

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Konstrukce významů paralelních scén:
Neoformalistická analýza snímku Výchozí
bod (2014)**

David Lekeš

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Žurnalistika/Filmová věda

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Neoformalistická analýza filmu Výchozí bod* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování *Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D.* za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych mu chtěl poděkovat za jeho ochotu a spolehlivost při konzultacích této bakalářské práce.

Obsah

1	<i>Úvod – předmět a cíl práce</i>	6
2	<i>Vyhodnocení literatury</i>	8
3	<i>Metodologie</i>	10
3.1	Metodologická literatura	11
3.2	Základní prvky neoformalistické analýzy	12
3.2.1	Ozvláštění	12
3.2.2	Interpretace významů	13
3.2.3	Dvojí pojetí interpretace scén	14
3.2.4	Fabule a syžet	15
3.2.5	Postavy	15
3.2.6	Funkce a motivace	16
3.3	Hypotéza dominanty	19
3.4	Postup práce	20
4	<i>Analytická část</i>	22
4.1	Naratologická analýza	23
4.1.1	Narativní mód	23
4.1.2	Segmentace syžetu	24
4.1.3	Paralelní scény	28
4.1.4	Postavy	29
4.2	Analýza funkcí a motivací ozvláštňujících prostředků	32
4.2.1	Mizanscena	32
4.2.2	Ozvláštění kamery a střihu	37
4.3	Symbol jako klíč k vnitřním světům postav	40
4.3.1	Bílý páv	41
4.3.2	Horovo oko	42
4.3.3	Kříž	43
4.3.4	Afghánská dívka	43
4.3.5	Číslo 11	44
4.3.6	Zvuková složka	45
4.4	Shrnutí	47
5	<i>Porovnání snímků Výchozí bod a Jiná země</i>	49

6	<i>Paralelní scény a jejich významy</i>	51
6.1	Operační interpretace paralelních scén.....	51
6.2	Finalistní interpretace jako původce významů	53
7	<i>Závěr</i>	57
	<i>Seznam použitých pramenů a literatury</i>	59
	Prameny	59
	Literatura	59

1 Úvod – předmět a cíl práce

Předmětem této bakalářské práce je neoformalistická analýza snímku *Výchozí bod* (2014), který je scénářistickým a režijním dílem amerického režiséra Mika Cahilla. *Výchozí bod* je autorův druhý celovečerní film, předcházet mu snímek *Jiná země* z roku 2011. Oba dva snímky byly úspěšné na poli filmových festivalů. Obzvláště pak na festivalu Sundance, kde obě díla získala cenu Alfreda P. Sloana,¹ která je od roku 2003 udělována nejlepším filmům tematicky se zaměřující na vědu a technologie. Alternativní vědecká fikce je Cahillovým oblíbeným tématem, které je obsaženo jak v jeho sci-fi debutu *Jiná země*, tak ve *Výchozím bodu*, kde rozpor mezi vědou a vírou tvoří tematický základ filmu. Autor představuje divákům vědce Iana Graye, který se snaží jednou provždy ukončit debatu o takzvaném inteligentním stvořiteli. Pracuje na výzkumu očních struktur a hledá první organismus, u kterého se vyvinul zrak. Celý jeho svět se mění ve chvíli, kdy poznává svou životní lásku Sofi. Ianův výzkum se dostává do rozporu se smýšlením jeho nové partnerky a nastává střed dvou myšlenkových světů, světa víry a vědy. Po tragické smrti Sofi Ian začíná přehodnocovat svůj dosavadní pohled na svět a hledání důkazu neexistence boha začíná směřovat k přijetí víry a hledání reinkarnace zesnulé partnerky.

V této práci aplikuji na snímek neoformalistickou filmovou analýzu, vycházející z práce Kristin Thompsonové a jejího manžela Davida Bordwella. Práce si dává za cíl skrze neoformalistickou analýzu vysvětlit, proč jsou si některé stěžejní scény snímku nápadně podobné, ať z kompozičního nebo stylového hlediska a jakou funkci tyto podobnosti v celém snímku plní. Ve své práci se budu metodologicky opírat primárně o text kapitoly „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod,“² z publikace Kristin Thompsonové *Breaking The Glass Armor*.³ Kapitola byla přeložena do češtiny a vydána v časopise *Illuminate* v roce 1998.

Výsledná analýza mi pomůže rozklíčovat hlavní jednotící princip snímku, tedy jeho dominantu, která by měla být výsledkem každé neoformalistické analýzy, jelikož

¹ IMBd. *Mike Cahill: Awards*. [Citováno 15. 4. 2018] Dostupné z https://www.imdb.com/name/nm2648685/awards?ref_=nm_awd.

² THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminate*. 1998, roč. 10, č. 1, 36 s.

³ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. 1. vyd. Princeton University Press. 1988. s 3-46.

právě ta reprezentuje originalitu každého jednoho snímku a vyjadřuje to, co dělá každý snímek unikátní, a to i v rámci jednoho žánru nebo práce jednoho autora. Předpokládám, že díky analýze snímku budu schopen vysvětlit vztahy mezi klíčovými scénami, které jsou si vzájemně podobné a naplnit tak mnou stanovený cíl, tedy, zjistit funkci podobných scén a popsat způsob, jakým snímek ozvláštňuje. Výsledek práce na závěr stručně porovná s autorovým předchozím snímkem *Jiná země*, abych zjistil, jestli je nalezený postup originální pouze pro snímek *Výchozí bod* nebo je využíván i v další Cahillově práci. Srovnání může pomoci specifikovat autorův rukopis a jeho změny v průběhu času.

2 Vyhodnocení literatury

V domácím prostředí stály filmy Mika Cahilla ve středu zájmu jediného odborného textu. Jde o diplomovou práci *Nezávislý vizionář Mike Cahill* Jiřího Mynaříka,⁴ která se zaměřuje na porovnání snímků *Jiná země* a *Výchozí bod*, přičemž se specializuje na jejich stylistické a narativní postupy. Metodologicky text vychází z práce Radomíra D. Kokeše *Rozbor filmu*, která z velké části vychází právě z neoformalistického přístupu k filmové analýze.

Diplomová práce *Nezávislý vizionář Mike Cahill* porovnávané snímky také podrobuje neoformalistické analýze, ale věnuje se převážně popisu děje, jeho následnému výkladu a odhalování společných symbolů a skrytých motivů obou porovnávaných filmů.

Vzhledem k malému množství snímků, které Cahill doposud natočil a tomu, že jeho tvorba je stále poměrně nová, se autor téměř neobjevuje v zavedených sbornících a filmových publikacích. Čerpat tedy musím převážně ze samotných autorových snímků a jejich kontextu v rámci celého autorova díla.

Pokud se Cahillova tvorba objevuje v nějaké literatuře, jedná se spíše než o filmovou literaturu, o literaturu zabývající se vesmírem a možným průnikem vědecké fantastiky s reálnou vědou. Cahillův snímek *Výchozí bod* je zmiňován v knize *Hollyweird Science: From Quantum Qirks to the Multiverse*, která se zabývá zobrazováním vědců ve filmovém a televizním prostředí.⁵ Autor je zmiňován také v několika dalších vědeckých článcích nebo v příspěvcích na webech s vědeckou tematikou.

Snímek *Jiná země*, který budu v závěru práce porovnávat s *Výchozím bodem* je citován častěji a můžeme ho nalézt v průvodcích a sbornících vědecko-fantastických filmů, například v *The Sci-Fi Movie Guide: The Universe of Film from Alien to Zardoz*⁶ nebo *Roger Ebert's Movie Yearbook 2013: 25th Anniversary*

⁴ MYNAŘÍK, Jiří. *Nezávislý vizionář Mike Cahill*. Zlín, 2016. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Dostupné z: <http://digilib.k.utb.cz/handle/10563/37081?show=full>.

⁵ GRAZIER, Kevin R. a Stephen CASS. *Hollyweird Science: From Quantum Qirks to the Multiverse*. New York, NY: Springer Berlin Heidelberg, 2015.

⁶ BARSANTI, Chris. *The sci-fi movie guide: the universe of film from Alien to Zardoz*. Detroit: Visible Ink Press, 2015.

Edition.⁷ Vliv na míru citovanosti může mít také fakt, že *Jiná země* byla na poli festivalů úspěšnější než o tři roky mladší *Výchozí bod*.⁸

Při hledání odborných článků, které se Cahillovou tvorbou zabývají, jsem narazil jen na dílčí zmínky, které ale nevyhovují požadavkům mé práce nebo ji ničím dále nerozvíjejí. Na zmínky o Cahillově *Jiné zemi* jsem narazil například v článku „Visualizing the Cosmos: Terrence Malick’s Tree of Life and Other Visions of Life in the Universe,“ který připodobňuje duální zobrazování života na zemi a na jiné planetě ve filmu *Jiná země* k snímku *Solaris* Andreje Tarkovského. V návaznosti na vědecké pozadí *Jiné země*, vyšel v magazínu *Nature* rozhovor s odborným vědeckým dozorem Richardem Berendzenem, který pomáhal vytvořit reálné vědecké pozadí snímku. Tyto články sice mohou pomoci kontextualizovat Cahillovu tvorbu v rámci vědecké fantastiky, ale nijak nepřispívají k dosažení mnou stanovených cílů.

Svou prací bych chtěl přispět k lepšímu pochopení samotného snímku a autorovy práce s významy. Pokusím se vysvětlit také funkce paralelní výstavby klíčových scén a možnou dvojí interpretaci celého snímku. Rešerše literatury a dalších zdrojů upozornila na absenci odborné reflexe zvoleného snímku a nízký počet textů, které se filmem *Výchozí bod* a Cahillovou tvorbou zabývají. Toto prázdné místo bych chtěl svou prací zaplnit a osvětlit principy, které autor využívá.

⁷ EBERT, Roger. *Roger Ebert's movie yearbook 2013*. 25th anniversary edition. Kansas City, Mo: Andrews McMeel Pub, 2012.

⁸ IMBd. *Another Earth: Awards*. [Citováno 15. 4. 2018] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt1549572/awards?ref_=tt_awd.

3 Metodologie

Pokud chce analytik rozebírat jakýkoliv film, musí si nejprve vybrat určitou metodu. Již toto první rozhodnutí může vést k tomu, že film budeme vykládat tak, aby co nejlépe odpovídal zvolené metodě. Tento problém pak často vede k tomu, že někteří autoři píšou své práce tak, aby vybranou metodu neustále potvrzovali a prvky, které stojí mimo metodu nebo je metoda nepojmenovává, ignorují, ačkoliv mají v díle mnohdy důležitou roli. Thompsonová tento problém přibližuje následovně: „Aby se každý film mohl přizpůsobit metodě, potom ho musíme určitým způsobem považovat za "stejný", a široké předpoklady metody budou směřovat k zahlazení rozdílů [...], výsledkem potom je, že kritik vytváří dojem, že filmy jsou nudné a nezajímavé.“⁹

Metody, které používáme, by tedy měly být modifikovatelné, aby se daly použít na jakýkoliv film. Právě neoformalismus má podle Thompsonové tuto potřebu zabudovanou v sobě.¹⁰ Díky tomu nemusí neoformalisté násilně upravovat výslednou analýzu filmu metodě, ale naopak, mohou metodu modifikovat tak, aby zodpovídala otázky, které jsou důležité pro samotný film, nikoliv pouze pro samotnou metodu. Přístup a metoda se tedy může neustále měnit a upravovat, ani Thompsonová nepředpokládá, „že text skrývá nějaký pevný vzorec, který zde analytik okamžitě najde.“¹¹

Z tohoto důvodu také ve vlastní práci analyzuji symboly a motivy, které sice zvolená metoda popisuje pouze okrajově, ale v mnou analyzovaném snímku mají stěžejní postavení. V rámci metody samotné tak nechci směřovat k tomu, že bych tyto stěžejní prvky díla vynechal pouze z toho důvodu, že je vybraná metodologie neřadí mezi hlavní kategorie, které by analýza měla postihnout. Analýza symbolů mi také dovolí porovnat své závěry se závěry Mynaříka, který hlavní téma filmu vidí v mezilidských vztazích¹², zatímco já ho spatřuji ve vztahu mezi vírou a vědou a zmíněný střet lze dle mého názoru nalézt hned v několika rovinách snímku.

⁹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 6.

¹⁰ Tamtéž, s. 7.

¹¹ Tamtéž, s. 8.

¹² MYNAŘÍK, Jiří. *Nezávislý vizionář Mike Cahill*. Zlín, 2016. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, s. 43. Dostupné z: <http://digilib.k.utb.cz/handle/10563/37081?show=full>.

Neoformalistická analýza již byla aplikována na stovky, možná tisíce filmů. Přesto si myslím, že autorský styl Mika Cahilla, vycházející z prostředí nezávislého filmu, by měl být analyzován právě pomocí neoformalistické analýzy, která může být přínosná nejen díky možnosti rozklíčovat dominantu filmu, tedy to, co dělá snímek unikátním, ale také obecně lépe pochopit samotné sdělení snímku. Právě z tohoto důvodu do analýzy začleňuji již zmíněnou analýzu symbolů, která je dle mého pro plné pochopení snímku zásadní, vzhledem k tomu, jak autor se symboly pracuje.

Žánrový aspekt Cahillovy tvorby v rámci vědecké fantastiky ve své práci nebudu dále rozvíjet. Mám za to, že samotná žánrová tematizace nepřináší do díla žádný ozvláštňující prvek. Poskytuje pouze jakési kulisy. Ty v rámci žánru sice mohou být unikátní, a v Cahillově tvorbě bezesporu unikátní jsou, osciluje totiž na nevšední hranici vědecké fantastiky, religionistiky a subtilní romance, ale z důvodu možné ztráty unikátnosti, kterou mohou přinést budoucí snímky jiných autorů nebo nové žánry, je do ozvláštňujících prvků nezařazuji.

3.1 Metodologická literatura

Metodologicky budu primárně vycházet z textu Kristin Thompsonové „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup mnoho metod,“¹³ ze kterého čerpám metodologii a její základní aspekty, které představím v dalších kapitolách.

Čerpat budu také ze společných prací s jejím manželem Davidem Bordwellem *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*¹⁴ a *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*.¹⁵ Tyto publikace využívám primárně pro jednoznačné popsání jednotlivých složek audiovizuálního díla, které kinematografie využívá již od svého počátku. Kniha mi také poskytla klíč k odbornému označení některých důležitých prvků, které se v kinematografii opakovaně vyskytují a přesnému pojmenování některých postupů, jež jsou autory ve filmové tvorbě využívány.

¹³ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, 36 s.

¹⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

¹⁵ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011.

Jako zdroj inspirace pro analytickou část a pro úplné pochopení neoformalistického přístupu, jsem zvolil soubor neoformalistických filmových analýz, který sepsala Kristin Thompsonová a nese název *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*.¹⁶

Jelikož se v práci zabývám vyprávěním a způsoby, jakým je diváky „čteno“ a interpretováno, vybral jsem jako zdroj informací o problematice vyprávění knihu Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film*,¹⁷ která slouží k pochopení narativní stránky díla a jejímu rozboru.

3.2 Základní prvky neoformalistické analýzy

Na následujících stránkách představím aspekty neoformalismu, které jsou obecně považovány za důležité a jejichž analýza může analytikům pomáhat při zodpovídání otázek, které si nastolili. Níže představené aspekty budu později využívat i ve vlastní analytické části práce. Je třeba dbát na to, že film je komplexní médium, které staví na synergiích mezi jednotlivými složkami snímku, a to nejen na obecné rovině, kde film spojuje zvuk a obraz, ale také kombinuje jednotlivé motivace postav, jejich vzhled, umístění v mizanscéně, hudbu, pohyb kamery a mnohé další aspekty, které vytvářejí finální podobu snímku. Z tohoto důvodu jsem některým aspektům snímku věnoval více prostoru než jiným, protože některé prvky participují na finální podobě konkrétního snímku více než jiné a dle mého si tedy v analýze zaslouží více prostoru než prvky, které jsou často vidět i v dalších filmech a v rámci analyzovaného snímku nepřinášejí nic nového, respektive se drží konvencí současné kinematografie.

