

Transcendence ve filmech Václava Kadrnky

Aleš Pojar

Bakalářská práce
2023



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Aleš Pojar
Osobní číslo: K20240
Studijní program: B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace: Režie a scenáristika
Forma studia: Prezenční
Téma práce:
1. Teoretická část: Transcendence ve filmech Václava Kadrnky
2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Přípustné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10 – 15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20 – 25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: **viz Zásady pro vypracování**
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.
SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0417-6.
MARTINCOVÁ, Kamila. *Intertextovost ve filmu Křížáček*. Olomouc: bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta, 2019.
ODSTRČIL, Jan. *Osmdesát dopisů*. Olomouc: bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta, 2012.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Jana Bébarová**
Ateliér Audiovize
Vedoucí praktické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2022**
Termín odevzdání bakalářské práce: **19. května 2023**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2022

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Prohlašuji, že:

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

Ve Zlíně dne: 18. 5. 2023

Jméno a příjmení studenta: Aleš Pojar

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Cílem této bakalářské práce je zjistit, jestli existují způsoby, jakými režisér Václav Kadrnka ve svých filmech dosahuje transcendentního a filozofického rozměru. Tato bakalářská práce obsahuje teoretický vhled do problematiky transcendence ve filmovém umění. Dává si za cíl ozřejmit transcendentní styl Paula Schradera, spirituální modus Jaromíra Blažejovského, osvětlit, jak vnímá poetiku prostoru fenomenolog a filozof Gaston Bachelard. Zahrnujíc tyto znalosti, s ohledem na transcendenci a obraznost, pak autor analyzuje tři filmy Václava Kadrnky a to *Osmdesát dopisů*, *Křížáček* a *Zpráva o záchraně mrtvého*. Ty následně podrobuje komparativní analýze. Toto téma je v práci završeno rozhovorem s Václavem Kadrnkou.

Klíčová slova: Václav Kadrnka, transcendence ve filmu, filmová obrazovost, snění filmem

ABSTRACT

The goal of this bachelor's thesis is to explore whether there are ways in which director Václav Kadrnka achieves a transcendent and philosophical dimension in his films. This thesis provides a theoretical overview of the issue of transcendence in film art, aiming to clarify the *Transcendental Style* by Paul Schrader, the *Spiritual Mode* by Jaromír Blažejovský, and to illuminate how the phenomenologist and philosopher Gaston Bachelard perceives the *Poetics of Space*. Drawing on this knowledge, and with regard to transcendence and imagery, the author analyzes three films by Václav Kadrnka, namely *Eighty Letters*, *Little Crusader*, and *Saving One Who Was Dead*, which are subsequently subjected to comparative analysis. This topic is concluded with an interview with Václav Kadrnka.

Keywords: Václav Kadrnka, transcendence in film art, filmic imagery, dreaming through film

Děkuji Václavu Kadrnkovi za to, že si něco myslí a nebojí se sdílet své vidění světa, prostřednictvím filmu. Rovněž mu děkuji za velmi inspirativní a otevřený rozhovor. Děkuji také vedoucí své práce Mgr. Janě Bébarové za ochránářskou, přesto volnou ruku.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 TRANSCENDENCE VE FILMOVÉM UMĚNÍ	12
1.1 TRANSCENDENTNÍ STYL PODLE PAULA SCHRADERA	13
1.2 SPIRITUÁLNÍ MODUS PODLE JAROMÍRA BLAŽEJOVSKÉHO.....	15
1.3 POETIKA PROSTORU PODLE GASTONA BACHELARDA	17
1.4 TRANSCENDENCE VE FILMOVÉM UMĚNÍ?.....	19
II ANALYTICKÁ ČÁST	20
2 ANALÝZA FILMŮ VÁCLAVA KADRŇKY	21
2.1 OSMDESÁT DOPISŮ	22
2.2 KŘÍŽÁČEK	27
2.3 ZPRÁVA O ZÁCHRANĚ MRTVÉHO	32
2.4 KOMPARATIVNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH FILMŮ	35
3 ROZHOVOR S VÁCLAVEM KADRŇKOU	37
ZÁVĚR	51
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	52
SEZNAM OBRÁZKŮ	53

ÚVOD

„Proč by ale film nemohl fungovat třeba jako modlitba?“ je jedna z úvah Václava Kadrnky, kterou pronesl v rozhovoru pro Cinepur v čísle 112¹. Jeho filmy tak vlastně fungují. Nesou nás na vysoká místa, pokud s nimi na cestě spolupracujeme. Václav Kadrnka je český režisér a producent světového formátu, ačkoliv se mu doma často nedostává širokého uznání. Jeho režijní styl je nejen na domácí scéně jedinečný ve svém precizním přístupu k výtvarnu, minimalismu, ale i pohybu. Skrze jeho filmy lze nalézat pravdu o nás samých, i o společnosti. Fungují tak jako forma meditace a lze jim z určitého pohledu přisuzovat transcendentní a filozofický rozměr.

V této práci se pokusím objasnit pojem transcendence ve filmovém umění. V teoretické části se zaměřím na to, jak Paul Schrader² vysvětluje pojem *transcendentní styl*, jak filmovou spiritualitu vnímá Jaromír Blažejovský³ se svým *spirituálním mode*m a jak filozof a fenomenolog Gaston Bachelard⁴ sní v obraze a prostoru.

V analytické části se pak skrze analýzu filmů *Osmdesát dopisů*⁵, *Křížáček*⁶ a *Zpráva o záchraně mrtvého*⁷ pokusím obhájit tvrzení, že tyto filmy mají transcendentní a filozofický rozměr. Co možná nejvíce konkrétně se při analýze pokusím popsat, jak na mě obrazy Václava Kadrnky působí a jak působím já na ně. Budu zkoumat vyjadřovací prostředky jako je čas, pohyb, pasivita, intertextualita, rámování a zvuk, o nichž se domnívám, že s divákem zahajují klíčovou komunikaci směřující k transcendentnímu a filozofickému prožitku. Při analýze budu využívat terminologii Paula Schradera, Jaromíra Blažejovského a Gastona Bachelarda. Filmy následně podrobím komparační analýze, abych došel k tomu, jak se u Václava Kadrnky vyjadřovací prostředky proměňují a do jaké míry se transformuje jeho přemýšlení o filmu. Dále mě zajímá, co autora vede k uchopení filmu určitým způsobem a jestli je právě transcendence či duchovno jeho vědomý cíl, na což se mimo jiné zaměřím v rozhovoru s ním.

S filmy Václava Kadrnky jsem se seznámil v rámci přijímacího řízení na ateliér Audiovize Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Pedagogové nám pustili film *Křížáček*, který jsme měli v rámci jednoho z úkolů zanalyzovat. Ač jsem byl ve velikém stresu, při

¹ BOHÁČKOVÁ, Kamila, 2017. Rozhovor s Václavem Kadrnkou pro CINEPUR, číslo 112.

² SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1.

⁴ BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

⁵ *Osmdesát dopisů* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2010

⁶ *Křížáček* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2017

⁷ *Zpráva o záchraně mrtvého* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2021

pozorování mě nezajímalo nic jiného, než film, který na plátně sleduju. Nebylo to o tom, že by mě *Křižáček* strhl a já zapomněl, že dělám přijímačky, ale o tom, že mě jeho poetika oslovila natolik, že jsem s ním byl schopen komunikovat, navzdory okolnostem. Mám za to, že Václav Kadrnka v plné šíři využívá prostředky filmového umění pro to, aby ukázal, jak vidí svět. To je pro mě velmi inspirativní. Nejen pro mou vlastní filmovou tvorbu, ale i pro způsob uvažování... filmy Václava Kadrnky nás ostatně učí, že to spolu silně souvisí.

I. I. TEORETICKÁ ČÁST

1 TRANSCENDENCE VE FILMOVÉM UMĚNÍ

Pojem transcendence je sám o sobě obtížně uchopitelný. Je totiž filozoficky i teologicky velmi široký. Ve filmu se často jedná o předpoklad, že nás při sledování něco přesahuje. Často skloňovaný pojem, je *transcendentní prožitek*. Můžeme k němu přistupovat z diváckého, i tvůrčího hlediska, stejně tak z náboženského (teologického) i nenáboženského (psychologického, filozofického). Filmy, jimž můžeme přisuzovat transcendentní rozměr, můžeme zařazovat do tzv. **duchovních, spirituálních**, či dokonce **náboženských** filmů. Jejich zařazení je velmi subjektivní, často intuitivní. Podle Jaromíra Blažejovského jim však můžeme duchovní rozměr přisuzovat, na základě rozličných kritérií. Ve své knize *Spiritualita ve filmu*⁸ uvádí následující:

Kritérium **obsahové** zohledňuje filmy přímo ztvárňující náboženskou tematiku (výjevy z Bible), či naopak rouhačskou nebo protináboženskou. Kritérium **konfesní** je pak založeno na autorovi, který sám sebe nazývá věřícím a podle něhož, je i jeho tvorba duchovní. Často aplikovaná kritéria jsou také **hodnotová** nebo **etická**. Z pohledu věřícího pak také kritérium **authority**, kdy například Papež některému filmu přiřadí tento rozměr. Z pohledu věřícího ateisty (věřícího dramaturgii filmových festivalů) pak například programový ředitel, televizní dramaturg... Nejvíce subjektivní se pak jeví kritérium **estetické**, všímající si estetických podobenství, vždy podléhající subjektivnímu vkusu. Z pohledu formální příbuznosti je pak podstatné kritérium **strukturní**. Na způsob funkce díla a přimykání ke konkrétnímu diváckému okruhu, se orientuje kritérium **pragmatické**. To si zároveň všímá podobnosti vyjadřovacích prostředků či jiného propojení různých autorů.

Na základě těchto kritérií, patří k tvůrcům tzv. duchovních / spirituálních / transcendentních filmů Andrej Tarkovskij, Josudžiró Ozu, Robert Bresson, Ingmar Bergman, François Truffaut, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antioni nebo (paradoxně) Luis Buñuel. Z mého pohledu jsou tato kritéria velmi otevřená a jistě by vyhodnotila celou řadu autorů, jejichž tvorbu za kanonickou obecně nepovažujeme.

⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1.

1.1 Transcendentní styl podle Paula Schradera

Americký scénárista a režisér Paul Schrader v roce 1972 publikoval knihu *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*⁹. V té vychází převážně z možností filmového média a formalistické analýzy. Definuje tzv. transcendentní styl jako „všeobecně reprezentativní filmickou formu, která vyjadřuje Transcendentno“. Zásadní je přitom podle Schradera reprezentace uměleckých forem podle různých kultur, s tím spojená sémiotika a projev posvátna v obyčejné lidské zkušenosti. Zároveň nejde o nic neviditelného, či nadpozemského, ale jedná se o věci formálního (stylového) charakteru, jež můžeme analyzovat. Transcendentní styl tedy nemá kritérium tématické, ale čistě a opravdu stylové. Proto Schrader jmenuje prvky tento styl definující. Nejde podle něj o konvenční interpretaci reality (realismus, naturalismus, racionalismus, psychologismus, expresionismus), ale o *postižení tajemství existence*. Z určitého pohledu se jedná o jistý druh impresie. Vyjadřovací prostředky (dialog, střih, hudba, struktura narativu, herecká akce) jsou zde narozdíl od konvenčních filmů značně redukovány a pracuje se s nimi minimalisticky. Jde o vymezení se z „bohatých“ prostředků a nasměrování k „chudým“ prostředkům. Tím je umožněna kontemplace, namísto zahlcení dějem a informacemi, které nám předávají bohaté a časné prostředky. Od manipulace a zahlceného konzumu směřuje k divákově spoluprobě. Proto ve filmech, které Paul Schrader zařazuje do tzv. *transcendentního stylu*, spatřujeme dlouhé záběry, ve kterých se toho na první pohled děje velmi málo. Kinematografie jde proti sobě, čímž jde maximálně do sebe. Většina konvenčních filmů se diváka snaží zasáhnout a držet jeho pozornost, zatímco filmy tzv. *transcendentního stylu* se divákovi vzdalují a jsou samy pro sebe. Využívají čas, kdy se divák nudí, kdy sleduje prázdnotu. Aby si sám k filmu našel vlastní cestu a došel k vlastním závěrům. V momentě, kdy se divák na film napojí vlastní cestou, čeká jej často formální překvapení – například v podobě hudby na konci, když se ve filmu hudba celou dobu nepoužívá. Výbuch emocí celou dobu držných na uzdě. Tíživost. V rámci vývoje narativu jde pak o zasažení **každodennosti**. Na první pohled banálních prvků každodenního života, namísto expresivně dramatických eposů. V druhé fázi je podstatná hrdinova **disparita**, čili jeho pocit aktuálního nebo potenciálního vymezení se z prostředí, ve kterém se pohybuje, jejímž vrcholem může být výlev citů (reprezentující právě ono transcendentno, vstup vyšší moci do citů postavy, případně interpretováno jako zázrak). Schrader ve třetí fázi zmiňuje **stázi**, kdy setrváme v pocitu transcendentna (příkladem může být „mrtvolka“ na konci filmu Françoise Truffauta *Nikdo mne nemá rád*¹⁰)

⁹ SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

¹⁰ *Nikdo mne nemá rád* [Les 400 coups] [film]. Réžie François TRUFFAUT. Francie, 1959



Obrázek 1 - "mrtvolka" neboli still frame (Nikdo mne nemá rád, 1959)

1.2 Spirituální modus podle Jaromíra Blažejovského

Jaromír Blažejovský při svém zkoumání v oblasti filmu a spirituality přišel s označením *spirituální modus*¹¹. Ten podle Blažejovského souvisí se stylistickými prvky (v mnohém se tedy překrývá s *transcendentním stylem* Paula Schradera¹²), ale nejde jen o ně. Spirituální modus je totiž v Blažejovského teorii o **spirituální intenci** (vkladu autora v podobě formálních vyjadřovacích prostředků) a **spirituální recepce**. Jinými slovy nejde jen o to, jak autor film zamýšlel, ale i o to, jak jej čte divák. A spirituální modus je intence i recepce, čili jak píše Jaromír Blažejovský v knize *Film a spiritualita* „*Spirituální modus není jen to, na co se díváme, ale i to co přitom máme prožívat nebo prožíváme: svět obohacený o přítomnost posvátna*“¹³. Celé to tedy souvisí s tím, že různé filmy můžeme jako diváci číst různými způsoby. Často sledujeme každodenní situace s intertextovými odkazy navozující duchovní stav a jako diváci se můžeme rozhodnout pro čtení, do kterého odkazy začleníme, ale i pro čtení, do kterého nikoliv. Jaromír Blažejovský mimo jiné zmiňuje film *Počítání mrtvých*¹⁴ Martina Scorseseho, který podle něj můžeme číst jako „*thriller ze života lékaře záchranné služby, také jako zvěst o příchodu Krista*“¹⁵.

