016: 135–137).

20) Interpretace filmu v souvislostech *Vánoční koledy* srov. též MUNBY 2000: 52–53, ovšem bez paralely s *Vozkou smrti*.

21) V českém prostředí toto schéma „druhé šance“ uplatňuje např. film *Probudím se včera* (2012).

22) V souvislostech narativních inovací v americké kinematografii čtyřicátých let k tomuto filmu srov. BORDWELL 2017: 359–360, 370–371. U nás o něm psal Milan Hain na stránkách *Film Noir Blog*. Online: <<https://filmnoirblog.blogspot.com/2018/07/repeat-performance-1947.html>> (cit. 29. 7. 2018). Srov. též televizní remake filmu z roku 1989 (*Turn Back the Clock*).

jak nám prozradí vypravěč a na což hrdinka díky důmyslně napsanému dialogu přijde víceméně vzápětí. Rozhodne se svůj osud změnit. To se však ukáže být mnohem těžší, než se jí v první chvíli jeví.

Podstatné pro všechny tyto filmy s „druhou šancí“ je, že jako diváci nevíme, co výchozímu stavu věci předcházelo: převážně neznáme původní sled událostí, a tak se sami plnohodnotnými účastníky spirály nestáváme. Rekonstruuujeme vyprávěný příběh i jeho fikční svět až na ony přechodové scény jen jednou, byť z druhé otáčky vyvozujeme i tu první. Spirála tak sice působí na úrovni aranžmá fikčního světa, přičemž s dvojí kauzální strukturou se na úrovni procesu vyprávění pracuje jako s postupně odkrývanou záhadou, leč osnovu vyprávění tvaruje samotná spirála jen minimálně.

Ani u těchto filmů s jednou alternativní minulostí ani u *Vánoční koledy* tedy nejde o systematicky rozpracovaný spirálový narativ, ale tyto do svého ustrojení bezesporu zapojují srovnatelnou narativní techniku, která se právě ve spirálových narativech soustavně navrácí, posiluje a rozvíjí.²³

II.

V analytičtější druhé části studie se na nejobecnější úrovni soustředím na proces postupného ustavování spirálového narativu v americkém filmu během první poloviny devadesátých let. Načrtávám jednoduchou trajektorii, již tento absolvoval

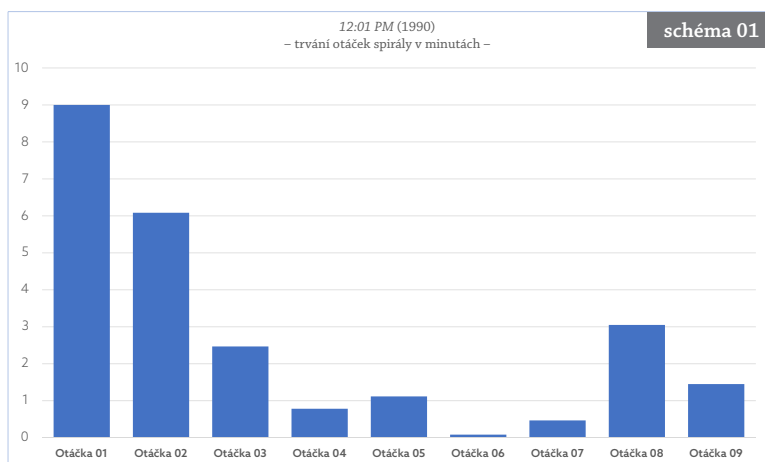
23) Obecnější zdroje lze hledat i v tradici děl se schématy navrácení se v čase či utváření alternativních kauzálních řad. Významné jsou v tomto ohledu romány i povídky Roberta A. Heinleina. Jisté varianty práce se smyčkou či spirálovou technikou najdeme v seriálech jako *The Twilight Zone* (1959–1964), *Doctor Who* (1963–1988) či *Pán času* (2005–?). S přepisováním minulosti na základě znalosti budoucnosti se běžně pracuje ve filmech, viz třeba docela spirálový vztah mezi filmy *Terminátor* (1984) a *Terminator Genesis* (2015), případně trilogii *Návrat do budoucnosti* (1985–1990). V jejím druhém díle (1989) dokonce dr. Brown kreslí na tabuli schéma utváření paralelních časových realit v důsledku změn kauzality (srov. též diskuse in ECO 2012: 415) – a podobné schéma načrtává i kouzelná postava ve filmu *Pan Osud*. Přesnější trajektorii „vlivu“ ale narýsovat nelze a tvůrci sami nám nedávají mnoho vodítek, a tak tato tradice představuje spíše široké pole schémat a motivů, jimiž se mohou tvůrci při práci se spirálovým narativem inspirovat – jak ostatně ukazují filmy *Zdrojový kód*, *Na hraně zitrka* či *ARQ*. Otázky spojené s cestováním v čase a jeho kompozičními dopady na narativní fikci se nicméně k otázkám spirálového narativu vážou jen volně, jak naznačuje i diskuse v RICHARDSON 2002, RYAN 2009 nebo SEGAL 2015: 530–534. Jiní badatelé načrtávají paralely s videohrami, byť nemluví striktně o filmech se spirálovým narativem (např. HEIDBRINK 2013, HEIDBRINK 2014, BUCKLAND 2014a: 185–197). Analogické vazby mezi kinematografií, smyčkou jako narativním hybatelem, digitálními médii a videohrami na abstraktnější úrovni rozvíjí rovněž Lev Manovich (MANOVICH 2018: 253–270, 336–343). Nepopírám možnosti vlivu estetiky videoher, leč explanativní síla této poněkud prvoplánové analogie se mi jeví být přeceňovaná, upozadující roli dlouhodobějších tradic. Postavy v *Na hraně zitrka* snad čelí problémům srovnatelným s videoherní zkušeností, ale tato zjevnost příliš neosvětlí konstrukční mechanismy díla. Film navíc nevyžaduje videoherní praxi od svého diváka (vystačí si se samotným kontrafaktuálním myšlením), na rozdíl třeba od *Gamma* (2009). A nijak se k tomuto aspektu neodkazují ani tvůrci, kteří v propagaci kladou důraz takřka výhradně na zkušenost s tradicí válečného filmu (*Na hraně zitrka* [film na blu-ray]. Distribuce: Magic Box, 2014).

v rámci tří analyzovaných filmů (*12:01 PM*, *12:01* a *Na Hromnice o den více*) – a která je určena jednoduchou, leč klíčovou proměnou jeho funkce coby schématu. Současně ale na konkrétnější úrovni usilují demonstrovat, kterak spirálový narativ *funguje* ve výstavbě díla, jaké taktiky následuje a jak pracuje s naší pozorností. Každý z těchto tří rozborů proto volí trochu jiný úhel pohledu, odlišnou úroveň obecnosti a sleduje různé aspekty formální výstavby zkoumaných filmů. Jejich srovnáním tak nejen konstruuji poetologicky založenou diachronní osu, ale zároveň alespoň orientačně poukazují na rozmanitost uměleckých možností, jimiž spirálový narativ jako schéma v konkrétních dílech disponuje.

12:01 PM. Prvním americkým filmem, jenž soustavně pracuje se spirálovým narativem, se jeví být necelou půlhodinu dlouhý nezávislý snímek *12:01 PM* z roku 1990. Na jeho scénáři se podílel autor původní science fiction povídky z roku 1973 Richard Lupoff, televizní scenárista Stephen Tolkin a režisér filmu Jonathan Heap. Podstatné přitom je, že jak Lupoff, tak Heap spolupracovali i na scénáři o tři roky mladšího televizního filmu *12:01*, který nicméně režíroval zkušenější Jack Sholder. Silná autorská kontinuita, která se vine od původní povídky přes krátký film až k televiznímu projektu, totiž vysvětluje, nakolik ani jeden ze dvou „dvanáctkových“ filmů prvotně nevyužívá *schéma* spirálového narativu k ozvláštňení nějakého již ustaveného modelu narativního vývoje.²⁴ Ba naopak, tvůrci zjevně hledali jiná schémata, respektive soubory schémat užitečných pro realizaci samotného spirálového narativu na prostoru krátkého filmu (1990) a následně soubory schémat vhodných pro adaptaci formy spirálového narativu na parametry celovečerního vyprávění (1993). Už první krátký film se přitom – jak níže uvidíme – s ohledem na další osudy spirálového narativu ukazuje jako velmi důležitý, a to nejen promyšlenou změnou vnitřního uspořádání v posledních dvou pětinach trvání své projekce.