3.2.1 Ozvláštnění

Každé umělecké dílo působí na své recipienty způsobem, který je vede k obnovení určitého pocitu ze života skrze umělecké dílo. Tuto složku díla nazvali ruští formalisté ozvláštněním. Automatizace života a stereotyp, který se dostává do našich životů, zapřičiňuje to, že některé aspekty světa přestáváme vnímat a je nutné si je připomínat, jelikož jsme je vlivem poznání a neustálého střetávání se s nimi přestali vnímat. Ruský formalista Viktor Šklovskij k této problematice dodává, že

¹⁶ THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

¹⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

„cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe.“¹⁸ Ozvláštňení tak představuje součást filmu, která nás vede k znovuoobjevování a znovuprožívání známých, ale z důvodu stereotypizace a automatizace života již nevnímaných pocitů. Snaží se nás vyvést z normálu a překvapit něčím, co dokáže zaujmout a znovu vybudit naši mysl k vnímání. V mé analytické práci tak za ozvláštňující prvek může být označeno i více aspektů snímku, jelikož ozvláštňení může fungovat hned v několika rovinách, které filmové médium využívá. Již to, že jsem určité prvky vybral a věnoval jim v analýze prostor, vypovídá o tom, že je považuji za ozvláštňující.

3.2.2 Interpretace významů

Ozvláštňení nemusí být vždy patrné na první pohled, a proto zde zmíním také možnost interpretace významů, která může odhalit další prostředky, které dílo ozvláštňují, ale žádají si určité myšlenkové participace diváků, aby byly pochopeny a odkryty. Může se jednat o významy, které je možné pochopit pouze za předpokladu, že má divák určité vědomosti o reálném světě nebo je vytváří mimo text, respektive v jejich konotovaném významu. V mé vlastní analýze často používám pojmy, které se s interpretací významů pojí, takže zde zmíněné typy významů představím.

Thompsonová rozděluje významy na denotativní a konotativní. Mezi denotativní významy řadí význam referenční a explicitní. Referenční význam divákům zprostředkovává odraz reálného světa, díky němuž ve filmu poznáváme, že určité prvky filmu odkazují k reálnému světu.

Pro významy s větší mírou abstrakce se využívá výraz explicitní význam. Pokud postava ve filmu vyjadřuje nějaké myšlenky nebo se kloní k určité ideologii, očekáváme, že tyto myšlenky fungují také v reálném světě a odkazují k námi žité realitě. Konotativní významy přímo souvisí s interpretací, protože abychom jim porozuměli, musíme si jejich význam nejprve sami vyložit. Podle Thompsonové ve filmu vždy hledáme nejprve denotativní významy, a pokud žádné nenalezneme, zaměříme se na významy konotativní. Sdělení významů, které nám v díle nejsou distribuovány explicitně nebo referenčně, musíme zkonstruovat až na základě naší vlastní interpretace, takové významy řadíme mezi významy implicitní.

¹⁸citováno v: THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 11.

Poslední z významů, jak je používá Thompsonová, je výraz symptomatický, ten primárně odráží ta sdělení, která jsou nám dílem sdělována nevědomky. To může být například společensko-kulturní situace v době natáčení filmu nebo politická situace či ideologie, která při vzniku filmu v dané zemi nebo společnosti převládala. Ať už je význam v díle jakýkoliv, „všechny typy významu – referenční, explicitní, implicitní a symptomatický – mohou přispět k ozvláštňujícím účinkům filmu.“¹⁹

Důležité je si uvědomit, že pro neoformalisty se potenciální ozvláštňování nachází v každém prostředku, který se v díle vyskytuje, ať už to je kostým, hudba, práce kamery nebo právě význam. A také to, že jsou si „všechny prostředky média a formální organizace ve svém potenciálu ozvláštňování a použití k výstavě filmového systému rovnocenné.“²⁰ Interpretaci významů zde zmiňují nejen z toho důvodu, že se podílí na ozvláštňování díla, ale hlavně proto, že lze využít při následné analýze jednotlivých scén snímku, jelikož právě významové vztahy mohou hrát ve snímku důležitou roli. Zejména pak ve scénách, které jsou si vzájemně podobné a jejichž význam chci v této práci popsat a vysvětlit. Problematice významů a jejich funkci ve snímku *Východní bod* se věnuji v kapitole Paralelní scény a jejich významy.

3.2.3 Dvojití pojetí interpretace scén

Jelikož se v analytické části budu detailněji zabývat interpretací významů jednotlivých scén, rozšířil jsem původní neoformalistický přístup k interpretaci významů o teorii Tzvetana Todorova. Ten ve své knize *Symbolisme et interprétation*²¹ představuje teorii dvojití interpretace, která se zaměřuje na aspekty, jež ovlivňují interpretační proces diváka. Tuto teorii zmiňuje ve své práci i Thompsonová a z tohoto důvodu ji vnímám jako kompatibilní s neoformalistickým přístupem.

Todorov rozděluje interpretaci na „operační“ a „finalistní“.²² Operační se zaměřuje na samotný proces interpretace, tedy proces postupného tvoření významů. Finalistní naopak vnímá interpretaci jako výsledek myšlenkové aktivity, která se odehrává až po finálním obeznámení se s textem. Významy se tak skládají až ve chvíli, kdy se divák dozvěděl vše, co dílo nabízelo, tedy na jeho konci, nikoliv v jeho průběhu, jak tomu je v případě operační interpretace. Todorovův koncept

¹⁹ Tamtéž, s. 12.

²⁰ Tamtéž, s. 14.

²¹ TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil, 1978.

²² Tamtéž, s. 160-161.

využívám hlavně z důvodu zjednodušení jednotlivých vztahů mezi scénami a jejich jednoznačného pojmenování. Zároveň zmíněný způsob nahlížení na interpretaci vysvětluje, jak diváci konstruují strukturu celého snímku a jakým způsobem vyvozují závěry z jednotlivých scén. Jelikož cílem mé práce je vysvětlit funkci a cíl paralelních scén a odkrytí jejich významu, považuji za vhodné uvažovat o významech i v intencích Todorovova konceptu. Významový rozpor je totiž základem paralelních scén a jejich vzájemný vztah lze pochopit právě skrze koncept operační a finalistní interpretace. Použitý koncept nebudu aplikovat pouze na jednotlivé scény, ale v závěru se ho pokusím použít také na film jako celek, tedy porovnat způsob konstrukce významů ve snímku *Výchozí bod* a *Jiná země*.

3.2.4 Fabule a syžet

Jelikož v analytické části práce rozebírám strukturu snímku a to, jak se fabule a významy skládají v myslích diváků, ve zkratce tyto termíny představím. Pojem syžet využívám v segmentaci syžetu, která mi umožňuje snímek rozdělit na menší jednotky, díky kterým můžu lépe vystihnout jednotlivé vztahy mezi scénami a souvislosti mezi nimi.

Poprvé přišli s termíny fabule a syžet ruští formalisté, kteří potřebovali rozlišovat samotné vyprávění od jeho vnitřního tematického uspořádání.

„Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“²³ Diváci jsou nuceni si tyto předkládané kauzální události mentálně řadit a sami si tak vytvářet pro ně srozumitelnou kauzální strukturu. Této struktuře, zkonstruované na základě recipientova myšlenkového procesu, se říká fabule. Vyprávění není vždy jednoduché a chronologické, proto často není jednoduché fabuli zkonstruovat. Právě tyto rozdílnosti mezi fabulí a syžetem, dávají analytikům možnost objevovat další ozvlášťující postupy, které vycházejí z originální práce s vyprávěním a jeho distribucí k divákovi.

3.2.5 Postavy

Pokud představuji fabuli a syžet, tedy to, jak si diváci daný příběh sestavují v myslích, představím také ty, kteří jsou objektem vyprávění, postavy. „Pro

²³ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 31.

neoformalistu postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí sému čili charakteristických rysů.²⁴ Díky tomuto pohledu, který se distancuje od postav jako od synonym reálných lidí, lze postavy analyzovat, stejně jako jakoukoliv jinou složku filmu a přisuzovat jim funkci, kterou v díle zastávají. Některé postavy se tak ve snímku vyskytují jen z toho důvodu, aby jiné postavě sdělily nějakou informaci, vytvářely uměleckou kompozici záběru nebo komunikovaly s diváky, podobně jako například Woody Allen v *Annie Hallové*. Postavy tedy můžeme chápat jako další prvky, které se podílejí na naplnění cíle díla. Jejich funkcemi a významy, které nesou se budu zabývat dále. A to také z toho důvodu, že jako většina zmíněných prvků zosobňují střet mezi vědou a vírou, který prostupuje celým snímkem.

3.2.6 Funkce a motivace

Zmínil jsem některé prostředky, které mohou dílo ozvlášťňovat, je tedy vhodné, si představit také způsob, jakým jsou do snímku takové prostředky vybírány. Tyto prostředky lze dále analyzovat a zkoumat díky konceptu funkce a motivace. Podle Thompsonové vyjadřuje koncept funkce cíl, kterému slouží všechny prostředky, jež se v díle objevují. Díky funkci lze rozlišovat filmy, využívající stejné prostředky, ale naplňující jiný cíl.²⁵ Některé filmy tak mohou využívat stejné prostředky – styl, hudba, délka záběrů, téma, ale vést k rozdílnému finálnímu sdělení, jinému cíli. Válečné filmy většinou používají velice podobnou paletu kamerových prostředků, skrze které je znázorňována válečná akce. Jeden válečný snímek může skrze násilí a válečnou akci heroizovat národního hrdinu, který slouží jako loutka propagandy, jiný film, který používá podobné kamerové a stylové prostředky, může naopak skrze násilí a totožnou akci zobrazovat deziluzi, hrůzy války a zmařené lidské životy. Využívání stejných prostředků tak může nést rozdílný význam, například kritizovat válečný konflikt nebo prosazovat myšlenky pacifismu.

Prostředky, které snímek ozvlášťňují nebo v něm alespoň splňují svou primární funkci, musí být nejdříve autorem vybrány, s tímto výběrem se pojí termín

²⁴ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace 10, 1998, č. 1, s. 33.

²⁵ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace 10, 1998, č. 1, s. 14.

motivace. Motivace nám odůvodňuje, proč byl určitý prostředek použit právě tak, jak byl a proč vůbec použit byl.

Ruští formalisté rozlišovali původně pouze tři typy motivací a to kompoziční, realistickou a uměleckou. David Bordwell k nim přidává ještě motivaci transtextuální. Kompoziční motivace slouží k pozdějšímu rozvíjení narativu, k uvedení nějaké informace, která bude v díle dále rozvíjena. Demonstrovat tuto motivaci lze například na dramatickém principu Čechovovy pušky. Pokud tvůrce seznamuje diváky s nějakým prvkem, ať už je to předmět nebo postava, měl by být v díle dále rozvíjen, a ne se jen v díle nahodile vyskytnout. Vidí-li divák v mizanscéně nějaký předmět, který je zřetelně akcentován, např. kamerou, měl by být v následujících několika minutách nějakým způsobem využit. Podobně funguje také kompoziční motivace. Události v díle jsou často komponovány tak, aby navazovaly jedna na druhou. Tvůrce tak může představit prvotní informaci, která je motivována pouze tím, aby byla v dalším sledu událostí rozvíjena. To je kompoziční motivace.

Další z původních formalistických motivací je motivace realistická. Funguje na principu užívání prvků, které diváka nutí konfrontovat fikční prvek s vlastní nebo kulturní znalostí reálného světa. Divák tak často v díle poznává postavy, které se nacházejí ve fikčním světě, ale vnímá je, jako by byly reálné. A to se všemi jejich atributy, které zná z reálného života.

Pokud tedy ve snímku divák vidí herce, který ztvárňuje nějakou kulturně známou postavu, může postavě s určitou znalostí přisoudit sociální status, oblíbené činnosti, chování, zkrátka vše, co o dané postavě ví z jejího reálného předobrazu.

Realistická motivace se vyhrazuje proti imitaci reálného světa a místo napodobování se pokouší o hodnověrné vystihnutí reality. Opera je charakteristická zpěvem až do té míry, že i dialogy mezi postavami jsou zpívány. Jak ale do opery zasadit opravdovou píseň, aby divák poznal, že jde o opravdové zpívání, a ne o zpívaný rozhovor, který je typický pro operní formu? Právě díky realistické motivaci a její znalosti, jsme schopni dosáhnout bodu, kdy můžeme tyto dvě situace rozpoznat a rozlišit zpívání písně od zpívaného operního rozhovoru.

Transtextuální motivace zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl. A nejen konvencím děl, ale také například žánrů.

Určité žánry pracují s prvky, které se v rámci daného žánru opakovaně objevují, ať už jde o roztřesenou ruční kameru ve válečných filmech, cameo Stana

Leeho v „marvelovkách“ nebo low key osvětlení ve filmu noir. Transtextuální motivace je tak nejčastěji využívána k ozvláštňení díla skrze porušení některé z jeho konvencí. Takové porušení konvence může diváka probudit z vlivu automatizace, se kterou žánrové filmy sleduje a dané dílo díky tomuto vyrušení ozvláštňit. Naopak nadměrné používání a opakování transtextuálních motivací dokáže z ozvláštňujícího prvku vytvořit prvek parodický. Transtextuální motivaci tak obecně můžeme považovat za jeden z tvůrčích postupů při vytváření parodií.

Poslední ze čtveřice motivací je motivace umělecká. Na tu můžeme nahlížet dvěma způsoby. V prvním případě připisujeme umělecké motivaci každý jednotlivý prvek filmu, jelikož umělecké dílo vzniká až finální syntézou všech dílčích prvků. V druhém případě se na motivaci díváme trochu detailněji a můžeme ji přesně identifikovat až ve chvíli, kdy ostatní motivace zmizí nebo budou potlačeny a uměleckou motivaci bude možné jasně rozklíčovat. Zjednodušeně řečeno, umělecká motivace se snaží upřednostnit samotnou formu.

Motivace v díle často nestojí sama o sobě, a tak se může stát, že se jednotlivé motivace prolínají. Autor vybírá veškeré prostředky s nějakým záměrem, jsou tedy motivované. Díky rozklíčování příslušných prostředků mohou diváci pochopit autorské záměry, které mnohdy nejsou vidět na první pohled. To je důvod, proč jsou některé filmy nepochopené většinovým diváctvem, ale pouze úzkou skupinou lidí, která dokáže jednotlivé prostředky, náležící k určité motivaci, rozpoznat. Uvedme si příklad na snímku Terrence Malicka *Strom života*. Malick dává hned v úvodní sekvenci divákům návod a vodítko k tomu, aby pochopili jeho autorské motivace a záměry. Před samotným začátkem snímku se na plátně objevuje citát z knihy Jóbovy. Mnoho diváků citát přejde a nepřemýšlí nad tím, proč se zde objevuje, pak sledují snímek a nerozumí mu. Právě na tomto příkladu můžeme vidět, že autor vložil před začátek snímku citát s transtextuální motivací a diváci, kteří znají obsah knihy, mohou snímku rozumět daleko lépe než ti nepoučení, protože dokázali dešifrovat motivovaný prostředek a skrze něj i motivaci, která autora vedla k jeho použití, v našem případě mohou poučení diváci již z úvodního citátu rozpoznat hlavní téma filmu. Stejný princip mohou diváci vidět ve snímku *Výchozí bod*. Film obsahuje několik symbolů, které jsou založeny na transtextuální motivaci a poučený divák má možnost interpretovat význam snímku jinak než divák, který význam daných symbolů nezná. Z tohoto důvodu se v práci symboly a jejich významy zabývám.

Motivace úzce souvisí s významy a pokud chce autor nějaký význam divákům sdělit, musí o něm nejprve přemýšlet a v rámci motivace si rozmyslet, co a jak chce sdělit. Hlavní motivace díla tak může být různorodá od zavděčení se mainstreamovému publiku akčních spektáklů až po snahu dovést diváky ke skrytým významům v divácky náročných filosofických filmech.