Na straně autora, čili intence, jsou podle Blažejovského podstatné již zmíněné intertextové odkazy. Můžeme postavu nechat přečíst náboženský text nebo vyloženě citovat malbu s náboženskou tematikou. Podobně jako v jiných uměleckých odvětvích, i zde můžeme pracovat s podprahovými symboly (v případě křesťanství jablko, růženec, kříž...). Některé scény (nebo rovnou celý film) se zároveň mohou odehrávat na místě přímo spjatém s některým náboženstvím (kostel, chrám, zenová zahrada, Jeruzalém...). Mimo intertextových odkazů je také podstatný **obraz** a jeho **rámování**, **čas** a **atribut pasivity**. Obrazem je v tomto případě pohyb a rámování prostoru. Můžeme tedy zarámovat některý ze zmíněných intertextových odkazů a přidat mu kontext pomocí zarámování postavy. Jde také o to, jakým způsobem rámuje – jaké velikosti obrazu používáme a v jakých skladebných souvislostech. S pohybem pak souvisí **čas jako trvání rámování**. Dlouhé (na první pohled nic neříkající) záběry, mnohdy s využitím metafyzické kamerové jízdy, případně vyloženě stáže obrazu, jak o ní píše Paul Schrader. Prostor se stává transcendentním, v momentě, kdy je konkrétní.

¹¹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1.

¹² SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

¹³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1, s. 70.

¹⁴ *Počítání mrtvých* [Bringing Out the Dead] [film]. Režie Martin SCORSESE. USA, 1999

¹⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1, s. 71.

Blažejovský dává za příklad¹⁶ detail Johančiny tváře z filmu *Utrpení panny Orleanské*¹⁷ nebo prázdná náměstí v Antonioniho *Zatmění*¹⁸. Jde o zpřítomnění prostoru, zkonkrétnění, oživení. Jako diváci jej musíme cítit až na dřevě, tam kde dochází k transcendentní percepci. V tomto ohledu nám může značně dopomocť zvuk. Namísto obvyklé hudby často slyšíme silný vítr, déšť, kroky v bahně, zvukovou prázdnotu. I zvuk vyjadřuje konkrétno a svým minimalismem a konkrétností dává prostor kontemplaci. Nechá diváka najít si k filmu vlastní cestu. Z konkrétních, známých ruchů se stává hudba světa. Světem (nebo něčím vyšším) je řízena postava, která je ve filmech, kterým Jaromír Blažejovský přisuzuje *spirituální modus*, často pasivní. Koná velmi konkrétní úkony, ale spíše než aby ji vedla psychologická podstata, máme pocit, že ji vede něco vyššího. Stává se skoro loutkou, v diváckých očích často obětí, ačkoliv spáchala hrozný čin (dělník ve filmu *Zloději kol*¹⁹ Vittoria De Sici).



Obrázek 2 - dělník ukradne kolo poté, co se v průběhu filmu snaží získat zpět to své (Zloději kol, 1948)

¹⁶ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1, s. 106.

¹⁷ *Utrpení panny Orleanské* [La Passion de Jeanne d'Arc] [film]. Režie Carl Theodor DREYER. Francie, 1928

¹⁸ *Zatmění* [L'eclisse] [film]. Režie Michelangelo ANTONIONI. Itálie, 1962

¹⁹ *Zloději kol* [Ladri di biciclette] [film]. Režie Vittorio de SICA. Itálie, 1948

1.3 Poetika prostoru podle Gastona Bachelarda

Francouzský filozof Gaston Bachelard svou nejznámější knihou²⁰ zaměřil na zkoumání fenomenologie básnického obrazu. Rozvíjí myšlenku obrazovosti, kterou z pozice básníka nadřazuje nad metaforu. Metafora je podle něj zástupným prvkem, protože s ní přichází tendence interpretace. „*Když obraz interpretujeme, překládáme jej do jiné řeči, než je básnický logos*“²¹. Obraz je namísto toho *dílem absolutní obraznosti* a mluví sám za sebe. Tím zároveň zkoumá transcendenci. Nejde totiž o to, že existují prvky zastupující transcendenci v obraze, ale o to, že **transcendence je obrazem**. „*Prostory nás zvou ven, z nás samých*“²².

„*Druhým nemůžeme nikdy sdělit tajemství, vždy sdělujeme jen směr k němu*“²³. O přítomnosti toho můžeme říct hodně, ale o minulosti jen její obraz. Při vzpomínání se dostáváme do fáze snění. Duše básníkova pak přirozeně vybírá prvky navozující pocit snění, přenesení do prostoru – prostorem mám v tomto případě na mysli jakoukoliv myšlenku, obraz. Při popisu pokoje tak začne vzpomínkou na bílou barvu stěn v kontrastu s poházeným černým oblečením na zemi. Předložený plán pokoje je nám k ničemu, pokud chceme popsat **intimitu**, čili **podstatu** pokoje. Esenci obrazu – *transcendenci*. Jde o vzpomínání na jednotlivé prvky, vůně, materiál nábytku... V analogii k filmu jde tedy o rámování prostoru. Velikostí záběrů, ale i světelně, zvukově nebo stříhově. Z toho důvodu při sledování ignorujeme „opravdový“ prostor (například ateliéru) a vnímáme ten prostor, který nám autor předává jeho zarámováním, čili sněním. Záměrná rezignace na faktický plán pokoje však nejde proti zobrazení konkrétna, naopak jde do něj. Jde o konkrétní prvky, které vyčnívají nad těmi druhými. Jde o způsob, *jakým* je sdělíme, *jakým* o nich sníme. Zobrazení konkrétního subjektivním způsobem, k čemuž si i divák najde svůj subjektivní způsob recepce, neboť se zase vztahuje ke svému vlastnímu snění a konkrétní prvek má pro něj jiné konotace, pramenící ze vzpomínek. „*Čtení básníků je svou podstatou sněním*“²⁴ jako sledování filmů je svou podstatou spoluputováním filmů. Proto je potřeba básníkům naslouchat, protože díky nim a vlastní spoluputování v podobě snění, dojdeme k podstatným závěrům.

Gaston Bachelard se zmiňuje o vertikalitě prostorů jako vertikalitě snění. Topografií domů, ve kterém nalezneme racionální střechnu a hlubinný, emocionální sklep, dojdeme i k pojmenování konkrétního, za kterým se schovává hlubší význam. Střechnu vidíme na první pohled, stejně jako cítíme její účel. Sklep však nevidíme, ale při hlubším zkoumání domu, na něj narazíme právě skrze konkrétno střechny. Jako autoři při procesu tvorby vertikálně stoupáme z obsáhlejšího a tajemnějšího podhoubí sklepa,

²⁰ BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

²¹ Tamtéž, s. 14.

²² Tamtéž, s. 35.

²³ Tamtéž, s. 38.

²⁴ Tamtéž, s. 41.

nahoru ke konkrétní a racionální střeše. Jako čtenáři (diváci) však jdeme od konkrétní a racionální střechy a dá-li nám autor prostor v podobě času, stihneme se dostat dolů do sklepa, kde nalezneme podhoubí celého domu.

„*Ve složitém domě je nejprve třeba hledat jednoduchosti*“²⁵. Bachelard mluví o potřebě soustředěnosti obrazu. Soustředěnosti ve smyslu sou-střed-ěnosti. Zmiňuje, že „*opravdové obrazy jsou rytiny*“²⁶, čímž má na mysli neustálou potřebu soustředěnosti v podobě zesubtilnění. Čím jednodušší obraz je, tím je paradoxně plnější. Hledání jednoduchých, zástupných obrazů pro složité filozofické teze, kdy je teze natolik soustředěná do obrazu, až zástupnost mizí a stává se pouze konkrétním obrazem s obrovskou silou. „*Poustevníkova chýše je tématem, které nepotřebuje variace*“²⁷.

²⁵ BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2, s. 51.

²⁶ Tamtéž, s. 52.

²⁷ Tamtéž, s. 53.

1.4 Transcendence ve filmovém umění?

Paul Schrader se ve své teorii *transcendentního stylu*²⁸ snaží pojmenovat konkrétní prvky, kterými lze u diváka navodit duchovní prožitek. Pocit transcendentna. *Transcendentní styl* dává na úroveň žánru, ale zároveň napříč žánry. Proto styl. Využití vyjadřovacích prostředků konkrétním způsobem, podle něj vede ke konkrétnímu diváckému dojmu. Transcendentno lze mít plně pod kontrolou.

Jaromír Blažejovský svůj *spirituální modus*²⁹ chápe více jako *způsob prožití*. Jde o **intenci** na straně autora (například využití stylistických postupů, o kterých mluví Paul Schrader³⁰) a **recepti** na straně diváka. Jmenuje pak filmaře Andreje Tarkovského, Roberta Bressona, Carla Theodora Dreyera, Jasudžiró Ozu a další, u kterých analyzuje formální postupy. Jako klíčovou vnímá práci s plynoucím časem, pohybem, způsobem rámování a využití zástupných symbolů.

Filozof Gaston Bachelard v knize *Poetika prostoru*³¹ nemluví přímo o transcendenci, ani filmovém umění. Dotýká se ale přímé fenomenologie obrazu. Od duchovna a zástupných prvků jde do obrazu jako takového. Z pozice básníka s intencí (můžeme chápat i jako filmaře) jde o to, udělat jednoduchou rytinu. Ve filmové analogii obraz. Velmi konkrétní. Bez potřeby zástupné metaforičnosti, divák díky snění přichází k vlastním závěrům.

Dalo by se tedy říct, že způsoby, jakými autor může navodit transcendenci a spirituální prožitek, existují. Z mého pohledu, je ale podstatnější zaměření na obraz. Na tu škvíru, skrze kterou vidíme širokou věc. Ve věrnosti obrazu, často bez záměrné snahy navodit transcendentní dojem. Přesto film „*může fungovat jako modlitba*“³².

²⁸ SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

²⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-132-1.

³⁰ Poznámka 13

³¹ BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

³² Rozhovor s Václavem Kadrnkou pro CINEPUR, číslo 112. BOHÁČKOVÁ, Kamila, 2017

II. II. ANALYTICKÁ ČÁST

2 ANALÝZA FILMŮ VÁCLAVA KADRŇKY

Václav Kadrnka napsal a natočil tři celovečerní filmy, které rámuje do volné trilogie o *absenci blízké osoby*. Každý film je odlišný zasazením, postavami, ústředním tématem, ale i poetikou. Přesto v nich můžeme spatřovat řadu podobností. Nejvýraznější z nich, je odraz způsobu přemýšlení o kinematografii jako médiu ryze audiovizuálním. Filmy ukazují obrazy, místo toho, aby vyprávěly drama změny.

