

Nezávislý vizionář Mike Cahill

BcA. Jiří Mynařík

Diplomová práce
2016



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize
akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jiří Mynařík**
Osobní číslo: **K14377**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Nezávislý vizionář Mike Cahill**

**2. Praktická část:
Scénář hraného filmu, délka minimálně 75 min.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. **Formální podoba:** 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf, a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 1 ks datového CD s elektronickou podobou scénáře, filmové povídky a námětu ve formátech doc a pdf.

b) 3 ks scénáře v kroužkové vazbě.

c) 1 ks tištěného souboru obsahující: synopsi, námět a filmovou povídku.

d) V příslušné složce na NAS-FMK bude uloženo: elektronická podoba scénáře (doc, pdf),

synopse, námět.

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

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, 264 stran. ISBN 978-80-210-7756-0.

Vedoucí teoretické části:

Mgr. Jana Bébarová
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
Ateliér Audiovize

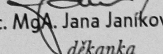
Datum zadání diplomové práce:

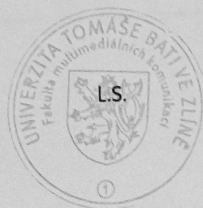
1. prosince 2015

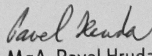
Termín odevzdání diplomové práce:

10. května 2016

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 21.1.2016

J. M. MYNÁŘÍK
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevyjádřeně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledků obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí ke výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce na základě narativních a stylistických postupů analyzuje tvorbu amerického nezávislého tvůrce Mikea Cahilla.

Klíčová slova:

Mike Cahill, Výchozí bod, Jiná Země, Michael Pitt, Àstrid Bergès-Frisbey Brit Marling, William Mapother, nezávislý film

ABSTRACT

This thesis focus on the narrative and stylistic analysis of the work of the independent American director Mike Cahill.

Keywords:

Mike Cahill, I Origins, Another Earth, Michael Pitt, Àstrid Bergès-Frisbey Brit Marling, William Mapother, independent cinema,

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

Rád bych poděkoval vedoucí této práce Mgr. Janě Bébarové za její nakažlivý entuziasmus a neuvěřitelné osobní nasazení, které věnuje své výuce. Její semináře mi obrovsky rozšířily filmové obzory a jsou neustálou inspirací.

OBSAH

ÚVOD.....	9
1.1 CÍLE PRÁCE A METODOLOGIE	10
2 MIKE CAHILL JAKO NEZÁVISLÝ VIZIONÁŘ.....	11
2.1 Brit Marlingová	12
3 PARALELNÍ SVĚT V JINÉ ZEMI.....	14
3.1 Vina a pokání	14
3.2 Zrcadlení	15
4 TRANSCENDENTÁLNÍ PŘESAHI VE VÝCHOZÍM BODĚ	22
4.1 Mezi vědou a spiritualitou	22
5 SHODNÉ PRVKY VE FILMECH MIKEA CAHILLA	30
5.1 Vědecko - (fantastický) rámec	30
5.2 Protagonisté	31
5.3 Struktura.....	32
5.4 Otevřený konec.....	33
5.5 Symbolika a metafory	33
6 REŽIJNÍ STYL MIKEA CAHILLA.....	35
6.1 Práce s hercem	35
6.2 Mizanscéna	37
6.3 Kamera	38
6.4 Střih	40
6.5 Zvuk	41
ZÁVĚR	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ONLINE ZDROJŮ.....	44

ÚVOD

Již po více než tři desetiletí hraje nezávislý film významnou úlohu v rámci velkého světa dynamicky se rozvíjejícího filmového průmyslu. Přispívá k tomu zejména výrazný technologický pokrok, díky kterému je profesionální filmová technika snáze dostupná čím dál většímu počtu potencionálních tvůrců a stejnou měrou také široké spektrum zpracovávaných témat, jež nejsou zatížena tlakem velkých filmových studií. Nacházíme zde tak mnoho originálních děl jak v rámci námětu, tak co se zpracování týče.