První tři pětiny osnovy filmu obratně následují mnohé z norem klasické americké kinematografie, a to zejména v pečlivě zorchestrované sekvenci úvodní otáčky spirály (viz **schéma 01**). Ta nás prostřednictvím velkého množství rozmístěných vodítek informuje o fungování fikčního světa a roli hrdiny v něm.

24) Sám aspekt adaptace nezohledňuji, protože vychází z povídky *12:01 P. M.* od Richarda A. Lupoffa se mi bohužel nepodařilo dohledat. Vyšla nicméně v *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 12, 1973. Autor o mnoho let později napsal dvě povídková pokračování, *12:02 P. M.* (2011) a *12:03 P. M.* (2012), která vyšla ve stejném časopise. Interview s Richardem A. Lupoffem o původním textu, krátkometrážním filmu, televizním filmu, ale především o dvou povídkových pokračováních viz on-line: <<https://www.sfsite.com/fsf/blog/2011/01/10/interview-richard-a-lupoff-on-1202-p-m/>> (cit. 21. 5. 2018).



Hned v prvním záběru ukazuje úřednický vyhlížejícího hrdinu na počátku otáčky, který s hlasitým zatroubením automobilu otevře v polodetailním rámování oči (**obr. 10**) – a podívá se na věžní hodiny, jež v návaznosti jeho pohledu ukazují dvanáctou hodinu a jednu minutu (**11**). Strihne se zpět na detail okázale si povzdychnuvšího hrdiny, přičemž odjezd kamery do vzdálenějšího rámová-



ní nám odhalí, že stojí s kufříkem na ostrůvku vprostřed rušné silnice, kterou pomalu přechází směrem k nám (12). Střihne se... opět s velmi hlasitým zvukem prostředí, tentokrát sbíječkou rozbíjející beton, zatímco hrdina prochází kolem dvou klečících pánů, sbírajících na zemi nákup z protrženého papírového pytlíku (13). Střihne se... hrdina prochází parkem a spolu s ním slyšíme útržky promluv okolostojících či procházejících lidí. Nejzřetelnější je konec dialogu skupiny bohatých mužů, z nichž jeden zrovna dopovídá vtip končící slovy: „A ryba sípavě řekne: ‚Vodu!‘“ Přijde k nim žebrák, poprosí o čtvrták, ale oni se mu vysmějí. Hrdina prochází parkem a na konkrétní promluvy nereaguje, protože jeho pohled v čistém prostřihu patří mladé kreslírce na lavičce se skicákem v rukou (14–15). Nenajde ale odvalu přisednout si k ní, na poslední chvíli uhne a sedne si na vedlejší lavičku k silnějším pánovi s novinami. Otevře kufřík, ovšem v tu chvíli proletí holub a zanechá vedle sedícímu pánovi na rameni památku. To je pro hrdinu signál, aby sebral odvalu a zeptal se dívky na lavičce, jestli si může přisednout a sníst si vedle ní svůj oběd (16).

Proč tak popisně? Jako diváci vůbec netušíme, že hrdina se ocitl v časově omezené spirále a proces vyprávění nám ani neposkytuje žádná vodítka, z nichž bychom si to mohli dovodit. Jsme na hrdinu napojeni, protože je naším průvodcem od prvního záběru. Procházíme s ním městem – a vzbuzuje náš zájem především ve chvíli, kdy projeví ostýchavý zájem o dívku. Souběžně s tím ale proces vyprávění pracuje velmi důsledně s dvěma dalšími, méně nápadnými taktikami nakládání s vyprávěcí osnovou.

Zaprvé poskytuje množství jasně rozpoznatelných vizuálních a zvukových podnětů, které lze při další otáčce spirály identifikovat jako tytéž. Zadruhé hned u dvou klíčových, později se navracejících motivů vynechává první část kauzálního vzorce. Ukazuje na ulici dva muže, kteří už ze země sbírají nákup z protrženého pytlíku, leč jeho protržení jsme neviděli. A stejně tak z jednoduché anekdoty s rybou, která přijde do baru a poručí si vodu, v osnově tentokrát zazní pouze její pointa. V následující otáčce se obě tyto drobné mezery v osnově doplní (srov. například muže s protrženým pytlíkem, 17–18). Procházení takřka identickým sledem míst a událostí je *pro nás* činěno opět zajímavým, když je zarámováno v nových, zvláštních souvislostech. Pro nás... protože na rozdíl od většiny pozdějších filmů procesem objevování spirálové povahy světa neprocházíme společně s protagonistou.

A tím se vracíme zpět k lavičce. Máme za sebou necelé dvě minuty filmu a hrdina jménem Myron se váhavě dává do rozhovoru s dívkou Dolores, přičemž se nervózně zadívá na hodiny: je půl jedné odpoledne. Důležité je, že tvůrci se

rozhodli scénu neuspěchat, kladou důraz na nejisté konverzační fráze na úvod, trapné ticho mezi jednotlivými replikami, obavu obou navzájem si vstupovat do soukromí... Právě vzorec zprvu váhavého, potenciálně milostného setkání a zadržávajícího se dialogu mezi sympatickou Dolores a nemluvným, ostýchavým úředníkem Myronem se stal silným výchozím schématem pro realizaci spirálového narativu. Ačkoli jsme dosud fikčním světem procházeli s Myronem, nyní nás proces vyprávění opatrně přesadí na druhou půlku lavičky do pozice naslouchající Dolores. Té se hrdina zprvu pomocí náznaků, ale nakonec čím dál upřímněji začne svěřovat s údělem svého spirálového bytí. Umná kombinace zmíněné váhavosti s relativní hektičností postupně sdělovaných informací je navíc zakotvena i v práci s reprezentovaným časem. Každý další pohled na hodiny totiž ukazuje, že uběhlo mnohem více z drahocenných minut, než bychom si mohli myslet – a to navzdory faktu, že z hlediska ekonomiky práce s časem projekce tvůrci jejich prvnímu rozhovoru věnují dlouhých sedm minut, takřka třetinu celkového trvání filmu.

Myron nejdříve poskytne Dolores (a nám) významné vodítko, že i kdyby se najedl minutu před dvanáctou, stejně bude mít za dvě minuty zase hlad. Skrze



několik vtípků na toto konto se dostanou k jeho neradostné práci ve velké firmě, která se kdysi dávno jevila jako dobrý nápad, přičemž podle Myrona už je pro něj pozdě na změnu. Po sérii dalších narážek přejde k dvojznačnému vyznání, že nikdy netušil, jak krátká může hodina být. Dolores je prý první cizí člověk, s nímž se kdy dal do řeči... když v tom z něj konečně vypadne, že se světem se děje něco hrozného. Je prý zaseknutý jako jehla na desce, opakuje dokola stále týchž devětapadesát minut od jedné minuty po dvanácté do jedné, načež se vše vrátí do stejného stavu jedné minuty po dvanácté, jako by se nic z toho nestalo. A on jediný si zřejmě všechno pamatuje, on jediný si uvědomuje, že zbytek světa žije život v devětapadesátiminutové smyčce – a za sebou má již mnoho desítek opakování. Jednotlivé části Myronovy čím dál nervóznější zповědi oddělují pohledy na nelitostně ubíhající čas na hodinách, občas skoro křičící... Dolores jsou věnovány jen krátké prostřihy a její reakce je sice chápavá, ale hodnotově neutrální (19), v centru stojí dlouhé detailní záběry na Myrona (20). A ve chvíli, kdy se Dolores poprvé zatváří zmateně nad tím, co jí vysvětluje (21), dokáže ji pravdomlupnost svých slov: předpoví důsledky několika náhodných událostí v parku kolem.²⁵ Nyní konečně po čtyřiceti pokusech našel odvahu Dolores oslovit a svěřit se s hrůzou prožívané zkušenosti... Obejmou se, ale deadline je neúprosný. Nastává tma, barevné obrazce, troubení automobilu a Myron stojí opět na silnici, zatímco hodiny ukazují 12:01.