2.1 Osmdesát dopisů

Prostorové vakuum. Prosklená ulita. Dveře se otevírají a vchází Vašek se svou matkou. Ta svému synovi říká, že s ní nahoru nemůže, Vašek namítá, že může zůstat venku. Tam je ale zima. Z ulity vylezou a nechají za sebou zavřít prosklené dveře. Lehce bouchnou. Matka Vaška zavírá do další ulity v podobě vrátnice a odchází po schodech nahoru. K náměstkovi. Vašek si s kufrem, jehož obsah neznáme, sedá a sleduje kroky své matky po schodech. Rytmičtý klapot podpatků se rozléhá po budově, která je cítit byrokracií. Vašek vydechne a dveře bouchnou. Podívá se na vrátného. Na věšáku mu chybí některé klíče, Vrátný sedí. Další rytmické kroky vrcholí položením klíčů na vrátnici. Vrátný klíče vloží na své místo. Bouchnou dveře ulity, bouchnou i druhé, venkovní. Vašek zhoupne hlavu na houpající se klíče. Houpání po klíčích převezme vrátný. Svou hlavou. Prázdné schodiště, na kterém slyšíme kroky, i když je ve skutečnosti neslyšíme. Ticho přeruší otevření dvou dveří do budovy. Položení dopisu na vrátnici, pero píše na papír. Vrátný dopis vkládá do přihrádky. Na své místo. Kroky dvou lidí v rytmické stejnosti stoupají po schodech nahoru. Vašek se dívá do země a vydechne. „To je můj vnuk... a to je můj syn“, ozve se hlas vrátného. Drží fotku dítěte s mečem v ruce a vojáka se samopalem na rameni. Dívá se na Vaška a mrkne. Vašek se dívá na něj. Ticho surově přeruší položení klíčů na vrátnici, rychlé kroky, druhé klíče, ještě rychlejší kroky. Vrátný oba klíče bere, slyšíme hlasy a otevírání dveří, které se pomalu zavírají. Těsně před tím, než se zavrou je zastaví ruka posledního přicházejícího. Otevře je a vejde. Dveře bouchnou. Bouchnou i druhé venkovní. Klíče se houpou. Za dveře někdo tahá, tlačí do nich. „K SOBĚ! K SOBĚ!“ Dveře otevře pán, který do nich vejde a pohladí je při odchodu od nich. Vrátný k sobě vytahuje dopis, který předtím schoval a dává jej od sebe pánovi. „Já nikdy nevím, jestli k sobě nebo od sebe“. K sobě si bere dopis a od vrátnice odchází. Kroky stoupají. Vašek sedí a sleduje. V dekompozici, nad hlavou má spoustu prostoru. Dveře bouchnou. Vašek se pevně drží kufru, který je přibitý k zemi. Vrátný se drží svých rukou. Dívá se před sebe, všechny klíče už jsou na svém místě. Klika dveří se ani nehne, po schodech nikdo nejde. Vašek po chvíli uslyší rytmické kroky scházející ze schodů. Jeho matka to není. Dveře se otevrou. Bouchnou. Bouchnou i druhé, ve stejný moment Vašek mrká. Fotka vrátného vnuka s mečem v ruce. Usmívá se a dívá se nahoru. Klepání na sklo, „Vašku“. Vašek se otočí a matka mu říká, že už jdou a vkládá papír do složky. Odchází k telefonu, vytáčí číslo. Vašek odchází z vrátnice a stojí na chodbě s kufrem v ruce. Matka začne mluvit do telefonu a do budovy vejde veliká skupina lidí. Jejich kroky a hlasy přehluší matku. Půlka skupiny jede výtahem nahoru, půlka jde po schodech. Matka končí hovor a odchází s Vaškem z budovy. Bouchnou jedny dveře. Bouchnou druhé.

Svým popisem tohoto klíčového obrazu filmu *Osmdesát dopisů*³³, jsem se pokusil nastínit konkrétnost rytin, kterou Václav Kadrnka do svého filmu vložil. Celý obraz by se zdánlivě dal shrnout pár slovy. Ve skutečnosti se ale ani tímto obsáhlým popisem, neblížím hloubce, jakou celý obraz nabízí.

Václav Kadrnka zde ukazuje a dává možnost prožít pocit dlouhého čekání na blízkou osobu. Stejně jako vrátný čeká na klíče, které může pověsit na své místo. Rytmické (často ale i nepravidelné) kroky procházejících, připomínají tikající hodiny, stejně jako tlukot srdce, které Vaškovi občas bije nepravidelně. Každý krok a bouchnutí dveří budí očekávání příchodu. Přitom jen bouchají dveře a chodí lidé. Každý z lidí na vrátnici odevzdává klíče od sebe samých, přitom jen odevzdávají klíče od svých kanceláří. Zvuk v tomto případě silně navozuje transcendentní prožitek právě tím, že se jedná o konkrétní a obyčejné ruchy, které všichni známe. Jeho podprahová rytmizace vytváří dojem něčeho vyššího. Podstatná je v tomto ohledu také funkce ticha. Zvukové ticho utváří prostor pro kontemplaci, dává možnost slyšet vlastní myšlenky o prvcích, které Václav Kadrnka nechal zahrát. Vašek je schovaný za sklem, v ulitě. Pevně se drží kufru, jako by držel za ruku svou matku. Později zjistíme, že se v kufru nacházejí dopisy, které matka píše Vaškovu otci, takže drží za ruku oba své rodiče. Všechno se děje mimo jeho ulitu, v byrokraticky složitě budově s řádem. V tonální šedi. Kamera na první pohled necitelně pozoruje, ve skutečnosti je ale senzitivní až na dřev. Svým minimalismem nechává vyznít prvky mizanscény, čili doslova ukazuje Vaškův pocit v situaci. Svým rámováním dělá z prvků metafory, jejichž zástupnost posléze upadá ve prospěch procítění rytiny celku. Kamera není v pohybu, čímž nechává vyznít pohyb vnitrozáběrový. Lidé berou klíče k sobě a dávají je od sebe na vrátnici, do budovy vcházejí jako z ní vycházejí, jdou po schodech nahoru jako jdou po schodech dolů. I pohyb je zde rytmizován a vytváří dojem ovládnutí vyšší silou. Pohyb zde dává možnost číst situaci jako proces, který je živý. Začíná, končí a stále je. Vede k cítění obrazu impresionistickým způsobem. Při sledování snímek i díky pohybu. Záběry jsou dlouhé a dlouze působí i celá scéna. Vašek ve vrátnici sedí jako v ulitě bezčasí. Mimo vrátnici furt někdo chodí, otevírá a zavírá, odevzdává klíče, pospíchá. V ulitě se však děje čekání. Ve Vaškovi se děje čekání. V divákovi se děje čekání.

Podobným způsobem uvažuje celý film. Začíná subjektivním pohledem Vaška na zavřenou látku v typické dřevěné skříni, která vrhá odraz okolního světa. Vašek leží v posteli své matky. Sám. Vstává z postele, což autor ukazuje tak, že jako první ukáže jeho holé nohy stoupající na koberec. Slyšíme tlumené kroky. V domě nikdo není a Vašek vypije sklenici vody. Cítíme jeho žízeň, díky způsobu, jakým vodu pije a díky tomu, že právě žízeň nechají ostatní vyjadřovací prostředky vyznít. Každodennost, kterou každý známe. Základní lidská potřeba spojená s potřebou přítomnosti blízké

³³ *Osmdesát dopisů* [film]. Režie Václav KADRKA. Česká republika, 2010

osoby. Něco podobného jako žízeň, cítíme i v záběru, kdy Vašek utíká za matkou skrze město. Kamera jej předbíhá, Vašek se zase dostává do vedení. Jako by s něčím zápasil. Vidíme jej u toho z nadhledu. Metafyzická jízda má navrch, ale on se snaží ze všech sil. Vašek se prodírá lidmi, rytmicky slyšíme dopadat kroky na mokrou silnici. Nakonec ale nemůže... a my nemůžeme s ním. Přesto běží dál a matku uvidí sedět v autobuse. Nabízí se interpretace, že Vašek prožívá proces disparity z každodennosti, což je fáze vývoje *transcendentního stylu*, o které píše Paul Schrader³⁴. Podobně příznačná pro stylistické výrazy je i metafyzická jízda, zvláště ta, kde kamera směřuje z nadhledu a sleduje postavu vedenou něčím nad ní.

V jednom z dalších obrazů jízdu vidíme znovu. Vašek prochází čekárnou v nemocnici a sleduje každého, kdo v ní sedí. Čekají. Vašek si sedá na popraskanou sedačku, podobně praská i skořápka vajíčka, které si loupe vedle sedící starý pán. V tento moment také připomíná vejce, které Vašek nechal uvařené doma a nesnědl jej. Skořápka také připomíná kontinenty, jež Vašek sleduje v cestopisném časopise, který má v ruce. Proces čekání, neustálého očekávání, je umocněn pocitem všech čekajících kolem, čekání vajíčka na sněžení, ale i čekání na otce, který emigroval do zahraničí. Čekání na něco co bylo, Václav Kadrnka ještě umocňuje uzavřením motivu časopisu. Vašek si z novinového útržku vystřihává Pangeu – prakontinent, který spojoval všechny dnes rozdělené kontinenty. Vašek si útržek lepí do svého cestopisného deníčku. Celý jeho pokoj je vybaven mapami. Otec je venku a Vašek má zájem o to, co je venku. U toho si navíc sní kousek čokolády, který nám připomene skořápku vajíčka. Jako by vše kolem bylo o čekání.

Vše kolem je také o dvou osobách. Vašek po městě chodí se svou matkou. Vrátný Vaškovi ukazuje fotku svého vnuka a syna. V čekárně sedí lidé po dvou, až na pána, který kvůli tomu působí sám. Ve městě lidé chodí většinou ve dvojicích. Když Vašek v bytě skládá skládačku, je na ní starý pár... tuto skládačku ale nedoskládá, protože už jej matka volá na čaj. Neustále se opakující obrazová rytina absence blízké osoby. Přitom všedním způsobem. Takto navozující transcendentno.

U čaje si matka s Vaškem trénuje anglická slovíčka. Ve skutečnosti jde o (transcendentní) báseň.

VAŠEK: WINDOW

MATKA: CURTAIN

Okno jako volnost, čerstvý vzduch. Curtain jako závěs, který jej zastře nebo na tu dobu příznačná železná opona, znemožňující výhled za hranice jako výhled z okna. Uzavření naruší probíhající kočka.

³⁴ SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

MATKA (poprvé se smíchem): CAT!

VAŠEK (poprvé s úsměvem na tváři): OUT.

Matka se usmívat přestane a mlčky sedí.

VAŠEK: FATHER.

Sedí oba. Bez pohybu, nad nimi je nahnutý obraz krajiny a prázdno. Kolem je prázdno. U stolu je prázdná třetí židle.



Obrázek 3 - Vašek s matkou sedí v prázdném bytě (Osmdesát dopisů, 2010)

Cesta autobusem do města je zašedlá. Nebe je plné mraků. Zelená louka se mění v zahnědlé pole. Cesta zpět domů, už je ale více o zeleni. V pozadí za mraky zapadá slunce. Z obrazu více mluví naděje. Slunce je za mraky nakonec vidět. Můžeme si to interpretovat jako symbol Boha, který za mraky na celou situaci dohlíží. Já si ale myslím, že ačkoliv má scéna ryze transcendentní charakter, obrazově jde o mnohem víc, než o prvoplánovou symbolickou metaforu. Jde o celkový, slovy nepopsatelný dojem, který obraz tvoří. Poprvé slyšíme hudbu. Autobus vjede do temného lesa, hudba ale stále hraje a naděje nemizí, i když je obraz více pochmurný. Vašek si opakuje větu, kterou mu řekla Britka, kterou s matkou potkal: „it’s better to drive through Europe during the night, you know“. Vašek se učí anglicky, protože ví, že se s otcem shledá. V noci je jízda lepší. Stejná hudba, která nyní nese veškerou sílu tohoto obrazu, hraje i na konci filmu... těsně po tom, co matka dopisuje 44. dopis a ptá se:

„kolik jich ještě bude?“.

2.2 Křižáček



Obrázek 4 - 20 dětí si předává křestní minci (Křižáček, 2017)

Devatenácti dětmi,
prolétává mince křestní
...
až to dvacáté ji sevře

Můj interpretovaný přepis jedné z posledních scén filmu *Křižáček*³⁵, je zároveň ukázkou síly filmového obrazu v pojetí Václava Kadrnky. Do kláštera vstupuje křižák, který hradnímu pánu Bořkovi pomáhá najít syna. „Ta mince mě k němu dovede“ - jedna z mála vět, která doslova zazní v jinak velmi tichém filmu. A nakonec opravdu dovede. Křižák ji pošle skupinou dětí. Předávají si ji jedno po druhém, prohlíží si ji z obou stran. Každé dítě Jeníka v něčem připomíná, ačkoliv je moc nevidíme. Kamera následuje cestu mince. Jako by ji křižák vyhodil do vzduchu a mince letěla, až doletěla do dlaně hledaného Jeníka. Ten ji sevře a my, ač jsme jej většinu filmu neviděli, bezpečně víme, že je to on. Křižák odplouvá na výpravu do Svaté země, zatímco Bořek díky němu objímá svého syna. Syn zůstává se svým otcem. Jako by ale zároveň odplouval s křižáky.

Václav Kadrnka svou filmovou báseň *Křižáček* začíná výňatkem z literární básně Jaroslava Vrchlického *Svojanovský křižáček*³⁶. Film vznikl jako její volná adaptace. Tento začátek nás vede ke čtení filmu určitým způsobem. A sice způsobem *snění*, o kterém píše Bachelard³⁷. Jednotlivé obrazy pak čteme jako básně. A čtením básní vlastně sníme. Necháváme je působit ve své plné, transcendentní hloubce. *Křižáčka* bychom tak pravděpodobně četli i bez výňatku. Má to ale ještě jeden efekt. Onen výňatek rezonuje napříč filmem. Je tak jeho plnou součástí. Verš se ponoří do filmu a my s ním.