Všechny prvky z předešlých kapitol spolu úzce souvisí, protože jak zmiňuje Thompsonová, ústředním cílem analytika vždy zůstane analýza funkce a motivace, a ta zahrnuje interpretaci.²⁶ Interpretace tak nenabízí pouze vodítko pro nalezení hlavního významu snímku jako celku, ale také nástroj pro připsání dílčích významů jednotlivým symbolům a intertextuálním odkazům celého díla. V analytické části práce se tak budu zabývat rozborem jednotlivých prvků také z hlediska funkce a motivace.

3.3 Hypotéza dominanty

Představil jsem hlavní prvky, které budu zkoumat v rámci mé analytické práce. Skrze jejich rozbor se budu snažit potvrdit nebo vyvrátit mou hypotézu, že hlavní strukturou a dominantou snímku *Výchozí bod* je znázorňování paralelních scén, které spolu souvisejí a vytvářejí tak zvláštní strukturu, která v sobě skrývá podobnou stylovou výstavbu, ale zároveň významový rozpor. Vztah, který takové dvě paralelní scény vytvoří, pak vždy akcentují základní myšlenku snímku, tedy střet víry a vědy. Scény jsou tak vystavěny vždy podobně, v jedné scéně je Ian představován jako racionálně smýšlející vědec, ve druhé paralelní scéně naopak jako člověk, který je otevřený přijmout do svého života víru. Zároveň jsou si scény podobné také z hlediska stylu a kompozice. Divák tak několikrát může vidět téměř totožné scény (scény s billboardy) nebo scény, které jsou stejné, ale mění se v nich jedna z postav, která s Ianem tvoří dvojici (výměna Sofí a Salomíny),

V práci se budu snažit obsáhnout a popsat prvky, které by dle mého názoru měly po finálním vyhodnocení přispět k odhalení dominanty. Zmíněný střet vědy a víry, který pokládám za hlavní téma díla budu kontextualizovat také na výše zmíněných aspektech neoformalismu, které s tématem střetu vědy a víry na různých úrovních pracují. To, v čem neoformalistická analýza vyniká a překonává mnohé

²⁶ Tamtéž, str. 18

jiné metodologie, je přizpůsobování metody konkrétnímu filmu. Jiné postupy často vedou analytika k přizpůsobování výsledků práce konkrétní metodě, a pakliže metoda nenabízí nástroje pro popsání konkrétních prvků, nikdy nevytvoří ucelený, metodou nezakreslený, obraz zkoumaného filmu. Jelikož neoformalistický přístup vždy ohýbá a upravuje metodu ve jménu analýzy, budu možná i já svou hypotézu několikrát upravovat a měnit. Chci se tak vyhnout problému, kterému se snaží vyhnout samotná metodologie, a to upravování čtení filmu v závislosti na konkrétní hypotéze či metodě ve snaze naplnit cíl, který si analytik na začátku stanovil.

3.4 Postup práce

Samotná analýza snímku se skládá z několika částí, které se snaží odhalit a popsat ozvláštňující prvky a hlavní jednotící princip snímku. Díky analýze jednotlivých prvků, kterým v práci věnuji pozornost, se budu snažit osvětlit funkci a význam paralelních scén.

V naratologické analýze rozeberu narativní mód snímku, provedu segmentaci syžetu, která je důležitá pro další uvažování o filmu a pro lepší představu o jeho výstavbě. V mém případě je tento rozbor důležitý z důvodu pozdějšího rozdělení snímku na dvě pomyslné části, které spolu souvisejí a skrze paralelní scény vytvářejí významové vazby, které se v práci snažím popsat. Provedu také bližší analýzu postav, které jsou hlavními hybateli děje a mohou nést důležité informace, které mi pomohou rozklíčovat výsledné sdělení snímku. Z mého pohledu jsou v analýze důležité také z toho důvodu, že z jejich rozboru lze vysledovat hlavní téma snímku.

V další části se zaměřím na rozbor stylistických prvků, které neoformalismus rozebírá, jedná se o analýzu stříhu a kamery. Tyto prvky opět popíšu ve vztahu k hlavnímu tématu snímku a zjistím případné souvislosti s paralelními scénami nebo možnostmi ozvláštňení.

Jak jsem již zmiňoval v předchozím textu, analyzovaným prvkům budu věnovat prostor dle toho, jakým dílem se dle mého názoru podílejí na fungování mnou sledovaných cílů, tedy vztahy mezi paralelními scénami. Jelikož je snímek velice bohatý na symboly, pokusím se přiblížit jejich jednotlivé významy. Samotné významy a jejich funkci uvedu do kontextu k paralelní výstavbě scén. V závěru budu hledat souvislosti mezi výsledky jednotlivých dílčích rozborů ve vztahu k paralelním scénám, jejichž funkci chci touto prací vysvětlit.

Rád bych se vyjádřil k struktuře práce, tedy tomu, jak na sebe navazují kapitoly. Po úvodním seznámení s předmětem práce, literaturou a metodologií představuji základní prvky, které dílo ozvlášťují a v rámci rozebíraného snímku plní v celém díle určitou funkci. Hlavní část celé práce, tedy rozbor interpretace významů paralelních scén by mohla následovat po kapitole „Paralelní scény“, není tomu tak z toho důvodu, že v rámci paralelních scén jsem nucen vyhodnocovat i další prvky, které se na konstrukci významů podílí. Právě z toho důvodu jsem kapitolu „Paralelní scény a jejich významy“ začlenil až na konec práce, jelikož pro vytvoření celistvého obrazu o funkci významů musím znát veškeré prvky, které mohou ovlivňovat jejich interpretaci.

4 Analytická část

Neoformalistická analýza je velkou měrou založena na pozorném sledování snímku. Snímek jsem tedy několikrát zhlédl a snažil se objevit principy a postupy, které by snímek ozvláštňovaly tak silně, že by u nich šlo mluvit o dominantě celého díla.

Samotná analytická část začíná naratologickou analýzou, kterou jsem do těla práce zařadil z důvodu seznámení se s možností rozdělení snímku na dva uzavřené narativní celky. Tento postup jsem zvolil z důvodu využití Todorovovi teorie interpretace, která úzce souvisí s narací snímku a jeho průběžnou interpretací.

Následuje provedení segmentace syžetu, která umožňuje lépe pochopit vztahy mezi jednotlivými scénami a celkovou strukturu snímku. V rámci mnou stanoveného cíle segmentace odhalí dvojice scén, které spolu souvisejí a vytvářejí společně paralelní strukturu, která je dle mé hypotézy dominantou snímku.

Další části analýzy odhalují ozvláštňování v jednotlivých aspektech filmu, ať už v mizanscéně, kameře, střihu či zvuku. Veškeré tyto aspekty výstavby nám poskytují další vodítka k tomu, jak nalézt nebo potvrdit dominantu rozebíraného snímku. Analýza kamery a střihu mě vedla k bližšímu rozboru prvků, které kameru snímku ozvláštňují a přivedla mě tak k rozboru hloubky informací, která je zde silně spojena s motivací kamery.

Již při prvním zhlédnutí filmu jsem si všiml mnoha symbolů, které se ve filmu objevují, proto jsem jejich rozboru věnoval samostatnou kapitolu, která se zabývá právě jejich významy. Zvuková složka zde pracuje podobně jako symboly, proto jsem ji zařadil mezi ostatní symbolické prvky. Na závěr porovnávám dominantu snímku *Výchozí bod* se snímekem *Jiná země*. Veškeré zmíněné prvky jsem po zhlédnutí snímku zhodnotil jako natolik zajímavé (ozvláštňující), že jim věnuji bližší analýzu. Prvky, které dle mého naopak ničím nepřispívají k vytvoření unikátního díla, nejsou v analýze ozvláštňujících prvků zmíněny nebo je jim věnován menší prostor. Pokud tedy například ve střihové složce snímku nenalézám žádné ozvláštňování, nevěnuji jí větší pozornost. Stejně tak se detailněji nezaobírám např. prací s kamerou, jelikož se drží konvencí současné kinematografie a ničím nepřispívá k ozvláštňování snímku. V případě, že je nějaký prvek z oblasti kamery zajímavý, je samostatně rozebrán, v mém případě například rozbor subjektivní

kamery, která je do analýzy začleněna právě z toho důvodu, že v rámci celého snímku narušuje konvence, které zbytek snímku dodržuje.

4.1 Naratologická analýza

Pokud je vyprávěn nějaký příběh, ať už filmový nebo knižní, vždy obsahuje nějakou narativní strukturu. Právě tato narativní struktura často rozhoduje o tom, co si divák po zhlédnutí filmu zapamatuje. To, co si divák dokáže vybavit zpětně, je právě příběh, vyprávění, které přetrvává a dokáže ho sdělovat dál i bez jeho obrazové složky.

Proto se v této práci zaměřím mimo jiné také na analýzu narace, jelikož i ta v sobě může skrývat ozvláštňující prvky nebo samotnou dominantu, kterou se snažím v práci nalézt a skrze ni potvrdit svou hypotézu o paralelní struktuře ústředních scén.

4.1.1 Narativní mód

Narativní mód je podle Bordwella určitý soubor narativních postupů a norem, které nejsou vázány na konkrétní žánr, národní kinematografii nebo filmařskou školu, ale které přesahují hranice těchto oblastí a je možno je vysledovat téměř všude. Určení narativního módu začleňuji do práce hlavně z toho důvodu, že díky jeho popsání lze snímek zařadit do určité kategorie, která může obsahovat prvky, jež jsou pro danou kategorii specifické a mohou snímek ozvláštňovat. V mém případě narativní mód vysvětluje také možnost rozdělení snímku na dva celky, kterou v pozdější části práce využívám. David Bordwell rozlišuje 4 módy narace. Jde o mód klasický, umělecký, historicko-materialistický a parametrický²⁷. Tyto módy pak slouží jako schémata, která se neustále opakují a využívají v průřezu celé dosavadní kinematografie. *Výchozí bod* využívá klasický modus narace, což je podle Bordwella dominantní modus, který využívá většina světové kinematografie. Zakládá se na sledování „psychologicky jasně definovaného jedince, který se pokouší vyřešit jasně dané problémy nebo se snaží splnit specifické úkoly. Během tohoto úsilí postava vstoupí do konfliktu s jinými postavami nebo s vnějšími okolnostmi. Příběh končí poté, co je jasně určeno, jestli cílů dosáhl nebo ne.“²⁸

²⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

²⁸ citováno v: WITOSZEK, Martin. *Bordwell, Chatman a teorie vyprávění ve filmu: srovnání dvou analytických přístupů pomocí analýzy tří filmů*. Magisterská práce. Filozofická fakulta. Masarykova

Hlavní a pojící kauzální strukturu, která tvoří fabuli celého filmu, tvoří v modu klasického narativu povětšinou dvě kauzální substrukтуры. Jedna se zaměřuje na budování heterosexuálního vztahu hrdiny a druhá se zaměřuje na téma nevztahové, povětšinou na hrdinovu práci nebo nějaký jeho zájem. Narativ *Výchozího bodu* přesně kopíruje výše popsany vývoj. Doktor Ian Gray se snaží najít prvotní organismus, u kterého se vyvinulo oko. Ian se tak snaží obhájit evoluční teorii a vyvrátit mýtus inteligentního stvořitele. Do jeho života vstoupí žena, Sofi a s ní také láska, která postupně nabourává jeho racionální přístup k světu. Gray je racionálně uvažující vědec, věří ve fakta. Sofi je jeho přesným opakem, je energická, věřící a až dětinsky naivní. Pracovní kauzální substruktura se objevuje, když se Gray snaží dovést svůj výzkum do zdárného konce, zatímco v druhé kauzální substruktuře buduje svůj vztah se Sofi. Konflikt přichází ve fázi, kdy přestává tolerovat Sofiinu naivní pohled na svět a oba se názorově rozcházejí. Dovězení konfliktu přichází v době Sofiiny smrti.

Modus klasické narace je tak ve snímku potvrzen rovnou dvakrát. Smrt totiž odstartuje koloběh dalších událostí, které nastartují kauzální a narativní schéma znovu od začátku. Pouze se vymění objekt milostného zájmu hlavního hrdiny (Sofi za Karen) a objekt zkoumání, který už se nesnaží obhájit evoluční teorii, ale vyvrátit či potvrdit teorii reinkarnace. Tuto možnost rozdělení snímku na dvě samostatné části, které rozděluje Sofiina smrt později využiji při hledání významů paralelních scén a jejich funkce v rámci celého snímku.

4.1.2 Segmentace syžetu

Pro lepší orientaci v narativní struktuře rozsegmentuji syžet snímku na dílčí části, které mi umožní lépe se zorientovat v narativu a kauzalitě děje. Celý snímek se budu snažit rozdělit na jednotlivé scény, „které odkazují k určitým fázím děje, které se odehrávají v relativně jednotném čase a prostoru.“²⁹

V segmentaci se snažím akcentovat nejdůležitější scény a jejich nadřazené kapitoly pro vytvoření lepší představy o fungování celého narativu. Jednotlivé kapitoly, které jsou nadřazené dílčím scénám se společným místem, časem a dějem, označuji čísly (1, 2, 3...). Scény, které jsou svým významem natolik důležité, že je

univerzita. Brno. 2014.

²⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. NAMU. 2011, s. 141

v rámci jednotlivé kapitoly potřebuji ještě zdůraznit nebo se neodehrávají ve stejném čase a na stejném prostoru, ale vztahují se k ději v rámci kapitoly, označují písmeny (a, b, c).

Totožným číselným označením jsou za popisem děje vyznačeny dvojice scén, které mají velmi podobnou výstavbu a které se ve filmu objevují hned dvakrát. Obě scény z paralelní dvojice jsou označeny společnou číslicí a každá scéna z takové dvojice je navíc zastoupena odlišným písmenem. Tímto značením rozdělují jednotlivé paralelní dvojice a zároveň odlišují scény z první a druhé půlky snímku (1a-1b, 2a-2b, 3a-3b, 4a-4b). Tyto scény jsou k sobě ve stylové rovině paralelní, ale v rovině významové naopak konfliktní. Toto schéma, které je využito hned několikrát pokládám za hlavní ozvláštňující prvek snímku a podrobněji ho analyzuji níže. Pro plné pochopení této paralelní struktury podrobím podobné scény analýze stylu, významu, motivace použití jednotlivých prvků a narace.