Jednotlivé dekády nezávislého filmu pro svět objevily mnoho význačných tvůrců; ať už mluvíme o Jimu Jarmuschovi a debutujícím Stevenu Soderberghovi v letech osmdesátých, či zlaté éře nezávislého filmu v devadesátých letech, jež dala vzniknout takovým kultovním snímkům jako *Pulp Fiction: Historky z podsvětí (Pulp Fiction/1995)* Quentina Tarrantina, nebo *Fargo (Fargo/1996)* bratrů Coenových.

První léta po příchodu milénia se nesla převážně v duchu tvorby dříve zavedených tvůrců a vznikly tak například divácky velmi dobře přijaté snímky jako *Ztraceno v překlada (Lost in Translation/2003)* od Sofie Coppoly nebo *Věčný svit neposkvrněné mysli (Eternal Sunshine of the Spotless Mind/2004)* Michela Gondryho.

V současnosti mezi zavedená jména začínají pronikat noví, osobití tvůrci. Jedním z nich je i americký režisér Mike Cahill, jehož autorský styl je natolik svébytný, že si zaslouží širší pozornost.

1.1 CÍLE PRÁCE A METODOLOGIE

Těžištěm této práce je zejména analýza hrané režijní tvorby Mikea Cahilla - tedy filmů *Jiná Země (Another Earth / 2011)* a *Výchozí bod (I Origins / 2014)*.

Z analýzy záměrně vyjímám Cahillův dřívější dokumentární film *Boxers and Bell-erinas* z roku 2005 a filmy na kterých spolupracoval na pozici střihače, neboť nenaplnují koncepční zaměření této práce.

Na základě analýzy obou filmů z hlediska narativních a stylistických postupů si kladu za cíl najít a definovat jednotlivé tendence v kontextu Cahillovy tvorby, které následně popíši a uvedu v čem se shodují a kde naopak rozcházejí - zároveň tak demonstruji, v čem je Cahillova tvorba unikátní.

Vzhledem k tomu, že jsem se rozhodl zpracovávat relativně nové a aktuální téma, kterým osoba Mikea Cahilla bezesporu je, vycházím především z četného množství rozhovorů, ať už v textové formě či ve formě audiovizuálních záznamů, jejichž výčet uvádím v závěru této práce.

Teoreticko-metodologickým východiskem je mi knižní publikace *Rozbor filmu* od Radomíra D. Kokeše, na které zakládám zejména stylistickou analýzu.

2 MIKE CAHILL JAKO NEZÁVISLÝ VIZIONÁŘ

V roce 2011 uvedl do té doby takřka neznámý režisér Mike Cahill na filmovém festivalu *Sundance* v americkém Utahu svůj režijní debut „*Jiná Země*“ a upoutal tak na sebe pozornost jak festivalového publika, tak poroty a kritiků.

Úspěch komorního, nezávislého snímku otevřel tehdy dvaatřicetiletému Cahillovi dveře k dalším filmovým projektům a o tři roky později tak diváci mohli sledovat pozoruhodnou cestu zarputilého ateisty Lana Graye - vědce hledajícího podstatu bytí ve „*Výchozím bodě*“; snímku žánrově oscilujícího na pomezí dramatu a sci-fi, který, ač s výrazně vyšším rozpočtem, opět vznikl nezávisle. Za zmínku rovněž stojí, že *Výchozí bod* byl snímkem, který ve světové premiéře otevíral 49. ročník Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Než se ovšem Cahill dostal až sem, musel urazit notný kus cesty.

Mike Cahill se narodil 5. června 1979 v New Havenu v Connecticutu. Během studií ekonomie na Georgetownské univerzitě začal pracovat pro televizní a filmovou divizi *National and Geographic*, kde zastával pozici producenta, střihače a kameramana. Zde získané zkušenosti Cahill úspěšně zúročil ve svém dalším směřování, neboť má ve zvyku zastávat úlohu několika filmových profesí najednou, díky čemuž ho můžeme označit za autorského tvůrce.