Křižáček rezonuje. Autor pracuje s všudypřítomným tichem a symetričností. Každé slovo, zní napříč celým filmem a pomáhá směřovat meditaci, která se stává svého druhu modlitbou. Vůbec první slova, která ve filmu slyšíme, jsou „hledám syna“. Tím Václav Kadrnka Bořkovými ústy pojmenovává téma filmu a nechá jej rezonovat. Každé slovo působí jako výsledek velmi pečlivé destilace. A stejné je to s každým jiným stylistickým prvkem. Jeník mimo to, že málo mluví, také málo projevuje emoce a herecká akce je obecně velmi minimalistická. Když se mu chce spát, namísto toho, aby o tom dlouho mluvil a zíval, jednoduše vidíme, jak mu spadnou ruce z misky, ze které vypil mléko. Tento obraz, opět působící jako rytina sama pro sebe, pak rezonuje dál. Divákovi nechá prostor pro tok snění. Prostor taky potřebuje svůj čas. Tyto silné jednotlivosti tedy sledujeme dlouho a dlouho sledujeme i to, kde se neděje nic. Ale nejde jen o prostor. Oné rezonance také stojí na velmi potřebném rytmu. Ten je držen napříč filmem, který i díky němu působí jako tok obrazů, ačkoliv se ve většině jedná o obrazy, kde je kamera statická. Přesně toto jsou atributy, které by dle Paula Schradera³⁸ film *Křižáček*

³⁵ *Křižáček* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2017

³⁶ VRCHLICKÝ, Jaroslav, 1963. *Žeň času*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

³⁷ BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

³⁸ SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

řadily do *transcendentního stylu*. Myslím ale, že tady jde o víc, než naplnění stylových metrik. Jde o věrnost obrazu.

Minimalismu se dotýkáme i v kameře. Jan Baset Střítežský, si v prostoru úzce vybírá, co rámuje a jak to rámuje. A to i když se jedná o velký celek krajiny, po které Bořek jede na svém koni. Vždy jako by to bylo velmi detailní a tím volné. Jako by bylo něco za tím, kolem toho, nad tím. Film je zasazen do období raného středověku. Namísto obvyklé romantizované špinavosti a epických hradů, zde vidíme vidíme subtilní strohost. O to více vyniknou podstatné vizuální prvky. Odchod Jeníka v plně šíři procítneme díky úzce zabíranému padacímu mostu. Každý posun řetězu je podstatný a hraje svou obrovskou roli. Proto, namísto doslovného odchodu z hradu, vidíme Jeníka uvnitř. Vidíme velmi konkrétně působící padací most, který se nakonec uzavře. Jeník stojí venku. Hrad je nenávratně zavřený... to víme, protože jsme to viděli. A Jeník odchází do dále, odkud se odstříháváme přesně v momentě, kdy dorazí na pomezí dvou cest. Netušíme tedy, kudy přesně šel. *Křižáček* je plný zdánlivě stejných záběrů, ve kterých Bořek projíždí na koni, ve snaze najít syna. V jednom z prvních záběrů sledujeme nejprve obyčejný pohled na les, kterým prosvítá sluneční paprsek. Jeden ze zástupných symbolů transcendence. Metafyzická jízda dále odkrývá kamenný plot, který následně v popředí, lemuje Bořkovu cestu na koni. Je v něm ale díra, do které Bořek zahne. Působí jako průnik v cestě za synem. Po odchodu od poustevníka Bořek rychle ujíždí z lesa do volného prostranství. Záběr je statický, stromy lemuji záběr a uprostřed je světlo. Jako světlo na konci tunelu.



Obrázek 5 - Bořek jede z lesa do volného prostranství (Křižáček, 2017)

Statičnost, zvolený formát, architektura prostoru a vůbec způsob přístupu ke kameře, v tomto případě vedou v plné kontrole nad její poetikou. Obraz díky tomu působí snově, přesto reálně. Zachycení *každodennosti*. Vůbec první záběr filmu je křížák odhodlaně přicházející ke kameře. Po písku, kolem keře, který připomíná zavřené oko. Záběr je záměrně přeexponován, polévá jej bílé světlo a rozpoznáme pouze kontrasty. Jako blednoucí rytina o odchodu Jeníka z domu, zatímco otec Bořek spí a má zavřené oči. Blízká osoba se vzdaluje a my si toho ani nevšimneme. Přitom už je tak daleko...

Křížáček splňuje *estetická kritéria* transcendentního / duchovního / spirituálního modu i přímou citací náboženských a jiných motivů. Všudypřítomné kříže pověšené na zdech, ale i třeba rámováním vytvořené z meče. Kostel na vysokém kopci, k němuž Bořek stoupá jako před nebeskou bránu. V něm slyšíme modlitbu křížáka, zatímco sledujeme rytiny na stěnách, naznačující přerod Jeníka v křížáka, který je odhodlán odplout na výpravu a zemřít. Modlitbu slyšíme i od Jeníka, když se nachází u poustevníka. Vůbec motiv poustevníka, je dalším z intertextových prvků. Člověk žijící mimo společnost, na jejím okraji. Aby přinášel moudrost a rady. Ty přináší i tady. Tím, že usne a Jeník odejde, se přičiní o další pokračování pro Bořka velmi transformační cesty. Tím dá tu největší radu. Dalším z citovaných prvků je pak divadlo z *Hamleta*³⁹ Williama Shakespeara. Děti hrají představení o tom, že se výprava malých křížáčků musí vydat do Svaté země. Bojovat o ni a zemřít. A otec je příliš starý na to, aby to pochopil. Bořka se to dotkne, čímž prozradí svou vinu ve zmocňování se svého syna. Podobně jako se Claudius, odchodem z představení, které Hamlet zinscenoval, přizná k vině z bratrovraždy. Princip nucené sebereflexe a odpírání viny je přenesen do obrazu. Když na konci filmu Bořek leží v klášteře, je to jako by ležel v nebi. Křížák odchází s mincí v ruce, směrem ke kříži a shora po schodech schází ošetřovatelka, jako by poletoval anděl. Podobných intertextových prvků, je *Křížáček* plný. Mám ale za to, že jejich cílem není navodit transcendentní / duchovní / spirituální modus, ale prohloubit poetiku obrazu. Spíše než splnit stylovou konvenci, jde o to ukázat něco, co jinak ukázat nelze.

³⁹ SHAKESPEARE, William, 2023. *Dílo*. Třetí, doplněné vydání. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-3359-8.



Obrázek 6 - hospital (Křižáček, 2017)

Vůbec podoba Jeníka – velmi čistého, nevinného dítěte, je pro vyznění filmu klíčová. Ještě podstatnější, je ale jeho neustálá podobnost všude kolem. Ono opakování stejných rysů vede k dojmu, že už si Bořek jen vytyčil povrchní cíl nalézt syna, ale ve skutečnosti moc neví, kdo jeho syn je. Připomínají jej všechny děti hrající v divadle, rytiny v kostele, ale i samotný křižák. Tento dojem ještě umocňuje práce s motivem kapesníku. Bořek od své ženy dostal za úkol najít chlapce na kapesníku. Už zpočátku Jeník jako chlapec na kapesníku nevypadá, když se ale ještě v průběhu nitě vytrhávají a podobizna je nakonec téměř nečitelná, dochází k rozplynutí obrazu Jeníka jako takového. Kdo je Jeník a jak vlastně vypadá? Koho Bořek vlastně hledá? Nenašel Jeníka v křižákovi? Co když bloudí tak dlouho, až Jeník vyrostl a je nyní dospělý? Je ten, kterého Bořek na konci filmu objímá opravdu Jeník? Nebo Jeník zemřel a nikdy neodplul? Nebo už je dávno ve Svaté zemi? Nebo je figurka, kterou prodává řezbář ve městě? Nebo je jen rytina v kostele?

Opakování a variací otázek jsme svědky také ve zvuku. Hojně využívaná, přesto velmi minimalistická, je zde hudba Ireny a Vojtěcha Havlových. Hudba se opakuje v situacích Jeníkova odcizení a vede k hlubšímu čtení obrazu. Jako v *Osmdesáti dopisech*⁴⁰, i zde dochází k rytmizaci každodenních prvků. Neutuchající dusot koňských kopyt doplňuje hudbu, stejně jako vítr nebo cvrčci a cikády. Film končí foukajícím větrem a vlnami, které narážejí na pobřeží. Tyto každodenní prvky mají obrovskou sílu nést něco, co je schováno za obrazem. A to díky své rezonanci. Ticho jim dodává potřebný prostor. Když se tedy v tichu ozvou koňská kopyta, znějící rytmicky jako tlukot srdce, opravdu je slyšíme.

⁴⁰ *Osmdesát dopisů* [film]. Režie Václav KADRŇKA. Česká republika, 2010

Křižáček zní.

2.3 Zpráva o záchraně mrtvého

Film uzavírající volnou trilogii o absenci blízké osoby. Nebo naopak otevírající? Blízká osoba je na dosah. Vždyť celou dobu leží před námi. Ale jeho duše je jinde, na jiném místě. Jak se tam dostat? Absence v pravém slova smyslu.

*Zpráva o záchraně mrtvého*⁴¹ je film inspirovaný skutečnou událostí. Otec Václava Kadrnky byl dlouho v kómatu, doktoři říkali, že už se pravděpodobně nevrátí. Jako by byl někde jinde, zatímco jeho tělo leželo připoutané na nemocničním lůžku. Václav Kadrnka na něj se svou matkou dlouho mluvili. Snažili se vyslat myšlenky tam za ním, aby je slyšel a vrátil se z místa, kam za ním nemohou. Celý film je pak pro mě právě o té snaze dostat se za duši člověka, která je někde jinde. Správně koncentrovat (s odkazem na Gastona Bachelarda⁴² kon-centrovat?) a směřovat slova *vzhůru* za otcem. A stejně tak za divákem. Z pozice autora je pak čitelná snaha o precizní centralizaci a vertikálnítu. Ve slovech, rámování, pohybu, zvuku, ale i času. Vše směřuje do hloubky, velice úzce, čímž dává prostor pro směřování vzhůru.

Pro navození takto myšlenkově složitého a vlastně transcendentního pocitu, Václav Kadrnka využívá prostor. Prostředí nemocnice působí jako živoucí organismus, kde se vše mění. Prostor pro různorodé myšlenky a neustálé obraty. Labyrint, ze kterého nevíme, jak ven. Ale taky kostel, kde se všichni zúčastnění modlí už jen tím, že sedí na chodbě a čekají. Nemocnice má vysoké stropy. Vše směřuje vzhůru a hýbe se. Právě pohyb je dalším podstatným prvkem, který umocňuje vertikálnítu a centralizaci. V budově nemocnice se nachází schody, po kterých hlavní postava chodí nahoru a dolů. Jezdí v ní také výtah. Nahoru a dolů. Syn chodí po dlouhé chodbě směrem do středu obrazu. Ale až po určité době. Na začátku filmu, kdy je celá situace statická, zdánlivě bezvýchodná, je i celkový pohyb velmi statický. Skoro strnule zakázaný. Později se obraz hýbe, i když se nehýbe. Díky barevné kompozici máme pocit neustálé tekutosti. Výsledkem je určité chvění a vnitřní, myšlenkový pohyb.

Minimalistický přístup je pro tvorbu Václava Kadrnky už signifikantní. Herecká akce je navenek založena na nuancích. Souvisí se zmíněným pohybem. Spíše, než způsob jakým se postava zatváří, je podstatný moment, kdy se zatváří a jak to souvisí s pohybem celého obrazu. Následně pak s pohybem divákových myšlenek. Nepotřebujeme vědět, co přesně se postavám uvnitř děje. Díky rytmu akce, pohybu a obecnému minimalismu to však cítíme. Možná to neumíme popsat slovy, ale něco vidíme. Transcendence se nachází v navenek působícím prázdnu. V tomto případě jde taky o velmi složité napojení všech postav. V průběhu filmu jako by způsobem pohledů a jejich

⁴¹ *Zpráva o záchraně mrtvého* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2021

⁴² BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

načasováním, postupně docházelo k propojení rodinného trojúhelníku. Nakonec se jim společně podaří vydat za otcem. Alespoň já mám pocit, že jsem se tam vydal.

Zmíněný koncentrovaný pohyb se tedy nemůže obejít bez času, ve kterém jej můžeme zaznamenat. Právě čas je velmi podstatným atributem *Zprávy o záchraně mrtvého*. Dalo by se říct, že se z něj přímo stává vyjadřovací prostředek filmové řeči. Teprve v čase se věci mohou odehrávat a my je můžeme sledovat. Právě díky tomu, že na to máme čas, můžeme ve filmu začít bloudit a postupně se zorientovat. Hledáme myšlenky, začínáme být v prostoru a *snít* skrze něj. Matka se synem často sedí na chodbě a v čase, kdy čekají, ve skutečnosti prodlévají. V těchto momentech se ale paradoxně děje ten největší pohyb. Matka a syn rovněž většinu filmu stojí u otcovy postele, zatímco je jeho mysl na jiném místě. Vše do morku souvisí s vysláním správné myšlenky, a díky správnému načasování, na správné místo. Jako bychom i my správně vysílali myšlenky v průběhu sledování... a film je správně a velmi koncentrovaně vysílal nám. **Čas nám doslova dává prostor** je přijmout.

Napojení pomáhá i hudba Ireny a Vojtěcha Havlových, podobně jako u *Křižáčka*⁴³. V nemocnici hraje hudba, kterou bychom si místy představovali v sakrálním prostoru. Proto se jí daří proměnit chirurgické, sterilní prostředí v kostel. Sledování otce v kómatu hudba proměňuje v tichou modlitbu. Hudbu i v tomto případě doplňují ruchy každodennosti. Slyšíme nemocnici tak, jak ji známe, ale vnímáme ji jinak. Nejde o komplexní přenos atmosféry, ale spíše zvýraznění určitých zvuků, které s nemocnicí přímo souvisí. Tyto zvuky následně rezonují napříč filmem. Slyšíme hlasité kroky rozléhající se chodbou, šepot čekajících, výrobu kávy v kávovaru na chodbě a její přetečení, pípání nemocničních strojů. Vše dohromady vytváří konkrétní, ale metafyzickou symfonii. Jde o zvukové zobrazení pohybu myšlenek. Přesto velmi usazený pohyb myšlenek.

