

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Intertextovost ve filmu Křižáček

Kamila Martincová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.
Studijní program: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Intertextovost ve filmu Křižáček* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 21. 4. 2019

.....

Kamila Martincová

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování panu Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

OBSAH	5
1. ÚVOD.....	6
1.1. KRITICKÁ VYHODNOCENÍ MEDIÁLNÍCH OHLASŮ FILMU.....	7
1.2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA A METODOLOGIE	10
2. INTERTEXTUALITA	11
2.1. MODEL INTERTEXTUALITY DLE GERARDA GENETTA	12
2.1.1. <i>Intertextovost</i>	13
2.1.2. <i>Paratextovost</i>	13
2.1.3. <i>Metatextovost</i>	14
2.1.4. <i>Hypertextovost</i>	14
2.1.5. <i>Architextovost</i>	14
2.2. INTERTEXTUALITA DLE ERWINA PANOFSKÉHO	15
3. INTERTEXTUALITA (TRANSTEXTOVOST) FILMU KŘIŽÁČEK	18
3.1. FILMOVÁ INTERTEXTUALITA	18
3.1.1. <i>Intertextová aluze</i>	18
3.1.2. <i>Paratextovost</i>	23
3.1.3. <i>Hypertextovost</i>	23
3.1.4. <i>Architextovost</i>	24
3.2. VÝTVARNÁ INTERTEXTUALITA.....	25
4. INTERPRETACE	29
5. ZÁVĚR	31
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	33
SEZNAM POUŽITÝCH KRITIK	36
SEZNAM OBRÁZKŮ	37
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ.....	38
SEZNAM PŘÍLOH:.....	39
1. ROZHOVOR S VÁCLAVEM KADRŇKOU	40

1. Úvod

V této práci se zaměřím na analýzu a interpretaci intertextuality filmu *Křížáček*¹ (2017). Intertextualita je v tomto filmu ve čtyřech rovinách: žánrová, literární, filmová a výtvarná.

Cílem této práce je vyhledat intertextualitu filmovou a výtvarnou, ať již záměrnou či nezáměrnou. Skrze zjištěné intertextualitní odkazy budu hledat významy a film interpretovat. Pojmou intertextualita myslím, jakými filmy, obrazy a dalšími díly či autory a výtvarnými obdobími se tvůrci inspirovali či je citovali ať již přímo nebo nepřímo, záměrně nebo nezáměrně. Film obsahuje velké množství intertextuálních odkazů, i přestože je minimalistický. Za minimalistické se dá považovat jak narace, tak i styl a mizanscéna. Většinou s intertextualitou pracují „rozvětvenější díla“, která jsou velkovýpravná s bohatou mizanscénou, než díla minimalistická.

Pojem intertextualita původně pochází z literární vědy, metodologicky vychází ze sémiotiky a strukturalismu. Teoretické publikace² se zabývají spíše literární intertextualitou či intertextualitou filmu ve smyslu, z jaké literatury daný film čerpá. Tím se ale v této práci zabývat nebudu. Tato práce bude o filmové intertextovosti ve smyslu, jakým filmem či výtvarným uměním se *Křížáček* řeckně inspiroval či na které odkazuje. *Křížáček* má čtyři intertextuální roviny: literární, žánrovou, filmovou a výtvarnou. Já se budu zabývat posledními dvěma, filmovou a výtvarnou, jelikož jsou pro mě nejzajímavější. U výtvarné intertextuality a následné interpretaci díla je nezbytné odkázat se k literární intertextualitě, konkrétně k bibli, ze které je možné interpretovat si určité znaky, motivy a symbol.

Metodologie analýzy filmové intertextuality bude vycházet z Genettova pětistupňového modelu transtextuality, který popsal ve studii *Palimpsests*³. U analýzy výtvarné intertextuality rozšiřuji Genettův přístup o pojetí výtvarné intertextuality popsané Erwinem Panofským ve studii *Význam ve výtvarném umění*⁴, protože Genettovo pojetí intertextuality je primárně odvozené z literatury a soustřeďuje se spíše na příběh a jeho postavy. Při analýze intertextuality podle Genetta pracuji tedy s filmy s podobnými náměty a motivy, jako má *Křížáček*.

1

² Základní publikace: ALLAN, Graham. *Intertextuality the new critical idiom*. 2000., MAZIERSKA, Ewa. *European Cinema and Intertextuality*. 2011., METZ, Christian. *Le cinéma: langue ou langage*. 1964., GENETTE, Gérard. *Palimpsests*. 1997., BAKHTIN, M. M.. *The dialogic Imagination: four essays*. 1981., JAMPOLSKÝ, Michail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and film*. 1998., Další publikace napsali například Roland Barthes, Julia Kristeva, Jurij Lotman.

³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, 1982.

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013.

Snímek *Křížáček*⁵ je druhým celovečerním filmem režiséra Václava Kadrnky⁶. Jedná se o volnou adaptaci básně Jaroslava Vrchlického *Svojanovský Křížáček*⁷. Film pojednává o otci, který pátrá po svém synovi Jeníkovi, ten se vydal na dětskou křížovou výpravu, aby osvobodil Boží hrob. Tato na první pohled jednoduchá linie je zpochybňována již samotnou formou, která posouvá snímek do filozofické a nadčasové roviny neurčitého času. Otvírá tak prostor pro množství interpretací, například se může zdát, že otec Bořek hledá cestu k bohu či k sobě samému. Již formu filmu částečně určuje básnická předloha. Film nevypráví literárně, ale obrazově. Je jako „plynoucí obraz“. Podle Michala Kříže je „Křížáček dílem náznaku, vypráví minimalistickým způsobem, k čemuž výrazně využívá tradici výtvarného umění“.⁸ Tento minimalismus není jen ve vyprávění, ale v samotné formě a hlavně mizanscéně. Pojem minimalismus je těžko definovatelný, v tomto kontextu tím myslím určitou čistotu a „nezatěžkanost filmu“. Intertextualita je většinou očekávaná v „rozvětvenějších“ filmech, jako je například film Andreje Tarkovského *Andrej Rublev*⁹, proto je podle mě zajímavé, že i takto koncipovaný film je plný intertextuality a symbolů.

1.1. Kritická vyhodnocení mediálních ohlasů filmu

Křížáček měl premiéru na 52. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech roku 2017, kde vyhrál hlavní ocenění, Velkou cenu Křišťálový glóbus. Vítězství a premiéra filmu spustily velký kritický ohlas, zda je forma opodstatněná, nebo se jedná jen o manýru a zda bylo ocenění oprávněné. **Film nebyl přijat jednoznačně.** Většina kritiků vyhodnotila film negativně. Z počátku jsem vycházela z teze, že kritika se odráží dle druhu časopisu a dle cílové skupiny čtenářů, čili jsem předpokládala, že mainstreamové neoborné platformy a recenze pro běžného konzumního diváka budou na film reagovat negativně a odbornější kritiky pozitivně. Tvrzení se ale vyvrátilo.

⁵Film *Křížáček* vyhrál hlavní Velkou cenu Křišťálový glóbus na 52. mezinárodním festivalu v Karlových Varech, což zapříčinilo debatu, zda byla výhra oprávněná a zda je film spíše uměleckým filmem nebo manýrou. Následně získal v roce 2017 Václav Kadrnka ocenění od české filmové kritiky za nejlepší režii. Viz Databáze filmový přehled, [online][cit. 10. 3. 2019]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/person/1705/vaclav-kadrnka>

⁶ Václav Kadrnka se narodil 10. 9. 1973 ve Zlíně. Vystudoval režii na Pražské FAMU. Již jeho studentské snímky byly festivalově úspěšné a byly uváděny v Berlíně, New Yorku, Mnichově a dalších městech. „V celovečerní tvorbě debutoval autobiografickým minimalistickým dramatem *Osmdesát dopisů*, jež bylo představeno na mnoha festivalech“ a získalo několik ocenění. Jeho následným filmem byl již zmíněný *Křížáček*. Viz Databáze filmový přehled, [online] [cit. 10. 3. 2019]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/person/1705/vaclav-kadrnka>

⁷ VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Žeň času*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.

⁸ KŘÍŽ, Michal. *Kritika*. Čtvrtletník Film a doba. 2017, roč. 63, č. 2, s. 90.

Například kritika Antonína Tesaře v časopise *Cinepur* je negativní: „Kompozice obrazů rozvržená pro velký projekční formát, volba akademického ořezu, dokonce i jeho ztuhlé, záměrně zdržované tempo počítá s divákem usazeným v kině bez možnosti obraz zastavit, zrychlit nebo přerušit.“ (...) ve shrnutí dále říká, že film je dělaný pro kino, ne pro obrazovky, což je „staromódní představa, ale kina a filmové festivaly jsou staromódní instituce“.¹⁰

Zato kritika ve *Filmu a době* od Michala Kříže je pozitivní. Kříž oceňuje vznik tohoto filmu jako něco nekonvenčního v českém prostředí¹¹. To potvrzuje, že film byl přijat rozporuplně a názor každého kritika je samozřejmě značně individuální a rozlišný. Převažuje ale negativní kritika.

V týdeníku *Mladá fronta Dnes* shrnuje svůj pohled Mirka Spáčilová již v titulku kritiky: „Trucovitě nedivácký, Křížáček je křížovka, co ztratila legendu“.¹² Spáčilová vytýká filmu pomalé tempo a formu, kterou považuje za manýru, poukazuje ale na výskyt symbolů a významů, které ale divák není schopen rozluštit. V závěru vyčítá filmu jeho nediváckost a neziskovost a považuje obraz za bezobsahový. Tento negativní duch recenze je na této platformě víceméně očekávaný.

Osobně za nejpromyšlenější považuji kritiku s prvky analýzy pana docenta Vladimíra Suchánka.¹³ Ačkoliv nesouhlasím s jeho interpretací, je jeho kritika propracovanější a promyšlenější než jeho kolegů. Hned v úvodu recenze objasňuje Suchánek těžkou uchopitelnost recenze pro tento film, který „směřuje jinak“ než klasické filmy. Příběh Suchánek přirovnává k báji, k pohádce. Čas ve filmu uzavírá do kruhu cesty a nalezení. Zabývá se otázkou, kdo vlastně Bořek je a co představuje jeho cesta, a dochází k tomu, že sám Bořek je syn, který jde cestou k bohu a spasení své duše. Poukazuje, ačkoliv to přímo takto nenazývá, na literární intertextualitu bible a Alighierio *Božskou komedii*. A odpsychologizovaným herectvím zase na film Roberta Bressona *Lancelot od jezera* (1974).

Souhlasím s problematičností uchopení tohoto filmu pro psaní recenze, nad čímž se ostatní kritici nepozastavují. Je nanejvýš obtížné uchopit tento film klasickým způsobem. Film se nedá jednoznačně zařadit do žánru ani nelze jednoznačně shrnout jeho příběh, pro každého bude interpretace odlišná. Je téměř matoucí snažit se film definovat porovnáváním s jinými filmy jako například *Andrejem Rublevem*, což některé kritiky dělají. Nemají společného téměř nic.

¹⁰ TESAŘ, Antonín. *Filmy, které musíte vidět v kině, MFF Karlovy Vary 2017*. Cinepur č. 112, roč. 22, s. 6-7.

¹¹ KŘÍŽ, Michal. *Kritika*. Čtvrtletník Film a doba. 2017, roč. 63, č. 2, s. 90 – 91.

¹² SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: Trucovitě nedivácký. Křížáček je křížovka, co ztratila legendu. *Mladá fronta dnes*. [online]. [1. 8. 2017] dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/krizacek-recenze-Oky-filmvideo.aspx?c=A170731_100836_filmvideo_ts.

¹³ SUCHÁNEK, Vladimír. *Věrohodnost Boha je věrohodnost lásky: Křížáček (Václav Kadrnka, 2017)*. Online časopis Film a spiritualita. [online]. [13. 9. 2017]. Dostupné z: http://filmaspiritualita.cz/recenze/70-verohodnost-boha-je-verohodnost-lasky-krizacek-kadrnka-2017.html#_ftn3.

Andrej Rublev je velkolepý historický film zobrazující několik let z života středověkého malíře, zatímco styl i příběh *Křížáček* jsou odlišné, není možné ani s přesností říci, zda se jedná o filozofickou cestu či skutečné hledání syna. Navíc styl, katarze i stopáž Andreje Tarkovského jsou naprosto odlišné od Václava Kadrnky. Kritiky s výjimkou pana Suchánka zcela opomíjejí intertextualitu, a to i ve vztahu k minimalistickému dílu.

Kritika Vítka Schmarce je veskrze pozitivní, ale ve stejném duchu jako u Spáčilové považuje film za povrchní a jako celek nezvládnutý. I přes to ale Schmarc hodnotil film na sedmdesát procent. Podobně jako ostatní kritici přirovnává i on *Křížáček* k filmům Františka Vláčila, *Belly Tara*, Ingmara Bergmana.¹⁴

V podobném, ale radikálnějším duchu vyznívá i recenze Františka Fuky. Vyplývá z ní pohoršení nad filmem, trochu bezmyšlenkovitě film opět přirovnává k Vláčilovi a Tarkovskému. Fukova interpretace je založená na tom, že otec měl halucinace. Nicméně tato recenze nebrala v úvahu původní báseň *Svojanovský křížáček*.¹⁵

Ve stejně negativním duchu jsou i další kritiky, například Jana Gregora, o které nemá smysl se zde více rozepisovat.¹⁶

Pro porovnání ve světovém měřítku jsem zde zařadila kritiku z dvou zahraničních platform. První je z *Variety* od Guy Lodge.¹⁷ Vyzvihuje hlavně formální stránku filmu, kameru a poetismus díla, na druhou stranu se společně s druhou zahraniční kritikou ze *Screendaily* od Laurence Boyce¹⁸ shodují na tom, že film je čistě festivalový, mimo festivaly nemá potenciál a je emocionálně chladný. Laurence Boyce je kritičtější a podotýká, že některé symboly ve filmu jsou příliš „na sílu“. Filmu dále vytýká, že nedokáže diváka zcela „uspokojit“.

Z kritik vyplývá, že různí kritici se nedokáží shodnout, a to nejspíše kvůli anti-šablonovitému útvaru filmu, na který se nedá aplikovat klasický rozbor.