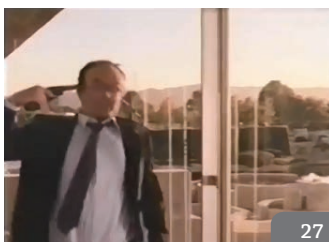
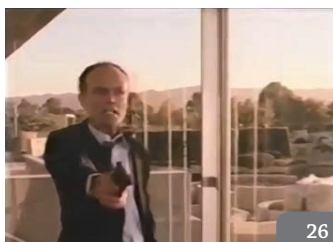
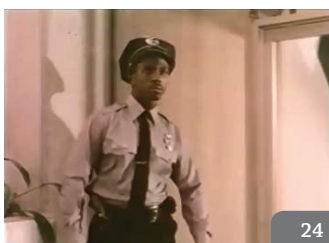
Dosud jsme sledovali jednu inscenační možnost filmařské realizace námětu o postavě uvězněné v časové spirále: zprostředkovaně skrze hrdinovu osobní zповěď. Ovšem právě druhá otáčka je klíčová v tom, jak do okamžiku setkání s Dolores dílem variuje a dílem v souladu s výše řečeným doplňuje otáčku předchozí, načež přichází zlom a variace se posune na odlišnou úroveň. Dolores samozřejmě Myrona po jeho přátelském oslovení nepoznává a on nemá sílu začít celý rozhovor znovu. Omluví se a odchází zničený parkem pryč. Stejně jako v minulém případě trvá první část otáčky necelé dvě minuty, načež se mění její nálada i logické směřování: Myron na cestě pryč od Dolores narazí na noviny, kdy na titulní straně čte palcové titulky, že „Držitel Nobelovy ceny předpovídá časový skok: Vesmír bude donekonečna opakovat jednu hodinu.“ (22) Má nový cíl, kontaktovat vědce. Čas ale běží, zatímco on se musí v kanceláři konfrontovat s lenivou a sarkastickou sekretářkou, které všechno dlouho trvá. Zatímco Myron na balkóně u kanceláře přemýšlí o sebevraždě, sekretářce se podaří jej s profesorem telefonicky spojit. Jenže jak profesora během zbývajících mála minut

25) Tento motiv se později objevuje v řadě dalších filmů, jež se spirálovým narativem pracují.

přesvědčit, že jeho teorie o střetu našeho hmotného vesmíru s antihmotným vesmírem byla pravdivá? Že k němu došlo – a Myron je možná jediný, kdo je schopen díky svému vědomí procházet smyčkou coby spirálou jím utvářených variant? Podaří se mu to a profesor rychle zmíní teorii o možné nezávislosti lidského vědomí na mašinérii vesmíru, jež ale sama o sobě nenabízí odpovědi – a v tu chvíli přichází tma, barevné obrazce a Myron stojí opět na silnici.

Klasičnost dosavadního narativního postupu je zjevná. V první otáčce jsme se dostali k poznání stavu světa skrze Myronův milostný cíl, ovšem naplnění bylo přerušeno s koncem hodiny. V druhé otáčce v sobě již nenašel sílu začít znovu, ale dostali jsme se k možnosti změnit stav světa skrze Myronův profesionální cíl, leč i v tomto případě bylo naplnění přerušeno s koncem hodiny. Klasický narativní vývoj by předpokládal následnou kombinaci obou těchto cílů a jejich postupné naplnění – ovšem ve třetí otáčce dojde k překvapivému tvůrčímu posunu, který je nicméně opět velmi precizně načasovaný.

V prvních necelých dvou minutách třetí otáčky opět sledujeme variaci otáček předchozích: tentokrát Myron nepřejde ulici hladce, ale málem ho srazí auto. Probíhá kolem pánů s papírovým pytlíkem i kolem Dolores v parku. Opět absolvuje rozhovor se sekretářkou, která ho má spojit s profesorem. Opět po oně minutě a padesáté vteřině navazuje na přerušovaný rozhovor... a opět v sobě najednou nenajde sílu v něm pokračovat a vnitřně rezignuje, zatímco našťvaný profesor položí telefon. Myron dlouze pasivně sedí a tiše sleduje ubíhající čas na budíku na svém pracovním stole. Vidíme krátké flashbacy do rodinné minulosti, na kterou zřejmě vzpomíná. Kane mu slza... a otáčka po dvou a půl minutách času projekce končí. Namísto logického vývoje událostí se dynamicky





proces vyprávění nečekaně zpomalil a zaměřil cele na vnitřní stav postavy Myrona. To znamená zásadní perspektivní zvrát v uchopení námětu: následující sled krátkých až velmi krátkých otáček nabízí sérii subjektivizujících, na Myronův vnitřní rozklad soustřeďovaných obrazů, které spojuje motiv zbavování se kufru. V jedné je v depresi, v následující se jen zbaví kufru, v další se snaží se alespoň pro jednu změnit běh událostí kolem sebe, v jiné si vybíjí agresivitu a frustraci na sekretářce.

Zdánlivý návrat k narativní klasičnosti a příčinné provázanosti znamená předposlední osmá, třiminutová otáčka: zavolá sekretářce, nechá ji domluvit mu schůzku s profesorem a dojede za ním taxíkem. Nové schéma událostí, nová prostředí, nová setkání i nové postavy, ovšem zároveň pouhých osm minut do konce hodiny. Myron začíná svůj dialog s profesorem slovy: „Nechci žít věčně, ne takhle...“ To je velmi důležitý motiv, který rozvíjí spíše introspektivní sérii existenciálních předchozích otáček než počáteční sérii otáček kauzálně řízených. Scéna je ovšem inscenačně vystavěna jako velmi klasická: Myron se snaží profesorovi vysvětlit situaci, ale ten mu nevěří a přivolá ozbrojenou ochranu (23–24). Teprve citace jeho vlastní teorie o nezávislém vědomí profesora přesvědčí, zvláště když mu Myron potvrdí další detaily této teorie. Není ovšem nic, co by pro Myrona dokázal udělat! Myron nejdříve pláče, ale pak se začne smát, že právě on je schopen svět změnit, on jediný. Vytrhne ochrance z pouzdra pistoli (25), nejdříve zamíří na profesora (26), ale pak otočí zbraň ke svému spánku (27) a zastřelí se (28). Obraz ztmavne a překvapivě dlouho (celých dvě stě osmáct okének) zůstává tmavý. Leč namísto závěrečných titulků se objeví barevné obrazce, zatroubí automobil a my vidíme Myrona stát na silnici (29), zatímco kamera couvá (30). Je odsouzen prožívat týchž devětapadesát minut navěky...