Zpráva o záchraně mrtvého je rovněž plna intertextových odkazů a citací, opět navozující transcendentní vnímání.

⁴³ *Křižáček* [film]. Režie Václav KADRŇKA. Česká republika, 2017



Obrázek 7 - ležící otec v kómatu (Zpráva o záchraně mrtvého, 2021)

Ležící otec v kómatu například může připomínat svatého Lazara, který podle *Bible* zemřel, aby jej Ježíš vzkřísil a on vstal z mrtvých. Ke konci filmu se na konci chodby otevírají dveře, které byly celou dobu zavřeny. Do prostoru se dostane světlo. Kdybychom zůstali u intertextových odkazů na duchovní / spirituální prvky, mohli bychom říct, že světlo na konci tunelu se dostalo na začátek tunelu. Ze světla navíc k posteli přibíhá mladý kluk. Kamera je zaostřena na postel, zatímco z dlouhé, linoucí se chodby přibíhá malá postava. A dostane se až do ostrosti. Přímo před postel. Naděje. Koncentrovaná myšlenka doputovala správně, pokud s ní putoval i divák. Intertextové prvky a symboly jsou ale opět při zemi. Řekl bych, že znovu nejde o naplnění jistého modu nebo stylu. Jsou to velmi konkrétní věci. Otec leží tak jak leží, protože lidé v kómatu takto prostě leží. Teprve divák dává těmto symbolům význam. A vlastně teprve divák dává význam celému filmu. Václav Kadrnka myšlenku vysílá velmi precizně a až neuvěřitelně konkrétně. Přesto otevřeně. Jde totiž o **konkrétnost v obrazovosti**. Obrazy vysílají na diváka a divák vysílá na ně.

2.4 Komparativní analýza vybraných filmů

Všechny filmy, ač jsou stejné ve svém makrotématu (slovy definováno jako *absence blízké osoby*), jsou zároveň v mnohém odlišné. Všechny pokládají jinou otázku a všechny předávají jiný obraz. *Osmdesát dopisů*⁴⁴ dává možnost prožití pocitu čekání na něco silně vzdáleného a přitom esenciálně důležitého. *Křížáček*⁴⁵ je zase obraz procesu hledání něčeho, co se postupně vytrácí, až zjistíme, že jsme celou dobu hledali něco jiného, než jsme si mysleli. Obraz oddanosti, beznadějného odchodu a ticha. *Zpráva o záchraně mrtvého*⁴⁶ je světlo... světlo naprosto klíčové myšlenkové koncentrace. Taky přijetí a osvobození. Smrt. Jakákoliv transformace filmů Václava Kadrnky do slov, je však pouze pokusem o adaptaci audiovizuálního díla, které se pokoušíme převádět do textu. Všechny filmy Václava Kadrnky jsou totiž naprosto věrné obrazovosti a jsou ryze audiovizuální ve své plné škále. Jakákoliv interpretace tedy dává smysl, pokud souzní s pocity diváka-snílka. Ani jeden z filmů nevede za ruku k jednomu jedinému způsobu čtení.

Každý z filmů se odehrává v jiné časové periodě. *Osmdesát dopisů* v období normalizace, *Křížáček* v raném středověku, *Zpráva o záchraně mrtvého* v současnosti. Doba je zde ale kulisou a opět obrazem. *Osmdesát dopisů* není film o tvrdosti normalizace, ale spíše o osobním vyrovnání, které zapříčinila. *Křížáček* není film o absurditě náboženských válek, která je přímo ukázána jednou z křížových výprav. Výprava malého křížáčka je spíše obrazem oddanosti myšlenky. Slouží také jako akcelerace Bořkova a divákova procesu hledání. Velmi bolestivý proces odloučení. *Zpráva o záchraně mrtvého* tak není o nic víc současný film, než ty, které se odehrávají v minulosti. I zde je doba stylistický prvek obrazovosti.

Neznamená to ani to, že v *Křížáčkovi* můžeme najít více momentů, při kterých zažijeme transcendentno, jen proto, že všude kolem vidíme kříže a film přímo cituje křesťanské symboly. Podobných zástupných odkazů a citací je plná celá volná trilogie, jen to není tak očividné jako v *Křížáčkovi*. Symboly ale nezůstávají na platformě metafory. Jdou dál a ze zástupné metafory se stává obraz. Přesně jak jej fenomenologicky vysvětluje Gaston Bachelard⁴⁷.

Všechny filmy jsou plné *každodennosti*. Chůze po městě, dlouhá jízda autobusem nebo pití vody v *Osmdesáti dopisech*. Pití mléka, pomalá jízda na koni, chůze lesem v *Křížáčkovi*. Sestupování po schodech nebo sezení na chodbě a kapající kávovar ve *Zprávě o záchraně mrtvého*. A právě to je pro transcendenci klíčové. Každodenní může být i film zasazený do doby, kterou nikdo z nás, co žijeme,

⁴⁴ *Osmdesát dopisů* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2010

⁴⁵ *Křížáček* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2017

⁴⁶ *Zpráva o záchraně mrtvého* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2021

⁴⁷ BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

nezažil. Protože *Křižáček* není film o středověku ani o křížové výpravě. Všechny tři filmy onu každodennost zároveň nechávají vyznít. Běžné úkony, které by konvenční filmy jen přešly rychlým střihem, tady sledujeme dlouho. Tam dochází k prostoru pro kontemplaci nad nimi. Tam dochází ke snění v obraze.

3 ROZHOVOR S VÁCLAVEM KADRŇKOU

10. 3. 2023, Praha

AP: Aleš Pojar

VK: Václav Kadrnka

AP: Myslíte, že spolu Vaše filmy nějak souvisí?

VK: Teď se ty filmy nějak tematicky uzavřely nebo dokončily. Já jsem původně neplánoval, že by spolu měli jakkoliv souviset. Po tom *Křižáčkovi* jsem prezentoval *Zprávu o záchraně mrtvého* ve vývoji a nějaký kritik nebo kritička, to už si nepamatuji, řekl nebo řekla, že jsou ty 3 filmy o podobném tématu. A že je to vždy *absence milovaného člověka*. Ten milovaný se hledá, někdo chybí a nechává za sebou nějaké předměty. Vždy se někdo vydá ho hledat nebo ho volá zpět, jako v tom posledním filmu. Ale já jsem to nikdy nekoncepoval jako trilogii nebo že by ty filmy spolu měly nějak souviset. Až teď jsem si uvědomil, že tam jsou podobné prvky, jako například, že ten film začíná tím, že se někdo obléká. Že tam je nahé tělo na začátku a ta postava jde někoho hledat. A to vzniklo intuitivně, bez nějakého konceptu.

AP: Myslíte, že Váš další film bude třeba o něčem jiném? Chci říct, jestli je to Váš jakýsi autorský rukopis, nebo jestli je to o tom, že se uzavřela trilogie a tyto prvky opustíte.

VK: Myslím si, že některé atributy se tam stejně dostanou. Ale chtěl bych to tematicky a formálně dělat jinak. Chtěl bych, aby byl další film postaven na práci s mizanscénou. Chci se posunout a formu natáčení a režie změnit. Ale už teď vím, že tam některé prvky budou stejné. Tady taky budou postavy, které nemají domov. Postavy, které se ocitly na půl cesty mezi starým domovem a novým domovem. Což je něco, co mám v každém filmu... není tam domov. Většinou to je tak, že ta postava uvízne v nějakém prostoru. A buď je jinde nebo chce být jinde. A tak to bude i u toho plánovaného filmu. A to se opět stalo při intuitivní tvorbě námětu. Ale bude tady více postav, bude to více herecký film, než mé 3 předchozí.

AP: A tato změna nastává, protože se chcete vymezit vůči sobě samému?

VK: Ne, to vůbec ne. Přirozeně to vyvstalo z námětu. Z toho, kam chci jít, jak chci vyprávět, jaké postavy chci zobrazit. Ty první 3 jsou takové introspektivnější. Tento taky bude mít subjektivní optiku. Taky tam bude postava a taky to celé budeme sledovat skrze jeho optiku. Ale už to nebude introspektivní, už tam bude více postav. Bude to možná filozofičtější téma, než ty první filmy. Ale já nad tím opravdu nepřemýšlím předem. Není to o tom, že bych se chtěl nějak plánovaně držet svého

vidění, postav nebo tématu. Film *Osmdesát dopisů* vznikl z touhy ukázat velmi osobní pohled na totalitu. Velmi intimní film o paměti. O tom, co jsem viděl, na co si vzpomínám. A k tomu mi velmi dobře posloužily maminciny dopisy. Protože ona v nich popisovala to, co se jí dělo každý den. Ne, že by něco shrnovala, mnohdy to bylo pár vět, když se dívala na některé věci. Velmi autentický popis. A mě inspiroval Canetti a Proust a jejich dílo popisu nějakého času, který je vlastně velmi plynulý. Často vzpomínky. U Canettiho *Zachráněný jazyk* a u toho Prousta celé to monumentální dílo *Hledání ztraceného času*. Já jsem chtěl, aby ten film byl o paměti. Ale ta touha byla vyloženě zaprvé udělat osobní pohled na totalitu a zadruhé vyhnout se takovým těm rekvizitám, které se s totalitou povrchně spojují. Že tam není žádná...

AP: Železná opona.

VK: Ano. Když už, tak je to tam zobrazeno přes schody. Takový labyrint. Ale vlastně nikdy nepřemýšlím předem nad tím, jestli chci dělat nějaké spirituální filmy nebo transcendentní. Takto to nevzniká.

AP: Jeden z důvodů, proč jsem si vybral toto téma pro svou bakalářskou práci je ten, že jsem chystal svůj bakalářský film, *Veřejné osvětlení*. A dostala se ke mně kniha *Spiritualita ve filmu Jaromíra Blažejovského*. Vy jste tou dobou měl u nás na škole projekci *Zprávy o záchraně mrtvého*. Velmi dobře jsem znal už Vaše předchozí filmy a zaujalo mě, že prvky a vyjadřovací prostředky, které Jaromír Blažejovský přisuzuje spirituálnímu modu, se objevují i ve Vašich filmech. Podobně to bylo s prvky, které Paul Schrader přisuzuje tzv. *transcendentnímu stylu*. Po té projekci jsem za Vámi šel právě s touto knihou a Vy jste ji odmítl se slovy, že něco jako transcendence přece nelze naplánovat.

VK: Ano, na to si vzpomínám. Toho Schradera jsem nemohl dočíst. Přečetl jsem úvod a pak jsem si uvědomil, že to je strašně umudrované. A myslím si, že zrovna jemu, ač mám některé jeho filmy rád, se ta transcendence prostě nedaří. I ten jeho film *Zoufalství a naděje*. Mám pocit, že tam všechny ty prvky, které uvádí... ty vitamíny, dal. To je film, který je formálně inspirovaný Bressonem, narativně Bergmanem. Je tam dokonce stejná zápleтка. Když přijde ta žena za tím farářem a říká, že má problém, že se její muž bojí. A zároveň tam vědomě cpe určité formy. Vše vlastně splňuje. Ale já z toho filmu vlastně nemám transcendentní zážitek. Mám z něj dramatický, urputný zážitek. Vlastně je to vynikající drama, ale nedostalo mě to tam, kam on píše. Takže já si myslím, že to není jen o tom formálně ty věci znát, ale zároveň tam musí nějak opravdu vstoupit Duch svatý. Nesmíte se totiž bát, že budete naivní, že budete k smíchu. Taková dětskost. To měl třeba Vojtěch Jasný. Ten Schrader, tím že je to ta americká kultura, on to tam nemá. Nemá tam dětskost, naivitu, čistotu. U něj je to celé takové vymyšlené, racionální, až karteziánské. On se tam takto nemůže nikdy dostat. Vy totiž musíte

riskovat to, že jste někdy na hranici totální směšnosti a nezdaru. Teprve potom to fungovat bude. A on tohle nemá. Nehledě na to, že je vlastně nekomunikativní, konfliktní člověk. Já mám jeho filmy rád, ale vůbec ne pro nějakou metafyziku. Mně se líbí jeho postavy, líbí se mi, jak je palčivě současný. Ale vůbec jeho filmy nevnímám jako transcendentální.

AP: Takže byste řekl, že to základní, co to celé může zničit, je přeracionalizovanost?

VK: Určitě. Nemůžete na to přistoupit rozumově. S přístupem, že chcete udělat apriori duchovní film, to nejde. To nikdy nebyl můj cíl. Všechny mé filmy mají docela vypjatou dramatickou situaci, která je často pro ty postavy osudová. Ať už je to emigrace nebo syn, který opouští domov, kvůli nějakému ideálu a otec se jej snaží dohnat, nebo otec v kómatu. To jsou všechno velmi vypjaté situace, kdy je ta postava vložena dovnitř té krajiny. Často jsme zvyklí na to, že nás autor vede, chce abychom byli v odstupě. Jsou to různé narativní postupy, ať už je to to, že o postavách mnoho víme, máme návrh, nebo forma kontroly krajiny. Například *Občan Kane*, *Interview s upírem* nebo *Arvéd*. Vždy je tam postava novináře a tím pádem se divák okamžitě dostane do děje, ale zároveň je v odstupě. A mě baví toho diváka vložit dovnitř. Ať první minuty neví, ať bloudí, ať se sám zorientuje. To souvisí s tím, že pro mě je důležité, aby se divák díval, aby se opravdu díval.