Dle Kadrnky může být rozpolcenost kritiky zapříčiněna tím, že kritici hledají literární klíč místo filmového, „kódem filmu je subjektivní pohled hlavního

¹⁴ SCHMARC, Vítka. *Křížáček se podmanivě trmácí trudnou krajinou otcovské úzkosti*. [online][11.8.2017] dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/krizacek-se-podmanive-trmaci-trudnou-krajinou-otcovske-uzkosti-5960434>

¹⁵ FUKA, František. Recenze: *Křížáček* – 40%. [online] [27.7.17]. Dostupné z: <https://www.ffilm.name/2017/07/recenze-krizacek-40.html>

¹⁶ GREGOR, Jan. *Glosa: Křížáček připomíná Svatý Grál skupiny Monty Python. Bohužel ale bez humoru*. [online][6. 7. 2017] Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/glosa-krizacek-pripomina-svaty-gral-skupiny-monty-python-boh/r~fbb6a2e2622711e784870025900fea04/>

¹⁷ LOGDE, Guy. *Karlovy Vary film review: „Little Crusader“*. *Variety*. [online][8.7.2017]. Dostupné z: <https://variety.com/2017/film/reviews/little-crusader-review-1202489423/>

¹⁸ BOYCE, Laurenc. *„Little Crusader“: Karlovy Vary Review*. *Screendaily*. [online] [3.8.2017] Dostupné z: <https://www.screendaily.com/reviews/little-crusader-karlovy-vary-review/5120564.article>

hrdiny“¹⁹. Kritika přirovnává *Křižáčka* k filmům Tarkovského, Vlácil, Wajdy, Bresona ad., konkrétně k *Andreji Rublevovi*, *Marketě Lazarové*, *Údolí včel*, *Gates to Paradise*, *Lancelotovi od jezera*. Těmito přirovnáními se snaží film popsat, to ale není možné. Tito autoři, jak Kadrnka říká: „ukazují člověka na hranici záhuby, zatímco já se snažím, aby mé filmy ukazovaly člověka na hranici vzkříšení. Tyhle filmy jsou velice těžké až děsivé, neztotožňuji se s nimi v základní filozofii.“²⁰ Tyto filmy jsou rozdílné a Kadrnka se proti nim dle vlastních slov dokonce určitým způsobem vymezuje. Kadrnka mnohem více vidí intertextualitu a podobnost v asijské kinematografii, což v mnou přečtených recenzích zatím nikdo nezmínil. Dle Kadrnky²¹ se současná kritika neumí a ani nechce zamýšlet nad nekonvenčním autorským filmem jako je *Křižáček*, o čemž dle mě hovoří i způsob kritik. Paradoxní ale je, že i přes špatné kritiky dostal *Křižáček* následně cenu za nejlepší režii. Kadrnka dodává, že tohle ho provází celou jeho tvorbou.

1.2. Teoretická východiska a metodologie

Metodologii filmové intertextuality přebírám ze studie *Palimpsests* Gerarda Genetta, která je také popsána a shrnuta v publikaci Grahama Allana *Intertextuality*²². Ačkoliv se tato publikace nezabývá filmovou intertextualitou, pracuje Genette s pětistupňovým modelem transtextovosti, který se dá aplikovat i na film. Jsou jimi intertextovost, paratextovost, metatextovost, hypertextovost a architextovost. Analýza bude dále koncipována dle těchto pěti stupňů.

Na analýzu výtvarné intertextuality aplikuji Panofského *Význam výtvarného umění*, jelikož Genette se zabývá intertextualitou vycházející z literatury. Konkrétně budu zkoumat obraz skrze pojmy ikonografie – ikonologie, z čehož později budu i interpretačně vycházet.

¹⁹ Rozhovor s Václavem Kadrnkou. Příloha 1, s. 41.

²⁰ Rozhovor s Václavem Kadrnkou. Příloha 1, s. 48.

²¹ Rozhovor s Václavem Kadrnkou. Příloha 1, s. 41.

²² ALLEN, Graham. *Intertextuality the new critical idiom*. Routledge Taylor and Francis group London and New York. 2000.

2. Intertextualita

Pojem intertextualita pochází původně z literární vědy. Svůj prapočátek má však v sémiotice, kterou James Monaco chápe takto: „Sémiotika je obecný pojem, pokrývající mnoho konkrétních přístupů ke studiu kultury jako jazyka.“²³ Jak uvádí Francesco Casetti, vznik sémiotiky se datuje do šedesátých let dvacátého století. Pojem sémiotika pochází od amerického filozofa Charlese Sanderse Peirce, zatímco pojem sémiologie od francouzského vědce Ferdinanda de Saussura. Sémiotika (sémiologie) se tedy vyvíjí dvěma směry, na které navazují další tvůrci.

Saussure vysvětluje sémiotiku pomocí pojmů označující (signifikant) a označované (signifikát). Signifikant je hmotným nositelem znaku, v našem případě filmový obraz, zatímco signifikát nemá hmotnou konstrukci a náš mentální konstrukt signifikátu spočívá v intelektuálním a kulturním dekodování, jinými slovy, signifikát si vytváří divák ve své mysli, tak, že si „k označujícímu dosazuje význam“. Na de Saussura navazuje Christian Metz, který přirovnává film k lingvistice. Z toho vzniká určité množství problémů. Lingvistika je mnohem sofistikovanější než film, má oproti filmu pevná pravidla a zákonitosti. Metz se ve své studii *Le cinéma langue ou langage?*²⁴ zkoumá tzv. velkou syntagmatiku obrazového pásma, pokouší o vytvoření systému, jak by mohl film z hlediska řeči fungovat skrze syntagmatické vztahy.²⁵

Na Charlese Sanderse Peirce, čili na druhou linii, navazuje britský sémiotik Peter Wollen, který se zabýval znaky a významem ve filmu skrze tři pojmy: ikon, index a symbol. Ikonem rozumí znak, který vyobrazuje svůj předmět na základě podobnosti jako ilustrace nebo diagram. Indexem rozumí „znak, který se zakládá na existenciálním vztahu mezi sebou a předmětem, k němuž referuje“ (jako například symptomy nějaké choroby). S podobnými pojmy jako Peter Wollen bude následně pracovat Erwin Panofsky při určování významů výtvarným děl.

Intertextualita se rozvinula na Univerzitě v Tartu v Estonsku. Průkopníkem byl Jurij Michaljovič Lotman, který se snažil chápat celou kulturu jako systém, který na sebe vzájemně odkazuje a může utvářet celé typy navazování, neboli semiosféru. Zabýval se myšlenkou, že film navazuje na intertextové vztahy s jinými žánry, má tedy jiné koncepce, než tomu bylo ve Francii a u Metz. Zkoumá, jak film pracuje v rámci sebe sama. V jeho konceptu je režisér komunikátor (adresant), který vykomunikuje filmový text neboli filmové dílo a to následně putuje k divákovi (adresátovi).

²³ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií. Film mluví a jedná – Metz a současné teorie*. Překlad Tomáš Liška, Jan Valenta. Albatros. 2004, s. 423 – 431.

²⁴ METZ, Christian. *Le cinéma langue ou langage?*. In *communications*, 4, 1964. *Reserches sémiologiques*. [online] [15. 4. 2019]. Dostupné z: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028, s. 52 – 90.

²⁵ CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. Překlad Helena Giordanová. NAMU. 2008.

Lotman při definici sémiotiky vychází ze dvou základních vědeckých tradic v přístupu k sémiotice. „První odkazuje k Peirceovi (a Morrisovi) a pracuje s pojmem znak a s poměrem mezi znaky v sémiotickém (= znakovém) systému. Druhá se orientuje na Ferdinanda de Saussura - tedy protiklad mezi jazykem a řečí.“²⁶ Textem jako funkcí „může být jednotlivé dílo, jeho část, kompozice, žánr (...)“. Text v textu (jinak řečeno intertext) je dle Lotmana zjednodušeně řečeno založen na autorské výstavbě a čtenářově recepci textu, vytváření významu tvoří přechod přes vnitřní strukturní hranici z jednoho systému vnímání textu do druhého, tím se zdůrazňuje „herní povaha“.

„Citace neboli ‚text v textu‘ se vyznačuje hrou s protikladem reálného/stylizovaného. Nejjednodušší případ nastane, když do textu začleníme úsek zakódovaný tímto kódem jako veškerý ostatní prostor díla, ale zdvojeným“²⁷ (v našem případě obraz v obraze, film ve filmu). Toto kódování vede k tomu, že základní prostor chápeme jako reálný.²⁸

Petr Málek ve své práci²⁹ uvádí, že terminologie v oblasti intertextovosti je značně rozkolísaná. Intertextualitu dělí na dva proudy. První proudem se zabývají Julie Kristeva a Roland Barthes, kteří vymezují pojem text ve smyslu, že vše má být textem, což vede k tomu, že jak uvádí Málek, „intertextovost zde není specifickou vlastností konkrétního textu či skupiny textů, ale je obsažena v samotné textovosti (...). Text ztrácí charakter autonomní sémiotické struktury (...) autor i čtenář je tu rozbit v nekonečné množství textů a kódů.

V druhém modelu se pohybují autoři jako Michal Glowinski či Gerard Genette.

2.1. Model intertextuality dle Gerarda Genetta

Gerard Genette, jak vysvětluje Petr Málek,³⁰ představuje ve svých *Palimpsestes: La littérature au second degré*,³¹ pojem transtextovosti. Ten pro Genetta znamená nadřazenou kategorii.

²⁶ BERNARD, Jan. *Sborník filmové historie 2, Tartuská škola*. Národní filmový archiv. Praha. 1995, s. 218.

²⁷ Tamtéž, s. 13 – 27.

²⁸ Tamtéž, s. 13 – 27.

²⁹ MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. Časopis *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 2, s. 7 – 31.

³⁰ MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. Časopis *Illuminace*. 1993, 1993, roč. 5, č. 2, s. 7 – 31.

³¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, 1982. (Přeloženo: GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Překlad: Channa Newman, Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. 1997.)

2. 1. 1. Intertextovost

U intertextovosti³² se jedná se skutečné vystupování textu v textu (například textem v textu by se dala považovat modlitba vyňatá z bible nebo když si postava čte existující literaturu, zde by se jednalo o konkrétní citaci), dále ji Genette dělí na citát a aluzi. V případě této práce rozšiřuji tento pojem mimo pouhý text i na film ve filmu a výtvarné umění ve filmu.

Citát je chápán jako přímé zasáhnutí do filmu, někdo přejímá cizí film a vkládá ho do svého. (Například postava jde do kina, kde se dívá na již existující reálný film, či když ve filmu na zdi visí obraz, tak se jedná se o citaci malíře).

Aluze je nepřímá citace, za kterou je možno považovat například napodobování mizanscény jiného filmu nebo obrazu (například velmi konkrétní napodobování obrazů Edwarda Hoppera kameramanem Roby Müllerem ve filmech Wima Wenderse).

2.1.2. Paratextovost

V paratextovosti³³ filmový text komunikuje s textem, epilogem, mottem a ilustrací. Může se jednat například a nejčastěji o citát v názvech filmů.

U paratextovosti lze vytvořit i pseudocitaci.

Paratext, jak vysvětluje Genette, „označuje prvky, které leží na prahu daného textu a které pomáhají řídit a kontrolovat recepci daného textu jeho čtenáři. Tento práh je složen z peritextu, skládajícího se z prvků jako název, názvy kapitol a předmluva. To také zahrnuje epitext skládající se z rozhovorů, reklamního oznámení, recenze kritiků, dopisů a dalších autorských a redakčních diskuzí mimo text. Paratext je součet těchto prvků peritextu a epitextu. Paratext neznamená jen pouhé označení, ale zachycuje práh textu, prostor, který je jak uvnitř, tak venku. Jak Allen vysvětluje, pro Genetta znamená paratext různými způsoby průvodce textu, rozumím tomu tak, že se může jednat o vypravěče dovysvětlujícího scény (například jako u Petera Brooka v *Marat - Sade*³⁴ vypravěč předvypráví a uvádí do scény princip hojně užívaný na divadle). Nebo to může být odkaz již z písma úvodních titulků, připomínající horor nebo naopak něco líbezného, členění na kapitoly by též bylo paratextem. U literatury, jak vysvětluje Allan, je paratextem předmluva. U filmu podle mě záleží, o jakou předmluvu se jedná. Měla by obsahovat klíč, jak film chápat a interpretovat, měla by komunikovat s celým filmem, jako například motto, dle kterého si má divák celý film interpretovat.

³² Více viz GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literatura in the second degree*. Překlad: Channa Newman, Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. 1997.

³³ Více viz GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Překlad: Jane E. Lewin. Cambridge University Press 1997. ISBN 0 521 41350.

³⁴ *Marat- Sade*, [film]. Režie Peter BROOK, Peter SCHULZE – ROHR. Velká Británie, 1967.

2.1.3. Metatextovost

Metatextovost³⁵ definuje Allen takto: „Jedná se o případy, kdy se v jednom textu objeví komentáře týkající se jiného textu.“ Jinými slovy se hovoří o jiném filmu verbálně.

2.1.4. Hypertextovost

Hypertextovost³⁶ se dělí na hypertext neboli mladší text se starším textem hypotextem. Jedná se o předělání staršího textu na mladší text. Typickým příkladem je filmová adaptace literárního díla, remake jiného díla. Častým hypotextem je také zpracování biblického příběhu. Jedná se jednoduše řečeno o předělání něčeho již existujícího. Genette v tomto transtextuálním modelu pracuje s pojmem „transmotivizace“ (transmotivization). Jedná se o zesílení či potlačení jedné motivace z původního textu a změnu významu. Pro tyto konotace je ale, jak Genette upozorňuje, nutné znát hypotext, který ale většina moderních diváků nezná, a tak tyto souvislosti nemůže odhalit. (V tomto smyslu například adaptace či remake filmu.)

Genette také tvrdí, že všechny texty jsou potenciálně hypertextuální, ale někdy existence hypotextu je příliš nejistá, aby mohla být základem hypertextuálního čtení. Uvádí příklad Flaubertova románu *Leuvena*, který může mít hypotext v rukopisném návrhu románu nazvaného *Le Lieutenant*, který autorovi zaslala paní Gauthierová v roce 1833.

2.1.5. Architextovost

Architext³⁷ je text, který odkazuje k pravidlům, podle kterých byl film ztvárněn, a k napodobování vyjadřovacích prostředků. Jedná se například o pravidla filmových žánrů.

Velice snadno se dle mého názoru dají setřít rozdíly mezi intertextovou aluzí a architextovostí. Je aluzí pouze napodobování mizanscény, nebo i stylu? Je v tom případě jako architextovost chápána i sebereflexivita? Do okopírování scény a napodobování vyjadřovacích prostředků spadá i napodobení mizanscény, která je jedním z několika vyjadřovacích prvků filmu. To je jeden z problémů, jelikož filmový jazyk je od literárního odlišný. Pro mé účely tedy chápu architext jako sebereflexivitu filmu.

³⁵ Více viz GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literatura in the second degree*. Překlad: Channa Newman, Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. 1997.

³⁶ Více viz GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literatura in the second degree*. Překlad: Channa Newman, Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. 1997.

³⁷ Více viz GENETTE, Gérard. *The Architext: An introduction*. Překlad: Jane E. Lewin. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 1992.

Problém Genettova přístupu spočívá v tom, že si jsou všechny typy velmi blízké a dají se snadno zaměnit. Záleží i na úhlu pohledu. Spousta modelů může být jednoduše nerozluštitelných za předpokladu, že analyzující subjekt nemá celistvou znalost veškeré kinematografie, literatury atd... Dalším problémem této metodologie je, jakým způsobem vybírat film k porovnávání a k hledání intertextovosti? Ideálním řešením by bylo samozřejmě porovnání se všemi filmy, nicméně to není v lidských možnostech. Proto jsem se rozhodla porovnat *Křížáčka* s filmy, se kterými je porovnává kritika a které mají podobné téma či spirituální mód.

Další problém Genettova modelu je, že nepočítá s psychologickým účinkem. Ten ale není možné objektivně posoudit. Zabývám se tedy spíše vizuálními a tematickými atributy. Na poslední problém, který nacházím, upozorňuje Erwin Panofsky, podle kterého není možné udělat přesný ikonologický rozbor, pokud nemá badatel patřičné vzdělání. Já jako osoba, která nestuduje výtvarné umění, nemohu nalézt konotace, které by člověk v tomto odvětví nalézt pravděpodobně mohl. V neposlední řadě nacházím komplikaci i v opravném principu Panofského, konkrétně u dějin stylu. Obvykle, jak Panofsky píše, se badatel zaměřuje na pravidla, jakými se symboly ztvárňovaly v daném období. To ale není u filmu možné, a již vůbec ne v dnešní době, kdy si režisér může vybrat dějiny stylu jakéhokoliv období či je libovolně překračovat.