Prolog: Vyprávění Iana o očích a představení se

1. Ian poprvé potkává Sofi na večírku

- a) Ian fotí Sofiiny oči (1a)
- b) Sofi a Ian se spolu vyspí
- c) Sofi utíká z večírku

2. Ian v laboratoři poprvé potkává svou novou asistentku Karen

- a) Karen a Ian si začínají rozumět a posouvají spolu výzkum očí

3. Ian se od kolegy snaží zjistit, kdo mohla být dívka na večírku

4. Iana pronásleduje číslo 11, které ho zavede až k billboardu s očima, které patří Sofi (2a)

5. Karen je posedlá výzkumem, ale Ian se místo práce soustředí na hledání Sofi

6. Ian potkává Sofi v nadzemce

- a) Oba se pořádně seznamují v kavárně

7. Ian a Sofi se k sobě stěhují

- a) Ian a Sofi spolu tráví čas a odhalují své odlišné přístupy k světu

8. Ian a Sofi se chtějí vzít

- a) Karen volá Iana do laboratoře, protože výrazně pokročila ve výzkumu

- 9. Ian a Sofi odjíždí do laboratoře**
- a) Karen poprvé poznává Sofi
 - b) Sofi nesouhlasí s výzkumem, který Ian vede
 - c) Ian na sebe převrhne chemikálie a dočasně ztrácí zrak
- 10. Ian a Sofi se zasekávají ve výtahu (3a)**
- a) Ian stále nevidí a začínají se hádat
 - b) Ian vylézá z výtahu
 - c) Sofi vylézá za Ianem, ale výtah padá
 - d) Sofi umírá Ianovi v náručí (4a)
- 11. Ian pohřbívá Sofi**
- a) Ian propadá depresím
- 12. Karen navštěvuje Iana a vypráví mu o dalším pokroku ve výzkumu**
- a) Karen a Ian se poprvé políbí
- 13. Děj se posouvá o 7 let, Ian je známý vědec a mluví v televizi o svém výzkumu**
- a) Celý vědecký tým jde na večeri
 - b) Ian cítí parfém, který mu připomíná Sofi
- 14. Ian masturbuje u fotek Sofi**
- a) Karen Iana přistihne
- 15. Karen porodila a nechávájí dítěti skenovat oči**
- a) Databáze nachází shodu očí s dalším člověkem
- 16. Ian a Karen se dozvídají o možném autismu jejich syna**
- 17. Doktorka provádí na dítěti testy pozornosti**
- 18. Ian a Karen pochybují o tom, že testy byly testy autismu**
- a) Ian se vypravuje na místo, které poznal z obrázků, u kterých testovali jeho syna
 - b) Ian se setkává s ženou na farmě
 - c) Zjišťuje, že žena je dcerou zesnulého muže, u kterého oční sken detekoval shodu struktury očí s jeho synem
- 19. Ianův vědecký tým se snaží odhalit shody mezi jejich synem a zesnulým mužem**
- a) V databázi očí hledají další duplikáty očních struktur
 - b) Databáze odhaluje, že zesnulá Sofi má oční duplikát v Indii

20. Ian odjíždí do Indie hledat dívku, která má stejný oční vzorec jako měla

Sofi

- a) Ian marně hledá dívku
- b) Karen dodává Ianovi odvalu, aby hledal dál
- c) Ian pronajímá billboard a umisťuje na něj její oči
- d) Karen mění názor a chce, aby se Ian vrátil
- e) Ian se poprvé setkává se Salomínou (2b)

21. Ian odchází se Salomínou na pokoj a provádí na ní testy

- a) Ian fotí Salomíniny oči (1b)
- b) Ian a Salomína čekají na výtah, ale Salomína se rozberečí (3b)
- c) Ian si potvrzuje vazbu mezi Salomínou a Sofi
- d) Ian nese Salomínu v náručí a odchází ze dveří hotelu (4b)

22. Potitulková scéna: Doktorka hledá shodné struktury očí slavných lidí z historie a lidí ze současnosti

4.1.3 Paralelní scény

Segmentace syžetu mi pomohla lépe znázornit vazby mezi podobnými scénami. Paralelní scény mají podobný děj a stylově jsou si velice podobné, hlavním rozdílem je to, že obě scény, které spolu tvoří paralelní dvojici, jsou inscenovány s jinými postavami a v rámci celého snímku mají rozdílný význam.

Zmiňované paralelní dvojice scén nikdy nejsou zcela totožné, ale jak jsem již zmínil, kauzálně a stylově spolu souvisí. Není náhodou, že první část scén, které nakonec vytváří paralelní dvojice, se nacházejí na začátku snímku nebo alespoň za Sofiina života a druhá část těchto dvojic naopak v závěru v době, kdy už je Sofi dlouho po smrti.

Díky tomuto poznatku můžeme o filmu přemýšlet jako o jednom celku, který je časovým posunem rozdělen na dvě části, které nemohou existovat samostatně nebo jako o celku, který je složen ze dvou samostatně stojících kapitol, které by mohly fungovat i jedna bez druhé a spojuje je pouze kauzální vazba. Toto rozdělení použiji dále v analýze jednotlivých paralelních scén.

Myšlenka rozdělení snímku na dvě části napomáhá také segmentace syžetu, ve které jsem snímek rozdělil na 22 nejdůležitějších kapitol, a právě v polovině segmentace, tedy u čísla 11 se objevuje scéna se Sofiinou smrtí, která ukončuje první pomyslný

celek snímku. Jedna část vypráví příběh o Ianově cestě za popřením boží existence a druhá o Ianově cestě za jejím přijetím.

Vytvořené paralelní dvojice scén a jejich význam přiblížím v kapitole „Paralelní scény a jejich významy“.

Výčet paralelních scén dle segmentace syžetu

1a – 21a

4 – 20e

10 – 21b

10d – 21d

4.1.4 Postavy

Jak jsem zmínil v úvodu, neoformalismus vnímá postavy jako soubor sémů, který je možno analyzovat jako další prvek podílející se na výstavbě filmu. *Výchozí bod* neoperuje s velkým počtem postav, minimálně ne s hlavními postavami, které participují na ději a nejsou jen dynamickými prvky mizanscény. I přes relativně malý počet postav, je ovšem snímek velice bohatý na jejich vnitřní život. Celý snímek staví na střetu, který můžeme chápat ve dvou rovinách. V rovině lidské jde o pouhé mezilidské nepochopení, které vychází z rozdílných názorů postav. Rovina duchovní skrže postavy Iana a Sofi odkazuje k několik set let trvajícím sporu mezi vědci a duchovními, tedy obecně ke střetu víry a vědy. Tento střet vnímám jako hlavní téma snímku, které vztah ústředních postav akcentuje.

Hlavní postavou je doktor Ian Gray, který je pro diváka hybatelem děje, postava, skrze kterou je sdělována hlavní myšlenka filmu a současně postava, která symbolizuje konflikt a vnitřní rozkol, který ve filmu prožívá. Ian symbolizuje technologický mužský princip, je to vědec, zakládá na faktech, nefantazíruje, není okouzlován světem, zaměřuje se pouze na svou práci. Postava, která přichází do milostného života mladého vědce je Sofi, ženský princip, který spojuje přírodu s člověkem, je naivní, empatická a věří ve vyšší moc. Symbolizuje to, co všichni dospělí zapomněli, a to je schopnost žasnout. Sofi ji pořád má, je jako dítě a Ian si s ní kvůli této „dětinskosti“ přestává rozumět.

Sofi je jeho naprostým opakem. Když celý vztah těchto dvou postav zjednoduším: Ian zosobňuje racionalitu a vědeckost, která je spojena s ateismem a vírou ve fakta. Sofi je naopak zosobněním vnímavosti, duchovní otevřenosti a víry v cokoliv. Ian se snaží, aby mu všichni věřili, aby dokázal, že neexistuje inteligentní stvořitel, zato Sofi chápe, rozumí a nepotřebuje, aby jí věřil někdo další, stačí jí, že věří ona. Už zpočátku tak můžeme vysledovat rozdíl, který hýbe celým snímkem, a to je otázka víry a uvědomění si něčeho, co stojí nad racionálním myšlením. Ian se neustále snaží udržet si své přesvědčení a vědeckou racionalitu, ale po Sofiině smrti, kdy ztrácí lásku, kterou opravdu miloval, začíná pomalu pootvírat dveře možnosti, že nad lidským poznáním stojí ještě něco vyššího, co není možno racionálně vysvětlit, ale děje se to. A to je chvíle, kdy konečně pochopí. Podobná situace nastává ve snímku *Strom života* amerického režiséra Terrence Malicka. Otec zde ztratí syna, vyjde ven před dům a pronese „byl jsem blázen, neviděl jsem ptáky a stromy“. Stejně jako si otec uvědomí, že jeho dosavadní pohled na svět byl zaslepený a že se ne vždy choval správně, tak si Ian začne po smrti Sofi uvědomovat, že možná ne všechno, co doposud vyznával, je tím pravým smyslem.

Dále se ve snímku objevují postavy Karen a Salomíny. Karen je Ianova vědecká asistentka, která je v porovnání se Sofí velice podobná Ianovi a jelikož je také vědec, sdílí společné vědecké racionální přesvědčení. Karen ve snímku plní funkci Ianovy pravé ruky a člověka, který mu poskytuje oporu i v těch nejtěžších chvílích. Vztah, který mezi Karen a Ianem vznikne tak nestojí na rozporu, jako v případě Sofí, ale naopak na vzájemném porozumění a sdílení společných hodnot. Přesto je Karen postavou, která Iana donutí k tomu, aby se vydal do Indie hledat reinkarnaci Sofí, její hybatelská funkce tak není zanedbatelná a bez jejího přičinění by Ian nikdy neprošel proměnou, kterou v závěru snímku prožívá.

Salomína je v symbolické rovině představena jako Sofiina reinkarnace. Ona sama je pouhá chudá indická dívka, která ve snímku funguje jako personifikované uvědomění a prozření. Ian Salomínu potkává, provádí na ní testy, které mohou potvrdit spojitost mezi ní a Sofí, když tyto testy selžou, Ian si spojitost mezi nimi uvědomí i bez vědecky podložených faktů, které byly pro jeho dosavadní život jediným argumentem.

Postavy tak odráží hlavní motiv snímku, tedy střet vědy a víry. Ian je na začátku snímku v rozporu se Sofí, která je na rozdíl od něj otevřena víře. Karen je podobná Ianovi a taktéž rozporuje s postavou Sofí. Po Sofiině smrti Ian nalézá Salomínu a

díky ní přijímá možnost v něco věřit, tedy nevytváří již žádný střet a bere si za svůj Sofiin způsob myšlení.

4.2 Analýza funkcí a motivací ozvláštňujících prostředků

V této kapitole rozeberu jednotlivé prvky, které jsou ve snímku opakovaně zdůrazňovány a mohou tak plnit ozvláštňující funkci. Jelikož chci popsat funkce těchto jednotlivých prvků, připojím k nim také analýzu funkcí a motivací, která by měla pomoci pochopit důvod, proč je autor do svého díla zařadil a jakou funkci v celém díle snímku plní.

Samozřejmě lze popsat každý prvek a odhalit jeho funkci a motivaci. Takový postup by ale často vedl k poměrně stereotypnímu výčtu prvků a postupů, které se objevují téměř v každém audiovizuálním díle. Proto zde analyzuji pouze takové aspekty snímku, které dle mého autor nevyužívá pouze nahodile nebo z prosté technické potřeby, kterou si filmová tvorba žádá, ale plní ve snímku určitou funkci, která přispívá k jeho ozvláštňování.

4.2.1 Mizanscéna

Pro každý snímek je důležité prostředí, ve kterém se daný filmový svět odehrává. V případě *Výchozího bodu* se děj snímku odehrává ve světě, který koresponduje s námi žitou realitou, a tak autor nemusí využívat žádných speciálních kulis nebo speciálních efektů, aby diváka „přenesl“ do fikčních světů, historie nebo budoucnosti. Vzhledem k tomu, že se snímek odehrává v současnosti, nemuseli tvůrci příliš měnit ani to, jak vypadají ulice měst, oblečení kolemjdoucích, auta apod. Právě díky těmto aspektům, mohl snímek vzniknout i s poměrně nízkým rozpočtem, jelikož natáčení v reálných prostorech a využívání současných rekvizit může tvůrcům ušetřit značnou část rozpočtu, kterou musejí například tvůrci historických snímků vynaložit na výpravu a hodnověrné přiblížení se historické realitě. Výběr prostředí tak může souviset také s prostředím nezávislého filmu, ze kterého Cahillova tvorba vychází.

Velká část děje snímku se odehrává v Ianově laboratoři. Pro Iana, Karen a jeho kolegu je to přirozené prostředí. Jde o klasickou laboratoř, ale díky množství poznámek a fotek na stěnách nepůsobí neosobně a sterilně. Fotky na stěnách odráží Grayův výzkum. Čím blíže je k objevu, tím více přibývá důkazů a poznámek na stěnách a na oknech. Laboratoř tak působí jako ukazatel postupu jeho výzkumu.

Dalším důležitým místem je Sofiin byt. Toto prostředí vidíme ve snímku hned několikrát a symbolicky je pro nás velice důležité, jelikož zde Ian zažívá první velkou psychickou změnu, která je zapříčiněna Sofiinou smrtí. Byt je přeplněn náboženskými symboly a talismany, napříč různými světovými náboženstvími. Divák v mizanscéně může vidět fotografii sochy anděla vzkříšení, sochu boha Šivy, turecký talisman ve tvaru oka, tzv. nazar nebo kadidelnici. Dekorace jejího bytu tak vypovídají o její obrovské náboženské otevřenosti. Druhá polovina snímku se již odehrává spíše v exteriérech nebo v domě Iana a Karen. Toto místo se razantně liší od bytu Sofi, kde společně Ian a Sofi bydleli. Interiér domu je moderně zařízený, nevidíme v něm nic navíc, žádné zbytečné dekorace, pouze několik moderních obrazů na stěnách a hvězdářský dalekohled. Dům tak odráží místo, kde žijí dva vědci, kteří jsou utilitární a nepotřebují se obklopovat talismany a doplňky, jako v případě Sofi. Také zde vidíme mnoho knih, které opět souvisí s místem, kde žijí dva inteligentní a sečtělí lidé. Motivace využití míst, které se ve snímku nacházejí vycházejí z potřeby zakotvit děj snímku do určitých „kulis“, v našem případě tedy vědeckého prostředí, ze kterého vychází Ian a v jeho opozici byt Sofi, který staví obě prostředí do rozporu, který je čitelný v celém snímku. Konec snímku je pak zasazen do Indie, která je všeobecně známá svou spojitostí s tématem reinkarnace, která je stěžejním motivem druhé poloviny snímku. V tomto případě tak dominuje realistická motivace, kterou můžeme vysledovat ve většině zmíněných prvků. Tato motivace však nestojí ve snímku sama o sobě a mísí se s dalšími motivacemi, které plní svou funkci třeba v rámci posouvání narativu snímku, např. kompoziční motivace v případě zdůrazňování scén s billboardem, které ve snímku hrají stěžejní roli.

4.2.1.1 Barvy

Barvy v nás mohou vyvolávat rozličné emoce a psychické stavy, proto je mnoho filmařů využívá jako ozvláštňující prvky, které dávají jejich filmům další rozměr. Divák si často nemusí ani uvědomit, že barvy ve filmu ovlivňují jeho vnímání. Motivace použití specifických barevných schémat pak vychází z potřeby vytvořit určitou atmosféru či podpořit emoční stav hlavních postav nebo citový zážitek diváků.

Pro lepší pochopení práce s barvami a barevnými schémata představím základní barevná schémata a jejich možné významy a funkce. Základní schéma je achromatické, skládá se pouze z černé, bílé a šedé barvy. Monochromatické schéma zase kombinuje odstíny jedné barvy. Je to sestava, která se skládá z více barev, které spolu barevně souvisí, tedy nalezneme je vedle sebe na barevném kruhu. Všechna zmíněná schémata působí ve filmu harmonicky, takže nevyvolávají velké napětí a působí vcelku klidně. Schéma, které naopak vyniká velkým napětím a spoustou energie se nazývá triadické schéma a skládá se ze tří barev, které jsou rovnoměrně rozmístěné na barevném kruhu. Další schéma pracuje nejvíce s kontrastem a říkáme mu schéma komplementární. To pracuje s barvami, které se na barevném kruhu nachází proti sobě a tvoří tak kontrastní dvojici, většinou teplé a studené barvy. Takové schéma většinou znázorňuje nějaký konflikt a často se objevuje v blockbusterových amerických filmech. Barevné schéma může být také narušeno a vytvářet barevnou disharmonii. Ta nemusí být nutně nežádoucí. Naopak, může se z ní stát ozvláštňující prvek, který zvýrazňuje nějaký předmět, osobu, rekvizitu či celou scénu.³⁰

V první polovině snímku, můžeme ve většině scén identifikovat převahu modré a hnědé barvy. Jelikož stojí tyto dvě barvy na opačných stranách barevného kruhu, vytvářejí komplementární schéma. Harmonie zde vzniká na základě kontrastu, nikoliv podobnosti.