AP: A tímto myslím vzniká ta n-tá dimenze.

VK: Ano.

AP: Ale ten Váš cíl je jiný. N-tá dimenze vzniká mimoděk?

VK: Já si myslím, že to souvisí s tím díváním. Jsou tam asi principy, které se k tomu vztahují, ale nemusí nutně. Mě třeba inspirovala hudba. Návrat refrénů. I ve filmu se mi vrací určité refrény, čímž vzniká gradace. A když to tomu divákovi takto porcujete, tak si na to zvykne a můžete ho vést dál. Nejsou to sensuální cetky, ale variace téhož, které vlastně posouvám. Jako meditace nebo modlitba. Taky říkáte modlitbu stále dokola a do toho se dostávají Vaše stavy, emoce... a takto ji přijímáte. Možná tohle je něco, co k té nálepce transcendentní film patří.

AP: Ale není to to primární, po čem jdete.

VK: Nene. Já to vlastně furt říkám, to se taky stalo jako samo. Já toho diváka vložím do té krajiny. Nenechávám ho v odstupě. A většina filmů vypráví z odstupě. Možná ty *Slice of life filmy* jsou o tom, že vstoupíme do života a zase vystoupíme. To si myslím, že je v něčem pravdivé. My nikdy neprožijeme život, jako je ten filmový. Náš život nezačíná tím, že se zamilujeme nebo vidíme něco tragického. A nekončí zase tím, že se milujeme do konce, nebo, že se to tragické napraví. Nám zůstává jenom ta percepce. Mně přijde důležité, aby byl divák uprostřed té životní krajiny. Aby nebyl nad tím

nebo před tím. Jak jsme se nedávno potkali v Ponrepu a bavili jsme se o tom, že ten film za posledních 30 let, někde v 90. letech, pochopil že na plátno neprojektuje jen promítačka, ale i divák. A film pochopil, že se s tím má pracovat. A proto ten film, více než v 50. a 60. letech, kdy fungoval jinak, klade nároky a počítá s divákovou účastí. Proto více používá třeba elipsy. Kiarostami. A s chybami se pracuje. Více se ta chyba bere do hry a více ten filmař počítá s divákem. Předtím se film odehrával na plátně, teď se odehrává někde mezi plátnem a divákem. Kiarostami s tím pracoval fantasticky. On domýšlel. A často měl třeba napsaný scénář a řekl, že divák je už dál a tak tam ten záběr nedá. Nebo i třeba z nějakého morálního hlediska. On natočil *Kde je dům mého přítele*. Krásný film, v určitém regionu Iránu, kde bylo potom silné zemětřesení a byly tam tisíce mrtvých. A on se potom se štábem vypravil hledat své dětské představitele, jestli to přežili. Jede tam a během natáčení zjistí, že to přežili, ale přijde mu, že nemůže ukázat happy end filmu, protože to nevyrovná ztrátu těch, kterým zemřeli blízcí. Tak tam dá elipsu. Dá tam záběr auta, které se snaží vyjet do kopce a v tom to nechá. Říká “ten divák už je tady, už něco projektuje, ale já mu nemůžu dát happy end”. Protože tam zemřela spousta lidí, dětí. Takto film nikdy v minulosti neuvažoval.

AP: Je film forma meditace, modlitby?

VK: Já si myslím, že ano. Já si myslím, že jak ten rituál probíhá od toho, co si koupíme lístek, jdeme s ostatními do sálu, všechno se ztiší, zhasne a koukáme se hodinu a půl nebo 2 hodiny na jeden bod. Je to vlastně hypnóza, meditace, modlitba. Je to úplně jiná percepce než se dívat na seriály doma, kde se podle mě v divákovi děje úplně jiný pohyb. Nechci to srovnávat, je to úplně jiná záležitost.

AP: Ve Vašich filmech je často ticho. Ač s dramatickou situací, tak minimalisticky, pomalu. Jsou to často úplně všední věci. Například v *Osmdesáti dopisech*. Já mám pocit, že se mi tam jako divákovi projektují ještě jiné věci. Často nějaké konkrétní zkušenosti. Je to něco, s čím jako tvůrce počítáte?

VK: To mě vlastně nejvíc těší. Ono to souvisí s tím, že chci aby se ten divák díval. A já mu dávám obyčejné věci, které ta postava vidí. Aby v něčem obyčejném, viděl něco neobyčejného. Aby to dával do kontextu s jinými obrazy a viděl v tom něco nového. Mě mnohem víc baví sdílet vidění než vyprávět příběh. Myslím, že to je něco, co umí jenom film a žádné jiné médium. Myslím si, že vyprávět příběh taky film umí, ale mnohem lépe to umí kniha. Když čteme knihu, kde se vlastně objeví obraz? Trochu budu mudrovat, ale jak teď studuji toho Komenského, on se tomu věnoval celý život. Když se učíme číst a vidíme nějaké písmeno. V, L, A, potom to dáme do hlásky a je to VLA. Čteme další, VLAŠTO. A najednou vidíme VLAŠTOVKA, aha VLAŠTOVKA a až teprve teď uvidíme ten obraz. Teprve teď se to všechno spojí. A to je vlastně úplně jiný pohyb. Kdežto ten film je vlaštovka okamžitě. A zároveň to nikdy není jen vlaštovka. Je to vlaštovka v letu, vlaštovka, která

sedí, je na drátě, v hnízdě, v noci. Vždy je to něco rychlejšího než to slovo. To slovo neumí takovou rychlost, jako obraz. Proto si myslím, že vyprávět příběh je něco, co ten film nesmírně zdržuje. Dává mu to nevhodnou roli. A kdyby se soustředil více na to vidění, na to dívání se, tak by ten divák dostal něco, co se mu jinde nedostává.

AP: Takže byste řekl, že jste spíš ukazovač obrazů než vypravěč příběhů?

VK: Tak tak. Pro mě je podstatné, aby se divák díval a poslouchal. A sdílel to, co vidím já. Film je vždy výsek celku. Vždy. I když máte největší celek jako Sergio Leone, tak vždy je to nějaký výsek toho, co je kolem nás. Takže se vždy díváme, ta kamera se pořád dívá. Film je umění dívat se. Já kdybych nově učil na filmové škole, tak bych své studenty... a sám sebe... učil dívat se. Opravdu.

AP: Když uvažujete nad nějakým novým tématem, které by se dalo zpracovat do filmu, vyvstane Vám první nějaký obraz? Možná ani nevíte proč? A jdete do něj?

VK: Přesně tak. Vždy potřebuji vidět obraz nebo něco slyšet. Když něco nevidím, nebo neslyším, tak ten film raději nedělám. Přijde mi hrozně složité začínat ideou nebo tématem. Myslím si, že film má mít téma, ale to téma se má objevit. Nemělo by být aplikované. Vy jako režisér, můžete udělat film, o kterém říkáte, že se s ním chcete dotknout nějakého tématu, ale okamžitě zkuste hledat obrazy. To téma se tam pak samo dostane. Nehledě na to, že i když budete mít film, ve kterém si jde někdo koupit polévku a rohlík na oběd a potom jde domů, už to je téma. To téma se vždy objeví. Nesmírně podstatné je vidět obraz a začít obrazem. A když se zatím nehlásí, tak si jej vyčkat. A nemusí to být obraz, který ten film definuje, nebo nějaký konfliktní obraz, který ten film třeba žánrově zařazuje... to vůbec nemusí být. Ale má to být obraz, který má pro Vás nějakou sílu a drží Vás v tom napětí. A hlásí se další a další obraz.

AP: Vy jste v jednom rozhovoru pro Cinepur, po *Křižáčkově*, mluvil o tom, že film je pro Vás jako Faëthonův vůz, který je potřeba zkrotit. Mně to přijde vlastně podobné. Má to tedy být tak, že je režisér v pozici, kdy má krotit svůj obraz? Nebo jej má naopak nechat mluvit?

VK: To jsou různé přístupy k režii. Máte režiséry, kteří mají rádi živočišnost. To, že je to živé, autentické. Ale já moc tomu pojmu živý film nerozumím. Já si myslím, že život filmu vdechuje divák. Nemám rád takové ty nekontrolované filmy. Nikdy mi nebyly blízké filmy třeba Bohdana Slámy, Kusturici nebo Chytilové. Nikdy. Vždy jsem měl raději režiséry, kteří kontrolují nikoliv realitu, ale svůj pohled. Já nemám ambici zachycovat život. Já se chci dívat. Proto mám raději autonomní režiséry, kteří vytvářejí uzavřený celek. Jako třeba Melville a spousta dalších. I třeba žánrová kinematografie. Ty mám mnohem raději, než ty, kteří z toho placu udělají takové živé fórum a zachycují tu nějakou formu entropie. Mám opravdu rád, když se ten moloch, ten vůz, který je

splašený, protože to je opravdu mnoho věcí, které musíte mít pod kontrolou, když opravdu jede tam, kam má. Já nejsem žádný control freak. Ale když se ta myšlenka vyšle, aby se jí prostě nepřekáželo. Aby ta myšlenka došla tam, kam má. A to nemusí být nutně tak, že má člověk vše pod kontrolou. Ale prostě jít za ní. Neměnit ji v další a další myšlenku. A filmy to umí. V současném filmu se děje čím dál častěji, že filmař má námět, téma, ideu a pak se mu to promění během natáčení... a pak ještě přijde střihač a řekne „udělám z toho úplně jiný film“. A divák to vezme. I to se děje.

AP: A jak to právě berete Vy, jako režisér, který to chce mít pod kontrolou? Já jsem viděl, jaké podklady jste měl do detailu vypracované ke *Zprávě o záchraně mrtvého*. Jak se tam snoubí ta intuitivnost, to jak ten obraz promlouvá, právě s tou snahou to kontrolovat? Jak zůstáváte zároveň otevřený a zároveň jako ten, co kontroluje to splašené?

VK: Toto je vlastně strašně složité. Jednoduše řečeno se snažím dávat pozor. I během natáčení, když něco navrhuje kameraman, herec... prvky, počasí, světlo... aby i to, co vstupuje bylo pravdivé k tomu, co potřebuje ten film. Aby to nebyly věci, které jdou proti tomu. Přestože to mám vše naplánované, já se toho pevně nedržím. To jsou totiž pomůcky, aby se šetřil čas, aby mi to pomohlo vidět ten film dopředu. Ale pak většinou, když umím dávat pozor a ta realita něco nabídne, tak se velmi rychle posouváme. A to se děje pořád.

AP: Takže se to vlastně nevyklučuje, ale je to pořád o tom jednom. Dávat pozor.

VK: Ale já myslím, že to můžete udělat jen, když jste připravený. Teprve tehdy můžete dávat pozor a rozpoznat, co je pravdivé pro tu Vaši myšlenku, kterou jste vyslal. U všech filmů jsme na poslední chvíli nacházeli lokace, měnili jsme obrazy... Vždy přijde nějaká reálná okolnost, ať už to je počasí, covid, herec... furt člověk něco mění. Ale o to lépe musí režisér reagovat a může si uvědomit, že toto je vlastně lepší, než to bylo. Já mám velmi rád Rosselliniho. A nejraději mám *Kvítky svatého Františka* (*František, prostáček boží*). To je film, který působí velmi nekontrolovaně, ale ve skutečnosti je velmi kontrolovaný v tom, že ví co chce a proč to chce. On tam má třeba neherce františkány, má tam místního bezdomovce, který se ani nedokázal řídit jeho pokyny a ti herci ho museli vzít do hry. A on Rossellinimu najednou dal krásné nabídky, které improvizoval. Ale kdyby Rossellini nebyl připravený, tak by je neslyšel a nepochopil by, že jsou správné, aby je přijal. Takže mně nevadí, když jsou třeba filmy z ruky a jsou živelnější, pokud tam cítím, že ten režisér s tím vozem jede a ví, kam jede. Zastaví, když má zastavit.

AP: Řekl byste, že toto je to nejzásadnější na filmové režii?

VK: Já si myslím, že nejzásadnější je být pravdivý k sobě a k druhým. Ale ve filmu toho zároveň můžete hodně okecat. Můžete udělat film, který se Vám vymkne z rukou a ve střížně najít úplně nový

koncept a říct tento film je postaven na tom, že manipuluje s očekáváním diváka. Každý film pracuje s očekáváním diváka. A když já slyším, že je hodnota filmu v manipulování a v práci s očekáváním, tak já to neberu jako hodnotu. To vznikne většinou ve střížně jako záchrana něčeho, co se jakoby posralo. To podle mě není hodnota. Já nechci, aby někdo manipuloval s tím, co očekávám. Já mám naopak rád, když se ten filmař obnaží, riskuje že bude k smíchu, ale o něco mu jde, něco si myslí. A to já poznám, když si ten film něco myslí a riskuje... nebo když to opravdu vznikne na začátku.

AP: A poznáte, když je přeracionalizovaný?