2.2. Intertextualita dle Erwina Panofského

Erwin Panofsky v knize *Význam ve výtvarném umění* dochází k odkrytí významů výtvarného umění přes pojem ikonografie. Význam děl rozděluje na několik úrovní. Prvotní neboli přirozený význam dále dělí na faktický a výrazový. Faktický je snadno definovatelný, rozpoznáme ho identifikováním viditelných forem. Zato význam faktický objevíme vcítěním.

Z tohoto prvotního významu se dále vytváří předikonografický popis obrazu, konkrétně se definují z uměleckých motivů, které se určují v první úrovni. Druhotný neboli konvenční význam zjistíme spojováním „uměleckých motivů nebo jejich kombinacemi (tj. kompozice) s tématy nebo pojmy. Motivům, o kterých víme, že jsou nositeli druhotného významu, můžeme říkat obrazy. Kombinacím obrazů [...] říkáme příběhy nebo alegorie. Identifikace takových obrazů, příběhů, alegorií je doménou metody, které se obvykle říká „ikonografie“.³⁸

Pro přesný ikonografický rozbor je potřeba přesná identifikace motivů. Vzhledem k tomu, že *Křížáček* je film částečně vycházející z uměleckých kompozic, mi tento rozbor může pomoci v rozpoznávání jeho intertextuality. „Další úroveň je vnitřní význam neboli obsah, ten rozpoznáme, zjistíme-li podstatné principy, které prozrazují základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení. Tyto principy se projevují jak v „kompozičních metodách“, tak v ikonografickém významu.[...] Pojímáme-li čisté formy, motivy, obrazy, příběhy a

³⁸ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, od s. 41.

alegorie jako projevy hlubších principů, pak všechny tyto elementy interpretujeme jako to, čemu Ernst Cassirer říká „symbolické“ hodnoty.

Odhalení „symbolických“ hodnot (umělci samému jsou často zcela neznámé, ba dokonce se mohou výrazně lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit) je předmětem ikonologie, ne však ikonografie.³⁹

Jedná se o vědu, která nás informuje, kdy a kde byla zobrazena určitá témata a za pomoci kterých specifických motivů.“ Naopak ikonologie je metoda interpretace, která vychází spíše ze syntézy než z analýzy a bude pracovat s motivy a lépe řečeno symboly, vyskytujícími se právě v tomto období.

Rozbor dle Panofského tedy začíná předikonografickým popisem uměleckého díla (v našem případě mizanscény). To konkrétně spočívá ve vyčíslení prvotních motivů. Jsou jimi příklady konfigurace a barvy, znázornění přirozených objektů a vztahů mezi nimi, rozpoznání výrazových kvalit (smutná, veselá), charakter pózy, gesta, atmosféra – výčet těchto „struktur“ spadá do prvotního neboli přirozeného významu.

Následuje druhotný nebo konvenční význam, ve kterém identifikujeme, co postavy znázorňují (sv. Bartoloměj, Poslední večeře, alegorie pravdivosti atd.). Při tomto postupu, jak podotýká Panofsky, „spojujeme umělecké motivy nebo jejich kombinace (kompozice) s tématy nebo pojmy. Motivům, o kterých víme, že jsou nositeli druhotného nebo konvenčního významu, můžeme říkat obrazy.“⁴⁰ Obrazy, které jsou nositeli idejí jako obecných pojmů (víra, moudrost) říkáme personifikace nebo symboly. „Kombinacím obrazů(...) říkáme příběhy nebo alegorie.“ Tato identifikace je doménou „ikonografie“. K přesnému ikonografickému rozboru je zapotřebí přesná identifikace motivů obrazu.

Dalším krokem je vnitřní význam neboli obsah. Ve zkratce se jedná o historický kontext a znalost kultury rozebíraného období vzniku díla. V případě, že pojmáme „čisté formy, motivy, obrazy, příběhy a alegorie jako projevy hlubších principů, pak všechny tyto elementy interpretuje jako to, čemu Ernst Cassirer říká „symbolické“ hodnoty.“⁴¹ Interpretace symbolických hodnot přechází do oboru ikonologie. Ikonologie dle Panofského je metoda interpretace. Zde přichází dle Panofského problém, jak se vyhnout chybám a omylům. Ty mohou nastat v momentě, kdy není rozsah naší zkušenosti dost široký, v tom případě bychom se měli poradit s odborníkem, ale je zde i další problém, že za prvé může být kvůli umělcově nedokonalosti nejasné znázornění a za druhé „dospět k přesnému nekritickému předikonografickému popisu nebo k identifikaci prvotního námětu nekritickým porovnáváním uměleckého díla s naší praktickou zkušeností je v zásadě nemožné.“⁴² Tomu zabraňujeme tzv. dějinami stylu, neboli „to, co vidíme“, čteme na základě způsobu, jak jsou předměty ztvárňovány za měnících se historických podmínek, čili svou zkušenost podmiňujeme oprávněnému principu neboli dějinám stylu. Pro ikonografický rozbor, který se zabývá obrazy, příběhy a alegoriemi, je nutná znalost specifických témat nebo pojmů zprostředkovaných literárními

³⁹ Tamtéž, s. 41.

⁴⁰ Tamtéž, s. 44.

⁴¹ Tamtéž, s. 45.

⁴² Tamtéž, s. 48.

prameny, to můžeme doplnit o dějiny typů (zjištění, jak byly za „měnících se historických podmínek znázorňovány specifické pojmy a témata“). Pro správné „dekódování“ výběru a ztvárnění motivů, interpretaci obrazů, příběhů a alegorií můžeme doufat, že nalezneme text, „který by těmto základním principům odpovídal“. K těmto zjištěním ale musíme mít schopnost tzv. diagnostiky – syntetické intuice.

Aby se interpretant (myšleno člověk) nespolehal jen na intuici, což Panofsky nedoporučuje, je potřeba pracovat s dějinami stylu (jak byly předměty a události znázorňovány v průběhu historie) a s dějinami typů (tzn. Dějin způsobu jak se prostřednictvím předmětů a událostí vyjadřovali specifická témata pojmy v průběhu historie).

PŘEDMĚT INTERPRETACE	AKT INTERPRETACE	VYBAVENÍ PRO INTERPRETACI	OPRAVNÝ PRINCIP INTERPRETACE (Dějiny tradice)
I. <i>Prvotní</i> neboli <i>přirozený význam</i> – (A) faktický, (B) výrazový – vytvářející svět uměleckých motivů	<i>Předikonografický popis</i> (a pseudoformální analýza)	<i>Praktická zkušenost</i> (obeznámenost s <i>předměty a událostmi</i>)	<i>Dějiny stylu</i> (přihlednutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím <i>forem</i> vyjadřovány <i>předměty a události</i>)
II. <i>Druhotný</i> neboli <i>konvenční</i> význam vytvářející svět <i>obrazů, příběhů a alegorií</i>	<i>Ikonografický rozbor</i>	<i>Znalost literárních pramenů</i> (obeznámenost se specifickými <i>tématy a pojmy</i>)	<i>Dějiny typů</i> (přihlednutí ke způsobu, jakým byla za různých se historických podmínek prostřednictvím <i>předmětů a událostí</i> vyjadřována <i>témata a pojmy</i>)
III. Vnitřní význam neboli <i>obsah</i> vytvářející svět „ <i>symbolických</i> “ <i>hodnot</i>	<i>Ikonologická interpretace</i>	<i>Syntetická intuice</i> (obeznámenost s <i>podstatnými tendencemi lidského myšlení</i>), podmíněná osobní psychologií a „ <i>světovým názorem</i> “	<i>Dějiny kulturních symptomů</i> neboli „ <i>symbolů</i> “ obecně (přihlednutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím specifických <i>témat a pojmů</i> vyjadřovány <i>podstatné tendence lidského myšlení</i>)

Zdroj: PANOFSKY, Erwin. Význam ve výtvarném umění, Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013 s. 54 – 55.

3. Intertextualita (transtextovost) filmu Křižáček

3.1. Filmová intertextualita

Intertextovost Gerarda Genetta se dělí na aluzi a citát. Citát jsem ve filmu žádný neobjevila. Vylučuje to samotné časové zařazení příběhu do středověku. Dále jsem neobjevila žádnou metatextovost. Nejvíce příkladů jsem objevila u intertextové aluze, u zbylých typů Genettova modelu jen fragmenty.

3.1.1. Intertextová aluze

Za filmovou intertextuální aluzi považuji podobnost artefaktu obrázku vyšitého Jeníka s plechovým obrázkem z filmu Františka Vláčila *Pověst o stříbrné jedli (1973)*. V obou filmech má „obrázek“ velmi důležitou funkci ve vyprávění a provází příběhem. Otec dostal vyšitý obrázek svého syna od své manželky, aby nezapomněl, jak Jeník vypadal. Postupným pátráním po synovi je výšivka čím dál méně čitelná, což znázorňuje otcovo zapomínání na synovu tvář. Funguje též jako časový ukazatel, podle kterého je možné zjistit, jak dlouho je již otec na cestě.

Pověst o stříbrné jedli začíná pohledem na obrázek na železné tabulce, který později v příběhu nalezne chlapec. Ten posléze začíná zkoumat, o co na obrázku jde, ale nerozluští to až do momentu, kdy zažije výjev, který je na tabulce namalovaný. Díky tomu, že mu obrázek něco evokoval, zabránil neštěstí. Tabulka vyobrazovala budoucí neštěstí při kácení stříbrné jedle. Vyobrazovala budoucí klíčovou událost filmu. Příběh je pohádkový až mýtický, podobně jako u Kadrnky. Okrajově se též zabývá vztahem mezi otcem a synem. Otec si nepřeje, aby jeho syn pomáhal kácet jedle, jelikož je to nebezpečné a synovi by se mohlo něco stát. Pro otce je příliš mladý, i když ve skutečnosti je už ve školním věku, zhruba okolo třinácti let. „*Když se budeš o syna stále bát, bude pořád malý*“, tato citace z *Křižáčka* vystihuje postoj obou otců v obou filmech. Oba filmy jsou rovněž poetické s výraznou zvukovou složkou a hudebním motivem.



Obr. 1. *Pověst o stříbrné jedli*



Obr. 2. *Křižáček*

Václava Kadrnku napadla možná podobnost se snímkem, který viděl na IFF Karlovy Vary v roce 2014, *Jauja, pozemský ráj* Alonsa Lisandra. *Jauja* začíná prologem, který vysvětluje, že *Jauja* je mytologický pozemský ráj, který se snaží najít řada lidí, při jeho hledání se ale ztratí. Film se odehrává ve dvou rovinách, první a dominantnější rovinou je příběh otce, který s dcerou Ingeborg cestuje jakousi krajinou a se skupinou mužů něco hledá. Dcera se rozhodne odejít s jedním mladíkem. Otec se vydá na cestu za ztracenou dcerou, po cestě objeví mladíka mrtvého a dostává se do většího zoufalství. Putuje krajinou odnikud nikam, než narazí na psa, konkrétně vlkodava. Pes zavede otce do jeskyně, kde se setká se starou dámou, Ingeborg. Následně se dostáváme do 20. století, kde se dcera prochází po zahradě se svým vlkodavem. To evokuje, že se jednalo například o její minulý život. *Jauja* má s *Křížáčkem* společné téma, otec hledá své dítě, cesta hledání se pro něj stane spirituální, duchovní. Krajina, kterou prochází Bořek v *Křížáčkovi*, působí též jako ráj. Oba filmy jsou velmi filozofické, mystické, je možné je interpretovat několika způsoby. *Jauja*, jelikož na začátku přiznává, že se jedná o mýtickou krajinu, které není možné dosáhnout, a na konci zobrazí dobu o několik století později, divákovi určité věci dovysvětluje. Lisandro i Kadrnka použili užší formát 4:3. Pracují s dlouhými až přezrálými záběry, do kterých akce teprve přijde a také z nich odejde, ještě než následuje střih. U Lisandra je to ještě radikálnější než u Kadrnky. V *Křížáčkovi* je divák mnohem více vtahován do děje pomocí hudby a zvuku a užšími záběry na Bořka, zatímco v *Jauje* působí obraz více jako záznam skutečnosti, místy to působí až dokumentárně. Většinou postava z velkého celku přijde až do polodetailu. V *Křížáčkovi* jsme Bořkovi mnohem blíže, což diváky více vtahuje do děje a více vyvolává emoce. Oba filmy také podobně pracují s prostředím, které odráží psychický stav hrdiny. Když je otec v *Jauje* na konci svých sil, počásí se promění na sychravé, fouká vítr a je bouřka. Domnívám se, že intertextová aluze je u *Jauji* nejsilnější a nejvíce výrazná v porovnání s ostatními filmy, co tu zmiňuji.



Obr. 3. *Jauja*



Obr. 4. *Křižáček*



Obr. 5. *Jauja*



Obr. 6. *Křižáček*

Film mi svým výtvarným stylem evokuje *Utrpení Panny orleánské* (1928). Samozřejmě nejen kvůli tématu a období, do kterého je zasazen, ale především svým stylem. Dreyerův styl byl obdobně minimalisticky čistý. Pojem minimalismus mi zde evokovalo malé množství předmětů v mizanscéně, představitelku u holé zdi, u *Křižáčka* putování Bořka krajinou.

Povětšinou je snímána herečka proti prázdné zdi bez zbytečné zdobnosti, ve výrazných rakurzech a především v užších detailních záběrech. Dreyer měl, jak zmiňuje Kadrnka, mnohem existenciálnější zaměření a především děsivější vyobrazení oproti Kadrnkovi. Aluzí by zde tedy byla určitá podobnost minimalistického stylu.

Snímek *Gates to paradise* (1968) od Andrzeje Wajdy zaznamenává dětskou křížovou výpravu, která putuje krajinou. Děti se po cestě vyznávají faráři ze svých hříchů, které jsou zobrazovány v obrazové retrospektivě. Farář si postupem cesty uvědomí, že „vůdce“ skupiny není božím poslem, ale že jej k cestě přiměl homosexuálně orientovaný voják či jakýsi vychovatel mladých vojáků. Zjistí, že je výprava odsouzena k zániku a že nejspíše k Božímu hrobu ani nedojdou. Snaží se je přesvědčit k návratu domů, ovšem bezúspěšně. Wajda zobrazuje děti jako dospělé, bez oné čistoty, pro kterou jsou vysláni do Jeruzaléma zachránit Boží hrob. Děti lomcují emoce, dívky i chlapci mezi sebou soupeří o přízeň vůdce. Jedná se dokonce spíše o jakousi satiru, děti jsou křížovými vojáky zneužívány, aniž by si to uvědomovaly. Objevuje se zde homosexualita a v náznacích i pohlavní styk dětí. Zatímco Kadrnka zobrazuje Jeníka a ostatní děti jako děti bez hříchů, kteří se

dostanou až k hranicím moře. Právě proto, že jsou bez hříchů, mohou uspět. Vzhled vůdce dětské skupiny, blondatý hubený mladý hoch, je podobný vyobrazení Jeníka, ačkoliv u Wajdy je hoch mnohem starší. Oba filmy zobrazují téma dětské křížové výpravy. Vyznění a zpracování filmu je ale odlišné. Wajda pojednává o samotných dětech, které se vydaly na tuto cestu, zatímco tématem *Křížáčka* je hledání syna, který na tuto cestu odešel. Wajdův koncept je navíc silně herecky stylizovaný. Dětské herecké výkony jsou místy až expresivně divadelní. Oba filmy se ale ve výsledku zabývají stejnou událostí – dětskou křížovou výpravou.