Po Sofiině smrti se do barevného schématu dostává mnohem více bílé barvy. Scény v Indii jsou pak poznamenány množstvím barev, které mohou barevná schémata narušovat. Stěžejní scény ale stále dodržují dominantní pozici hnědé a modré barvy. V úplném závěru se modrá barva zcela vytrácí a zůstává pouze bílá a hnědá, tedy přechází v analogickou sestavu. Pokud modrou barvu vnímáme jako barvu klidu, inteligence, preciznosti,³¹ můžeme si zmizení modré barvy z barevného schématu v závěru snímku spojit se ztrátou Ianovy vědecké racionality a odevzdání se novým myšlenkám a názorům. S tím, jak mizí z barevného schématu modrá barva, vnímá i divák změnu, která je spojena s jeho odklonem od vědecké racionality a určité konzervativnosti. Studená barva mizí a zůstávají jen teplé odstíny, které na diváky působí povzbudivě a mnohem otevřeněji než barvy

³⁰ VÝBORA, JAN. *Color grading a význam barev ve filmu*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta informatiky a statistiky.

³¹ WRIGHT, Tracy. *Your Favorite Color Has A Meaning*. Raleigh: Lulu Enterprises, 2011.

studené. Vývoj práce s barvami odráží Ianovu postupnou proměnu z racionálního vědce na člověka, který je schopný věřit ve věci, které nelze podložit fakty a otevírá se víře.

4.2.1.2 Kostým a maska

Jak už jsem zmínil v kapitole o prostředí, fabule snímku *Výchozí bod* se odehrává v reálném světě, proto i kostýmy vycházejí ze současnosti. Veškeré kostýmy vycházejí z toho, co divák zná. Jelikož jsou Ian a jeho asistentka Karen vědečtí pracovníci, minimálně doplňky jejich kostýmů zde vycházejí z určitého stereotypu. Oba dva jsou vědci a nosí brýle, inteligence a „vědeckost“ jsou často stereotypizovány právě brýlemi. U postav jsou tak využívány jako indikátor vysoké inteligence a vzdělání. Kostýmy jsou využívány pro lepší pochopení sociálního statutu postav, jejich rodinného zázemí, zaměstnání a jistých osobnostních preferencí. Ve snímku *Výchozí bod* plní kostýmy funkci, která opět naráží na hlavní motiv snímku, tedy střet vědy a víry. Tento rozpor můžeme opět vidět v kontrastu postavy Iana a Sofi, jelikož každá z nich jednotlivé strany tohoto rozpor zosobňuje.

4.2.1.2.1 Ian

Poprvé vidíme Iana v elegantním šedivém saku s motýlkem. Ian je v první scéně představen jako vypravěč, který bude posléze divákům zpětně vyprávět svůj příběh. Není tedy oblečen jako jeho mladší já, kterému je většina snímku zasvěcena, ale je oblečen podle konvencí, vycházejících ze společenského statutu, který v závěru fabule snímku získává. V laboratoři vidíme Iana v různých svetrech a bílém laboratorním plášti. V civilním životě nosí většinou saka, košile a svetry neutrálních barev, většinou béžové a modré (více v podkapitole Barvy). Celkově působí Ian elegantně, slušně a upraveně, to vše ještě umocňují brýle, které fungují jako atribut moudrosti. Po smrti Sofi střídají saka a nažehlené košile tepláky a ušmudlaná domácí trička. Tato změna odráží Ianův zármutek, neschopnost srovnat se se ztrátou lásky a absencí životní a pracovní re. Ve chvíli, kdy se Ian zamiluje do Karen, se opět startuje koloběh a Ian se vrací do svého původního „elegantního“ módu. Během hledání Sofiiny reinkarnace v Indii nosí barevné volnější košile světlých barev. Celý snímek vrcholí v okamžiku, kdy potkává Salomínu, Sofiinu reinkarnaci. V této

scéně je oblečen do bílé košile a kalhot, které podtrhují křehkost a nadpřirozenost tohoto setkání a okamžiku, kdy Ian přijímá svět, který doposud neviděl.

4.2.1.2.2 Sofi

Poprvé Sofi vidíme na halloweenském večírku, kde se také poprvé střetává s Ianem. Jelikož má Sofi kostým a kuklu, nemůžeme jí vidět do obličeje, a tak vidíme pouze její oči. Výběr kostýmu a masky tak poukazuje na důležitost jejich očí, které jsou jedním z hlavních motivů celého snímku. Celý její kostým je laděn do černých barev, které jsou kontrastní s Ianovým bílým pláštěm. Tento kontrast nás již zpočátku upozorňuje na rozdílnost dvou pohledů na svět, které každý z nich zastupuje. Na kontrastu s Ianovou elegancí a nevýrazným oblečením jsou založeny i další Sofiiny kostýmy. Ve chvíli, kdy se obě dvě postavy konečně poznávají, má Sofi na sobě žlutý svetr, černý křivák, šálu přes hlavu a modrou tašku. V porovnání s Ianem tak působí mnohem volněji a již z kostýmu můžeme rozpoznat, že její pohled na svět je daleko svobodomyšlnější, fantasknější a barevnější. Sofi nosí křivák většinu času, a tak se její kostým mění jen ve střídání triček a svetrů, které pod křivákem nosí. Na rozdíl od Iana, u Sofi nevidíme žádnou výraznou proměnu kostýmů, jelikož neprochází psychickou proměnou, kterou Ian prožívá v důsledku Sofiiny smrti.

4.2.1.2.3 Karen

Karen je představena jako Ianova rotační asistentka, první půlku filmu ji potkáváme většinou v laboratoři. Stejně jako Ian tak nosí bílý laboratorní plášť a brýle. To, že oba dva nosí brýle a jsou vědci, navádí diváka k myšlence, že jejich světy jsou si daleko bližší, než svět Iana a Sofi, která atributem brýlí nedisponuje. Po Sofiině smrti se Karen stává Ianovou partnerkou. Jelikož se z Iana stal uznávaný vědec, můžeme vidět postup v jejich společenském žebříčku i na změně oblečení. Karen nosí na společné večere módní, pravděpodobně poměrně drahé šaty. Stejnou proměnu vidíme i na kostýmu Iana. Oba postoupili ve společenském žebříčku a je to vidět již na první pohled, právě díky kostýmu.

4.2.1.2.4 Salomína

Jelikož je malá Salomína určitou formou Sofiiny reinkarnace, přijde mi příhodné detailněji se zaměřit také na její kostým. Přesto, že se objevuje jen v několika málo záběrech, je klíčem k celému tajemství, které se Ian a Karen snaží rozkrýt. Salomína je chudé indické děvčátko, takže její kostým vychází z jejich

ekonomických poměrů. Nosí na sobě tedy špinavé staré žluté tričko a růžovo-bílou sukni. Kostýmově s Ianem tvoří obdobný kontrast, jako tvořil Ian právě se Sofí. Hlavním prvkem, na který se v případě Salomíny zaměřuje kamera, jsou její oči. Právě oči nás celý film provázejí a jsou klíčem nejen k Ianovu prozření a připuštění si možné vyšší síly, která může působit na náš svět, ale také vodítkem k tomu, aby Sofí a Salomínu vůbec kdy dokázal najít.

4.2.2 Ozvláštnění kamery a střihu

Zmínil jsem, že ozvláštnění se může skrývat také v kameře nebo střihu snímku, zaměřil jsem se tedy i na tyto aspekty, zvláště pak na práci kamery, která sice nijak zvlášť neboří klasické konvence současné kinematografie, ale obsahuje několik málo prvků, které mohou snímek ozvlášťňovat. Pro lepší představu o délce jednotlivých záběrů a střihové skladbě jsem celý film změřil pomocí programu Cinematics. Průměrná délka záběru je 5,3 sekundy. Nejkratší záběry se pohybují okolo půl sekundy a jde většinou o sekvence, kdy se za sebou v rychlém sledu zobrazují detailní fotky očí. Nejdělsí záběr celého snímku má 50,5 sekund. Nejdělsí záběr je také jeden z nejdůležitějších okamžiků celého filmu, sleduje Iana, jak s malou Salomínou v náručí odchází ven z hotelu, kde ji podroboval vědeckým testům. Jde o moment, kdy Ian pochopí, že pravděpodobně našel reinkarnaci mrtvé Sofí. Důvod použití takto dlouhého záběru vychází z potřeby upozornit na osudové setkání a zároveň rozpad Ianových dosavadních hodnot, které až do tohoto okamžiku nepřipouštěly jakékoliv zásahy nějaké vyšší moci.

Kamera a střih ve *Výchozím bodu* dodržuje normy současné kinematografie a nenalzáme v této rovině mnoho odchylek, které by plnily ozvlášťňující funkci. Jedno z ozvláštnění, které se v rámci kamery objevuje je využití subjektivní kamery, které blíže vysvětluji níže a jehož funkcí je upozornění na změnu stavu hlavního hrdiny. Tato změna je podtržena právě kamerou, která zde pracuje odlišně v porovnání se zbytkem snímku, kde dominují klasické konvence kamerového snímání. Děj zprostředkovaný kamerou občas narušují pouze statické fotografie očí, které vidíme hlavně na začátku snímku. Ve většině případů je děj distribuován pomocí dialogů postav, proto jsou hojně využívány protizáběry, které tvůrcům pomáhají při natáčení divákům srozumitelných rozhovorů. Technicky náročnější záběr se objevuje pouze jednou a jde o dvojitý vertigo efekt, který vidíme ve scéně,

kdy Ian nalezne billboard se Sofí. Tuto scénu vnímám jako jedinou, která je explicitně umělecky motivovaná a použitý postup ve snímku plní funkci upoutání divákovy pozornosti. Toto využití kamery zde akcentuje důležitost billboardu, který je divákům poprvé představen a ve zbytku snímku plní důležitou funkci.

4.2.2.1 Hloubka informací

Jak jsem uvedl výše, jediné výrazné ozvláštňující kamerové postupy jsou použity ve scénách se subjektivní kamerou, tu může lépe specifikovat analýza hloubky informací, která se zabývá postavením kamery a hlediskovými záběry. Zaměřím se tedy na to, „jak hluboko se syžet ponořuje do psychologických stavů postavy.“³² Hloubka informací je zastupována vztahem mezi narací subjektivní a objektivní.

Objektivní narace zprostředkovává to, co postavy říkají a dělají, sleduje děj okem kamery a divák se stává nezúčastněným pozorovatelem děje. Subjektivní narace naopak může v mnohých chvílích vytvářet takzvanou percepční subjektivitu, která je založena na tom, že určité prvky ztotožňují diváky s vnímáním postavy. Tedy například díky hlediskovému záběru vidí divák očima postavy nebo skrze zvukovou perspektivu slyší ušima postavy.

V některých případech pouhé percepční vymezení subjektivity, tedy vnímání smyslové, nedostačuje, a proto Bordwell a Thompsonová v *Umění filmu* vytváří kategorii mentální subjektivity. Syžet v tomto případě proniká do mysli postav a vytváří tak ještě hlubší subjektivitu, protože ji nelze prvoplánově vidět v obraze. Subjektivita se musí hledat v myšlenkových pochodech a pocitech hrdiny. Tyto myšlenkové stavy jsou divákům zprostředkovávány pomocí vnitřního hlasu hrdiny, stylizované subjektivní kamery, vyjadřující hypnotické a drogové stavy, sny či vzpomínky na minulost. „Tímto způsobem mohou narativní filmy prezentovat informace o fabuli v odlišných hloubkách psychologického života postavy.“³³ Někdy není úplně jednoduché se v myšlenkové subjektivitě zorientovat, často totiž nevyužívá explicitně viditelného subjektivního myšlenkového postupu, jako je například vyjádření halucinací, pomocí obrazů kaleidoskopické hry barev, ale využívá i prvky, které patří do oblasti objektivní narace. Postava si tak může

³² BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. NAMU. 2011, s. 129.

³³ Tamtéž, s. 130.

představovat nějakou situaci, která je divákům předkládána pomocí objektivních narativních postupů a objektivní kamery, ale ve finále mohou zjistit, že jde jen o představu, která v určitý moment proběhne hrdinovi hlavou. Proto stejně jako u rozsahu informací, nemusí být využíváno pouze jasně stanoveného postupu, tedy objektivní nezúčastněné kamery pro objektivní naraci a subjektivního hlediskového záběru pro naraci subjektivní, ale oba dva postupy se mohou vzájemně doplňovat a překrývat.

V případě snímku *Výchozí bod* převládá poloha objektivní narace. Sledujeme osud hrdinů jako nezúčastnění pozorovatelé a skrze kameru se stáváme svědky příběhu. Subjektivní narace se ve filmu objevuje pouze ve dvou scénách, ve které navíc přechází do pozice mentální subjektivity. Proto stojí za detailnější rozbor, jelikož v celém objektivně narativním filmu vyčnívá a plní tak ozvláštňující funkci.

Ian se ptá Sofi, jestli si ho vezme, kamera v polodetailu ukazuje jejich rozhovor. Následuje střih a kamera z podhledu sleduje běžící Sofi ve svatebních šatech. Tato scéna není zcela jednoznačná. Může zapadat do příběhu, jako scéna, kdy se spolu jdou Ian a Sofi vzít a Sofi nadšeně běží k budově, kde svatba proběhne. To, v čem nalézám problém, je rychlost, se kterou je záběr zprostředkován. Celý Sofiin běh je totiž zpomalený a záběr tak v nás může vyvolávat větší zvědavost, a tedy ozvláštňovat celkové filmové schéma. Ozvláštění tedy může způsobovat změna rychlosti snímání, která v celém snímku není běžná, a navíc zde můžeme najít možné montážní střihy, které nás dovádí k tomu, že se jedná o mentálně subjektivní naraci. Nejprve jsme svědky žádosti o ruku, poté z polodetailu přecházíme na detail Sofiiny tváře, která vypadá nepřítomně, jako by si zrovna něco představovala. Proto usuzuji, že tento záběr je jen vizualizace její představy a využití mentální subjektivity u postavy Sofi.

Další scéna již je bezesporu mentálně subjektivní. Jedná se o scénu, ve které Ian po Sofiině smrti upadá do depresí. Kamera nápadně často přeostřuje a zaměřuje se na fotky na zdech, které se začnou pohybovat. Jako diváci víme, že se fotky doopravdy nehýbají a jde jen o Ianův myšlenkový konstrukt, který způsobuje jeho duševní stav a možná také neznámá látka, kterou si předtím aplikoval. Jako diváci tedy chápeme, že skrze hlediskový záběr vidíme očima Iana, k čemuž se dále přidává i mentální subjektivita. Díky mentální subjektivitě vidíme měnící se fotky na zdi a krvácející anatomickou figurínu. Toto jsou jediné subjektivní a zároveň

mentálně subjektivní záběry, které ve snímku za celou dobu vidíme. Jejich použití můžeme přisoudit umělecké motivaci, která zajímavým způsobem pracuje se stříhovou montáží a v rámci snímku by tak plnila ozvlášťující funkci, jelikož se ve zbytku filmu nevyskytuje. Samotná mentální subjektivita je motivována kompozičně, jelikož změna stavu hlavního hrdiny, kterou nám zprostředkovává, hraje důležitou roli v dalším vývoji příběhu. Jednotlivé motivace se však vždy mohou mísit a vzájemně kombinovat.

4.3 Symbol jako klíč k vnitřním světům postav

V průběhu filmu se divák nezaměřuje pouze na to, co na plátně vidí, tedy prostředí, postavy a rekvizity, ale také na významy, které tyto prostředky nesou. Je důležité si uvědomit, že „význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent.“³⁴ Neoformalismus od sebe tedy neodděluje formu, obsah a význam, ale všechno vnímá jako prostředky formy. Často na plátnech kin vidáme symboly a intertextuální odkazy, které nás mohou vést k dalším cestám porozumění filmu nebo k dalším možnostem, jak dílo číst. Jelikož symboly jsou také nositeli významů a podílejí se tedy na formální výstavbě snímku, rozhodl jsem se je blíže představit a rozklíčovat jejich možné funkce, motivace a důvod jejich použití. Snímek *Výchozí bod* je na symboly velmi bohatý a plní důležitý aspekt pro plné porozumění filmu.