VK: Ano, když je přespekulovaný, nebo když se uzavře ve scénáři a pak se ten scénář jen natočí... tam se vždy stane, že to ten divák předběhne. Ale mám rád, když je ten film uzavřený ve formě. Ve formě hereckého projevu, ve formě toho, jak je natočen. Když ta mizanscéna a všechno mu funguje. A ten režisér ví, proč mu to funguje. Mám rád, když jsou ty moje filmy statické, ale zároveň je tam někde uvnitř pohyb. Už to, co se děje. Mentální pohyb. Já mám rozpracovaný námět o lodi, která pluje a uvízne v bezvětrí. Najednou je nehybná, ale ta loď je plná koní, kteří se nemohou hýbat a jsou uzavření. Najednou je tam státnost, která je ale plná pohybu. Tato představa mě velmi vzrušuje. I ten Faëthonův vůz, já mám hrozně rád tu legendu. Jak to spřežení nikdo nedokázal ukočírovat. Protože to je taková síla. Film je světlo, je slunce, je tma. A ten Faëthon se cítil a najednou to s ním udělalo něco, co vůbec nečekal. A shořela půlka světa. I on sám zahynul a až ten otec to musel napravit. Já si myslím, že to je na filmu nesmírně těžké. Je to opravdu obrovský živel.

AP: Zmínil jste pohyb. V čem je pohyb ve filmu důležitý?

VK: Kontrolovaný pohyb. Myslím, že pohyb je esence filmu. Není to jen fyzický pohyb herců nebo kamery... ale i ten mentální pohyb. Že ten film někam spěje, ten divák o tom nějak přemýšlí. Myslím si, že mé tři filmy jsou hodně statické, poněvadž to souvisí s tím subjektivním pohledem, s tím díváním se. A taky s tím měřítkem, kde ten divák je umístěný. Zároveň ten nový film, který teď chystám... tam bych chtěl, aby ty pohyby kamery byly mnohem svobodnější. Chci tu státnost narušovat něčím až jakoby dramaticky rozpohybovaným a mám to různě rozmyšlené proč by to tak mělo být, ale je to ještě v procesu. Ono v podstatě všechno je v nějakém pohybu. My tady sedíme u stolu, ten stůl se jeví, že je statický, ale on je vlastně plný atomů. On je ze stejných prvků jako my. Tam je tolik pohybu. To je vlastně zajímavé, že my vidíme něco, co je statické, ale ve skutečnosti to tak není.

AP: Takže třeba ten *Křižáček*, který je vlastně velmi statický, symetrický, tichý, tak tam byste řekl, že je vlastně velký pohyb?

VK: Tam je ta role pohybu určena putováním toho otce. On se vlastně rozhodne, že dožene syna, ale ten syn má náskok. Tam jsem chtěl, ať je to celé inspirováno snem. Jako když se k něčemu neustále přibližujeme, ale stále se nám to vzdaluje. A vlastně čím je ten otec blíž, tím je ten syn dál. On je to vlastně statický film, ale ve skutečnosti je tam stále nějaký pohyb. Tam se pořád někdo hýbe, ale hýbe se i ten prostor. V první třetině jsou třeba pořád vertikály, jsme v lese, vlastně tam jsou sloupy... a postupně ta vertikála mizí a zůstane tam horizont a nějaká dálka. To je pro mě taky pohyb. U té *Zprávy* taky... snažím se tomu pohybu dát vždy nějakou gradaci. U *Křižáčka* prostor, ale u *Zprávy* jsem chtěl, aby ten film byl nejdříve statický, protože ty postavy nevědí, co mají říct. Ale až později se odváží ta slova měnit, tak se začnou pohybovat po chodbách a ta kamera se začne pohybovat s nimi. Oni ten prostor zateplují, obcházejí ho, domestikují ho. Kdežto na začátku jsou to takoví cizinci, furt se musí ptát, jestli mohou dovnitř, musí mít povolení. Pořád tam jsou zákazy pohybu. Nedělat ty věci, neklepat, nevcházet... a pak najednou to jakoby není. Dokonce i ty nápisy jsou pryč. Protože nejenže se mění ten pohyb, ale zároveň se mění ten prostor. Pro mě je podstatné, aby ty změny nebyly jen metaforické, ale taky obyčejné. Já mám rád, když ten filmař dokáže nejen tu symboličnost, ale i tu konkrétnost. Třeba jsem si teď vzpomněl na Bergmanův *Pramen panny*. Tam je nádherný moment, kdy se otec dozví, že jeho dcera byla znásilněna a zavražděna. A on se jako rytíř vydá k bříze a snaží se ji zlomit. Ale ono to nejde, protože je mladá. On ji ohýbá až k zemi, ale nejde to. Divák by si řekl, že je to jako metafora... že se snaží jakože zvrátit osud... zvrátit něco, co je až jako proti přírodě, ale nejde mu to. A pak je střih a on je v sauně a těmi větvemi břízy se bičuje. A najednou to má nohy a není to jen metafora.

AP: Najednou je to něco usazeného a konkrétního.

VK: Přesně tak. A to si myslím, že je to, co má film dělat. Protože film pořád musí mít něco konkrétního. Něco takového, že někdo někam jde, něco udělá nebo něco řekne. Literatura tu metaforu umí mnohem lépe. Ten film je velmi věcný, konkrétní. Vy si můžete vymyslet námět, scénář... říkat si, že tam je ta idea, to je skvěle vymyšlené... ale najednou musíte před tu kameru něco přinést, někoho tam dát, musí něco udělat, něco říct... a přesto se k té ideji musíte vrátit.

AP: Je zajímavé, že jak jsou ty Vaše filmy tiché, ale přitom hlasité... tak působí až osekane. Je to velmi konkrétní. Jako by došlo k nějaké destilaci.

VK: To je pro mě důležitý proces. Od námětu, po scénář, technický scénář... vždy se ty věci v průběhu destilují, zpřesňují. Mně se opravdu děje to, že když je nějaká uzavřená literární fáze, tak si to potom beru a dělám jakoby režijní scénář. Ještě před tím, než dělám technický scénář. Protože si ten film první v sobě nachystám. Buď si to naskicuju nebo si to popíšu nebo si dělám takové koláže. Musím to prostě před sebou vidět. A když to vidím, tak mi tato fáze ukáže, že toto jsou třeba 2 záběry,

toto 4 stránky. Hned se urychlím a ty významy v obraze přichází rychleji. Mění se ta literární forma. To je pro mě ta destilace. Možná ten divák není tak rychlý, ale já toho diváka nechci podceňovat. Ač těm filmům tolik lidí třeba nerozumí, někteří mě úplně nenávidí... tak já se nechci podbízet. Nechci kvůli divákovi zpomalovat, abych mu něco vysvětloval. Protože mu věřím. Měl jsem teď jednu panelovou diskuzi, v rámci programu *Film a spiritualita*, s jednou hrozně známou americkou kritičkou Sister Rose. Ona mluvila o tom, že věřím svému divákovi. To je pro mě hrozně důležité. Já naprosto respektuji to, že ten divák není jedna masa, která vnímá film, realitu a všechno, pouze jednou optikou. To je přece nemožné.

AP: To souvisí i s tím, že si to potom každý interpretuje tak, jak chce.

VK: No jasně. Podívejte se kolem sebe. Třeba tady ten pán vedle. Každý má na něj svou interpretaci. Kdo to je? Co dělá? Čeká na někoho? Jaký měl den? Je pátek, zítra sobota, kam jede zítra? To všechno my projektujeme na každou věc kolem sebe, čímž ji zároveň dáváme život. Kvantová fyzika to dokonce dokazuje, že touto mentální projekcí, ty věci měníme. To možná znáte ten moment, kdy někdo nový přijde ke stolu a vy na něj máte nějakou apriorní averzi... a on se v to posléze opravdu promění. Vy si na něj něco projektujete a on se v to změní. A přitom ta jeho prvotní iniciace mohla být úplně jiná. On tu roli jednoduše přijme. Mně se někdy děje v rozhovorech, že mi někdo něco přisoudí a já to nějak přijmu. Po chvíli si řeknu moment, to přece nejsem já. Zkrátka to člověk nějak přijmi. Někdy se to děje obětem. Třeba, když máte šikanu. To je vlastně Kafkovo obrovské téma. To, že člověk přijme tu projekci toho, že je vinen, aniž by opravdu vinen byl. Ale už se tak zkrátka cítí a přijme to. Ale to jsou věci, které se mezi námi opravdu dějí a propojují se. Je to něco, co by měl film zkoumat, ale podle mě to dělá hrozně málo. Mentální, kvantové jevy. Ve *Zprávě* jsem to třeba trochu naznačil. Je tam situace, kdy oni poslouchají své myšlenky. Ona říká "co jsi to říkal teď". On odpoví, že nic neříkal a ona dál "ty jsi něco říkal, já jsem tě určitě slyšela". To mě hrozně baví.

AP: Dalo by se říct, že tím divákem do nějaké míry manipulujete?

VK: No, manipulovat... Já ho někam vedu. Já ho navádím, manipulovat je silné slovo. Já jako divák vnímám manipulaci tak, když mě ten film v něčem dostane. A já jsem v tom třeba oponoval té Sister Rose, kdy ona mluvila o tom, že emoce je brána k Bohu. Já s tím naprosto nesouhlasím. Podle mě film, který manipuluje, je ten který Vás rozpláče, rozohní, cítíte napětí, strach, obavy. A ono je to často vnímáno tak, že když toto film vyvolává, tak to znamená, že je dobrý. Ale zkuste se pak zeptat, co to vlastně dělá? Vždyť to nejsou skutečné emoce. Nehledě na to, že rozplakat někoho filmem je hrozně snadné. My to bereme jako nějakou hodnotu, ale já si myslím, že člověk potřebuje mnohem víc. Potřebuje, aby to bylo opravdové. Ono se potom děje to, že si zvykáme na projev snadných a rychlých emocí, které si posléze projektujeme do vlastních životů, s čímž selháváme. Chceme stejné

emoce cítit ve vztazích, proto se nám bortí. Takže si nemyslím, že manipuluji. Já diváka vedu k jedné podstatné emoci, k nějakému přijetí... a s tím on odchází. Než abych mu říkal "tak a teď se rozpláčeš"... "teď bude zase fór, vtípek!" "abys to nebral zase tak moc vážně, protože život přece neber vážně"... "a teď se budeš bát!"... "ale neboj, nakonec zjistíš, že je to celé vlastně jenom jako, uť". My se už neptáme, s čím člověk odchází z kina. Já se rozpláču v kině velmi snadno. Odcházím vyčerpaný a ptám se sám sebe, k čemu mi to bylo? Co mi to přineslo, že pláču někde na sedadle? Vedle mě pláčou další lidi, které neznám... a je to celé jako nějaká droga. Já mám mnohem raději, když mě ten film nějak naštvě nebo utahá, ale zároveň mi dá určitou jednu hodnotu... se kterou já odcházím a přemýšlím o ní. Nebo ji třeba domýšlím. A ono mě to ve skutečnosti oživí, místo toho, aby mě to uspalo. Často nás ty filmy vedou k tomatóznímu vnímání, uspávají nás, vyčerpávají nás. Je to jako když máte sůl a solíte, solíte a po nějaké době se Vám to zdá všechno málo slané. Často člověk slyší "ten film byl tak úžasný, já jsem se úplně zapomněl, protože mě ten příběh tak strhnul!"... a já nechci být stržený. Protože, když jste stržený emocemi, tak se přestáváte dívat. A já nechci nic jiného, než se stále dívat. Já mám třeba rád, když ten film upozorňuje na ten záběr stříhem. Když mi to pak řekne "tady se dívej, prober se, neproživej, ale koukej se". To je pro mě zásadní.

AP: Gaston Bachelard ve své *Poetice prostoru* uvádí termín soustředěné bloudění. Neřekl byste, že toto je vlastně ten způsob sledování filmu?

VK: To je strašně důležité. To linger. To je vlastně filozofický termín, který používá i Byung-Chul Han, současný korejsko-německý filozof. Říká, že aby byl člověk aktivní, musí v tom čase trochu prodlévat. S tím naprostou souhlasím. Já to mám třeba z dětství. Já jsem hrozně rád čekal a pozoroval. Spousta lidí kritizuje mé filmy s tím, že se u toho nudí. Já se musím přiznat, že vůbec nevím co to je nuda. Když mi někdo řekne, že se nudí, tak je to pro mě vždy o nedostatku údivu, nedostatku pozornosti, marnivost... nějaká otupělost. Nehledě na to, že nuda je něco tak subjektivního... to se nedá změřit. Stejně jako nemůžete změřit tmu, protože tma je nedostatek světla. Stejně tak je nuda nedostatek údivu. Takže já to neznám. Vždy, když jsem někde musel čekat v řadě, tak jsem se zabavil. Sledoval jsem věci kolem sebe. To je to lingering. To nás vede k otevírání našeho vědomí. A nejen vědomí, ale taky napojování na to velké vědomí. Je to nesmírně důležité. U toho Bachelarda je to velmi podobné jako u toho Hana. Je to opravdu filozofický termín, který jde z nějaké trinitární koncepce, před-karteziánské. Ten karteziánský princip byl postaven na bdělosti a racionalitě. Furt uvažovat, přemýšlet, všechno změřit, všechno spočítat... všechno má svůj vzorec. A na to lingering se zapomíná.

AP: Takže myslíte, že bychom do kina měli chodit prodlévat?