Kadrnka dle svých slov podobně jako Robert Bresson používá k vyprávění specifické výrazové filmové prostředky namísto literárních. Dodržuje Bressonovy myšlenky ve smyslu filmového jazyka oproštěného od jiných nánosů. Podobně jako Bresson pracuje i se stylem herectví, se strohým a tlumeným, odpsychologizovaným, částečně stylizovaným herectvím. Kadrnka nemá po jeho vzoru tolik razantně odpsychologizované až patetické herectví, má ho v daleko menší míře, ale i přesto je cítit určitá podobnost. Bordwell poukazuje na to, že tento styl je vhodný pro osamělé jedince v těžké situaci: „záhadnost a dvojznačnost Bressonova stylu se ukázaly pro jeho osamělé jedince, skládající obtížnou zkoušku, jako obzvlášť vhodné.“⁴³

Podobně jako Bresson, Kadrnka obraz fragmentalizuje a zobrazuje většinu děje v polodetailech. Dalšími fragmenty jsou například detaily na předměty, dětské meče, brnění ad.

Konkrétně dílo *Lancelot od jezera* (1974) může vzbuzovat dojem podobnosti, jak zmiňuje Suchánek, v pohádkově mýtickém vzezření. Lancelot je velmi stylizovaný, má velice strnulé až mrtvé herectví, postavy působí jako loutky na provázku. Kadrnka tuto stylizaci užívá oproti tomuto filmu v minimální míře. *Lancelot od jezera* se též odehrává především v exteriérech, na louce, v lese. Film je i divácky mnohem náročnější než *Křížáček*, právě kvůli stylu herectví.

Větší podobnost je možné najít ve filmu *Deník venkovského faráře* (1951).

Kadrnka podobně jako Bresson v tomto filmu, ale i ostatních filmech, záběruje především polodetaily. Zobrazuje tváře přímo, takže se, jak píše Jaromír Blažejovský dle Paula Schradera, „Bressonovy frontální záběry lidských tváří zbavených výrazu shodují s byzantskou ikonografií.“⁴⁴ Tato inspirace ikonografií a středověkými freskami je u *Křížáčka* též. Stejně jako Bresson v tomto filmu se Kadrnka zabývá tématem víry, jeho postavy jsou podobně roztomile naivní.

⁴³ BORDWELL, David. THOMPSON, Kirstin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2.*, opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, s. 443.

⁴⁴ SCHRADER, Paul (1972): *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley - Los Angeles – London: University of California Press, s. 98 – 108, převzato z BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: 2006. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, s. 96.

Podobně oba režiséři pracují i s časem. Blažejovský podotýká: „na rozdíl od ‚běžného‘ hraného filmu, který se zpravidla tváří, že pro diváka zprostředkovává přítomnost, případně minulý děj podávaný jako přítomnost, odkazuje Bresson k času jinému, transcendentnímu.“⁴⁵ V *Křížáčkovi* se nedá čas přesně definovat, záleží na vlastní interpretaci diváka. Čas zde není ale podstatný v momentě, kdy se film interpretuje jako vlastní duchovní cesta za nalezením boha a sebe sama.

Podobnosti s dílem Andreje Tarkovského vidím v jeho chápání filmu jako „plynouceho obrazu“ a jeho apelu analyzovat jeho filmy jako celek, ne po částech či symbolech, ačkoliv v jeho filmech symboly rozhodně jsou. „Pro Tarkovského je obraz cosi nedělitelného, jednobuněčného, obraz působí svou celistvostí, obraz pro něj není konstrukce ani symbol.“⁴⁶ Kadrnkův film je také plynoucím obrazem. Oba vypráví převážně obrazem, silnou vizuální stránkou díla, dlouhými záběry, tím vším vytvářejí duchovno, mystiku a spiritualitu. Obraz je pro ně metafora, zároveň dle Blažejovského „je metaforou vše, co nás obklopuje“. Oba autoři podobně pracují s duchovními mystickými tématy. Tarkovskij je hluboce ovlivněn matkou, zatímco Kadrnka otcem.

Kadrnka pracuje s časem podobně jako Tarkovskij, jak podotýká Blažejovský: „Formotvorným prvkem filmu není pro Tarkovského montáž, nýbrž rytmus, vyjadřující tok času uvnitř záběru.“⁴⁷ Nejvíce podobný je pro mě z hlediska plynutí času i účinku na diváka film *Stalker* (1979), ve kterém je toho dosaženo skrze dlouhé záběry a přírodu, do které jsou oba filmy zasazeny. Oba filmy ve mně vyvolávají podobné pocity. *Stalker* provází spisovatele a básníka zónou, aby našli štěstí. Myslím si, že v *Křížáčkovi* takto provází zase rytíř Bořka. Oba filmy se zabývají tématem hledání víry, hledání, v obou je na konci určitý prvek naděje. U *Stalkera* je to barevný záběr na dceru průvodce, u *Křížáčka* Bořek objímající dítě. Obojí by se dalo považovat za poetické roadmovie, kde silnou roli hraje prostředí, krajina, les.

Několik kritiků přirovnávalo *Křížáčka* k filmu *Andrej Rublev* (1966). Oba filmy se odehrávají zhruba ve stejném období středověku a zabývají se otázkou víry. Oba filmy jsou však značně rozdílné. *Andrej Rublev* pojednává o životě malíře ikon Andreji Rublevovi. Jedná se o biografický film členěný do epizod s mnohem delší stopáží než *Křížáček*. Film je velkovýpravný a protkaný existenciálními otázkami, lidským utrpením, otázkami víry, intertextuálními odkazy a biblickými paralelami. Dalo by se říci, že je až obrazově „přeplněný“, zatímco *Křížáček* je minimalistický, „čistý“ ve smyslu ladných jednoduchých kompozic. *Andrej Rublev* působí na diváky velice těžkým, tíživým až depresivním dojmem. Vůči tomuto dopadu na diváka se dle vlastních slov Kadrnka vymezuje: „*Křížáček* má být modlitbou a nezatežkávat

⁴⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: 2006. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, s. 96.

⁴⁶ TARKOVSKÝ, Andrej. *Kráska je symbolem pravdy*. Příbram: Camera obscura. Pře. Miloš Fryš a kol. 2005, s. 44.

⁴⁷ BLAŽEJOVSKÝ, s. 65.

diváka“. V obou filmech je důležitým motivem dítě, které jediné může člověka spasit a obrátit na správnou cestu. U Tarkovského je to postava Boriska, který obrátí na víru zpět Rubleva, u Kadrnky pak Jeník. Oba filmy do sebe zakomponovávají obrazy fresek. U *Křížáčka* mají ale symboličtější a sebereflexivnější význam než u *Andreje Rubleva*, kde je to spíše podmíněno tím, že jde o jeho malířské dílo. Samozřejmě se jedná o jiné ikony z důvodu pravoslaví v ruské krajině a katolictví v Itálii.

Kadrnka osobně vidí svou inspiraci převážně v asijské kinematografii, která se dle něj oprošťuje od literárnosti a vypráví více filmovým jazykem. Konkrétně Jasudžiro Ozu je pro něj dětský a naivní stejně jako film *Křížáček*. Ačkoliv pro Kadrnku není *Křížáček* minimalistický film, ale spíše se snažil o čistý film, v čemž spočívá tento minimalismus, jsou díla japonských autorů podobně minimalistická. Inspiruje se Japonskem i jako aktem vidění.

Za intertextovou aluzi se dá považovat i vymezení se vůči něčemu. Kadrnka tvrdí, že se snažil vymezit vůči podobnosti s filmy Andreje Tarkovského, Františka Vlácilá, Andrzeje Wajdy. *Gates to paradise* od Wajdy zobrazuje pro Kadrnku děti nepříjemně, pro něj je dítě modlitbou, něčím svatým, pro Wajdu téměř opakem. Tarkovskij je příliš „zatěžkaný“, zobrazuje zánik člověka, zatímco Kadrnka se snaží o lidské vzkříšení. Osobně bych s touto myšlenkou polemizovala. Tarkovskij zobrazuje zánik člověka, ale ke konci vždy nastíní jeho možné vzkříšení. Každopádně *Křížáček* zobrazuje Bořkovo vzkříšení, hledání jeho cesty. Proti Vlácilovi se též vymezuje ve smyslu Vančurovy těžké literatury, zatímco Vrchlický je oproti Vančurovi poetičtější. Vymezuje se i vůči těžkosti působení těchto filmů na diváka.

3.1.2. Paratextovost

Paratextem v *Křížáčkovi* je úvodní citát.

Á DUCH MŮJ, SVĚT JEJŽ NEZKOJIL,
U TEBE ŽÁČKEM JE HBITĚ
A NYNÍ CHÁPE PO LETECH,
JAK MOHLO SVĚT SPASIT – DÍTĚ!

JAROSLAV VRCHLICKÝ

3.1.3. Hypertextovost

Hypertextem u *Křížáčka* je báseň Jaroslava Vrchlického *Svojanovský Křížáček*, zde se ale jedná o literární hypertext. Filmový hypertext jako takový zde podle mě není. Je těžké rozlišit aluzi a hypertextovost. Hypertextem se podle mě film stává v momentě, kdy velmi silně cituje jiný film, ale právoplatným hypertextem bude

nejspíše až v momentě, kdy tvůrci přiznají, že skutečně předělali tento starší film na tento remake. Jinak může být toto předělání považováno i za aluzi.

3.1.4. Architextovost

Za architextovost je dle mě možné považovat i sebereflexivitu uvnitř filmu. Freska, na které jsou vyobrazeny palmové ratolesti, sebereflexivně odkazuje na část divadelního představení a na Bořkovo setkání s dětskými bojovníky. Scéna upozorňuje diváka na to, co se již ve filmu odehrálo, a přikládá tak scéně enormní důraz, který divák rozhodně zaregistruje. Zároveň je zde vysoká podobnost malých chlapců Jeníkovi a podle jeho vzoru byla vyrobena i dřevěná figurka – ratolest s palmovým listem. Čili tato figurka sebereflexivně odkazuje na Jeníka, ze kterého se stala ikona dětských křižáčků. Bořek je později začne zuřivě bořit, což by se dalo přirovnat k biblickému boření chrámu. Samotná výšivka Jeníka, která ho má otci připomínat, je též sebereflexivní.

Typickou architextovostí, jak o ní uvažuje Genette, jsou prvky filmového žánru roadmovie, které se ve *Křižáčkově* objevují. Otec je na cestě za synem. Putuje krajinou.



Obr. 7. Křižáček



Obr. 8. Křižáček



Obr. 9. Křižáček



Obr. 10. Křižáček

3.2. Výtvarná intertextualita

Zatímco Panofsky analyzuje obrazovou intertextualitu dle rozpoznání významů na obraze a následné analýzy, je možné v *Křižáčkovi* najít i jiný druh intertextuality, a to ve smyslu napodobování výtvarné filozofie určitého uměleckého směru. Konkrétně středověkých fresek a romantismu.

Výtvarná intertextualita je především v inspiraci středověkým uměním, konkrétně freskami. Středověké fresky byly malovány plošně, často ve středových kompozicích bez perspektivy, jednoduše zasvěceny bez stínů ani dodávání objemu pomocí světla. Malovány byly v úzkém formátu. Inspirace středověkým uměním je ale i ve filozofii, a to konkrétně zobrazením nelineárního času: na jedné ploše jsou zobrazeny tři fáze vývoje postavy. U *Křižáčka* je to vývoj od syna přes rytíře k otci.

Výrazná podobnost je například s malbami Giotta di Bondone, jedná se o středověkého italského malíře fresek, který byl velmi inovativní.⁴⁸ Sám výtvarník filmu Daniel Pitín připouští možné intertextové souvislosti s tímto malířem. Já nalézám určitou podobnost ve dvou záběrech. První z nich je stojící matka, která by se dala porovnat s jeho freskou *Víra*. Ačkoliv matka nedejří atributy jako kříž nebo spis, může být pro Bořka vnitřní hlubokou motivací najít syna a vírou v to, že se mu to skutečně povede.

Zdá se, jako by matka měla též nakročeno jako tato freska, interpretačně bych ji ale rozhodně považovala za kombinaci Madony, jakožto archetypu mateřství a víry. To podtrhují i další zjevení matky, která Bořkovi na jeho cestě „napovídají“, zjevuje se mu a pomáhá mu s důležitými rozhodnutími. Další zjevení matky je u mladého rytíře, kterého přikrývá dekou, což připomíná detail dalšího Giottova obrazu *Matka objímající syna*.



Obr. 11.
Giotto di Bondone *Víra*



Obr. 12. *Křižáček*

⁴⁸ GOMBRICH, Ernst. Hans. Příběh umění. Praha: Argo, 1997, s. 201.



Obr. 13.
Giotto di Bondone *Matka objímající syna*



Obr. 14. (*zvětšeno a přiblíženo)



Obr. 15. *Křižáček*

Konkrétními citacemi jsou pak středověké byzantské fresky, které se našly na lokacích v Itálii.

Matka Jeníka a manželka Bořka je zobrazena v jeho vzpomínce v modrých šatech pod obloukem, což připomíná zobrazování Madony. V prvotním neboli přirozeném významu vidíme ženu s hnědými vlasy a modrými šaty uprostřed místnosti. Stojí vzpřímeně, je zde sama, umístěna je ve středové kompozici, je plošně osvětlena bez stínů. V druhotném neboli konvenčním významu zjistíme, že matka je znázorněna jako připodobnění k Panně Marii. Vnitřním významem tohoto ztvárnění a zároveň mou interpretací je, že je zde žena ztvárněna jako archetyp čekající matky, což je v tomto případě umocněno i kompozicí, kdy jako připodobnění k Panně Marii nezobrazuje Kadrnka svatou trojici – pietu ani Ježíška. Této interpretaci napovídají modré šaty, hnědé vlasy, symbol mateřství i umístění pod obloukem, což je u piety běžné. Podtrhuje se tak interpretace, kdy je Jeník ztvárněn jako Ježíšek a Bořek jako Josef. Dále se dá modrá interpretovat jako znázornění nebe, neboli až Bořek najde Jeníka, může se vrátit zpět do nebe. Zároveň zobrazování Panny Marie v umění je pojímáno jako zvěstování. Ačkoliv je Zvěstování moment, kdy se Panně Marii zjeví archanděl

Gabriel a oznámí jí, že se jí narodí boží syn, to podněcuje dojem, že Jeník je přirovnáván k božímu synu.