V adaptaci povídky tak tvůrci aplikovali hned několik nabízejících se schémat klasického filmového narativu: práci s opakováním a variováním motivů, napo-

jení na psychologicky definovaného hrdinu, milostný cíl a pracovní cíl, směřování ke kauzální sevřenosti událostí. Hned ve třech otáčkách navíc následovali tentýž vzorec asi dvouminutového montážního úvodu. Po něm přišel dialog přerušovaný resetem – který na konci následujícího asi dvouminutového montážního úvodu mohl pokračovat, ale hrdina k tomu nenašel sílu a přesunul svou pozornost k jinému cíli. Následovala osobnostní krize bližší spíše neklasickým postupům vyprávění. Narativní proces se posunul od externí perspektivy k vnitřní perspektivě, od smysluplnosti jednání k vyprázdnění smyslu o cokoli usilovat. Vyvrcholení filmu v předposlední smyčce pak sugerovalo návrat k prvnímu modelu, ale pouze s naprostou bezvýhodností dopovědělo ten druhý. Pozoruhodné je, že kdyby osnova vyprávění končila tmavým obrazem po sebevraždě, fungovala by tato velmi sevřeně a proces vyprávění působil jako uzavřený. Pokud by platil jeho předpoklad, hrdina by vlastní obětí zachránil svět od nekonečného opakování devětapadesátiminutové smyčky. Tvůrci nicméně zvolili krok bližší spíše schématům modernistických narativních tradic: namísto sevřenosti a uzavřenosti nabídli naprostou otevřenost, což samozřejmě ve formě krátkého filmu fungovalo jako silná pointa.

Provedená analýza filmu *12:01 PM* nám může napomoci vysvětlit hned několik věcí. Zprvce jsme viděli, jaké cesty tvůrci hledali k realizaci tehdy neotřelé narativní výzvy. Nepovedlo se mi bohužel pracovat s literární předlohou, jejíž tematickou rovinu film zřejmě následuje. Tak či onak, o literárnosti jeho celkového uspořádání by se dalo hovořit jen stěží. Velmi důvěrně totiž následuje hned několik různých tradic filmového vyprávění odvozených od důrazu na spolupráci rozmanitých složek stylu, přičemž ani jedna z jím přímo následovaných překvapivě není bezprostředně napojena na konkrétní žánrový model. Zadruhé film *12:01 PM* proto slouží jako laboratoř možných řešení audiovizuální práce se spirálovým narativem a najdeme v něm řadu postupů, které se později ve většině dalších audiovizuálních děl s tímto schématem objevují. Zatřetí na následujících dvou filmech bude lze pozorovat v návaznosti na *12:01 PM* hned dvě cesty, jimiž se spirálový narativ nejen mohl ubírat, nýbrž ubíral.

Dvě cesty. Na jedné straně mohl spirálový narativ i nadále reprezentovat dominantní vývojové schéma, pro jehož inovativní uchopování budou tvůrci hledat další a další schémata. To se stalo v případě celovečerního televizního filmu *12:01*, jenž byl ale zároveň dosud zřejmě posledním filmem, který postupoval při realizaci spirálového narativu touto cestou. Pozoruhodné je, že samo estetic-

ké východisko jeho tvůrců, tedy hledání příběhu vhodného k vyprávění určitým způsobem, se od druhé půlky devadesátých let stalo čím dál významnějším přístupem k hollywoodskému vyprávěčství²⁶ – kdy filmy jako *Úhel pohledu* (2008) nebo *Počátek* (2011) přinášejí zásadně odlišné formy estetických potěšení než takřikajíc spirálové snímky *Zdrojový kód*, *Na hraně zítřka* nebo *Všechno nejhorší*.

Oproti tomu se na druhé straně mohl spirálový narativ stát oním inovativním schématem, které bude sloužit k ozvláštňování jiných schémat dominantních. Touto cestou šli nakonec tvůrci snímku *Na Hromnice o den více*. Piši nakonec, protože soudě z jejich vzpomínání ve filmu o vzniku filmu *Groundhog Day: The Weight of Time* (2002) první verze scénáře začínala od prostředka: Phil Connors z nějakého pro diváky nepochopitelného důvodu věděl, co jiné postavy řeknou a udělají, zkrátka znal věci dříve, než se staly. V takovém případě by se jistě stavěl do popředí spirálový narativ jako dominantní schéma. Jenže jak poznamenává režisér a spoluscenárista Harold Ramis, bylo mu jedním z producentů pověděno, že divák se bude cítit podveden, dozví-li se nakonec, že jde o časový vír: „Ať to zkusím přepsat, a uvidí se.“ Skutečný proces proměn scénáře byl zřejmě méně přímočarý, ale podstatný je pro nás onen posun od spirálového narativu v roli dominujícího schématu k spirálovému narativu coby funkčnímu schématu inovativnímu, které se bude přizpůsobovat obecnějším, snáze srozumitelným žánrovým a vývojovým modelům.

Máme tu tedy dvojici filmů uvedených v roce 1993, z nichž oba můžeme chápat jako různé, paralelně realizované možnosti uchopení *jednodenní otáčkou* řízené spirály coby nového typu fantastického motivu ve výstavbě celovečerního filmu.²⁷ Tvůrci *12:01* hledali příběh k realizaci samotné spirálové techniky, a tak následovali první z uvedených cest, zatímco tvůrci *Na Hromnice o den více* spirálovou techniku nakonec využili k vyprávění příběhu, čímž následovali druhou z cest. Já se nicméně odrazím od něčeho jiného: od vztahu těchto dvou děl k již rozebranému krátkému snímku *12:01 PM*. Některým jeho vnitřním konstrukčním řešením na úrovni procesu i osnovy vyprávění se totiž mnohem význam-

26) K diskuzi o těchto takzvaných *puzzle filmech* srov. dvě knihy editované Warrenem Bucklandem (BUCKLAND 2009; BUCKLAND 2014b), srov. též PRZYLIPIAK 2016: 271–276. Jiné možnosti členění komplexnějších osnov současného populárního vyprávění nabízí BERG 2006: 5–61; PARSHALL 2012, KLECKER 2011, KLECKER 2013 či v souvislosti s konkrétními technikami BORDWELL 2006: 42–50, 72–103. Ve vztahu k nemožným *puzzle filmům* přemýšlejí obecněji o komplexních narativech Steven Willemsen a Miklós Kiss (KISS – WILLEMSSEN 2017), přičemž ve vztahu k diskusi rozvržené výše téma komplexní kinematografie obohacují o soustavnější zaměření se na perspektivy, terminologii a výkladové postupy spojené s kognitivními vědami, srov. též WILLEMSSEN 2018.

27) Tvůrci filmu *Na Hromnice o den více* tvrdili, že krátký film ani Lupoffovu povídku neznali, o čemž pro změnu tvůrci *12:01 PM* vážně pochybovali a pochybují, leč od žaloby nakonec ustoupili a rozhodli se přes to přenést. On-line: <<http://www.fanac.org/timebinders/lupoff.html>> (cit. 21. 5. 2018).

něji přiblížil film *Na Hromnice o den více*, zatímco tvůrci *12:01* jako kdyby se rozhodli začít úplně znovu a ze svého předchozího díla převzít jen východisko a některé dílčí postupy.

12:01. Ve filmu se vypráví příběh Barryho Thomase, bezvýznamného řadového zaměstnance firmy, jejíž výzkumné oddělení dlouhodobě vyvíjí super-urychlovač částic, který je schopen akcelarovat subatomární částice na rychlost vyšší než rychlost světla. Vláda se nicméně rozhodla projekt ukončit... a to právě v den, jehož se spolu s Barrym opakovaně účastníme. Barrymu se toho dne vysloveně nedaří. Musí si v ranním telefonátu s matkou vymýšlet neexistující přítelkyni, jeho podobně neúspěšný kolega mu vyvádí kanadské žertíky, nadřizená jej šikanuje a navíc se zjistí, že omylem vymazal z registru zaměstnanců dva významné výzkumníky. Kromě toho je zamilovaný do špičkové vědkyně Lisy, která ovšem o jeho existenci dosud vůbec nevěděla – a poprvé jej k jeho smůle zaznamená až během vskutku trapného náhodného rozhovoru ve firemní jídelně. A když se Barry snaží vylepšit svůj obraz později u Lisy v kanceláři, kde se tato právě pohádala s podřízeným kolegou, poníží se nakonec ještě víc... A aby toho nebylo dost, v 18:15 přímo před jeho očima při odchodu z práce neznámí atentátníci ve velkém automobilu Lisu zastřelí. Barry se ze smutku opije, po návratu domů rozbije květináč a minutu po půlnoci navíc dostane elektrickou ránu od lampy u postele. A ráno se probudí... do stejného dne.