VK: Myslím, že ano. Ta zkušenost toho času je pro mě velmi důležitá. Ono to možná zní jako bychom se nemohli dívat na cokoliv, ale to není pravda. My musíme tomu cokoliv dát ten smysl v tom prodlévání. A teprve my na to můžeme něco projektovat. Dát tomu nějaký význam, dostat se do toho “the other”. Do toho, co je za tím. A tam se podle mě děje ta percepce toho uměleckého prožitku. Jedině tam.

AP: A toho transcendentna.

VK: A toho transcendentna. To nelze udělat manipulací nebo kontrolou. To nelze udělat jen na tom plátně. Ten film musí z plátna vystoupit a divák taky musí vystoupit. To někdy může znamenat nenávidět to a bojovat s tím. I to je výstup. Nudit se. A když tu nudu překonáte, tak můžete dostat něco, co jste nikdy neviděl. V tom je nebezpečí filmů třeba Ridleyho Scotta. Celého Hollywoodu, ale i třeba současné artové evropské tvorby. To, že už divák nemá ten čas, aby prodléval, aby pociťoval. A to, co objevil film na přelomu 90. let a nového tisíciletí, asijský film, ale i jihoamerický, Béla Tarr, maďarský film. Že dali možnost souznít s tím časem. Čas se stal postavou. Béla Tarr přímo říká, že jediné, co má film autentické, je čas. Všechno ostatní je zkorumpované, nepravdivé a zneužitě. Jediné, co má opravdové, je čas. Plynutí času. A v něm prodlévat. Je to vlastně krásné, když se nad tím člověk zamyslí. Že ten film to umí. Žádné jiné médium toto neumí. Ono se to může různě zpracovávat, deformovat. Vy v jednom záběru můžete překročit tisíciletí. Kubrick. Můžete jednu nepatrnou chvíli natáhnout na věčnost. Můžete věčnost zkrátit na jeden střih. To neumí žádné jiné médium.

AP: Ale neřekl byste, že ten film musí být nutně pomalý?

VK: Ne, to není otázka pomalosti nebo nepomalosti. Ten čas musí dostat nějakou roli, porci. Ale s časem můžete pracovat i v nějaké rapidmontáži. Já si myslím, že někdy experimentální filmy, které mají jednooknové střihy, tak Vás dostávají do stroboskopického stavu, který taky může mít ten přesah.

AP: Ty filmy přeci i při tvorbě vyžadují nějaké tempo. Pomalé filmy nelze dělat rychle. Přesto za ten den musíte stihnout spoustu věcí. Jak se Vám žije v Praze?

VK: To je správná otázka. Z Prahy odjíždím často. Nejčastěji k rodičům, kde máme dům a zahradu a tam prodlévám. Vlastně všechny mé filmy vznikly v pracovně a v knihovně tam. Kde mám klid, čas.

AP: Já jsem se chtěl vrátit k té panelové diskusi *Film a spiritualita*. V telefonu jste mi říkal, že Vám tam Sestra Rose říkala, že má za to, že film jako médium je ze své podstaty antispirituální, protože je to výsledek nějakého technologického pokroku. A Vy jste o tom mluvil, že mu sluší

silná emoce, tělesnost, násilí. A jestliže má film toto mediální zakotvení, tak jak to, že se daří dosahovat transcendence?

VK: Ale to je opravdu minoritní kinematografie. Třeba současný film se snaží být hodně angažovaný, ale na toto úplně rezignuje. Ono to souvisí s celým duchovním principem života. Že to duchovno bylo snad od 17. století upozaděno. Celým tím karteziánským, Newtonovsko-Bakenovským pojetím filozofie, vědy a myšlení. Možná jsme na okraji propasti a začínáme si uvědomovat, že se to myšlení musí změnit. My si tu přírodu nemůžeme postavit proti sobě. Celé to Bakenovské pojetí bylo o tom, že si můžeme jako lidi dělat, co chceme. Že jsme v tom řetězci nejvyš. Trochu se i do vědy vrací jiné vnímání, trochu se vrací toho Komenského a Mikuláše Kusánského. Ta trinitární koncepce. A nemyslím nutně křesťansky trinitární, ale i třeba platónský pohled. Ta moderní filozofie úplně rozdělila teologii a filozofii na 2 obory. To udělal Descartes. Takto to potom šlo dál. A to se samozřejmě stalo i v umění. Celému umění chybí duchovní rozměr. Třeba francouzi úplně zapomněli na své duchovní autory. Claudel, Bernanos, ale i malíř Reul. To vůbec nežije. Jako by na to úplně zapomněli. To zná pár lidí, nežije to. U nás je to podobně. My jsme vůbec nejvíce ateistickou zemí na světě. Ten pohled duchovna nebo vůbec pohled na život, který není materialistický, ten jsme ztratili. Tím pádem jsme se ochudili. My jsme osamoceni do jisté míry. Pořád máme pocit nějaké vykořeněnosti, nějaké existenciální tísně. Ale to je všechno tím. Když se podíváme, jak existencialisté Camus, Sartre nazývali přírodu... pro ně to byl téměř nepřítel. Když si přečtete *Cizince*, tak tam vidíte, jaká je role pouště, vyplývá z toho, že je to místo, kam člověk nepatří. Tak kam vlastně patří? Já si myslím, že duchovní filmy jsou opravdu minoritní. Pár filmařů se o to pokouší, ale zároveň na to ještě není dostatečná divácká zkušenost. A i když jsou filmy, které na to naráží, tak pořád dávají do popředí často jiný konflikt nebo narativní linii, aby to nebylo jen o tom. Já jsem se všemi těmi filmy měl problém. Už jen třeba proto, že ve *Zprávě* je kaple. Francouzská CNC se ptala, proč tam je kaple? To má znamenat, že on když navštíví kapli, tak dojde k nějakému poznání? Já říkám, že ta kaple je přeci součástí prostoru. Je to stavba v té nemocnici. Jako JIPka. To tam je, protože to tam prostě je. Vedle toho je i kotelna. Tlačili na mě u *Křížáčka*, ať v hospitálu na konci není kněz, ale je tam doktor. Já jsem říkal, že to není reálné, protože to neexistovalo. Tam musí být řádové sestry a opat. Takže vlastně každý prvek, který se jenom trochu týká nejen křesťanství, ale vůbec spirituality, je okamžitě brán apriori. Když se podíváte, jak jsou třeba náboženská témata zpracovávána ve filmech třeba Rumunské nové vlny, tak je to většinou pohled manipulace. I ty polské filmy. Většinou je tím nositelem víry někdo vlastně nekřesťanský a je to vlastně fanatismus. Mně to přijde hrozně zjednodušené. Vlastně liberální pohled. Takže já mám obrovské problémy takový film zafinancovat. Přitom netvrdím, že dělám náboženské filmy, já jsem vlastně nikdy nechtěl dělat náboženské filmy.

Ty motivy tam jsou, protože jsou součástí té reality. Přitom nám teologie přinesla i řadu vědeckých poznatků. Třeba i ta Descartesova metoda, která je velmi racionální, je postavena na tom, že abyste pochopil celek duše, jdete k jejím částem. Tak tato metoda byla tomu Descartovi zjevena... vlastně měl revelaci. A on potom tomu zjevení dal nějaký název až později. Partialismus. Až později jej pochopil. A ono to souvisí i s tím obrazem. Ten obraz je vždy první, až potom jej můžeme pochopit. Sny. I to, jak nás napadají filmové obrazy. Svět filmu to bohužel velmi těžko přijímá. Chtějí, abyste měl vše předem vymyšlené. Máte nějakou explikaci, kde to musíte mít vše popsané, vysvětlit proč to chcete natočit, co to všechno znamená, jak a proč se ta postava tak chová. Takto přeci přirozený pohyb myšlení a kreativity nefunguje.

AP: Mě ještě na závěr zajímá, jak Vy ty Vaše filmy interpretujete. V průběhu jsme se bavili o tom, že je každý interpretuje jinak. Vladimír Suchánek ve své knize například píše, že má za to, že autor není schopen interpretovat svůj film, protože skrze něj něco promlouvá a že ta poetika těch obrazů je nezměrná.

VK: To je výborná otázka. Slovo nemůže popsat obraz. Slovo na to nestačí. Může popsat nějakou vnější podobu, ale to je všechno. Já nikdy neinterpretuji své obrazy, nikdy neříkám co znamená co. Já mluvím o tom vidění... o tom, že takto to vidím já. Já nevysvětluji význam, ale sdílím vidění. Můžu Vám říct, proč jsem tam nějaký obraz dal, ale to je pouze moje interpretace. Nikdy neřeknu, že tenisák ve *Zprávě* je přesně tohle. Protože když obraz oštítujete, tak nikdy není živý a nikdy není pravdivý. Třeba Komenský to má úžasně ve *Dveře věci otevřené*. On se tam toho dotýká. Toho, že Vy můžete pojmenovat věci kolem sebe. *Orbis pictus*. Sklenice, pták, straka, vrána. A co dělá vrána? Kráká! Krá krá. Ale zároveň v těch *Dveřích věci* přibližuje, že to nelze pojmenovat.

AP: On by to asi nemusel ani být film, kdyby to šlo pojmenovat.

VK: Jistě. Kdyby to bylo, že tohle znamená to, tak by to byl matematický vzoreček. Ten karteziánský způsob, že všechno musí něco znamenat. Mně jde o sdílení vidění.

ZÁVĚR

Transcendence se v jisté podobě objevuje ve všech filmech Václava Kadrnky. Minimálně pro toho diváka, který k ní chce dojít. Je podstatné na sebe film nechat promlouvat a mluvit zpátky k němu. S ním. Ne však slovy. Snít.

Ve filmech *Osmdesát dopisů*⁴⁸, *Křížáček*⁴⁹ a *Zpráva o záchraně mrtvého*⁵⁰, se ve velké míře objevuje každodennost, následná disparita hlavní postavy a stáže v závěru. To jsou 3 strukturální fáze, které Paul Schrader⁵¹ přisuzuje transcendentnímu stylu. Z formálních prvků je to pak práce s časem a pohybem. Záběry jsou ve všech filmech dlouhé, temporytmus připomíná poklidně tekoucí řeku obrazů. Vyznění pohybu se mění, přístup k němu je ale stejný. Ve všech filmech je pohyb klíčovým prvkem, kterým autor navozuje transcendentní dojem. Pro Kadrnkovy postavy je příznačný atribut pasivity a minimalistická herecká akce. Postavy se často chovají jako loutky, máme dojem, že jsou vedeny vyšší silou. Proto, i když spáchají něco zlého, odpouštíme jim to a víme, že za to nemohou, protože něčím prochází. Postavy jen málo mluví, málo projevují emoce. Když už to ale dělají, jejich slova a mimika rezonují. Tam je opět prostor pro meditaci a vzniká transcendentno. V obraze jsme často svědky citací různých jiných děl a symbolů, díky kterým můžeme navodit transcendentno zrovna tak. Obvyklá je u Kadrnkových filmů statická kamera, která prostor rámuje velmi neobvyklým způsobem. Mizanscéna opravdu tvoří obraz a způsob rámování, je způsob směřování toku myšlenek. Sledujeme mnohdy obyčejné věci, které jsou ale poskládány tak, že v nich máme prostor hledat. Ve všech filmech se objevuje minimalistická, ale dlouhá, metafyzická jízda. Václav Kadrnka ví, že film je audio-vizuální dílo, protože plně využívá i auditivní složku. I v ní využívá každodenní prvky, které až expresivně (přesto minimalisticky) zdůrazňuje.

Václav Kadrnka využívá mnoho prvků filmové řeči, kterými ve svých filmech navozuje transcendentní dojem. Filmy má precizně připravené a dle svých slov „*se je snaží krotit*“. Přesto mám za to, že mu nejde o transcendentno, ani duchovno. Jde mu o obraz, jak o něm píše Gaston Bachelard⁵². Václav Kadrnka chce filmem ukazovat, ne vyprávět. Ve formě jde hluboko do esence toho, o čem film natáčí. Tím sdílí své vidění.

⁴⁸ *Osmdesát dopisů* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2010

⁴⁹ *Křížáček* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2017

⁵⁰ *Zpráva o záchraně mrtvého* [film]. Režie Václav KADRNKA. Česká republika, 2021

⁵¹ SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

⁵² BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

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

SCHRADER, Paul, 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-61-2.

BOHÁČKOVÁ, Kamila, 2017. Rozhovor s Václavem Kadrnkou pro CINEPUR, číslo 112.

SEZNAM OBRÁZKŮ

<u>Obrázek 1 - "mrtvolka" neboli still frame (Nikdo mne nemá rád, 1959).....</u>	14
<u>Obrázek 2 - dělník ukradne kolo poté, co se v průběhu filmu snaží získat zpět to své (Zloději kol, 1948).....</u>	16
<u>Obrázek 3 - Vašek s matkou sedí v prázdném bytě (Osmdesát dopisů, 2010)</u>	25
<u>Obrázek 4 - 20 dětí si předává křestní minci (Křižáček, 2017).....</u>	27
<u>Obrázek 5 - Bořek jede z lesa do volného prostranství (Křižáček, 2017).....</u>	29
<u>Obrázek 6 - hospital (Křižáček, 2017).....</u>	30
<u>Obrázek 7 - ležící otec v kómatu (Zpráva o záchraně mrtvého, 2021)</u>	34