Obr. 16. (oříznuto)



Obr. 17. (Filipo Fra Lippi *Zvěstování*)

Ve filmu se hojně vyskytuje symbol palmového listu. Palmový list dle... alegoricky symbolizuje Čistotu (Ctnosti), v tomto případě dětských božích bojovníků, Slávu (výsledek vítězství) jako symbol jejich vítězství, dále spasené duše a vyvolení v ráji.⁴⁹

Prvně jej vidíme, když jde Jeník po stopách liturgického divadla a nachází list zvadlý, což pro mě znamená více než symbol informaci, že odešli již před nějakou dobou. Zároveň by se to dalo interpretovat tak, že jelikož se k bojovníkům ještě nepřidal, není tou ctností. Následně se s listem symbolicky pracuje v samotném díle, v liturgickém divadle představitelka anděla páně (nejspíše) rozdává ratolestím palmové listy jako vyobrazení jejich spasené čisté duše a též symbol vyvolených v ráji, což doprovází i kostým bílého roucha a blondaté vlasy dětí. Je to symbol jejich vítězství a osvobození Božího hrobu. Palmové ratolesti, které připomínají ono divadelní představení, jsou vyobrazeny i na fresce v kostele, stojí zde blondaté děti s palmovým listem a naslouchají křížovému vojákovi. Domnívám se, že samy postavy si uvědomují význam palmového listu.

Kadrnka vzpomněl určitou podobnost se středověkými tapisériemi: „Já nevěřím tomu, že čas je lineární. A myslím si, že čas je kruhovitý, který se otáčí jako spirála. A v tomto také v něčem středověké malířství, často máte na jedné ploše tři fáze postavy. Je to jedno plátno, kdy postava prochází životem, ale je to pořád jenom jedno plátno.“⁵⁰ Kadrnka zobrazuje tři fáze života skrze chlapce – Jeníka, mladého muže – rytíře, otce – Bořek. Podobnosti s konkrétní tapisérií si všiml divák na

⁴⁹ RULÍŠEK, Hynek. *Slovník křesťanské ikonografie: postavy, atribut, symboly*. Nakladatel Karmášek. 2006.

⁵⁰ Rozhovor s Václavem Kadrnkou. Příloha 1, s. 44.

projekci ve Francii v Dijonu, vypráví Kadrnka. Podobnost se týkala především v barevnosti s Tapiserií z Bayeux.⁵¹



Obr. 18. Tapiserie z Bayeux

Patrná je také inspirace preraphaelity, jak Kadrnka říká: „konkrétně užíváním jemných gest a frontálním, plochým svícením přímým světlem bez stínů a šerosvitu“. Popíráním renesance a naopak návratem ke středověku.



Obr. 19. Johann Friedrich Overbeck *Italia und Germania*

I přes odkazy ke středověku se ve filmu pracuje více s filozofií, formou romantismu⁵². Spíše než malířstvím jako konkrétními obrazy se Kadrnka dle svých

⁵¹ „Výšivka neboli Tapiserie z Bayeux, nazývaná někdy Tapiserie královny Matyldy vznikla v letech 1067 až 1077 na objednávku biskupa v Bayeux Odon de Contenville, hraběte z Kentu, bratra Viléma Dobývatele. Byla vyšita barevnou vlnou na lněném podkladu a měla zachytit události a následky bitvy u Hastingsu roku 1066. Je dlouhá přibližně 70 metrů, na výšku měří 0,5 metru a znázorňuje v 58 výjevech dobytí Anglie Normany a boj o moc, odehrávající se mezi Haroldem z Wessexu a vévodou Vilémem.“

Viz SVOJÍTKO, Pravoslav. *La Tapiserie de Bayeux*. Akropolis. 2004.

⁵² Romantismus se objevil zároveň v Německu, Anglii a ve Francii. Dominoval Evropě v první polovině 19. století. Gérard Legrand tvrdí, že „vyrostl z protikladů doby, v níž se setkávají neoklasicismus, znovuoobjevení národních památek, vlivy rodícího se romaneskního žánru a návrat k přírodě. Romantické umění dokládá těsnou souvislost romantismu s dobovým, politickým a společenským kontextem. Ozřejmuje, jak vůle oddat se službě umění a lidstvu odvádí tvůrce od vyšlapaných cest akademismu.“ Romantismus tvoří velká řada umělců, například Francisco de Goya,

slov inspiruje stylem romantismu, filozofií tohoto stylu. Konkrétně zobrazováním krajiny, která odráží nitro postavy. Kadrnka dle svých slov obrazy záměrně necitoval. Sám Daniel Pitínský, výtvarník filmu, je pro Kadrnku inspiračním zdrojem, a to též skrze jeho práci s prostředím. Krajina se stává samostatnou postavou. Kadrnka: „Od romantismu jsem si v podstatě vzal jenom filozofii, to znamená vytvoření krajiny, která odráží nitro postavy. Vyloženě, že bych tam citoval nějaký romantický obraz, to ne. Ale spíš ten koncept, že vlastně můžeme pracovat s celkem krajiny a s postavou, která je v celku, a zároveň můžeme ukazovat její nitro. Celý koncept krajiny v *Křížáčkovi* je vlastně koncept, dá se říct, postavený na romantismu, to znamená že vlastně odráží vývoj postavy. Začíná to v stísněných prostorech a pak se to odkrývá víc a víc až tam není žádná vertikála, jenom planiny, takže ten koncept, ale vyloženě že bych citoval obraz, to ne.“⁵³

4. Interpretace

Filmové vyprávění *Křížáčka* by se dalo označit za elipsu, kruhovou kompozici. Otec se snaží najít syna, který se rozhodl vydat na cestu za osvobozením Božího hrobu, syn je však stále krok před ním. Během hledání syna nalézá otec i svou vnitřní cestu, víru a sebe sama. K interpretaci pomáhá i úvodní citát filmu:

*„A duch můj, svět jež nezkojil,
u tebe záčkem je hbitě a nyní chápe po letech,
jak mohlo svět spasit – dítě!“⁵⁴*

Dítě zbavené hříchu, oddané a věřící může ostatní spasit svou čistotou. Odchodem syna se Bořek vydává na cestu, která ho spasí. Syn Jeník zde funguje jako takový prolog, čemuž nasvědčuje i úvodní titulek, který se objeví až po jeho odchodu.

V mé interpretaci je důležitá postava rytíře, jehož vzhled připomíná Jeníka ve starších letech. Všechny děti si jsou ve filmu velmi podobné, stávají se tedy jakousi ikonou – symbolem spasení. Rytíř je Bořkovi průvodcem, opatrovníkem, dokonce by se dalo říct, že andělem. Tuto tezi podporuje i vyobrazení matky jako panny Marie, která se Bořkovi zjeví. Podporuje to diváka v určité spiritualitě, duchovnu. Bořkovo pátrání po synovi je alegorií na jeho vlastní cestu, cestu za sebepoznáním, za vírou.

Jean Dominique Ingres, Eugène Delacroix, William Turner, Jean – Baptiste Corot. Viz LEGRAND, Gérard. *Romantismus*. Překlad Ladislav Horáček. Paseka, 2001.

⁵³ Rozhovor s Václavem Kadrnkou. Příloha 1, s. 40 - 41.

⁵⁴ Jaroslav Vrchlický

Duchovní vývoj postavy se odráží v prostředí, které symbolizuje tyto stavy. Film začíná v temném interiéru, přechází přes temný les na pastviny až do velmi světlého prostředí pouště a následně nemocnice. Lesem prosvítají paprsky, které jako by Bořkovi napovídaly, kudy se vydat. Těmito paprsky může být Boží dohled.



Obr. 20. Křížáček

Význam této krajiny se mění ve spojení s odkazem na film *Jauja*, kde je tato krajina vydávána za mýtický pozemský ráj. To opět utvrzuje v interpretaci především duchovní cesty.

Ve filmu se vyskytuje řada symbolů – motivů, které pomáhají v interpretaci. Jsou jimi především, jak zmiňuji v předchozí kapitole, Madona jako symbol mateřství a víry. Palmové ratolesti jako symbol vítězství, očisty. K interpretaci napomáhá i samotné prostředí, ve kterém se odráží psychický stav hrdiny Bořka. Za významotvornou považuji i samotnou výšivku Jeníka. Tu vyrobí matka pro otce jako vzpomínku na syna. Postupem Bořkovy cesty se ale výšivka čím dál více opotřebovává a je méně rozeznatelná. Symbolizuje to Bořkovo zapomínání na syna i to, že mu čím dál více uniká, a samotný čas jeho putování.

Jak jsem v této práci již několikrát zmínila, považuji tento film za tzv. „čistý“, jak vizuální stránkou filmu, tak i narativní. Mizanscéna je velice klidná, minimalistická, oproštěná od zbytečných nánosů. V tomto duchu je i příběh. Důležité pro tento film je se vnořit, zkrátka ho vnímat jako obraz a nechat si navodit spirituální okamžiky.

Intertextuální inspirace středověkými freskami upozorňuje, že se jedná o báji, o mýtus. Inspirace plošným zobrazením a stísněným formátem tohoto směru zase podtrhuje úzkostlivý stav Bořka, který se snaží najít svého syna. Pro něj se syn vydal na sebevražednou nesmyslnou cestu, nikoliv za osvobozením, ale za zničením sebe sama. Pro mě zobrazuje Bořek nevěřícího, zatímco Jeník je přesvědčen o své službě bohu. Zmizením syna ale Bořek projde změnou a navrátí se k bohu.

V závěrečné scéně se Bořek loučí s rytířem, který odplouvá do svaté země, zatímco on drží na břehu svého syna. Před chvílí ale ležel v nemocnici, nevíme, jestli vstal z postele, nebo zemřel. Pravděpodobně ale tento skok značí, že zemřel, to podporuje i čistá, velice světlá až bílá krajina. Interpretuji si film tak, že Bořek procházel duševní cestou, nikoliv fyzickou. Místo toho, aby se vydal s rytíři na druhý břeh, se rozhodl zůstat, ať už byl kdekoliv.

Interpretačně klíčové jsou pro mě scény, kdy Bořek bojuje na poušti v brnění křížových rytířů a potkává se s dětmi nesoucími palmové ratolesti. Jenom co přejdou okolo něj, tak zmizí. Následuje obraz, kdy Bořek u moře svírá synovu minci, následně je v nemocnici. Myslím si, že v této scéně projde Bořek vnitřním bojem se sebou samým a prosí boha o návrat syna, což se mu nakonec splní, zároveň se ale nevydá na další cestu, znamená to, že zemřel?

5. Závěr

V *Křížáčkovi* jsem našla především intertextové aluze k mnohým filmům a výtvarným stylům. Ostatní módy Genettovy transtextovosti jsem v takovém rozsahu neobjevila. Genettův pětistupňový model má některé módy poměrně abstraktní a snadno zaměnitelné úhlem pohledu, některé stupně jsou také těžko aplikovatelné z literatury na film. A tak budou mít nutně méně odkazů než ostatní. S metodologií od Genetta jsem porovnávala především filmové příběhy, zatímco ve vizuální a výtvarné stránce filmu jsem vycházela z Panofského.

Nalezené odkazy a biblické paralely jsou potřebné k hlubší interpretaci díla, a to především odkaz k filmu *Jauja*.

Nejvýznamnější filmovou intertextovou aluzí je snímek *Jauja* argentinského filmaře Lisandra Alonsa, na kterého mě upozornil Václav Kadrnka. Dalšími jsou filmy *Gates to paradise*, *Pověst o stříbrné jedli*, *Stalker*, *Andrej Rublev*, *Lancelot od jezera*, *Deník venkovského faráře*, *Utrpení Panny orleánské*, *Turínský kůň* a asijská kinematografie.

Výtvarná intertextualita se v *Křížáčkovi* uplatňuje především ve středověkém, romantickém a prerafaelitském umění. Ve středověkém umění jsou to především fresky, tapiserie, frontální zobrazování postav, kruhová kompozice zobrazená na jednom plátně, jako v tapiserii. V romantismu je to především filozofie tohoto směru – prostředí vyobrazuje vnitřní stav postavy. A ve vztahu k prerafaelitskému umění je to ploché svícení postav, jemná gesta, odklon od renesance k středověkému umění.

Intertextualita umožňuje hlubší stupeň interpretace spojený nejen s křesťanskými motivy. Nalezenou filmovou intertextualitu spojuje odkazování k bibli, především na Nový zákon, čímž je docíleno hlubší významové roviny. Například scéna, kdy Bořek na konci svého putování rozboří figurky s podobou Jeníka, je paralelou k boření chrámu. Jeník se postupně stal legendou a mýtem, dostal se do širokého povědomí lidí, ale rozplynulo se jeho konkrétní zobrazení.

Samotné kompozice filmu jsou velice výtvarné a estetické. Vyvolávají asociace právě k výtvarnému umění, čemuž opticky napomáhá i formát 4:3, což sám Kadrnka potvrzuje v rozhovoru pro *Film a dobu*⁵⁵. Kadrnka společně s výtvarníkem filmu Danielem Pitínem, který je ostatně sám malíř, pracuje

⁵⁵ KAMENÍK, Miloš. *Film se nemusí nutně chápat. Rozhovor s Václavem Kadrnkou*. Čtvrtletník *Film a doba*. 2/2017. Ročník 63, s. 46 – 51.

s barevnou symbolikou a prostorem, který odráží psychický stav hrdinů, v tomto případě Bořka. Užší formát napomáhá celkové stíněné náladě Bořka, hlavní postavě filmu. Prostor se stává rovnocenným prvkem k postavám a prostřednictvím něj je vyprávěno. Například začátek filmu je tmavší a stíněnější vnitřním rámováním, jak film plyne a jak se Bořek vydává na cestu, je prostor světlejší a otevřenější. Film se nedá rozčlenit na zdánlivé sekce pro analýzu, je jako tekoucí obraz.

Výtvarná intertextualita je zde mnohem významnější než filmová. A to převážně proto, že Kadrnka využívá filozofii uměleckých směrů, ne konkrétní díla. Je tím podpořen film jakožto plynoucí obraz, báseň, která je zde vystavěna spiritualitou. Právě výtvarné intertextuální odkazy pomáhají vytvářet klidný duchovní obraz. Společně s filmovou intertextualitou otevírají nové možnosti interpretací a konotací. Výtvarná intertextualita vytváří film jako obraz, umělecké dílo.

Čistota filmu vychází především ze spojení výtvarné intertextuality a minimalismu. Příběh nemá na diváka těžký existenciální dopad, ale právě naopak, působí čistě a nezatěžkaně. To především díky minimalismu stylu a příběhu. Film svým minimalismem a výtvarnem prostě plyne a vytváří v divákovi impresi, pocity, vjemy. Nechává diváka vytvářet si vlastní významy a interpretace, jenom mu napoví skrze intertextuální odkazy, kterých si divák může či nemusí všimnout. Pokud je ale objeví, vytvoří mu to nové možnosti interpretace.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny:

Andrej Rublev [film]. Režie Andrej TARKOVSKÝ. Sovětský svaz, 1966.

Deník Venkovského faráře [film]. Režie Robert BRESSON. Francie, 1951.

Gates to paradise [film]. Režie Andrzej WAJDA. Velká Británie, Jugoslávie, 1968.

Jauja, pozemský ráj [film]. Režie Lisandro ALONSO. Argentina, Brazílie, Dánsko, Francie, USA, Německo, Mexiko, Nizozemsko, 2014.

Křižáček [film]. Režie Václav KADRKA. Česko, Slovensko, Itálie, 2017.

Lancelot od jezera [film]. Režie Robert BRESSON. Francie, Itálie, 1974.

Marat- Sade, [film]. Režie Peter BROOK, Peter SCHULZE – ROHR. Velká Británie, 1967.

Marketa Lazarová [film]. Režie František VLÁČIL. Československo, 1967.

Persona [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko, 1966.