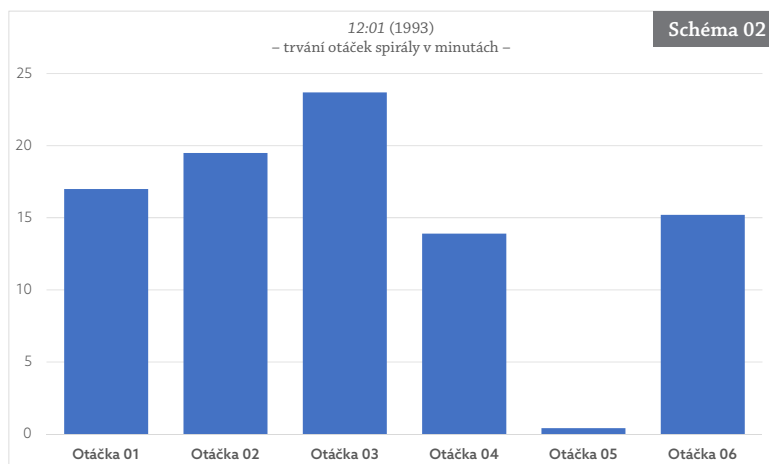
Úvodní otáčka spirály zabírá sedmnáct minut času projekce a výběrový soupis dějových prvků naznačuje hned několik taktik, které se tvůrci rozhodli následovat: hrdina musí přestat být ztroskotancem; hrdina musí sbalit vědkyni a zabránit její vraždě; společně musejí zjistit, proč se ji někdo snaží zabít – a zabránit tomu. Jako celek nicméně tento dějový vzorec neinovuje žádný jeden konkrétní žánrový model, nýbrž především využívá různá klasická schémata, aby realizoval vzorec opakování jednoho dne. A jakmile některá vyčerpá, nahradí je jinými, a tak si tato schémata předávají štafetu napříč srovnatelně dlouhými reprezentacemi otáček, přičemž právě architektonická hra s nimi byla pro tvůrce zjevně primární výzva.

V druhé otáčce (tedy jeho prvním variování dne) Barry pochopí, jak nebýt ztroskotancem a jak později přesvědčit Lisu o existenci časové smyčky, v níž se všichni kolem nevědomě ocitli, přičemž důraz je kladen právě na důsledné variování první otáčky. V především milostné třetí otáčce nejenže už Lisu skoro přesvědčí, ale hlavně pojme podezření na jejího kolegu – a nakonec Lise

zachrání život, ona se do něj zamiluje, vyspí se s ním a prozradí mu o sobě velmi důvěrnou informaci. V detektivní čtvrté otáčce už Barry není ztroskotanec, Lisa mu začne věřit (a chodit s ním) skoro okamžitě – a ukáže se, že jejich hlavní podezřelý je ve skutečnosti vládní agent, zatímco padouchem je šéf projektu. Právě on minutu po půlnoci ilegálně spustil/spustí urychlovač, čímž uvedl/ uvede svět do smyčky a Barryho do spirály. Otáčka končí tím, že všechny zastřelí. Zvláštní roli hraje oproti ostatním mimořádně krátká pátá otáčka, v níž rozzuřený Barry během jízdy v autě rekapituluje dosavadní dění a zjištění – leč vzápětí během autohavárie zemře. A nakonec vše uzavře šestá otáčka, která přejímá schéma špionážního příběhu, přičemž Barry dosáhne dosud nevídaného sociálního statusu ve společnosti a na konci urychlovač zabije zlovolného šéfa. Smyčka je zlomena, spirála končí a milenci přežijí do *dalšího* dne.

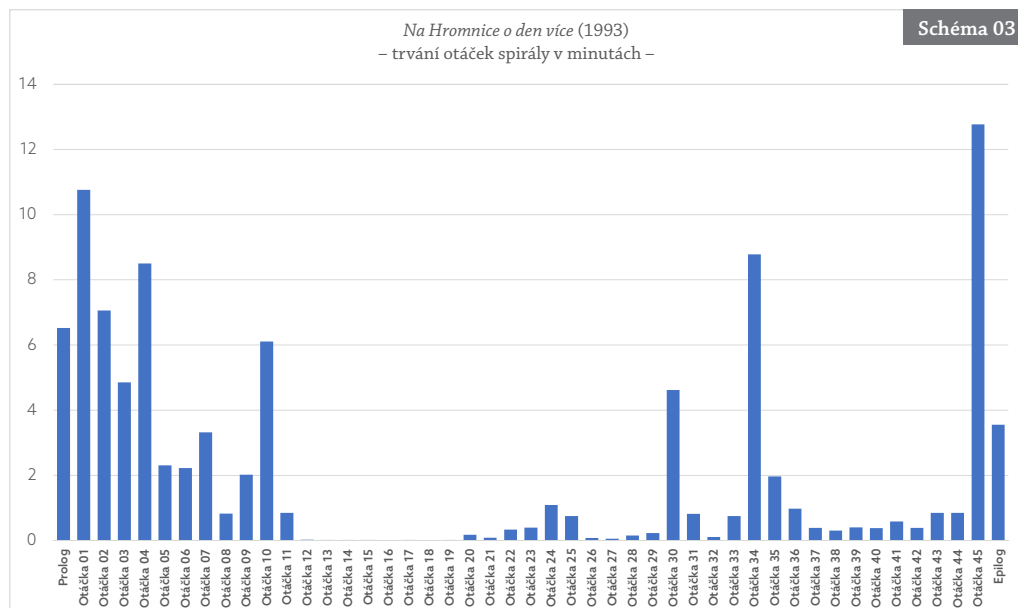
Film poměrně důsledně následuje obecná schémata klasického hollywoodského vyprávění v nastavených milostných a pracovních motivech či v rozdělení osnovy do srovnatelně dlouhých bloků. Stejně tak je tomu i ve finálním důrazu na vytěžení všech klíčových motivů z první otáčky a doplnění klíčových mezer v ústřední záhadě. Aby tvůrci vytvořili dojem soudržnosti, perspektivně se ne drží jen Barryho, ale předávají roli i ostatním postavám: nejdříve podezřelému kolegovi (hlavnímu padouchovi třetí a většiny čtvrté otáčky), ale především potom nejvyššímu nadřízenému (hlavnímu padouchovi na konci čtvrté a během šesté smyčky). Celková kontinuita je ovšem záměrně slabá, když se nastavení vlastností postav ostře přizpůsobuje požadavkům nově zapojených schémat. Ztroskotanec Barry přestane být nárazově ztroskotancem, zprvu dost sebejistá a emancipovaná Lisa se na povel začne do bezvýznamného kolegy zamilovávat a podřizovat se jeho plánům atp. Jinými slovy, vyprávěný příběh se vnitřním uspořádáním i reprezentací významů účelně přizpůsobuje požadavkům využívaného dominantního schématu.

Ze svého předchozího filmu si tvůrci vypůjčili hlavně nutnost rozmístit po smyčce řadu zvukových, vizuálních i složitějších situačních vodítek, které umožní divákovi – a v tomto případě i protagonistovi – vytvořit si kognitivní mapu alternativ uvnitř snadno následovatelného vzorce. Co naopak sami od sebe nepřevzali, byla na úrovni procesu vyprávění subjektivizace hrdiny, na úrovni aranžmá fikčního světa existenciální rozměr hrdinovy repetitivní zkušenosti a především na úrovni osnovy významná variabilita reprezentovaného trvání jednotlivých otáček. S výjimkou rekapitulační páté otáčky totiž tyto zastupují v čase projekce srovnatelně dlouhé celky (viz **schéma 02**). Z nich každý s proměnami důrazu na jednotlivé vývojové linie pokrývá celý čas dne



ve fikčním světě, který je pouze v případě třetí otáčky delší o rozsáhlejší milostnou část po neúspěšném pokusu o atentát na Lisu.