Z pohledu sémiotiky, tedy vědy, která se zabývá znaky a jejich významy jsou symboly „fyzickými reprezentacemi ideje, kterou však svou materiální podobu přímo nijak nepřipomínají ani nenapodobují. Neznáme-li jejich význam, nemůžeme jim porozumět v jejich zástupné funkci. Zjevný smysl a smysl skrytý jsou svázány vzájemně a vázány na uživatele, který zná a rozumí.“³⁵ Symbol je tedy obecně přijímané znamení, které odkazuje ke konvenčně přijímanému významu. Kříž, tak může symbolizovat abstraktní pojem víry, barva emoci apod. Na následujících řádcích jednotlivé symboly vysvětlují a zasazují do obecně přijímaného kontextu, který je nutný pro správné pochopení významů jednotlivých symbolů a ve výsledku také samotných scén.

³⁴ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 12.

³⁵ DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002. s. 65.

Jako symboly lze chápat i kostýmy, které jsem představil výše, protože i kostým a jeho barva nese určitý význam. V tomto případě se chci zaměřit pouze na symboly a znaky, které jsou ve filmu využívány s určitým záměrem a které jsou jasně vyzdvíženy nějakým stylovým prvkem, ať už detailním záběrem kamery či v nápadném použití symbolu v mizanscéně. Kostýmům a jejich možným významům se věnuji v kapitole o mizanscéně. Nutno říci, že většina symbolů, které jsou ve snímku vázány na určitou materii (přívěšky, sošky) nesou referenční význam, jelikož odkazují k reáliím reálného světa (náboženství, díla, aluze) a jejich ustanovenému chápání v naší žité realitě. Obecně přijímané a známé symboly mají ve filmu referenční význam a staly se denotátem dominantně přijímaného významu. To se děje se symboly, které jsou dobře známé celému světu. Často se také stává, že jejich význam je překonán materiální formou, ztratí význam a stanou se např. módním doplňkem.

Jinak je tomu u méně známých symbolů nebo u symbolů, které nejsou známé většinové společnosti, ty jsou často založeny na interpretaci a na rozdílném výkladu, který se může lišit podle kultury nebo zájmové skupiny, takové symboly nesou významy konotativní.

4.3.1 Bílý páv

Na symbol bílého páva narážíme ve snímku hned několikrát. Sofi ho zmiňuje, jako její nejoblíbenější zvíře. Poté se s Ianem vydává do New Yorku a bílého páva tam potkávají. Sofi vypráví Ianovi, že bílý páv znamená v indické mytologii duši, která je rozptýlená po světě. Páva vidíme ještě jednou ve scéně po Sofiině smrti, Ian se vypravuje na hřbitov, rozprášit Sofiin popel, a ještě předtím vidíme záběr na vzlétajícího páva. Bílá barva páva opět není zvolena náhodně. Podle Vladimíra Suchánka nese bílá barva významy věčnosti, nekonečna, konce a počátku a také duchovna.³⁶ Bílá barva je tak nedílnou součástí symbolu bílého páva, jelikož zde opět narážíme na konotace, které velice přesně doplňují a upozorňují na Sofiin duchovní svět a problematiku reinkarnace, se kterou většina symbolických znaků, které jsou ve snímku zdůrazněny, souvisí. Z hlediska významu se u tohoto symbolu pohybujeme v rovině implicitní konotace, jelikož tento symbol může mít pro mnoho kultur mnoho významů. Pokud v tomto snímku sledujeme bílého páva,

³⁶ SUCHÁNEK, Vladimír. *Umělecké dílo jako mystagogie 2*. Olomouc. Studijní opora. Univerzita Palackého v Olomouci. 2013 s.42.

nejde pouze o bílého ptáka v jeho denotativní rovině, ale o symbol, který s sebou nese další významy, pro jejich pochopení ale potřebujeme zapojit naši interpretaci.

4.3.2 Horovo oko

Symbol, který ve snímku vidíme hned několikrát a víme, že není použit jen z pouhé nahodilosti, je symbol Horova oka. Jde o egyptský symbol, který v některých výkladech symbolizuje boží ochranu a boží moc. Sofi tento symbol nosí na krku v momentě, kdy se s Ianem poprvé setkává tváří v tvář a mluví spolu o bohu. To, že symbol Horova oka není ve filmu náhodou, zdůrazňuje i kamera, která se v detailních záběrech zaměřuje na Sofiiny oči a poté na řetízek s Horovým okem. Rozebereme si jeho význam z hlediska konotativního významu. V obraze je naznačeno, že Sofi náhrdelník před Ianem schovává, ale střih neodhalí, zdali se tak opravdu stane. Proto můžeme vycházet pouze z předpokladu, že symbol Horova oka pro Sofi funguje jako atribut její víry a jako náznak úplně prvního rozporu mezi Sofi a Ianem.

Ian symbolu nepřikládá žádnou váhu, možná neví, co symbolizuje nebo zkrátka nepředpokládá, že by symbol pro Sofi něco znamenal a vnímá řetízek jen jako módní doplněk. Naopak Sofi má k řetízku silný vztah, který můžeme pochopit nejen z důrazu kamery na tento předmět, ale také z toho, že Sofi se při debatě o bohu v kavárně řetízku dotýká, jako by si ho chtěla uchránit. V přenesené rovině tento záběr ukazuje, jak si Sofi ve chvíli, kdy ji Ian sděluje, že se svým výzkumem snaží vyvrátit existenci boha, brání svou víru před Ianovým racionalismem.

Pokud bych měl být důsledný, mohu symbol a význam Horova oka využít jako skrytý motiv celého snímku, který za předpokladu znalosti staré egyptské báje prozradí celou myšlenku snímku již na začátku filmu, respektive od prvního setkání se symbolem Horova oka.

„Zápasili pod vodou, na zemi i na vodě. V boji zmrzačil Hór Sutecha a Sutech vypíchl Horovi oko. Nakonec zvítězil mladý Hór nad úskočným Istivým Sutechem. Bůh Thovt uzdravil zmrzačeného Sutecha a Horovi dal nové oko. Hór si však oko neponechal. Miloval svého otce a věděl, že mu oko může vrátit život.³⁷ To byla část pověsti, která popisovala souboj Hóra a Sutecha, která ovlivnila pozdější

³⁷ PETIŠKA, Eduard. *Staré egyptské báje a pověsti*. Education, 2013.

význam symbolu Horova oka a která vysvětluje, že symbol odkazuje právě k Horovu levému oku, které v souboji ztratil.

Pokud si pověst rozebereme, můžeme vysledovat podobné vzorce, které vidíme i ve filmu. Ian se snaží vyvrátit boha, stejně jako Hór soupeří se Sutechem. Ian dostává od života tvrdou ránu, ve chvíli, kdy umírá Sofí. Podobně jako Hór ztrácí oko, Ian ztrácí svou lásku a začíná ztrácet svou původní víru v rozum. Ianův život se postupně vrací do normálu a stává se úspěšným vědcem. Poté ale objevuje Sofiinu reinkarnaci a díky ní opouští i svůj znovuobnovený racionální pohled. Skrze Salomínu tak přijímá nový pohled na svět a připouští možnost vyšší moci, podobně, jako Hór přenechává své oko svému otci a přivádí ho zpět mezi živé. Ian odevzdává striktní vědeckost skrze Salomínu a nachází nový život stejně, jako když Hór oživuje svého milovaného otce. V přenesené rovině se totiž Ian znovu setkává se svou zesnulou láskou, i když v těle malé dívky. Sofi tak může znovu potkat pouze za předpokladu, že uvěří v něco, co by pro něj dříve nebylo možné.

4.3.3 Kříž

Další symbol můžeme pozorovat ve scéně, kde Ian Sofi vypráví o tom, jak ho k ní dovedla série zvláštních náhod a číslo 11. Sofi na příkladu pootevřených dveří vyčítá Ianovi jeho neochotu otevřít se víře a připustit si existenci vyšší moci. V obrazu pak vidíme pootevřené dveře, kterými do pokoje pronikají paprsky světla, které vytváří tvar kříže. Kříž má ve světě mnoho významů, z předkřesťanské doby si odnáší význam střetu horizontály a vertikály, tedy božského a pozemského světa či mužského a ženského principu. Tento význam můžeme odhalit právě ve vztahu Sofi a Iana, Sofiin ženský a božský princip se setkává s Ianovým mužským, pozemským principem bez víry. Kříž je natolik spojený s naší společností, že jeho význam můžeme chápat referenčně, je zde však několik možností, jak si jeho význam vykládat, a proto pro někoho může stát i objektem interpretace a hledání konotativního významu.

4.3.4 Afghánská dívka

Když Ian na začátku snímku pátrá po Sofi, snaží se ji potkat v její oblíbené kavárně. Sofi sice nenajde, ale všimne si obrazu na stěně, který zobrazuje titulní stránku časopisu *National Geographic* s fotografií afghánské dívky. Ta

v osmdesátých letech obletěla svět a stala se symbolem afghánského konfliktu a Afghánců, kteří museli uprchnout ze své vlasti.

Příběh za fotografií inspiroval Cahilla v myšlence použít ve svém filmu strukturu očí jako vodítko k nalezení člověka.³⁸ Původní fotografii totiž vyfotografoval Steve McCurry v roce 1984. Fotografie obletěla svět a přezdívalo se jí Afghánská Mona Lisa. Totožnost dívky nebyla známá, a tak nesla pouze označení Afghánská dívka. Po 17 letech se tým *National Geographic* vrací na místo bývalého uprchlického tábora, kde byla dívka poprvé vyfotografována a snaží se k jedné z neznámějších tváří světa přiřadit také jméno. Po složitém hledání vědci nacházejí Šarbat Gulu a pomocí biometrické technologie v roce 2002 potvrzují, že našli dívku, kterou McCurry v roce 1984 vyfotografoval. Hledání lidí podle biometrické technologie tak inspirovalo Cahilla i pro Ianovo hledání reinkarnace Sofi. Význam tohoto symbolu se nachází v konotativní rovině. Samotná fotka sama o sobě znázorňuje pouze portrét ženy, pokud má ale člověk nějaké vědomosti o mediálním poprasku, který tato fotka vyvolala, již nelze mluvit pouze o portrétní fotografii ženy, ale o symbolu afghánského konfliktu a neštěstí uprchlíků. Význam neodkazuje k tomu, co na fotografii je, ale na to, co je za ní, tedy její konotativní význam. Pokud se budeme snažit význam ještě lépe specifikovat, dostaneme se k symptomatickému významu, který je založen na reflexi společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí,³⁹ což v sobě ukrývá právě fotografie Šarbat Gulu a s ní spojený obraz afghánského konfliktu a strádání uprchlíků v 80. letech.

4.3.5 Číslo 11

Další symbol, který je založený na konotativním významu a interpretaci je číslo 11. Ian se při hledání Sofi nechal vést řadou náhod, které všechny obsahovaly symboliku čísla 11. V obchodě si nakoupil za 11 dolarů, lístek do loterie obsahuje číslo 11, dívá se na hodiny, je 11:11. Přijíždí autobus s číslem 11 a dováží ho na místo, kde je billboard, díky kterému nalezne Sofii. Takové využití čísla 11 nás může navádět také k tomu, abychom se na význam čísla podívali blíže. Číslo 11 je

³⁸ HART, Hugh. *Director Mike Cahill's inspiration for 'I, Origins'*. SFGATE, 2014. [Citováno 4. 5. 2018]. Dostupné z <https://www.sfgate.com/movies/industrybuzz/article/Director-Mike-Cahill-s-inspiration-for-I-5629460.phpa>.

³⁹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 12.

v numerologii obecně chápáno jako nedokonalé číslo hříchu. Využívalo se také při stavbě labyrintů, které číslo 11 symbolizuje.

„Labyrint je symbolem komplexní životní cesty člověka. Na pouti při hledání sebe sama leží dlouhá, neznámá cesta s překvapivými zvraty. Labyrint sám o sobě má pouze dvě cesty, jedna vede dovnitř a druhá ze středu ven. Cesta do středu je plná nečekaných věcí. Abychom se mohli dostat ven, je nevyhnutelné se otočit. V procesu otočení se ukrývá krok ke svobodě, poděkování vzkříšení a novému začátku. Cesta ven je tichá a pokorná a vede nás zpět k životu.“⁴⁰ Takto vysvětluje podstatu labyrintu numerologie. Podobnosti s Ianovou proměnou tu nacházíme právě v bodě symbolického otočení se, kdy Ian přehodnocuje svůj dosavadní pohled na svět a znovuobjevuje Sofi, kterou může znovu potkat jenom za předpokladu, že dokáže uvěřit a připustit existenci vyšší moci, která odporuje celému jeho vědeckému přesvědčení. Tento obrat vychází právě z podstaty labyrintu a čísla jedenáct, které je představeno již na začátku snímku a samo o sobě velice přesně popisuje Ianovu budoucí proměnu.

4.3.6 Zvuková složka

Symbolem může být také slovo, nebo zvuk, vždyť i státní hymnu chápeme jako symbol. Proto se v návaznosti na symboly zaměřím také na zvukovou složku díla, která může nést další symbolické významy, jež nejsou zřejmé ze samotného obrazu. Zvuk je nedílnou složkou současné filmové tvorby, a tak si zvukovou složku snímku *Výchozí bod* přiblížíme také v této práci. Hudba, která je ve snímku použita může vytvářet další intertextové odkazy, podobně jako například fotografie afghánské dívky, kterou jsem představil v předcházející kapitole. Zvuk rozdělujeme na diegetický a nediegetický, tedy zvuk, který má původ ve světě příběhu a zvuk, který stojí mimo něj, např. doprovodná hudba.

Někdy si můžeme všimnout také překrývání diegetického a nediegetického zvuku. V našem případě například ve scéně, kdy Ian na večírku poprvé potkává Sofi. Hudba začne hrát mimo obraz, nevidíme její zdroj a na místě, kde se postavy nachází ani žádný není. To, že zdroj není součástí světa snímku, zjistíme až ve chvíli, kdy oba sestupují ze střechy domu dolů, kde probíhá večírek. Na večírku hraje stejná hudba jako na střeše, ale zde je diegetická, jelikož zde má svůj zdroj. To

⁴⁰ WÜST, Editha a Sabine SCHIEFERLE. *Velká kniha numerologie*. Grada, 2012. s. 36.

se potvrzuje ještě ve chvíli, kdy postavy zamíří na toalety. Hudba tam mění svou intenzitu a je slyšet méně než ve chvíli, kdy se oba dva přesouvali skrze taneční parket. Ve scéně na střeše, kde je hudba slyšet poprvé, hrála zřetelně a nahlas, i když zdroj byl jinde. Lze tak soudit podle toho, že se z nediegetického zvuku stal postupně zvuk diegetický.

Dalším ozvláštňujícím zvukovým prvkem, je vyprávění Sofi, které můžeme slyšet ve scéně, kdy si s Ianem prohlíží bílého páva. V obraze vidíme, že ani jeden z nich nemluví, Ian fotografuje a Sofi beze slov pozoruje své oblíbené zvíře. Zvuk je zde tedy nediegetický, jelikož nevidíme jeho zdroj a navíc víme, že hlas patří Sofi, která v obraze mlčí. Tento zvuk se velice těžko zařazuje, jelikož není ani diegetickým ani interním diegetickým zvukem, tedy zvukem, který reflektuje niterní myšlenky postavy. Promluva, kterou oba dva pronášejí, se pravděpodobně odehrála v čase a na místě, které divákům zprostředkovává kamera, ale samotný obraz rozhovoru je vypuštěn ze syžetu a zůstává pouze zvuková stopa, která doplňuje záběr, který s danou zvukovou stopou rozhovoru nesouvisí. Vytváří tak nový vztah mezi dvěma prvky, které k sobě původně nepřísluší. Proč je tu zvuk využit právě takto? Jde o ozvláštňující prvek, který donutí diváka pozorně sledovat výrazy a mimiku postav, ten se díky tomu nemusí soustředit na pohyby v obraze (otevírání pusy, protizáběry v rozhovorech) a může veškerou pozornost zaměřit na obrazově důležitou scénu, která dále prohlubuje názorovou propast mezi Sofi a Ianem. Nediegetický zvuk rozhovoru a jeho obsah tak pomáhá pochopit de facto němou scénu, která svůj vlastní zvuk nemá, ale je doplněna o zvuk zvenčí.