Pověst o stříbrné jedli [film]. Režie František VLÁČIL. Československo, 1973.

Stalker [film]. Režie Andrej TARKOVSKÝ. Sovětský svaz, 1979.

Turínský kůň [film]. Režie Béla TARR, Ágnes HRANITZKY. Maďarsko, Švýcarsko, Německo, Francie, USA, 2011.

Bible: překlad 21. století. Praha: Biblion, 2009.

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

Literatura:

ALLEN, Graham. *Intertextuality the new critical idiom.* Routledge Taylor and Francis group London and New York. 2000. ISBN 978 -0415596947.

BERGAN, Ronald. *–ismy.* Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-496-7.

- BERNARD, Jan. Sborník filmové historie 2 Tartuská škola. Národní filmový archiv. Praha. 1995. ISBN 80-7004-077-7.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: 2006. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury.
- BOHÁČOVÁ, Kamila. „*Film je jako faethonův vůz, který je třeba zkrotit*“. Rozhovor s Václavem Kadrnkou. Cinepur. 22. ročník. Číslo 112. ISSN 1213-516X. s. 14 – 18.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kirstin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331- 217-6.
- CANCALON, Elaine. *Intertextuality in Literature and Film*. 1994. University Press of Florida. ISBN 978-0813012872.
- CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. Překlad Helena Giordanová. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- GENETTE, Gérard. *The Architext: An intoruduction*. Překlad: Jane E. Lewin. University od California Press Berkley and Los Angeles, California. 1992. ISBN 0-520-04498-3.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris 1982.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literatura in the second degree*. Překlad: Channa Newman, Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. 1997.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Překlad: Jane E. Lewin. Cambridge University Press. 1997. ISBN 0 521 41350.
- GOMBRICH, Ernst. Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-204-0685-9.
- JAMPOLSKI, Mikhail. *The Memory of Tiresias : Intertextuality and Film*. 1998. University of California Press. ISBN 978-0520085305.
- JAMPOLSKI, Michail: *Film a teorie intertextuality*. Iluminace. Rok 2000. Číslo 2. S. 5 – 40. Překlad Karla Hyánková.
- KAMENÍK, Miloš. *Film se nemusí nutně chápat, rozhovor s Václavem Kadrnkou*. Film a doba. Ročník 63, 2017. Číslo 2. S. 46 – 51.
- KLINE, Jefferson. *The Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. 2002. Johns Hopkins University Press. ISBN 978-0801874314.
- KŘÍŽ, Michal. *Křižáček*. Recenze. Film a doba. Ročník 63, 2017. Číslo 2. S. 90 – 91.

- LEGRAND, Gérard. Romantismus. Překlad Ladislav Horáček. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001. ISBN 8071853143.
- MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. Illuminace. Rok 1993, číslo 2.
- MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu II*. Illuminace. Rok 1993, číslo 3.
- MAZIERSKA, Ewa. European cinema and intertextuality : history, memory and politics. 2011. Palgrave Macmillan UK. ISBN 978-1-349-36818-1.
- MCLVER, Gillian. Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling. 2016. Fairchild Books. ISBN 9781472580658.
- METZ, Christian. METZ, Christian. *Le cinéma langue ou langage?*. In communications, 4, 1964. Reserches sémiologiques. [online] [15. 4. 2019]. Dostupné z: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028, s. 52 – 90.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-37-0.
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění - Díl 8*. Praha: Odeon, 1985.
- RULÍŠEK, Hynek. *Slovník křesťanské ikonografie: postavy, atribut, symboly*. České Budějovice: Nakladatel Karmášek. 2006. ISBN 8023974343.
- SCHRADER, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley - Los Angeles – London: University of California Press. 1972. ISBN 0520020383.
- SKUBA, Lukáš. *České filmové obrození?*. Cinepur. 22. ročník. Číslo 112. S. 40 – 41.
- SVOJÍTKO, Pravoslav. *La Tapisserie de Bayeux*. Praha: Akropolis. 2004. ISBN 80-903417-9-9.
- TARKOVSKÝ, Andrej. *Krása je symbolem pravdy*. Příbram: Camera obscura. Pře. Miloš Fryš a kol. 2005. ISBN 80-903678-0-1.
- WARLAND, Rainer, TOMAN, Rolf, ed. *Ars sacra: křesťanské umění a architektura Západu od počátků do současnosti*. V Praze: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-500-1.

Seznam použitých kritik

KŘÍŽ, Michal. *Kritika*. Čtvrtletník Film a doba. 2/2017. Ročník 63. s. 90.

KAMENÍK, Miloš. *Film se nemusí nutně chápat. Rozhovor s Václavem Kadrnkou*. Čtvrtletník Film a doba. 2/2017. Ročník 63, s. 46 – 51.

TESAŘ, Antonín. *Filmy, které musíte vidět v kině, MFF Karlovy Vary 2017*. Cinepur č. 112, 22. roč., S. 6 -7.

KŘÍŽ, Michal. *Kritika*. Čtvrtletník Film a doba. 2/2017. Ročník 63. s. 90 – 91.

SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: Trucovitě nedivácký. Křížáček je křížovka, co ztratila legendu. Mladá fronta dnes. [online]. [1. 8. 2017] dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/krizacek-recenze-0ky-filmvideo.aspx?c=A170731_100836_filmvideo_ts.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Věrohodnost Boha je věrohodnost lásky: Křížáček (Václav Kadrnka, 2017)*. Online časopis Film a spiritualita. [online]. [13. 9. 2017]. Dostupné z: http://filmspiritualita.cz/recenze/70-verohodnost-boha-je-verohodnost-lasky-krizacek-kadrnka-2017.html#_ftn3.

SCHMARC, Vítek. *Křížáček se podmanivě trmácí trudnou krajinou otcovské úzkosti*. [online][11.8.2017] dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/krizacek-se-podmanive-trmaci-trudnou-krajinou-otcovske-uzkosti-5960434>

FUKA, František. Recenze: Křížáček – 40%. [online][27.7.17]. Dostupné z: <https://www.fffilm.name/2017/07/recenze-krizacek-40.html>

GREGOR, Jan. *Glosa:Křížáček připomíná Svátý Grál skupiny Monty Python. Bohužel ale bez humoru*. [online][6. 7. 2017] dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/glosa-krizacek-pripomina-svaty-gral-skupiny-monty-python-boh/r~fbb6a2e2622711e784870025900fea04/>

LOGDE, Guy. *Karlovy Vary film review: „Little Crusader“*. Variety. [online][8.7.2017]. Dostupné z: <https://variety.com/2017/film/reviews/little-crusader-review-1202489423/>

BOYCE, Laurenc. *„Little Crusader“: Karlovy Vary Review*. Screendaily. [online] [3.8.2017] dostupné z: <https://www.screendaily.com/reviews/little-crusader-karlovy-vary-review/5120564.article>

Seznam obrázků

- Obr. 1. Screenshot z filmu *Pověst o stříbrné jedli*
- Obr. 2. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 3. Screenshot z filmu *Jauja*
- Obr. 4. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 5. Screenshot z filmu *Jauja*
- Obr. 6. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 7. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 8. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 9. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 10. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 11. Giotto di Bondone *Víra*
- Obr. 12. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 13. Giotto di Bondone *Matka objímající syna*
- Obr. 14. Giotto di Bondone *Matka objímající syna*
- Obr. 15. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 16. Screenshot z filmu *Křižáček*
- Obr. 17. Filipo Fra Lippi *Zvěstování*
- Obr. 18. *Tapiserie z Bayeux*
- Obr. 19. Johann Friedrich Overbeck *Italia und Germania*
- Obr. 20. Screenshot z filmu *Křižáček*

Seznam citovaných filmů

- Andrej Rublev [film]. Režie Andrej TARKOVSKÝ. Sovětský svaz, 1966.
- Deník Venkovského faráře [film]. Režie Robert BRESSON. Francie, 1951.
- Gates to paradise [film]. Režie Andrzej WAJDA. Velká Británie, Jugoslávie, 1968.
- Jauja, pozemský ráj [film]. Režie Lisandro ALONSO. Argentina, Brazílie, Dánsko, Francie, USA, Německo, Mexiko, Nizozemsko, 2014.
- Křižáček [film]. Režie Václav KADRNKA. Česko, Slovensko, Itálie, 2017.
- Lancelot od jezera [film]. Režie Robert BRESSON. Francie, Itálie, 1974.
- Marat- Sade, [film]. Režie Peter BROOK, Peter SCHULZE – ROHR. Velká Británie, 1967.
- Marketa Lazarová [film]. Režie František VLÁČIL. Československo, 1967.
- Persona [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko, 1966.
- Pověst o stříbrné jedli [film]. Režie František VLÁČIL. Československo, 1973.
- Stalker [film]. Režie Andrej TARKOVSKÝ. Sovětský svaz, 1979.
- Turínský kůň [film]. Režie Béla TARR, Ágnes HRANITZKY. Maďarsko, Švýcarsko, Německo, Francie, USA, 2011.
- Údolí včel [film]. Režie František VLÁČIL. Československo, 1967.
- Utrpení Panny orleánské [film]. Režie Carl Theodor DREYER. Francie, 1928.

Seznam příloh:

1. Rozhovor s Václavem Kadrnkou

1. Rozhovor s Václavem Kadrnkou

2. 12. 2018

Café Záhorský, Praha

KM: Kamila Martincová

VK: Václav Kadrnka

KM: Váš film mě hodně oslovil, ale poměrně mě zarazilo, jak film *Křížáček* rozpoltil českou filmovou kritiku. Nečekala jsem, že to takhle dopadne.

VK: No já jsem to čekal ještě tvrdší teda. Ta česká filmová kritika samozřejmě jede v nějakém stylu už dlouho a podle mě cokoliv, co vybočuje z jejich představy, je strašně těžký, a navíc oni jsou dost nepříjemní a dost destruktivní. Ale pak mi paradoxně dali cenu za nejlepší režii, takže tam jsou takovýchle extrémů. Ale já to mám takhle už od začátku. Já si vzpomínám, že když jsem měl premiéru *Osmdesáti dopisů* v Berlíně, tak jeden kritik napsal, že to je úplně jako demence. A pak mi dal hlas na nejlepší film roku. Takže to jsou takovýchle extrémů, které bohužel patří k tomu prostředí, které je hrozně nekompetentní a je hodně nejednoznačné, rozporuplné. Navíc takovýchhle filmů je tady strašně málo, oni na to nejsou zvyklí.

KM: To určitě.

VK: Tady se jede na tu literární příběhovou rovinu, a to co je problém podle mě, že opravdu, ta otázka filmařská úplně vymizela z toho diskurzu. Že to je vlastně vnímání toho příběhu, ty filmaři jsou takový povídkáři, spíš než jakoby filmaři, já to vidím, když jakoby mají kolegové premiéry a mluví o svých filmech v kině, tak nemluví o filmu, mluví o nějakých historických kontextech, událostech a málokdy se baví vysloveně o filmové řeči. Ale to tak bohužel je.

KM: No já z toho, co jsem četla za kritiky, v Cinepuru, ve filmu a době, nějaké další a od pana docenta Suchánka, tak mně přišlo, že nad tím úplně nepřemýšleli nebo nechtěli přemýšlet, že spousta jakoby kritiků tam psala, že je to utahané, dlouhé, že divák nemá žádný klíč k dekodování. Přišlo mi to, jako kdyby se nad tím nechtěli hlouběji zamýšlet.

VK: Zrovna ten Suchánek napsal takový text docela podrobný a i ten Cinepur, to jsou takové pozitivní ty recenze, tam byly mnohem horší, takový ten mainstream. No protože ten klíč hledají v příběhu a ne v tom filmovém vidění, a to je celé. **Jeden z klíčů je subjektivní pohled hlavní postavy**, a to jim nestačí. To je celý. Hledá se jakoby zápletky. Hledá se literární klíč, a ne filmový. To je základní problém podle mě. Pořád se to tady motá kolem příběhu a nikdo se neptá na čistě filmové věci. Problém je, že autorských hraných filmů tady vzniká málo, nepřiběhových filmů tady vzniká ještě míň. Ale ohledně minimalismu já si myslím, že minimalismus je strašně komplikovaný termín a já jsem nikdy *Křížáček* nevnímal jako minimalistický film. Já jsem ho vždycky vnímal jako film, který má velmi silný příběh a silnou zápletku, akorát je vyprávěný z pozice někoho, kdo ten příběh dohání. Jako ten

otec, ten příběh není epicentrum toho dramatu, ale naopak je vždycky pozdě. A to mi přišlo hodně zajímavé. To jsem nějak jako vyzozoroval už od Vrchlického, že ten otec je pořád vlastně pozdě, pořád dohání, mně to přišlo vlastně fascinující. A ve filmové řeči je to taková elipsa, základní dramatické momenty příběhu jsou někde jinde, než my je vidíme. Klasická eliptičnost vyprávění, což je úplně jasně filmovej výrazovej prostředek.

KM: Mě to přišlo hodně minimalistický spíše ve stylu.

VK: To je možný, protože já jsem to chtěl mít velmi jednoduchý, až naivňoučký, pohled-protipohled, cesta dopředu, frontální kompozice většinou, úzký formát, hodně vertikální motivy. To je vždy proces u mých filmů, já to nacházím hodně dlouho, to je mnohem komplikovanější. Pak už jen destiluju a destiluju do úplně jednoduchosti, mě dojímají vlastně filmy, které jsou nekomplikované až úplně jednoduché, naivní, jsou nějak čisté, nezamotané moc intelektuálně a zároveň nepostavené na efektu.

KM: Na webových stránkách ke *Křížáčkovi* píšete, že jste se inspiroval malbami 19. století. Hlavně romantismem, dalo by se říci, že jste záměrně intertextově citoval nějaké malíře, a jaký byl cíl tady těch romantických...

VK: Od romantismu jsem si v podstatě vzal jenom filozofii. To znamená vytvoření krajiny, která odráží nitro postavy. Vyloženě, že bych tam citoval nějaký romantický obraz, to ne. Ale spíš ten koncept, že vlastně můžeme pracovat s celkem krajiny a s postavou, která je v celku, a zároveň můžeme ukazovat její nitro. Celý koncept krajiny v *Křížáčkovi* je vlastně koncept, dá se říct postavený na romantismu, to znamená, že vlastně odráží vývoj postavy. Začíná to v stísněných prostorech a pak se to odkrývá víc a víc, až tam není žádná vertikála, jenom planiny, takže ten koncept, ale vyloženě že bych citoval obraz, to ne. Od preraphaelistů jsem se inspiroval gesty, takové jemné gesta, které se v něčem odkazují ke středověku, gesta a světlo bylo hodně ploché, hodně přímé světlo do tváří, to jsem si vzal z preraphaelistů. Ale co se týče konkrétních vlastně citací, tak nejvíc jsem pracoval se středověkými freskami, který jsem nacházel během lokací, a tam jsou přímo citace byzantských fresek, které jsou frontální, takže vlastně středověké umění. Ale přímo že bych citoval obraz, to asi ne, možná nevědomky, ale nejsem si vědom, co.

KM: Takže jste se s Danielem Pitínským neinspirovali nějakým výtvarným uměním?