Na Hromnice o den více. Oproti tomu film *Na Hromnice o den více* postupuje konstrukčně mnohem významněji ve stopách výše analyzovaného krátkého filmu *12:01 PM* (ať už šlo o záměr, či shodu okolností). Především zachovává přísnou kontinuitu hrdinovy perspektivy napříč potenciálně velmi dlouhou spirálou, jež je v osnově realizována skrze značné množství krátkých otáček. Pokud



na třiadvacet a půl minuty (bez titulků) trvání projekce *12:01 PM* připadlo celých devět otáček, pak na sedmaosmdesát a čtvrt minuty (bez prologu, epilogu a titulků) trvání projekce *Na Hromnice o den více* jsem jich napočítal přinejmenším pětáctřicet (viz **schéma 03**). A to jednotlivé narážky v dialozích sugerují časové výpustky hrdinovy spirály v řádu let. Jestliže tedy jedna otáčka *12:01 PM* trvala průměrně dvě a půl minuty, pak jedna otáčka *Na Hromnice o den více* tuto tendenci s necelými dvěma průměrnými minutami následuje – zatímco otáčka ve filmu *12:01* trvala průměrně patnáct minut.

S tím pak souvisí i umenšená role konkrétních otáček na vrub zastřešujících vzorců vývoje, jimž jednotlivé delší otáčky či série kratších otáček slouží. Na nižší úrovni vkládáním dynamiky při reprezentaci opakovaných pokusů hrdinova úsilí něčeho dosáhnout (např. získá informaci, již v další otáčce využije). Na vyšší úrovni je nicméně klíčovým prostředkem práce s dlouhodobějšími protagonistovými cíli, které spolu zároveň věcně souvisejí: rozvíjejí plynulou trajektorii jeho osobního vývoje. V abstraktnějším smyslu na této bázi fungovala vývojová trajektorie filmu *12:01 PM*, která se soustřeďovala na rozklad hrdinovy osobnosti ve spirále s velmi krátkými otáčkami. Spirála sama tak zůstávala neopominutelným významovým horizontem. Zapojení tohoto principu ve filmu *Na Hromnice o den více* je mnohem konkrétnější, protože vlastně aktualizuje hned několik ustavených žánrových vzorců americké kinematografie: (a) pronikání do komunitního života na malém městě jako pozadí, (b) polepšení povahově odpudivého hrdiny.

Jinak řečeno, tvůrci za pomoci spirálového narativu na jedné straně odvyprávěli variaci příběhu Dickensovy *Vánoční koledy* a na druhé straně (mnohaletou) hrdinovu cestu spirálou napojili právě na logickou sérii jeho dlouhodoběji následovaných cílů. Když Phil Connors zjistí, že se ocitl ve spirále, jeho prvním, spíše rozostřeným cílem se stává užívání si života: sex, jídlo, peníze, alkohol a zločinecké výstřelky. Tohoto cíle bezesporu dosáhne, ale v delším časovém horizontu jeho další následování nepovažuje za uspokojivé. Druhý Philův cíl je mnohem zaostřenější: chce sbalit svou nejen krásnou, ale hlavně chytrou, velkorysou a mimořádně zásadovou kolegyni Ritu. Využije každý střípek informací, jež se mu o ní podaří napříč řadou oddělených otáček spirály zjistit – ale ať se snaží sebevíc, vždycky nakonec selže.²⁸ Třetím cílem se proto stává zabít se, jenže navzdory značné vynalézavosti ani v tomto ohledu není úspěšný, protože spirála

28) V citovaném filmu *Groundhog Day: The Weight of Time* říká Stephen Tobolowsky, představitel jedné z postav, že jako diváci Philovi vlastně v této části filmu vůbec nepřejeme, aby Ritu získal – a až na konci zjistíme, že teď už ano, teď už mu to přejeme.

jeho fikčního světa mu neumožňuje zemřít. Pokaždé se ráno probudí v posteli se stejnou písni, potká stejné lidi, slyší stejné věty a čelí podobným výzvám. Čtvrtý cíl tak najde v kultivování sebe sama – naučí se hrát na klavír, naučí se sochat z ledu, intenzivně se vzdělává atp. A nakonec, pátým Philovým cílem se stane nezištná kultivace jeho malého jednodenního světa, což se nakonec ukáže být právě onou cestou ze spirály otáček. Současně svými rozvíjenými vlastnostmi a schopnostmi mimoděčně okouzlí a nakonec (tentokrát již nezáměrně) sbalí svou kolegyni Ritu.²⁹ Pozoruhodné přitom je, že z osnovy nedokážeme vyvodit doslova nic o Philově minulosti... zůstává pouze přítomnost, respektive jeho postupná proměna ve zdánlivě nekonečné spirále přítomnosti.³⁰

Právě Philova cesta k lepšímu, nikoli jinému Philovi (EBERT 2011: 182) je dominujícím vzorcem filmu *Na Hromnice o den více*. Spirálový narativ je prostředek k jeho odvyprávění, který zůstává v souladu s tradicemi hollywoodského stylu pro divácký zážitek spíše nápomocný. Proces vyprávění je proto nadřazený jeho osnově – stejně jako je aranžmá Philova fikčního světa podřazeno jeho dynamice: hrdina se ukazuje být čím dál nepostradatelnějším pro stále větší množství obyvatel světa a dokáže se během „jednoho dne“ stát nejmilovanějším člověkem ve městě. Spirála nemá žádnou příčinu ani žádné vysvětlení, ale na rozdíl od 12:01 PM či 12:01 o to tvůrci ani neusilovali.³¹ Jak ostatně vyplývá z většiny audiovizuálních děl, které se k tomuto inovativnímu schématu obracejí, spirálu lze odůvodnit prakticky čímkoli a může mít řadu podob, protože záleží především na tom, jaký příběh má být jejím prostřednictvím vyprávěn.

Závěr

Vrátím-li se k východiskům této studie, usiloval jsem vymezit, popsat a na příkladech vysvětlit spirálový narativ jako inovativní schéma, které pro audiovizuální tvůrce plní ozvlášťující funkce ve vztahu k rozmanitému množství zavedených žánrových či obecněji vývojových modelů. Nejdříve jsem ve volné návaznosti na gombrichovskou koncepci dějin umění spirálový narativ vztáhl (a) obecněji k otázkám schémat, revizí a inovací ve filmařské praxi a (b) konkrét-

29) Tato pasáž vychází z mého výše zmíněného anglického článku, kde jsem ale film rozebíral v jiných souvislostech (KOKES 2019 [forthcoming]).

30) Podobně „přítomně“ jsou vystavěni i někteří další protagonisté spirálových narativů, například hrdina *Na hraně zítřka*.

31) Viz film *Groundhog Day: The Weight of Time*.

něji k roli fantastické fikce v tomto dlouhotrvajícím tvůrčím procesu. Takové vymezení by bylo samo o sobě vágní a tvořilo toliko úvod k dvěma rozsáhlejšími výkladovými bloky.

První z nich vyšel z důsledné analýzy rozsáhlého vzorku všech dostupných *amerických* filmů určených pro kina, pro televizi a pro VOD distribuci, přičemž zohlednil několik epistemických pozadí. Nejdříve se ptal po povaze a funkcích schématu spirálového narativu ve vztahu k schématu narativu smyčkového, s nímž bývá analyticky i teoreticky usouvztažňován. Argumentoval, že tato narativní schémata se liší jak z hlediska výstavby vyprávění a fikčního světa, tak především v kinematografických tradicích, v nichž jsou jako inovativní volba upřednostňována. Dané rozlišení zároveň umožnilo lépe porozumět několika zastřešujícím estetickým normám vyvozeným z celovečerních děl se spirálovým narativem. V návaznosti na dosavadní argumentaci bylo nakonec možno se ptát nejen na to, kterak tato díla zřejmě využívají, stimulují či obelhávají diváckou kognitivní aktivitu, ale kde vlastně spirálový narativ jako inovativní schéma pramení.