Hudba také emočně zvýrazňuje některé scény. Tento postup vidíme ve chvíli, kdy se Ian dostává do vleku náhod, které ho dovedou až k billboardu se Sofiinyma očima. Hudba doprovází každou scénu, ve které Ian hledá Sofi. Ve většině scén je použit nediegetický ambientní hudební doprovod. Samotný žánr vychází ze snahy o vytvoření určité hudební vizuality a uklidňující atmosféry. Takto vybraná hudba velice efektivně a zároveň nenápadně a neagresivně umocňuje pocity z některých scén. Ambientní hudba se často stává zvukovým pozadím, které jako divák zapomeneme vnímat a přestaneme se na něj soustředit, ale skrytě na nás působí a podněcuje a zesiluje pocity a nálady, které v nás vyvolává vizuální stránka díla.

Pokud rozebíráme hudbu, rád bych také upozornil na výběr závěrečné skladby „Motion Picture Soundtrack“ od kapely *Radiohead*. Píseň rozhodně nebyla

do snímku vybraná náhodou nebo proto, že by zkrátka jen plnila estetickou funkci. Když si rozebereme text písně, narazíme na poslední tři verše:

I think you're crazy, maybe

I think you're crazy, maybe

I will see you in the next life.

Text písně kopíruje Ianův stav, který prožívá v momentě, kdy píseň slyšíme a on s malou Salomínou odchází z hotelu. *I think you're crazy*. Ian připouští, že si o Sofi myslel, že je se svou vírou tak trochu blázen. Zároveň se ale Ian dostal do bodu, kdy už neodporuje a přijímá její svět, proto slovo *maybe* na konci verše. *I will see you in the next life*, vyjadřuje opravdové pochopení a přijetí víry, kterým Ian prošel.

4.4 Shrnutí

V tuto chvíli jsem shrnul veškeré prvky, které ve snímku považuji za ozvláštňující nebo takové prvky, které se ve snímku nevyskytují pouze náhodou, ale dle mého názoru jsou autorem použity s určitým záměrem. Díky analýze jednotlivých ozvláštňujících složek mohu konstatovat, že většina využitých postupů a prvků akcentuje hlavní téma snímku, tedy na různých úrovních odkazuje k rozporu mezi vědou a vírou a v obecnějším kontextu ke kontrastu dvou rozdílných světů. Vědecký svět, zastoupený Ianem můžeme nalézt nejen v kostýmu a prostředí, které je s Ianem spojené, ale také v dalších rovinách například v paralelních scénách nebo barevném schématu, které se mění dle životní situace hlavního hrdiny. V kontrastu se všemi zmíněnými aspekty je vždy pozadí postavy Sofi, která znázorňuje opačný pohled na svět. Zvuková složka snímku vystihuje kontrast dvou světů, stejně jako výše zmíněné složky snímku. Pokud chceme být důslední, rozpor najdeme i ve výstavbě paralelních scén, které vždy vycházejí z rozporu mezi první scénou odmítání víry a druhou, která víru naopak přijímá. V úvodu práce jsem se ohradil vůči závěru, že hlavním tématem snímku jsou mezilidské vztahy, jak tvrdí ve své práci Mynařík, ale střet vědy a víry. Tento závěr vnímám jako platný, jelikož množství složek, které jsou v díle postaveny do významového rozporu, nemůže být náhodné a objevuje se hned v několika rovinách snímku. Usuzuji tedy, že autor všechny zmíněné aspekty použil vědomě s cílem zvýraznit rozpor dvou světů ve všech rovinách snímku, a ne pouze v explicitní dějové rovině. Motivace využití těchto prvků vychází z potřeby zdůraznit myšlenkový rozpor mezi Ianem a Sofi,

který tvoří hlavní téma snímku a z tohoto důvodu je na něj na různých úrovních upozorňováno.

5 Porovnání snímků *Výchozí bod* a *Jiná země*

Analyzovány již byly veškeré prvky, které jsem při analýze *Výchozího bodu* považoval za důležité. Nezbyvá nic jiného než závěry, které tato analýza poskytla, stručně porovnat s Cahillovým předchozím snímkem *Jiná země*. Alespoň základní srovnání je dle mého důležité, jelikož může odhalit některé prvky, které jsou snímkům společné nebo může upozornit na specifické postupy, jež využívají oba dva snímky. Snímek *Jiná země* je Cahillův první celovečerní film, v porovnání s *Výchozím bodem* je na něm vidět určitá nedokonalost, která se v jeho dalším práci již neobjevuje. Upozorňuji zde hlavně na řemeslné aspekty, které mohou v jeho prvotině působit amatérsky, jde hlavně o práci s kamerou, rámování obrazu a skutečnost, že v *Jiné zemi* plnil Cahill funkci režiséra i kameramana. Kamera ve *Výchozím bodě* již je přenechána specialistovi, a tak je *Výchozí bod* mnohem vhodnější pro diváky v kinech, kteří jsou zvyklí na určitý vizuální standard. Posun v kvalitě obrazu bohužel nepřispěl ke zvýraznění myšlenky snímku a negativně se projevil na vyznění díla. V případě *Jiné země* se nebojím použít spojení umělecký film, pokud je ale řeč o *Výchozím bodě*, už bych trochu váhal. Tento posun dobře vystihuje článek v *The Globe and Mail* s titulkem „I, Origins: Luminous cinematography, but one step back in intellectual credibility“.⁴¹ Přesto, že *Výchozí bod* vypadá vizuálně mnohem lépe a veškeré technické aspekty jsou dovedeny k dokonalosti, snímek již neposkytuje tak atraktivní a nápaditou myšlenku a autorův otisk tak, jako *Jiná země*. Je pozoruhodné, s jak malým rozpočtem dokázal Cahill natočit tak silný a významově plný film. *Jiná země* stála zhruba 100 000 USD, *Výchozí bod* 1 000 000 USD a změny jsou vidět pouze na technických aspektech, což je poměrně málo na to, že snímek stál skoro 10x více. Pokud srovnáme výdělky obou snímků, *Jiná země*, která stála 1/10 rozpočtu *Výchozího bodu* vydělala 1 321 000 USD, *Výchozí bod* 336 000 USD. Můžeme tedy vidět, že nezávislá tvorba může velice dobře fungovat i bez velkého rozpočtu a sázka na větší rozpočet mu naopak může uškodit. Nezávislé filmy dokáží skrze originální téma a zpracování překonat i určité technické nedokonalosti a diváci jsou schopni je na

⁴¹ LACEY, LIAM. *I, Origins: Luminous cinematography, but one step back in intellectual credibility*. [online]. The Globe and Mail. Dostupné z: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/i-origins-luminous-cinematography-but-one-step-back-in-intellectual-credibility/article19759750/>.

úrovni nezávislého filmu akceptovat. Právě autorova nezávislost, otevřenost a svoboda, je ve *Výchozím bodu* upozaděna a celý snímek již nepůsobí tak originálně a nápaditě jako jeho předchůdce.

Oba dva snímky se stylově drží při zemi, nevyužívají prvky, které by ze snímku dělaly vizuální spektakl, subjektivní kamera se objevuje jen velice omezeně a ozvláštnění na poli obrazu nalezneme maximálně v používání zpomalených záběrů. Spíše než na vizuál, se Cahill zaměřuje na vyprávění zajímavého a nevšedního příběhu. Pokud budeme hledat podobné prvky v těchto snímcích, nalezneme v obou z nich ambientní hudbu, motiv smrti, který v Cahillově tvorbě neznamená pouze zánik, ale také nový začátek a motiv zrcadla. To je jeden z motivů, který je oběma snímkům společný. *Jiná země* staví na motivu planety Země, která má svou paralelní verzi a odehrává se na ní stejný život, jako na původní Zemi. *Výchozí bod* zase nastavuje paralelu dvěma rozdílným myšlenkovým světům, které jsou ve své konečné podstatě stejné. Paralelismus tak Cahill jako motiv používá často. Pokud bych měl oba dva filmy popsat, *Jiná země* je autorský a nezávislý snímek, který v sobě spojuje autorskou svobodu a zajímavé myšlenky, které mohou být mnohdy nepochopeny. *Výchozí bod* je technicky vyspělejší nástupce *Jiné země*. Snímek dosahuje kvalit konvenčního hollywoodského filmu, vypráví poměrně zajímavý příběh a je bohatý na skryté významy a obsahy, které se skrývají za symboly, ale ve výsledku nese poměrně jednoduchou myšlenku. Možná byla *Jiná země* opravdovým vyjádřením autora, jelikož snímek vznikl v nezávislém prostředí a autor si mohl dovolit vše, protože vlastně o tolik nešlo. *Výchozí bod* je stále kvalitním snímkem, ale ztrácí něco na svobodě, se kterou byl natočen první film. Paradoxně se mi zdá, že první natočený film nebyl natočený pro diváky, ale spíše pro samotného autora. *Výchozí bod* již mi přijde o něco dostupnější pro mainstreamového diváka, to vše ale na úkor ztráty autorské osobitosti a svobody. A to i přes skutečnost, že i když se rozpočet snímku navýšil, stále vznikl v nezávislém prostředí.

Prostředí nezávislého filmu tak může produkovat vysoce autorské snímky, které by v našem případě mohly být zastoupeny díly typu *Jiné země* a na snímky otevřené divákům, jako např. *Výchozí bod*. Otázkou pak zůstává, proč se film otevřený publiku netěšil divácké oblibě tak, jako daleko náročnější, psychologicky tíživý debut.

6 Paralelní scény a jejich významy

Po rozboru všech prvků, které se dle mého mohly podílet na ozvláštění díla, nalézám dominantu snímku *Výchozí bod* v opakování paralelních scén. Samotné paralelní scény jsou jedny z nejdůležitějších scén celého snímku a fungují na principu podobného stylu, ale rozdílného významu. Tento postup se mi jeví jako dominantní, jelikož se ve snímku objevuje paralelních dvojic hned několik a kauzálně a ve výsledku i významově spolu souvisí. Paralelní dvojice byly představeny v kapitole „Segmentace syžetu“. Jelikož významy často vytváříme skrze interpretaci, zaměřím se na ni i v této kapitole, jelikož dominanta snímku souvisí s rozdílnými možnostmi interpretování paralelních scén. V rámci dominanty snímku představím dvě schémata interpretace významu paralelních scén, které mohou ovlivňovat jejich význam. Obě schémata vycházejí z konceptu Tzvetana Todorova, které jsem představil v kapitole Dvojí pojetí interpretace scén.

6.1 Operační interpretace paralelních scén

Toto schéma se zaměřuje na to, jak jsou významy konstruovány a interpretovány ve smyslu procesu, kdy se význam postupně posouvá a význam druhé scény vychází z významu základní (první viděné) ustanovující scény.

V první zmíněné scéně (segmentace: 1a – 21a) vidíme Iana, jak fotografuje Sofiiny oči. Paralelní dvojici doplňuje scéna, v níž Ian fotí oči Salomíny. Obě scény jsou komponované velice podobně, ale mají rozdílný význam. V první scéně je Ian v pozici vědce, který nevěří na vyšší moc a nepřipouští si možnost v něco věřit, naopak ve druhé scéně již Ian postupně zjišťuje, že jsou věci mezi nebem a zemí, které nedokáže racionálně vysvětlit. V tomto schématu budu pracovat s filmem jako s uzavřeným celkem, který je založen na dějové a kauzální propojenosti jednotlivých scén. Obecně lze konstatovat, že první scény, které z paralelních dvojic vidíme, jsou vždy založeny na denotativním významu, naopak druhé scény nabývají významu konotativního. Na příkladu z první scény si můžeme demonstrovat to, jakým způsobem se významy mění. Ian fotografuje Sofiiny oči, poprvé se zde seznamujeme s hlavní postavou snímku, sledujeme, jak fotí a mluví s maskovanou Sofí. To je vše, co v tuto chvíli divák ví, nemůže o scéně uvažovat dále, jelikož v tuto chvíli mu autor ukazuje pouze to, jak se potkali dva lidé, mluví spolu a jeden

z nich fotografuje. Scéna se navíc objevuje jako první z paralelní dvojice a sama se tak staví do pozice denotátu, tedy konkrétního a původního významu scény.

Druhá scéna je na tom z pozice významu jinak. Z pozice diváka sledujeme v podstatě totožnou scénu, kde se pouze vyměnil objekt fotografování, tedy Sofi vystřídala Salomína. Významově se ale obě scény liší. V „Segmentaci syžetu“ jsem narážel na to, že snímek můžeme rozdělit na dva samostatně stojící celky. Tato myšlenka je stále patrná, jelikož zde ale popisují operativní interpretaci, která se zaměřuje hlavně na proces konstrukce významu, nemůžeme zapomínat na jejich kauzální a dějovou spojitost, která hraje důležitou roli v procesu posunu děje a významů.

Druhou scénu je nutno chápat s ohledem na to, co už se ve snímku odehrálo a také na to, že denotativní význam, tedy určité ustanovení základního významu již zprostředkovala první scéna. Ve druhé scéně jde o význam konotativní. První scéna zobrazovala dva lidi, kteří spolu mluví, jeden z nich fotografuje. Druhá scéna zobrazuje to stejné, ale z hlediska významu již nemůžeme mluvit o denotátu, jelikož víme, že sledujeme podobnou scénu, která má nějaký vztah s první zobrazenou scénou a skrze pocity, děj, kauzálnost a představy, které v nás scéna a celý snímek vyvolává, si konstruujeme konotativní význam. Víme už totiž, co vše se událo, jak se postavy měnily, jaká je psychologie postav a skrze tyto znalosti můžeme druhé scéně přisuzovat konotativní význam. Ve druhé zmiňované scéně už nejde o pouhé focení očí, ale pro hlavního hrdinu znamená nalezení a focení Salomíny myšlenkový obrat. Stejně tak my jako diváci již nesledujeme stejnou scénu, jako na začátku, už nevidíme muže, který fotografuje ženu, ale muže, jehož dosavadní přesvědčení ve vědu se otřásá v základech a začíná uvažovat o přijmutí víry.

Z první scény, která tedy nebyla nijak významově zatížena a plnila pouze ustanovující denotativní funkci a pouze diváka seznamovala se scénou, se dostáváme ke scéně, která zobrazuje to stejné, ale s rozdílným významem. Většinu těchto významových posunů můžeme nalézt skrze postavu Iana, který v závěru snímku posouvá veškeré denotativní scény z první poloviny snímku do finální konotativní roviny.

Pokud si tuto strukturu demonstrujeme na schématu, můžeme paralelní scény vnímat jako dva body, které jsou spojeny kauzální přímkou, ta znázorňuje vztah, který je nezbytný pro vytvoření významu, jelikož aby byl denotativní význam první scény posunut do konotativní roviny scény druhé, je nutné znát děj a kauzální vztahy postav. Schéma by tedy vypadalo následovně:

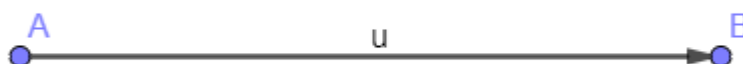


schéma operační interpretace

Scéna A nese denotativní význam, jde o scénu, kdy Ian poprvé fotí oči Sofi. Tato scéna startuje děj a zůstává v pozadí divákovi myslí, jako scéna, kde muž fotografoval maskovanou ženu. Příběh se vyvíjí a diváci si skrze syžet snímku konstruují představu o fabuli, tento vývoj značí přímka *u*. Ve chvíli, kdy vidíme scénu B, která je nápadně podobná scéně A, můžeme jako divák začít interpretovat a odhalovat význam druhé scény. Dějová přímka posouvala děj neustále vpřed, proto již nemůžeme vnímat paralelní scénu B jako denotativní, ale jako konotativní. Navazuje na scénu A, neplní již funkci čistě referenční, ale nabízí divákům prostor pro interpretaci a nalezení konotativního významu. Toto schéma tedy znázorňuje vztah, ve kterém první scéna stále nese denotativní význam, ale díky kauzální a dějové přímce, může být druhé scéně v paralelní dvojici připsán nový konotovaný význam, a ne pouze ten referenční, jako tomu je u první scény. Skrze proces konstrukce významu tak první scéna poskytla denotativní východisko pro sestrojení konotovaného významu druhé scény.