VK: Ne ne, já jsem Dana oslovil na základě nějakých mých příprav, kde jsem právě s romantismem pracoval a on je, dá se říct, jeho práce je postavena na prostoru a nějaké reflexy prostoru a hlavní postavy jsou prostorem. Takže jsem mu řekl nějaký svý nápady a spolu jsme vytvořili takový koncept prostoru a jak vývoj té postavy v prostoru a na základě vizuálu a barevnosti a takové leitmotivy jako draperie, vlastně on byl moje inspirace. Ty jeho malby jsou modernější, on v něčem čerpá z kinematografie, ale jak pracuje s prostorem, tak ten prostor je posunutej, je introspektivní v něčem, to mě asi nejvíc inspirovalo, no.

KM: Inspiroval jste se jinýma režisérama nebo filmovýma dílama, *Křížáček* se hodně přirovnává k *Andreji Rublevovi*.

VK: To vůbec nevím proč teda, já jsem se nejvíc inspiroval japonskými režiséry a jejich jednoduchostí. Mizoguchi, Ozu, Kobajasi, mám rád japonské filmy hodně.

KM: Myslím třeba Vlácil, Tarkovský, Bresson..

VK: Já ty filmy samozřejmě znám, ale to je těžký, ten film je o křížákově, a tam okamžitě naskočí ta asociace s tím Vlácilem, ale to je prostě úplně jiný svět, jiná dramaturgie, úplně jiný přístup. Ta Vrchlického báseň je opravdu jiná literatura než Vančura nebo Körner, to je velmi jednoduché, miloučké, ten Vrchlický je velmi naivní, a to mně je vlastně bližší. Tam mnohem víc Ozu je pro mě v nějakém kódu mnohem víc dětský, až takhle naivní. Jako Bressona mám nějak v sobě už od začátku, to mně vždycky říkali a nějak se toho nemůžu zbavit, ale je to tím, že každý filmař, který se rozhodne vyprávět čistě filmovým jazykem, má v sobě Roberta Bressona, protože on to vlastně nazval nejdůsledněji a nejčistěji, film se musí osvobodit od nánosů jiných kultur, jiných oblastí a hledat si svoji vlastní cestu, ale o to se snažím trochu taky, ale *Křížáček* není bressonovský, protože je to úplně jiná dramaturgie, Bresson adaptoval díla známá a trošičku se vymezoval proti divadlu, ale zároveň ty jeho filmy jsou velmi svižné, ty jeho stříhové sekvence jsou velmi rychlé. *Křížáček* je mnohem pomalejší a má mnohem pomalejší záběry, ale já jsem to chtěl říct takhle: já jsem, někdo napsal, teď nevím přesně kdo to byl, že film se nenarodil nahý, že už měl od začátku vypůjčený svršky od jiných umění a k tomu minimalismu, já si myslím, že je docela logický, že filmař se nejvíc snaží obnažit to dítě do naha, aby se našlo to, co mu sluší. A to si myslím se nazývá takzvaně minimalismus, ale ono to není minimalismus ve smyslu, že se to vymezuje vůči něčemu. Ale vůči tomu, že se hledá jakási svébytná filmová cesta pro ten film jako takový. Teď je ten film zatížený literaturou, divadlem. Příběh je většinou schéma, které známe z divadla, z literatury, z dramatu, schémata jsou stará tisíce let, film je tady sto let, nevím proč by tohle zrovna nemohlo být blízké, vždycky jsem vnímal film než jako vyprávění příběhů spíš jako akt vidění. Pro mě to je film. Myslím si, že v dnešní době je hrozně málo filmařů, kteří se umí dívat. Většinou povídkaři, ale málokdo se umí dívat, a pro mě ty Japonci, tam ty filmy měly nějakou zápletku, nějakou situaci, ale byly postaveny na vidění mnohem víc než jenom nějakém řemeslném odvyprávění nějaké pointy. Já si nemyslím, že mě všichni lidé vnímají stejně, já si myslím, že proč bychom měli lidem servírovat pořád stejné schéma a říkat tady budete plakat, tady se smát, některé filmy jsou dokonce zdraví nebezpečné, když člověk vidí ve dvou hodinách a rychle se směje, rychle pláče, rychle se dojde, že to prostě nemůže být zdravý, protože to není přirozený. Já si myslím, že ten minimalismus se spojuje skoro s každým autorským filmařem, kterej se snaží vymezit vůči jiným typům filmařů, s berlínskou školou, s rumunskou novou vlnou, s Bressonem, s Ošaušinem, s Asi se to spojuje, s Kiarostavim, prostě skoro s každým, kdo hledá nějaký jiný takový tišší způsob přístupu k filmu, podle mě minimalismus je takový obecný termín, to asi není moc přesný.

KM: Já se ve své práci nezabývám minimalismem, ale spíš intertextualitou, mně vysloveně přišlo, že ty kompozice jsou výtvarné, a hodně mi to evokuje výtvarné umění.

VK: Je fakt, že ty záběry jako takový, to výtvarné umění je dost nějak ve mně. Není to, že bych vyloženě citoval, pomáhá mi najít si jednoho malíře nebo jeden malířský směr, který mně trochu tu optiku pohledu na situaci, na příběh, který mi jako pomůže, ale není to přímo tak, že bych měl jednoho malíře jako Sokorov, který měl Fridricha na Matka a syn, že ty krajiny vysloveně, Tarkovský renesanci, Preklam hodně cituje Zrcadlo a tak. Nad tou postavou kompozičně je renesanční perspektiva. Takhle to nemám, že bych měl vyloženě jednoho člověka, ale výtvarné myšlení mi je bližší než nějaké dramaturgické, to jo. Ale mám jednoho malíře, kterého mám vlastně úplně nejoblíbenějšího, ale který mi nějak se dostává do těch filmů, i když jsem ho nikdy nezmínil, často na něj myslím, mám ho moc rád, ale většinou mi ho vrátí někdo, kdo ho tam jako vyčte, a to je Georges Rouault, což byl žák Gustava Moreaua, kritici ho přiřadili k fauvistům, což nebylo úplně přesný. On byl katolický malíř, který v nějaké fázi úplně rezignoval na formu a začal malovat velmi rychle, velké nánosy barev, on měl vlastně náboženská témata. Některé ty kompozice, hlavně detailů tváří, jsou od Rouaulta, já vím, že on konkrétně inspiroval Passoliniho, když dělal Matouše, tak si vybral hlavní postavu, to byl nějaký student, podle Rouaultova portrétu Ježíše, když se podíváte na ten portrét, tak to je jak herec, který hraje Passoliniho Matouše. My jsme točili v Itálii a to je sám o sobě tak výtvarný kraj, že to světlo má svojí poetiku, já jsem chtěl takový bílý měkký světlo, že ten film postupně že v tom filmu se to světlo postupně vyběluje nebo je čím dál silnější až úplně do bílé, což ta Itálie má. Ale hodně jsme se bavili o prerafaelistech, hlavně v tom, jak svítit ty tváře, často jsou to přímé, moc si tam nehraje se stínem, že to nemá žádné šerosvity. Je to přímé světlo, velmi jemné světlo na tváři. Prerafaelisté se vraceli právě ke středověkému umění, takže naopak popírali tu renesanční perspektivu a vlastně v něčem zjednodušovali, ty gesta jsou takové dost symbolické. To mě zajímá. Ale je to spíš z toho hlediska filozofie.

KM: Takže konkrétně jste někoho necitoval?

VK: Ne, ne vědomě, vyloženě že by tam byl obraz, asi se tam nenajde obraz, který by byl někde v galerii. Frontální kompozice jsme vzali z fresek, které byly přímo v Apulii, takže i ten úzký formát je trochu inspirovaný tady tím. Je tam jedna citace konkrétního obrazu, ale není to v kompozici, ale je to ve tváři, ten chlapec mi hrozně připomínal Arriho, to byl syn od Jeana Renoira, často ho skicoval pastelem, já jsem si ho vybral trochu proto, že připomínal jeho vlastně chlapce. Není to citace jako v obraze, spíš ta tvář.

KM: Vyšitý obrázek Jeníka, co nosí Bořek, mi připomínal obrázek z *Pověsti o zlaté jedli*, jestli jste viděl.

VK: Ne, to jsem neviděl.

KM: Celým filmem tam prochází obrázek, který je na plechové tabulce a na konci se to spojí tím, že je na něm namalovaná budoucnost, která se potom stane.

VK: Já ten film neznám, ten obrázek vznikl tak: to není ve Vrchlickém, ale my jsme chtěli nějaký motiv v tom filmu, kdy se ukazuje zpětný pohyb, jakože on nachází toho syna, chce ho najít, už se o něm zpívají písně, už je někde v kaplích ukázaný na freskách, už se prodávají figurky, kde je, a on zároveň má něco velmi osobního a soukromého, a to je jeho podobenka, která se postupně vytrácí. Na jednu stranu se zhmotňuje v mýtech, ale na druhou stranu se vytrácí ta podoba toho syna, co ten otec má u sebe. To je takový protipohled. A hledali jsme, jak to udělat, a napadla nás výšivka, která se bude pomalinku vytrácet, jako ten příběh se trochu drolila.

KM: Jak byste definoval motivy, například matku v modrých šatech, chtěl jste z ní udělat Madonu? Nebo Jeníkův peníz, je to peníz na posmrtnou cestu? Nebo jste to takhle neplánoval?

VK: Já když dělám film, tak se snažím ty motivy nezatížit konkrétním symbolem. Film nemá být symbolický, to není šifra, která když si něco dosadíte, tak ten film si víc prožije, já si nemyslím, že to je úplně špatně, ani v životě to takhle není. Já si nemyslím, že by film měl mít takhle jasný významový tvar, který když divák pochopí, tak je spokojený, když ho nepochopí, tak není spokojený. Jestli má být film co nejbliž životu, tak má být plný tajemství, plný obrazu, který divák vstřebá a najde si v tom vlastní logiku. Já vždycky ty významy samozřejmě mám nějak ukotvené v sobě a pro mě mají nějaké významy, můžete říct, že ten obraz matky je obraz, který se nějakým způsobem propojuje s tou svatou trojicí, protože ona má tu modrou, která je barva Panny Marie, ale já jsem chtěl, aby ta modrá nebyla jinde přípustná než u té matky, není to jenom tohle, vyloženě praktické důvody, našli jsme krásné šaty, které se mi líbily. Ale chtěli jsme pracovat s modrou jako se symbolem mateřství, to není jenom Panna Marie, ale zároveň v tom nějaké mateřství protože to je zrovna Panna Marie samozřejmě. Takže to bylo vědomé. Ale byly tam i jiné věci propojení s barvou oblohy, kterou jsem na začátku nechtěl ukazovat, jak jsem říkal, že ty první obrazy byly takové stísněné. Ta mince je křestní mince, která má prostě, křestní mince byla vždycky velmi důležitá, to už má vlastně Vrchlický v básni. Já už jsem v *Osmdesáti dopisech* pracoval s principem absence milovaného člověka, ta absence je ukázána prostorem, nějakým prázdným místem, které po tom člověku zbývá, zároveň nějakým předmětem, který zanechá. V *Osmdesáti dopisech* jsou to velmi osobní věci otce, deníky, fotografie, v takovém kufříku se to posílá jemu za hranice. A tady to je ta mince a meč, ten meč, to má spoustu symbolických rovin, nejenom zbraň, a zároveň je otcovství a tak dále a a ta mince je pro mě něco sakrálního. Samozřejmě se tam dostávaly tyto významy, že to je ta mince na cestu za moře, že to je ten převozník, ale mě se to jakoby líbí, když je tam těch významů víc a víc, stejně jak spousta lidí říká, že ten malý rytíř a otec, to je jedna postava, což se dá taky takhle interpretovat, proč ne. Spousta lidí mi říká, že to je vzpomínka toho otce, že to je taková cesta nazpátek, proč ne.

Spousta lidí vidí významy, třeba tam jsou nějaké citace z bible, jako boření chrámu, jak Bořek zboří figurky, to jsem chtěl, aby tohle evokovalo, ale zase ne úplně. Film má mít tajemství a nesmí být zatěžkaný jedním dosaženým významem, který si mají všichni diváci odnést na stejné rovině. Já myslím, že bychom se tím hrozně ochudili, a to souvisí, jak jsem říkal, že pro mě film je o vidění, to vidění vždycky prochází nějakým subjektem, obraz který mě dojde tady na ulici, nemusí dojmout vás, takže tohle jako naopak, co se stává, že když má ten film takhle otevřené okenice, odšněrované šňůrky, tak paradoxně je ten film mnohem životnější. Ten film žije mnohem víc a ten divák si ho dotvoří. Prostě film je živý organismus, který nekončí tím natočením, divák si dotvoří význam a najednou on mi říká, co to je za film, a to je mnohem zajímavější, než kdybych já vám říkal: tohle si myslete, tohle je film, který já jsem natočil a chci abyste si tohle myslela, tohle cítila, to já vůbec, já mám rád umění, které je insitní, který dělají troubové, to je to nejkrásnější, když je to úplně otevřené. Je to proces destilace debaty nad tím, já vždycky vlastně dlouho si píšu poznámky, impresy, pak se o tom bavíme s Jiřím Soukupem, většinou máme ještě někoho do týmu, tady to byl Vojta Mašek. To jsou moje osobní záznamy, potom napíšeme nějaký tvar, esej. Pak napíšeme nějakou verzi scénáře, většinou maximálně tak dvě tři verze, a pak už dělám technický scénář a obrazy. Pak jdeme s kameramanem, pak si to udělám s kreslířem, který to překresluje. Takže já ten film několikrát v sobě prodestiluju, takže spousta těch významů tam padne a různě se přetváří.

KM: A vy byste interpretoval ten film jak?

VK: (smích) Tak já jsem ho interpretoval vždycky stejně, pro mě to je vnitřní cesta otce za synem, která může být ve filmovém žánru vnímána jako roadmovie, ale zároveň je to vnitřní roadmovie, je to film o otcovství. Já jsem hlavně v tom závěru chtěl mít, nakonec to tam takhle nemám, protože ten závěr je víc literární, ale já jsem tam chtěl, aby ten otec si část toho chlapce odnesl s sebou zpátky a část nechal odplout. Já to vnímám jako otcovskou modlitbu za dítě. A zároveň je to film o hledání čistoty. V něčem je nesilácký, což mám radost, když tam je boj, tak ten boj je spíše vnitřní, snový. Je to vlastně báseň, modlitba, ale samozřejmě těch témat má několik. Pro mě to základní bylo vždycky to, protože jsem otcem sám, tak aby se tam odrazila základní moje emoce.

KM: Zamýšlel jste podobnost rytíře s Jeníkem?