Zatímco první blok studie postupoval po konceptuálních rámcích, druhý její blok vedl výklad pomocí analýzy materiálu celkových děl. Namísto rozboru nejslavnějších spirálových filmů se přitom věnoval jednoduše prvním třem, které se spirálovým narativem soustavně pracovaly. Bylo tak možno načrtnout trajektorii (a) ustavování spirálového narativu během první poloviny devadesátých let, (b) jeho proměňujícího se potenciálu a hlavně (c) posunu funkce od dominantního schématu právě ke schématu inovativnímu. Každá ze tří analýz současně volila jiný úhel pohledu a sledovala různé aspekty formální výstavby zkoumaných filmů. Bylo tak možno jednotlivými rozborů alespoň výběrově poukázat i na rozmanitost uměleckých možností, které mohou z tvůrčího využití schématu spirálového narativu vyplývat.

Současně je třeba mít na vědomí limity předloženého výzkumu. Předpokládám platnost předložených hypotéz pro vzorek analyzovaných filmových děl, leč budoucí filmy a dynamika umělecké praxe mohou do našeho poznání spirálového narativu vnést zcela nové parametry a vyžádat si tak revize. Už proto, že jen za posledních několik málo roků vzniklo více celovečerních filmů se spirálovým narativem než v předchozích patnácti letech, takže se může zesilovat tlak na hledání dalších inovativních schémat. Podobně lze předpokládat, že porozumění možnostem spirálového narativu bude záhodno upravit ve chvíli, kdy je přestaneme analyzovat jako fenomén spojený s celovečerními filmy, ale rozšíříme zájem i na dosud výrazněji nezohledněnou oblast televizních seriálů.

S tím ostatně souvisejí i další oblasti, na něž bude potřeba na poli výzkumu spirálového narativu teprve vstoupit. Na jedné straně se lze ptát po specifických vyplývajících z nároků různých produkčních či distribučních platforem – a na druhé straně čekají na zodpovězení otázky spojené s dlouhodobějšími historickými proměnami. Moje studie nicméně vyšla z předpokladu, že chceme-li do budoucna porozumět odlišnostem a diskontinuitám, musíme nejdříve popsat a vysvětlit rozpoznatelné kontinuity, tedy obecněji využívané estetické normy – a proces raného etablování spirálového narativu coby inovativního schématu.³²

LITERATURA

BERG, Charles Ramírez

2006 „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the “Tarantino Effect”, *Film Criticism* 31, č. 1/2, Fall, s. 5–61

BOČEK, Jaroslav

1968 *Kapitoly o filmu* (Praha: Orbis)

BORDWELL, David

2018 „Seeing and Seeking: A Beholder’s Guide to Gombrich“, nepublikované podklady k přednášce, poskytnuto DB

2017 *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (Chicago – London: The University of Chicago Press)

2008 *Poetics of Cinema* (New York – London: Routledge)

2006 *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press)

2002 „Film Futures“, *SubStance* 31, č. 1, s. 88–104

1997 *On the History of Film Style* (Cambridge – London: Harvard University Press)

1985 *Narration in the Fiction Film* (Madison: The University of Wisconsin Press)

BORGES, Jorge Luis

1969 *Artefakty*, přel. Kamil Uhlíř (Praha: Odeon)

BRANIGAN, Edward

2002 „Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations. A Response to David Bordwell’s ‘Film Futures’“, *SubStance* 31, č. 1, s. 105–113

32) Předně děkuji Jaroslavu Cibulkovi a Pavlu Skopalovi, kteří text s velkou pečlivostí přečetli a přišli s řadou cenných kritických či analytických postřehů. Za další podněty, komentáře, diskuse nebo poskytnuté filmy k tomuto článku či k předchozím fázím mého výzkumu spirálových narativů jsem vděčný Warrenu Bucklandovi, Petru Čemusovi, Jakubu Klímovi, Jance Kokešové, Martinu Kosovi, Danovi Krátkému, Martinu Šrajerovi a Filipu Šulovi. Casperu Tybjergovi děkuji za laskavou pomoc s informacemi a podklady k *Vozkovi smrti*, Davidu Bordwellovi pak za vstřícné zprostředkování nepublikovaných podkladů k jeho přednášce.

1992 *Narrative Comprehension and Film* (London – New York: Routledge)

BUCKLAND, Warren

2014a „Source Code’s Video Game Logic“, in Warren Buckland (ed.): *Hollywood Puzzle Films* (New York – London: Routledge – American Film Institute), s. 185–197

BUCKLAND, Warren (ed.)

2014b *Hollywood Puzzle Films* (New York – London: Routledge – American Film Institute)

2009 *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (West Sussex: Wiley Blackwell)

BURNETT, Colin

2008 „A New Look at the Concept of Style in Film. The Origins and Development of the Problem–Solution Model“, *New Review of Film and Television Studies* 6, č. 2, s. 127–149

CAMERON, James (et al)

2018 *James Cameron’s Story of Science Fiction* (San Rafael: Insight Editions)

CAMPBELL, Joseph

2017 *Tisíc tváří hrdiny*, přel. Hana Antonínová (Praha: Argo)

CARROLL, Noël

1990 *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (London – New York: Routledge)

DĚDINOVÁ, Tereza

2015 *Po divné krajině. Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (Brno: Masarykova univerzita)

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

EBERT, Roger

2011 *Great Movies III* (Chicago – London: University of Chicago Press)

ECO, Umberto

2012 „Zpráva o třetím zasedání: Literatura a umění“, in Sture Allén (ed.): *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*, přel. Lubomír Doležel (Praha: Academia), s. 403–416

GENETTE, Gérard

2005 *Metalepsa. Od figúry k fikcii*, přel. Andrej Záthurecký (Bratislava: Kalligram)

GOMBRICH, Ernst

1985 *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, přel. Miroslava Tůmová (Praha: Odeon)

1984 *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (London: Phaidon)

1971 *Norm & Form* (London – New York: Phaidon)

GRODAL, Torben

1997 *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Oxford University Press/Clarendon)

HALTOF, Marek

2008 *Krzysztof Kiesłowski a jeho filmy*, přel. Zdeněk Holý, Martina Knápková, Václav Žák (Praha: Casablanca)

HEIDBRINK, Henriette

2014 „Toe Die Right: The Impact of Ludic Forms on the Engagement With Characters“, *Projections* 8, č. 1, s. 61–82

2013 „1, 2, 3, 4 Futures – Ludic Forms in Narrative Films“, *SubStance* 42, č. 1, s. 146–164

KISS, Miklós – WILLEMSSEN, Steven

2017 *Impossible Puzzle Films. A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

KLECKER, Cornelia

2013 „Mind-Tricking Narratives. Between Classical and Art-Cinema Narration“, *Poetics Today* 34, č. 1–2, s. 119–146

2011 „Chronology, Causality... Confusion. When Avant-Garde Goes Classic“, *Journal of Film and Video* 63, č. 2, s. 11–27

KOKEŠ, Radomír D.

2019 „Edge of Time Turn: Notes on ‚Spiral Narrative‘ as a Creative Tactic in Cinema and Television“, in Miroslaw Przylipek (ed.): *Fast, complex, hybrid, slow... Narration in a fiction film revisited* (Amsterdam: Amsterdam University Press) [forthcoming]

2016 *Světý na pokračování. Rozbor možnosti seriálového vyprávění* (Praha: Akropolis)

2015 *Rozbor filmu* (Brno: Masarykova univerzita)

2011 „Teoretizování o žánrové pomezí a fikčních světech českých sci-fi komedií“, *Illuminace* 23, č. 3, s. 71–92

KOVÁCS, András Bálint

2007 *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago, London: The University of Chicago Press)

LAGERLÖFOVÁ, Selma

1920 *Vozka smrti*, přel. Emil Walter (Praha: Nakladatel Alois Hynek v Praze)

LAGERROTH, Ulla-Britta

1963 *Körkarlen och Bannlyst. Motiv-och idéstudier i Selma Lagerlöfs 10-talsdiktning* (Lund: Bonnier)

MANOVICH, Lev

2018 *Jazyk nových médií*, přel. Václav Janoščík (Praha: Karolinum)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 „Problémy estetické normy“, in Týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel), s. 35–48

1966 „Estetická norma“, in Týž: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 74–77

MUNBY, Jonathan

2000 „A Hollywood Carol's Wonderful Life“, in Mark Connelly (ed.): *Christmas at the Movies. Images of Christmas in American, British and European Cinema* (London, New York: I. B. Tauris), s. 39–57

PARSHALL, Peter F.