6.2 Finalistní interpretace jako původce významů

Na snímek lze dle mého názoru nahlížet dvěma pohledy. První pohled jsem představil výše a zakládá se na tom, že jedna scéna vychází z druhé, mají mezi sebou kauzální vztah a každá si udržuje svou významovou jedinečnost. Schéma, které představím v této kapitole, se vzdaluje od konstrukce významů na

základě kontinuálního interpretačního procesu a zaměřuje se až na samotný výsledek interpretace. Tedy je zde nutno uvažovat o snímku jako o kompilátu dvou celků, které akcentují paralelní výstavbu celého snímku.

Tato možnost čtení významů je založena na rozdělení snímku na dva samostatné celky, jejichž význam není primárně založen na kauzalitě a ději, který je v jednotlivých částech zobrazován, ale spíše na interpretačním střetu obou scén, který se odehrává v myšlenkách diváků. Toto schéma totiž nevnímá kauzální spojitost jako dominantní hledisko pro posun významu, ale staví spíše na interpretaci, kterou mohou vyvolat dvě paralelní scény a střet jejich denotativních významů. Schéma lze demonstrovat na dvou bodech, které nespojuje kauzální přímka jako v předchozím schématu, tedy není zde kladen důraz na kontinuální proces konstrukce významu, ale zaměřuje se na konstrukci významů z pohledu dvou izolovaných celků, jejichž význam konstruuje divák až po střetu, který se odehrává v jeho myšlenkovém interpretačním procesu.

Jeden bod v tomto schématu zastupuje vždy první scénu z paralelní dvojice scén a nese v sobě denotativní význam. Druhý bod zastupuje druhou scénu, která se nachází v druhé části snímku, tedy po Sofiině smrti⁴². Pokud zde, na rozdíl od předešlého schématu, analyzujeme snímek jako text složený ze dvou celků, můžeme ve druhé scéně také mluvit o denotativním významu scény.

I toto schéma neopomíjí kauzální a dějové hledisko, které je nezbytné pro plné pochopení významů, dostává se zde ale do pozadí a sehrává v tomto modelu spíše pomocnou roli pro smysluplnější interpretaci. Význam těchto scén je vždy pouze denotativní, a pokud chceme odhalit i konotativní význam, musíme mezi sebou obě dvě scény porovnat. Na schématu je toto hledisko znázorněno dvěma přerušovanými přímkami, které na sebe vzájemně působí. Obě dvě síly, které na sebe působí, jsou na schématu značeny přerušovaně. Důvodem je to, že tento význam nevychází z lineární kauzality, ale z myšlenkového střetu, který se odehrává mimo samotný film. Tato vzájemnost reflektuje myšlenkový proces, který se odehrává v divákově mysli po zhlédnutí celého snímku. Působení těchto dvou sil vytváří v divákově mysli nový význam, který je založený právě na významovém střetu, který vyplývá z uvažování o snímku, jako o dvou částech. Kauzálnost zde

⁴² Sofiinú smrt zde používám jako pomyslnou pŕlící čáru mezi oběma samostatnými celky.

nehraje roli a je pouze prvkem, který dotváří obsahové pozadí při samotném procesu interpretace.

Pokud tedy pro potřeby tohoto schématu vnímáme snímek jako dva oddělené celky, které vytvářejí význam až v důsledku významového střetu v myslích diváků, bude nastíněné schéma vypadat následovně.



schéma finalistní interpretace

Body A a B na sebe vzájemně působí, přerušované přímky znázorňují vztah, který je možné pochopit až po zhlédnutí celého díla. Někde v prostoru střetu těchto dvou přímek je v mysli diváka utvářen nový význam, tvořený z původních denotativních významů obou scén, které na sebe v mysli diváka začaly působit a nastartovaly proces interpretace a přisuzování významu, který vychází z jednotlivých původně izolovaných scén. Takový význam tedy můžeme chápat jako význam konotativní. Schéma vychází z toho, že diváci jsou schopni si jednotlivé scény interpretovat samostatně a ve chvíli, kdy objeví paralelní scénu se divák začne snažit vysvětlit jejich vzájemný vztah a začíná interpretovat.

V divácké interpretační rovině se pak oba dva oddělené celky střetávají a vytvářejí nový význam. Takto mohou být původně jednoduché denotativní scény obohaceny o konotativní význam, který si divák může uvědomit až zpětně. Pokud se na tuto problematiku podívám velice obecně, každý sledovaný snímek má při prvním sledování denotativní význam, odráží pouze sebe, předkládá divákům příběh, který je možno opravdu pochopit až v úplném závěru, kdy pochopíme, že už je konec a nic dalšího již do kauzální a dějové struktury snímku nezasáhne. Až v tomto bodě si divák může začít sestavovat významy a připisovat určitým scénám takové, které původně vnímal pouze jako významy denotativní.

Ian se díky neuvěřitelné shodě náhod a číslu 11, jehož význam jsem již objasnil v kapitole o symbolech, dostává k billboardu, na kterém poznává oči Sofi. Sofi potkal již v minulosti a jediné vodítko k ní byla právě fotografie jejích očí, které pořídil na halloweenském večírku, kde se poprvé potkali, avšak pouze anonymně, protože Sofi byla zahalena v kukle.

Tato scéna je důležitá hned ve dvou rovinách. Ian nalézá vodítko, které ho posléze dovádí k samotné Sofi a zároveň nalézá klíč, který později povede k přehodnocení jeho striktně racionálního pohledu na svět. Tuto informaci ale při sledování snímku nemáme a získáváme ji až v úplném závěru, kdy se jednotlivé body díky naší interpretaci střetnou a doplní scénám společný konotativní význam, který před interpretačním střetem a před obeznámením se s oběma celky není zřejmý.

Scéna, která velkou měrou souvisí, je scéna v Indii, kdy Ian pronajme billboard a umístí na něj fotografii Sofiinych očí s výzvou, aby se přihlásil člověk, který zná někoho, kdo má stejné oči, jako jsou ty na billboardu. Billboard se jeví jako neefektivní. Ian už chce s hledáním skončit. Na rušné indické ulici si však všimne malého děvčátka, které billboard upřeně sleduje. Ian nachází dívku, kterou hledal. Tyto dvě scény spolu souvisejí nejen kvůli tomu, že se nich v rámci mizanscény opakuje podobné schéma, které jsme viděli již v úvodu snímku, tedy billboard, který zde slouží jako prostředek hledání. Podobnost dokládá také práce kamery, která pracuje v obou scénách velice podobně. I když druhá scéna nevyužívá dvojitého vertigo efektu, můžeme vidět, že důležitost této scény a zaměření se na jeden ústřední prvek akcentuje pohyb a práce kamery v obou zmíněných scénách. Kauzálně se díky těmto dvou scénám uzavírá koloběh hledání, do kterého je Ian zavlečen v okamžiku, kdy poprvé našel vodítko k tomu, aby Sofi našel (billboard). Ve druhé scéně již Ian pozměnil svůj pohled na svět a pomalu začíná připouštět možnou existenci vyšší moci, ale stále je na pochybách. V momentě, kdy spatří Salomínu je jeho racionální víra vystavena největšímu pošramocení a poté definitivně mění své přesvědčení.

Obě dvě paralelní scény tak v uzavřeném vnímání snímku, tedy v módu, kdy rozdělíme snímek na dva samostatné celky, obsahují své denotativní významy. Tedy znázorňují pouze to, co se v životech postav na venek odehrává. Po finálním střetu, tedy v bodě, kdy snímek končí a představí obě dvě scény paralelní dvojice, jsou scénám přiřazeny nové významy a jsme schopni každé scéně skrze interpretaci přisoudit její konotativní význam, který nebyl na první pohled zřejmý nebo scénám přisoudit význam společný, který vysvětluje vzájemný vztah mezi oběma scénami.

7 Závěr

Cílem celé práce bylo neoformalisticky analyzovat snímek *Výchozí bod* a skrze analýzu jednotlivých dílčích prvků snímku potvrdit nebo vyvrátit hypotézu o dominantě, kterou tvoří významově paralelní scény. Díky provedené analýze jsem se skrze naratologickou a stylistickou analýzu dostal ke stylově-významovým paralelám, které jsem demonstroval na schématu dvou rozdílných interpretačních schémat. Jejich funkci a podstatu jsem vysvětlil výše na několika příkladech. Skrze tyto stylové a významové paralely jsem potvrdil myšlenku Kristin Thompsonové, že „význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent.“⁴³ Díky této dominantě jsem byl schopen objevit formální prvek, který není na první pohled zřejmý a je nutné ho hledat v celkovém kontextu díla. Analýza mi kromě nalezení této struktury odhalila také množství symbolů a intertextových odkazů, které Cahill ve snímku hojně využívá. Všechny odkazují ke střetu víry a vědy, posmrtnému životu nebo reinkarnaci. Tyto symboly znázorňují onen střet, který tvoří středobod a základní téma celého díla. Z tohoto hlediska můžeme usuzovat, že žádný prvek se ve snímku neobjevil náhodou a tyto symbolické, převážně mizanscenní prvky, přinášejí poučenému divákovi další vodítka k tomu, jak chápat význam celého snímku. Zároveň se potvrdila myšlenka, že interpretace není jednoznačná, a že analytik nemusí používat pouze jednu obecnou interpretační strategii a interpretovat tak všechny snímky stejně. Naopak může interpretační strategii modifikovat pro potřeby vlastní analýzy, jelikož právě modifikace metody je jedním ze základních východisek neoformalistické analýzy.

Pokud bych zobecnil principy, které jsem našel skrze rozbor paralelních scén, jejich významů a interpretací, mohl bychom o *Výchozím bodě* přemýšlet jak o filmu, který primárně zakládá na operační interpretaci. Tedy nabízí jednu dominantní kauzální a dějovou linku, skrze kterou mohou diváci konstruovat významy snímku a téměř vždy dojdou k podobnému závěru. Množství jiných snímků může být primárně založeno na interpretaci finalistní, mezi takové filmy patří např. zmiňovaná Cahillova *Jiná země*, která diváky ke konstruování významů nenavádí a na explicitní významy je mnohem skromnější a výsledný význam díla tak může být pro každého diváka naprosto odlišný.

⁴³ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 12.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *I, Origins*. Mike CAHILL. 2014. [DVD]. USA: 20th Century Fox, prosinec 2014.

Délka: 107 min.

Režie: Mike Cahill

Scénář: Mike Cahill

Kamera: Markus Förderer

Střih: Mike Cahill

Zvuk: Steve Boeddeker

Hudba: Will Bates, Phil Mossman

Produkce: Alex Orlovsky

Hrají: Michael Pitt (Ian), Åstrid Bergès-Frisbey (Sofi), Brit Marling (Karen), Steven Yeun (Kenny), Archie Panjabi (Priya Warma), Cara Seymour (Dr. Jane Simmons), William Mapother (Darryl)

2. *Another Earth*. Mike CAHILL. 2010. [DVD]. USA: Fox Searchlight pictures, prosinec 2011.

Literatura

1. BARSANTI, Chris. *The sci-fi movie guide: the universe of film from Alien to Zardoz*. Detroit: Visible Ink Press, 2015, 528 s. ISBN 978-1578595037.

2. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

3. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1. vydání. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, 370 s. ISBN 0-299-10174-6.

4. DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002. s. 65. ISBN 978-80-7367-493-9.
5. EBERT, Roger. *Roger Ebert's movie yearbook 2013*. 25th anniversary edition. Kansas City, Mo: Andrews McMeel Pub, 2012, 800 s. ISBN 978-1449423445.
6. GRAZIER, Kevin R. a Stephen CASS. *Hollyweird Science: From Quantum Qirks to the Multiverse*. New York. NY: Springer Berlin Heidelberg, 2015, 308 s. ISBN 9783319150710.
7. HART, Hugh. *Director Mike Cahill's inspiration for 'I, Origins'*. [online]. [Citováno 5. 4. 2018]. Dostupné z: <https://www.sfgate.com/movies/industrybuzz/article/Director-Mike-Cahill-s-inspiration-for-I-5629460.php>.
8. IMBd. *Mike Cahill: Awards*. [online]. [Citováno 10. 4. 2018]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm2648685/awards?ref_=nm_awd.
9. IMBd. *Another Earth: Awards*. [online]. [Citováno 15. 4. 2018]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1549572/awards?ref_=tt_awd.
10. MYNAŘÍK, Jiří. *Nezávislý vizionář Mike Cahill*. Zlín, 2016. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací.
11. PETIŠKA, Eduard. *Staré egyptské báje a pověsti*. Education, 2013. ISBN 9788087781814.
12. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1, 36 s.
13. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. 1. vydání. Princeton: Princeton University Press, 1988, 376 s. ISBN: 0-691-06724-4.
14. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 845 s. ISBN 978-80-7106-898-3.
15. TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil, 1978, 167 s. ISBN 2020049996.

16. VÝBORA, JAN. *Color grading a význam barev ve filmu*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta informatiky a statistiky.
17. WITOSZEK, Martin. *Bordwell, Chatman a teorie vyprávění ve filmu: srovnání dvou analytických přístupů pomocí analýzy tří filmů*. Brno, 2014. Magisterská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.
18. WRIGHT, Tracy. *Your Favorite Color Has A Meaning*. Raleigh: Lulu Enterprises, 2011. ISBN 9871105323669.
19. WÜST, Editha a Sabine SCHIEFERLE. *Velká kniha numerologie*. Grada, 2012. s. 36. ISBN 9788024775524.

NÁZEV: Konstrukce významů paralelních scén: Neoformalistická analýza snímku *Výchozí bod* (2014)

AUTOR: David Lekeš

KATEDRA: Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem práce bylo provést neoformalistickou analýzu snímku *Výchozí bod* amerického režiséra Mika Cahilla a nelézt dominantu snímku, která by fungovala jako hlavní jednotící princip celého díla. Při psaní samotné analýzy jsem vycházel převážně z textu „Neoformalistická filmová analýza, jeden přístup mnoho metod,“ od Kristin Thompsonové.

Snímek se tematicky zaměřuje na střet vědy a víry. Tuto problematiku akcentuje snímek skrze množství formálních prvků a také skrze narativní rovinu, kde se střet promítá do výstavby paralelních scén. Dominanta filmu se tedy objevuje v paralelních kauzálně-významových scénách, které vzájemně spolupracují na vytváření nových významů. Filmy s podobnou strukturou pak není nutno nahlížet z jednoho pohledu, ale díky individuální interpretaci každého diváka, vidí každý recipient významově odlišný film. Tento interpretační rozdíl závisí právě na interpretačním schématu, které si daný divák při konstrukci významů vybírá.

KLÍČOVÁ SLOVA: Neoformalistická filmová analýza, *Výchozí bod*, Mike Cahill, Paralelní scény, Kristin Thompson

TITLE: Meaning construction of parallel scenes: Neoformalist analysis of the movie I, Origins. (2014)

AUTHOR: David Lekeš

DEPARTMENT: The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the work was to make a neoformalist analysis of the movie I, Origins from an american director Mike Cahill and to find the dominant that would function as the main unifying principle of the whole work. When writing the analysis, my primary source was Neo-formalist film analysis, one approach to many methods, by Kristin Thompson.

The film focuses on the clash of science and religious beliefs. This issue is accentuated in the film through a number of formal elements and also through the narrative plane, where the conflict is projected into the construction of parallel scenes. The dominance of the film thus appears in parallel causal-meaning scenes that work together to create new meanings. Films with a similar structure do not need to be viewed from one perspective, but thanks to the individual interpretation of each viewer, each recipient sees a significantly different film. This interpretive difference depends on the interpretation scheme chosen by the viewer in constructing the meanings.

KEYWORDS: Neoformalist film analysis, I Origins, Cahill, parralel scenes, Kristin Thompson