VK: Ano, já jsem chtěl, aby tam byly tři fáze mužství. Otec, mladý muž a chlapec a zároveň aby to mohlo být evokované jako tři fáze člověka. Aby ten čas byl relativní. Ten film je v něčem abstraktní, já teď dělám nový film, kde to bude ještě víc. **Já nevěřím tomu, že čas je lineární. A myslím si, že čas je kruhovitý, který se otáčí jako spirála. A v tomto také v něčem středověké malířství, často máte na jedné ploše tři fáze postavy. Je to jedno plátno, kdy postava prochází životem, ale je to pořád jenom jedno plátno.** Já jsem teď měl projekci ve Francii, Dijon myslím, že to bylo, kde mi jeden divák řekl, že ta barevnost mu hodně připomínala tapiserii z Bayeux. To je obrovská slavná tapiserie, která vznikala desetiletí, protože byla

vyšívaná ručně, která ukazuje různé středověké bitvy a boje. Je to dost stylizované, není to vyloženě citace, že bych se inspiroval vyloženě kompozicí nebo tak, to ne. Já jsem třeba strávil dva roky jenom rešeršemi. Já jsem to chtěl mnohem naturalističtější, aby to byla taková temnota, pak jsem se ale dočetl, že ten středověk vůbec nebyl temný, že to není pravda. My si myslíme, že středověk je temný, ale to je, protože tomu moc nerozumíme a máme takovou romantickou představu. Když ten film přišel do kin, tak spousta kritiků mi vyčítala, že ti lidé jsou takoví čistí, a já říkám, proč si myslíte, že byli ve středověku jenom špinaví lidi, jo? A já jsem se o tom bavil, když jsem měl přednášku na katedře historie v Seville, Španělé ten film mají rádi, to je zajímavé, tam se mu velmi daří, že bylo stejně čistých lidí, jako je dneska, a stejně špinavých lidí, jako je dneska. Samozřejmě, že některé sociální vazby tam byly jiné, ale ti lidé byli víceméně stejní, jako jsme my. Navíc to třinácté století bylo plné nových objevů a nových posunů. Nakonec jsem měl potřebu udělat svébytný film, který nebude zatěžkaný nějakým naturalismem nebo něčím, co by vyloženě mělo evokovat středověk, ale to myslím není ani Vlácil, si myslím, že možná ta *Marketa Lazarová* je tak silně stylizovaný film a každý filmař, který se podle mě snaží reprodukovat středověk, Kurosawa nebo Emann Olmi, tak během fáze rešerší přijde na to, že musí vytvořit nový svět, filmový, aby fungoval svébytně. Už to, že my máme nějaký pohled na něco, co si nepamatujeme, například středověk nebyl špinavý, byl čistý a byl strašně barevný, často byl pestrý, ale kdyby se člověk snažil udělat takový film, tak to bude bráno jako kýč, že to je vlastně umělé, protože my máme středověk spojený s nějakou zříceninou, která má patinu, ale ty hrady byly často bílé. To je jak s antikou, my si myslíme, že antika byla bílá, ale ona byla barevná, červená. Já si myslím, že ten film nemá být jenom odraz skutečnosti nebo reality, ale že se má hledat nový klíč.

U literární intertextuality je pro mě podstatná katolická literatura, která vycházela na začátku 20. století, nejenom Vrchlický a tahle ta knížka, která se k tomu vztahuje, třeba Picard, v něčem možná nejvíc Paul Claudel. Já si vždy potřebuji pomoci s literaturou ne ve smyslu adaptování, ale spíše filozofie.

KM: On ten pojem intertextualita je zavádějící a hrozně složitý.

VK: To je zajímavý, že jak jste říkala, že vůbec ten film má tu intertextualitu, to je, jak jsem říkal, že málokdy se stane, že ten film opravdu.. na druhou stranu umění je větvené nebo má být větvené.

KM: Určitě, ale například u Tarkovského je toho mnoho, je to hodně větvené, je tam mnoho intertextuality, zatímco *Křižáček* je minimalistický. Mě to v něčem připomnělo *Utrpení Panny orleánské* od Carla Theodora Dreyera.

VK: Ano, a víte ale proč? To je samozřejmě dobou a dramaturgií, protože 60. léta, to je jako Bergman, to bylo velmi těžký, to byla ta postexistenciální doba a zároveň vlastně železná opona a situace, v jaké byl svět, hrozba války a apokalypsy byla neustále přítomná. A ty filmy hrozně těžký, když to ta doba, z čeho já mám obrovskou radost... já samozřejmě ty filmy obdivuji, ale já nejsem úplně fanoušek

tohoto typu filmu, mě to přijde v něčem děsivé. Já vlastně nevím, proč by měl Tarkovský obětovat sám sebe, aby zachránil svět. Nevěřím v oběť jako takovou, mně to přijde vlastně docela strašidelné, abych řekl pravdu. A já mám radost, co se stalo třeba za posledních 25 let, díky třeba asijskému filmu, ale i třeba, že ten film se osvobozuje od těch velkých, ale začíná být možná minimalističtější, ale o to víc filmový. Když třeba potlačíte příběhovost, filozofický pohled, tak o to víc ten filmový jazyk jde do popředí, já si myslím, že je mnohem zajímavějších věcí teď, než bylo v šedesátých letech. Akorát je problém v tom, já jsem se teď o tom bavil s jedním francouzským kritikem Arielem Schweitzerem, který píše pro Cahiers du cinéma, on řekl že je tady mýtus, který není jenom tady v Čechách, ale opravdu na celé planetě, že ty nejlepší filmy se točily v šedesátých letech. Ale je to proto, že za posledních třicet let ti nejlepší režiséři nebyli ani Francouzi, ani Němci, ani Američani, ale Asijci, Argentina, Rumunsko, Filipíny, Tchajwan, Írán, a kvůli tomu, že se ty filmy neberou do distribuce, divák je nevidí, tak si myslí, že ty nejlepší filmy jsou a ten kánon se zastavil někde pomyslně v 60. - 70. letech a máte to i na škole, na FAMU, vytahujete si otázky z dějin filmu a všechny končí 60. a 70. léta. Jako by 50 let kinematografie měla kráter a nic se nestalo. Já nevím, proč tam není Mohsen Machmalbáf, Abbas Kiarostami, [Ošaušen], Lisandro Alonso, Lucrecia Martel, to je tolik nových Bergmanů a nových Tarkovských, který jsou podle mě mnohem dál. Tyhle filmy, co zmiňujete, Vláčil, Tarkovskij, je to fascinující, ale je to zatěžkané hodně literaturou, existenciálním stavem společnosti a ta filmová řeč není úplně v popředí. Když někdo vidí spřízněnost Vláčila a *Křížáčka*, tak musí být blázen, protože to je úplně jiná dramaturgie, jiný přístup. *Marketa Lazarová* je epická báseň adaptovaná do šíleně vypjatých výtvarných obrazů, který kdybych měl zjednodušit, jsou o nějaké špíně, která se cedí přes nějaký filtr, aby byla jedna kapička čistoty, když to řeknu takhle.

KM: Kritici se právě snaží popsat *Křížáčka* skrze další filmy, ale..

VK: No, jistě. To nejde. Protože jinej klíč nemají. Je to zatěžkané hudbou, je to naplácaná.. Já ten film obdivuji, ale zároveň ho nemusím. Protože, když ten film skončí, já jsem úplně vyčerpaný. Já odcházím z kina ve stavu, ve kterém nechci odcházet z kina. A podobně jako *Andrej Rublev*, ty obrazy jsou prostě přepjatý. Proto obdivuji třeba ty Asijce, jsou prostě skromnější, jemnější. O to víc ten divák najednou roste a žije v tom filmu. Já vám řeknu ještě příklad. Já jsem ve Varech měl rozhovor s jednou kritičkou, která se dotýkala právě středověku a říkala: „ty křížáci, to byli ale fanatici“, ale vy máte ten pohled z *Údolí včel*. Přitom ten film není vůbec o tomhleto, dyť to je tak stylizovaný film. Ano, někteří byli fanatici, ale zároveň tam byli lidi, kteří prostě věřili a chtěli tu zemi osvobodit, to je strašně černobílý ten pohled. **Takže já si myslím, že opravdu, když to vezmete, Vláčil, Bergman, Tarkovskij, ti největší autoři té doby, tak ty filmy jsou v něčem velmi těžký, protože ukazují člověka na hranici záhuby. Já bych třeba chtěl, aby mé filmy ukazovaly člověka na hranici vzkříšení. To je základní rozdíl.** Já nemám tento pohled na svět. A to, že tam má někdo kříž na rameni, neznamená, že to jsou stejné filmy.

KM: Já si myslím, že rozpolcení kritiky může být v tom, že takto nekonvenční film neumějí pojmut a nějakým způsobem ho popsat.

VK: Já si ještě myslím, že nejenom, že neumějí, ale nechtějí. A v tom je podle mě základní problém.

KM: Proč jste si vybral formát 4:3, a ne širší formát?

VK: Chtěl jsem být blízko hlavní postavy, chtěl jsem mít hodně vertikály, jsou tam drapérie, dlouhé pláště, plachta, opona, stromy. Jsou tam sloupce v katedrály, jsou tam katedrály. Ten užší formát je pro tohle podle mě lepší, ale hlavně já si myslím, že ten užší formát pro kompozice je jemnější a ne tak efektní, jak ten široký. Vezměte si třeba *Dravé ryby* od Coppoly, já si myslím, že akademický formát je kinematografičtější. Já nejsem staromilec, který chce něco evokovat, ale vezměte si, kolik filmů za posledních deset let je 4:3. Já si myslím, že si filmaři uvědomují, že toto v něčem psychologicky, jako by ta kamera byla blíž té postavě. Nehledě na to, že Cinemascope vznikl jako efekt, velmi nepřírozně jako reakce na nějakou dobu.

KM: Já jsem nemyslela vysloveně Cinemascope, ale třeba 16:9 nebo trochu širší.

VK: To je takový televizní formát. 16:9 je podle mě výborný formát, když máte objektivnější optiku vyprávění, máte hodně dialogy mezi dvěma postavami a máte pohled přes rameno, to funguje velmi dobře. Jenže to já tam vůbec nemám, ta kamera neskočí za rameno, proč by měla. Já chci být neustále blízko té postavě, na tohle je to dobrý. Proto třeba není dobrý ten širokoúhlý, protože vám tam zbyde hodně místa, a co s tím, proto třeba Vláčil komponoval spíš na střed. To je jedna věc. Zároveň já si myslím, že s tím se pak musí umět s tím širokoúhlým formátem. A tady je skoro vše širokoúhlý a ne každý s tím umí pracovat, já znám asi jenom pět kameramanů maximálně v Evropě. Který jako fakt s tím umí pracovat. Ne všechno má být, protože to je jako efektnější, on se ten film s tím nevylepší. Další věc, co je důležitý. Film, který stojí na elipse, na zatajování věcí, tak zde mnohem víc funguje 4:3, protože jakoby nevidíte všechno. Já jsem chtěl taky skrývat spoustu věcí. Já jsem měl takové pravidlo, že když jsme našli nějakou krásnou lokaci v Itálii, která byla až moc krásná, tak jsem řekl architektovi, tak otoč se zády a budem točit tam, co je naproti. To bylo základní moje pravidlo. To je a tak vy kinematografie, že zatajuje, že schovává, že něco vlastně není vidět. To taky podpoří úzký formát. Film je vždy výsek celku.

KM: Ztotožňujete se s Tarkovským v jeho chápání obrazu?

VK: Pro mě jsou ty obrazy až příliš přetěžkaný, že to jsou hodně těžký a silný obrazy. A hlavně já se s tím neztotožňuju v té základní filozofii toho, tý oběti. Já si myslím, že člověk nemusí zapálit dům a obětovat rodinu, aby zachránil planetu. Ale zároveň si opravdu myslím, že to je v době, kdy to hrozilo. Každý umělec nasává tu těžkost doby. Takže samozřejmě tady je ten existenciální rozměr u Bergmana, Antonioniho, Tarkovského, ale i u Bressona, který je takový mnohem obnaženější

v těch obrazech, mnohem víc ho zajímá filmová řeč než ty obrazy, výtvarnost a ta symbolika nebo nesymbolika.

KM: Třeba právě s *Lancelotem od jezera* byl srovnávaný *Křižáček*, co si o tom myslíte?

VK: Ale to je hrozně vnější,

KM: Já si myslím, že podobně jako s *Gates to Paradise* mají stejné téma, a proto se to porovnává.

VK: Ale Lancelot je mýtus.

KM: Já myslela zrovna teď Wajdovo *Gates to Paradise*.

VK: Ale to je strašný film, děsivý film. Já ho znám. Já jsem ho viděl, ale ten si neláme hlavu s autenticitou. Jak je zde ukázané dětství a dítě, je pro mě naprosto nepřijatelné. V *Křižáčkovi* je dítě v podstatě svatý dar, což je pro mě zásadní. Já si myslím, že v tom je ten rozdíl. Ale ten Lancelot je podle mě dokonalá analýza ženskosti a mužství. Vztah Genevry a Lancelota, co je to žena, to téma je úplně jiné. Téma zakázané lásky, ale zároveň té fatálnosti toho zakázaného vztahu. Genévra tam je ukázána jako v něčem mazaná postava. Lancelot je v něčem naivní a čistý, ale přitom tak pravdivé to je. Protože na druhou stranu ta žena je nešťastná v lásce. Já mám pocit, že to je velmi naturalistický film, co se týče psychologie. Ale formálně ne, to je stylizovaný film. Navíc to je pacifistický film, on dělá z té mužskosti a síly hromadu šrotu. Možná nějaké barevné nuance, mně se líbí, jak on pracuje... To je hrozně těžké točit v lese, pro kameramana, protože se zbavuje té zelené, a těžké podle mě hledat tu jednoduchost barevného stavu s tou zelenou, většinou se k zelené sluší černá nebo tmavější ještě, nebo naopak čistě bílá a nebo jednoduchý kontrast a zároveň ta zelená se hodně promítá do tváří, do pleťovek, tak zároveň ten kameraman bojuje s tím, jak svítit.

NÁZEV:

Intertextovost ve filmu Křižáček

AUTOR:

Kamila Martinová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem práce je analyzovat výtvarnou filmovou intertextualitu ve filmu *Křižáček* (2017) režiséra Václava Kadrnky. Analýza probíhá za použití metodologie z publikace *Palimpsests* od Gerarda Genetta pro filmovou intertextualitu a Erwina Panofského *Význam ve výtvarném umění* pro intertextualitu výtvarnou. Gerard Genette pracuje s pětistupňovým modelem transtextovosti, nejvíce jsem ve snímku objevila intertextovou aluzi. Především ve spojení se snímky jako *Jauja* (Lisandro Alonso), *Andrej Rublev* (Andrej Tarkovský), *Lancelot od jezera* (Robert Bresson), *Gates to Paradise* (Andrzej Wajda), *Utrpení Panny orleánské* (Carl Theodor Dreyer), *Pověst o stříbrné jedli* (František Vlácil), v asijské kinematografii a další. Výtvarná intertextualita se objevuje především v inspiraci středověkým uměním, romantismem, prerafaelismem.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Intertextualita, *Křižáček*, Václav Kadrnka, Gerard Genette, minimalismus

TITLE:

Intertextuality in film *The Little Crusader*

AUTHOR:

Kamila Martincová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the work is to make an art and a film analysis of the *Little Crusader* (2017) film directed by Václav Kadrnka. The analysis is made by using a methodology from publication *Palimpsests* by Gerard Genette for the film intertextuality. For the art intertextuality is using a publication by Erwin Panofsky *Meaning in the Visual Arts*. Gerard Genette is working with five elements model of transtextuality. In most cases, I have found in the film intertextuality allusion. In connection with films as *Jauja* (Lisandro Alonso), *Andrei Rublev* (Andrej Tarkovskij), *Lancelot of the Lake* (Robert Bresson), *Gates to Paradise* (Andrzej Wajda), *The Passion of Joan of Arc* (Carl Theodor Dreyer), *The Legend of the Silver Fir* (František Vlácil) in asian cinematography and some others. The artistic intertextuality is mostly seen in inspiration of medieval art, romanticism and pre-raphaelism.

KEYWORDS:

Intertextuality, *Little Crusader*, Václav Kadrnka, minimalism, Gerard Genette