2012 *Altman and After. Multiples Narratives in Film* (London, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press)

PRZYLIPIAK, Mirosław

2016 *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później* (Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne)

RICHARDSON, Brian

2002 „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction“, in Brian Richardson (ed.): *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (Columbus: Ohio State University Press), s. 47–63

ROESE, Neal J. - OLSON, James M. (eds.)

1995 *What Might Have Been. The Social Psychology of Counterfactual Thinking* (New York, London: Psychology Press)

RYAN, Marie-Laure

2009 „Temporal Paradoxes in Narrative“, *Style* 43, č. 2, s. 142–164

2006 *Avatars of Story* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press)

SEGAL, Eyal

2015 „Time Travel Stories as a Challenge to Narratology. The Case of The Time Traveler's Wife“, *Poetics Today* 36, č. 4, s. 529–560

SPELLMAN, Barbara A. – KINCANNON, Alexandra P. – STOSE, Stephen J.

2005 „The Relation Between Counterfactual and Causal Reasoning“, in David R. Mandel – Denis J. Hilton – Patrizia Catellani (eds.): *The Psychology of Counterfactual Thinking* (London, New York: Routledge), s. 28–43

THANOULI, Eleftheria

2009 *Post-Classical Cinema* (London: Wallflower Press)

THOMPSON, Kristin

1999 *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique* (Cambridge, London: Harvard University Press)

TYBJERG, Casper

2016 „Seeing through Spirits: Superimposition, Cognition, and The Phantom Carriage“, *Film History* 28, č. 2, s. 114–141

TYKWER, Tom

2000 *Lola běží o život*, přel. Kateřina Selnerová (Praha: Maťa)

WILLEMSSEN, Steven Petrus Martinus

2018 *The Cognitive and Hermeneutic Dynamics of Complex Film Narratives* (Groningen: University of Groningen)

YOUNG, Kay

2002 „That Fabric of Times: A Response to David Bordwell's ‚Film Futures‘“, *SubStance* 31, č. 1, s. 72–84

CITOVANÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA:

12 Dates of Christmas (James Hayman, USA, 2011)

12:01 (Jack Sholder, USA, 1993)

12:01 PM (Jonathan Heap, USA, 1990)

12 opic (Twelve Monkeys, Terry Gilliam, USA, 1995)

50x a stále poprvé (50 First Dates, Peter Segal, USA, 2004)

ARQ (Tony Elliot, USA, 2016)

Before I Fall (Ry Russo-Young, USA, 2017)

Co se stalo o Vánocích (Mickey's Once Upon a Christmas, Alex Mann, Bradley Raymond et al, USA, 1999)

Doctor Who (Velká Británie, 1963–1988)

Dvojj život Veroniky (La double vie de Veronique, Krzysztof Kiesłowski, Francie / Polsko / Norsko, 1991)

Elysium (Neill Blomkamp, USA, 2013)

Gamer (Mark Neveldine, Brian Taylor, USA, 2009)

Groundhog Day: The Weight of Time (Michael Gillis, USA, 2002)

Happy End (Oldřich Lipský, Československo, 1967)

La Charrette fantôme (Julien Duvivier, Francie, 1939)

Christmas Every Day (Larry Pearce, USA, 1996)

Chyťte doktora (Martin Dolenský, Česko, 2007)

Každý den jsou Vánoce (Catherine Cyran, USA, 2006)

Kdo chce zabít Jessii? (Václav Vorlíček, Československo, 1966)

Kdybych žila znovu (Repeat Performance, Alfred L. Werker, USA, 1947)

Lola běží o život (Lola Rennt, Tom Tykwer, Německo, 1998)

Matrix (The Matrix, Andy Wachowski, Larry Wachowski, USA / Austrálie, 1999)

Na hraně zítřka (Edge of Tomorrow, Doug Liman, USA / Kanada, 2014)

Na Hromnice o den více (Groundhog Day, Harold Ramis, USA, 1993)

Náhoda (Przypadek, Krzysztof Kiesłowski, Polsko, 1987)

Nahý (Naken, Mårten Knutsson, Torkel Knutsson, Švédsko, 2000)

Naked (Michael Tiddes, USA, 2017)

Návrat do budoucnosti (Back to the Future, Robert Zemeckis, USA, 1985)

Návrat do budoucnosti II (Back to the Future Part II, Robert Zemeckis, USA, 1989)

Návrat do budoucnosti III (Back to the Future Part III, Robert Zemeckis, USA, 1990)

Osudový dotek (The Butterfly Effect, Jonathan Mackye Gruber, Eric Bress, USA, 2004)

Pan Osud (Mr. Destiny, James Orr, USA, 1990)

Pán času (Doctor Who, Velká Británie, 2005–?)

Peggy Sue se vdává (Peggy Sue Got Married, Francis Ford Coppola, USA, 1986)

Počátek (Inception, Christopher Nolan, USA/Velká Británie, 2011)

- Poslední den prázdnin* (The Last Day of Summer, Blair Treu, USA, 2007)
Premature (Dan Beers, USA, 2014)
Probudím se včera (Miloslav Šmídmajer, Česko, 2012)
Příchozí (Arrival, Denis Villeneuve, USA, 2016)
Rampa (La jetée, Chris Marker, Francie, 1962)
Repeaters (Carl Bessai, Kanada, 2010)
Robinson Crusoe na Marsu (Robinson Crusoe on Mars, Byron Haskin, USA, 1964)
Srdcová sedma (Sliding Doors, Peter Howitt, Velká Británie / USA, 1998)
Svatba o Vánocích (A Christmas Wedding Date, Fred Olen Ray, USA, 2012)
Terminátor (Terminator, James Cameron, USA / Velká Británie, 1984)
Terminator Genisys (Terminator: Genisys, Alan Taylor, USA, 2015)
Turn Back the Clock (Edgar Selwyn, USA, 1933)
Turn Back the Clock (Larry Elikann, USA, 1989)
The Twilight Zone (USA, 1959–1964)
Úhel pohledu (Vantage Point, Pete Travis, USA, 2008)
Urusei Yatsura 2: Beautiful Dreamer (Urusei Yatsura 2 Byūtifuru Dorimā, Mamoru Oshii, Japonsko, 1984)
Vozka smrti (Körkarlen, Victor Sjöström, Švédsko, 1921)
Vražedná minulost (Haunter, Vincenzo Natali, Kanada, 2013)
Všechno nejhorší (Happy Death Day, Christopher Landon, USA, 2017)
Vyvolený (Unbreakable, M. Night Shyamalan, USA, 2000)
When We First Met (Ari Sandel, USA, 2018)
Za rozbřesku (Day Break, tvůrce Paul Zbyszewski, USA, 2007)
Zdrojový kód (Source Code, Duncan Jones, USA / Kanada, 2011)
Zítřka vstanu a opařím se čajem (Jindřich Polák, Československo, 1977)
Zpráva o Evropě (Europa Report, Sebastián Cordero, USA, 2013)
Zrození Planety opic (Rise of the Planet of the Apes, Rupert Wyatt, USA, 2011)
Život je krásný (It's a Wonderful Life, Frank Capra, USA, 1946)

Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D., douglas@phil.muni.cz, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno, Česká republika / Department of Film Studies and Audiovisual Culture, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, Czech Republic