Cahill se jako střihač spolupodílel na vzniku filmů jako „*Leonard Cohen: I'm Your Man*“ a „*Everyone Stares: The Police Inside Out*“. V roce 2004 pak natočil (ve spolupráci s Brit Marlingovou, viz. níže) časosběrný dokument „*Boxers and Bell-erinas*“, jež pojednával o americko-kubánském konfliktu nahlíženém očima čtyř mladých lidí – baletky a kubánského boxera a profesně stejné dvojice žijící v Exilu na Miami. Tento dokument zaujal na několika festivalech a Cahill se následně pustil do práce na *Jiné Zemi*.

2.1 Brit Marlingová

S Brit Marlingovou se Cahill seznámil během společných studií ekonomie v Georgetownu a společně se věnovali prvním filmovým pokusům, ve kterých Brit Marlingová figurovala především jako herečka, zatímco Cahill zaujal pozici režiséra.

Jejich prvním skutečně filmovým počinem však byl až výše uvedený dokumentární snímek *Boxers and Bellerinas*, kde Marlingová nepůsobila jako herečka, nýbrž zaujala roli spolurežisérky a její všestrannost se pak naplno projevila při práci na *Jiné Zemi*, kde představovala spoluautorku scénáře, producentku a rovněž ztvárnila hlavní roli. Ve stejných disciplínách se také, mimo jiné, podílela na psychologickém thrilleru „*Sound of My Voice*“, jenž vznikl ve stejném období jako *Jiná Země*.

O vztahu ke Cahillovi a práci s ním vypráví Brit Marlingová v jednom z propagačních rozhovorů při příležitosti uvedení *Výchozího bodu* do distribuce:

„Mít takový blízký vztah, být přáteli, sdílet stejné nápady, číst stejné knihy, sledovat stejné filmy, budovat si svou cestu jako umělec v tomto světě a růst bok po boku toho druhého. To je hluboký vztah a myslím, že jsme se navzájem hodně ovlivnili. Já obdivuji jeho práci ale také to, jaký je v osobním životě. (...) Je to skvělý pocit, když jste na place a režíruje vás váš nejlepší přítel. Když k vám váš nejlepší přítel přijde a řekne: „Dobře, dáme ještě jednu klapku, protože jsi byla přílišná, takže to udělej znovu a buď uvěřitelná, buď svá.“ To je druh intimity, který nezískáte během měsíce s osobou, kterou jste právě poznali. Trvá to deset let známosti. (...) Je to jedna z nejkrásnějších věcí v mém životě.“¹

Je více než pravděpodobné, že Marlingová a Cahill budou ve společné tvorbě pokračovat i do budoucna a snad tak dají vzniknout podobně proslulému tan-

1

Výchozí bod. ČSFD [online]. POMO Media Group s.r.o., 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/343881-vychozi-bod/video/?type=9>

demu jako tvoří například Pedro Almodóvar s Penelope Cruz, či svého času čínský režisér Zhāng Yìmóu, jenž vytvářel filmy přímo na míru své múze Gǒng Lì.

3 PARALELNÍ SVĚT V JINÉ ZEMI

3.1 Vina a pokání

Příběh *Jiné Země* je především příběhem o hledání odpuštění a schopnosti odpuštění. Cahill nám skrze postavu Rhody ukazuje, jak těžké je žít s pocitem viny a tento vnitřní souboj, který Rhoda v sobě samé prožívá, se stává stěžejním tématem Cahillova debutu.

Na počátku je Rhoda exponována jako sebevědomá, ambiciózní a bezesporu inteligentní dívka, již je budoucnost slibně nakloněna. Vlivem vlastní lehkomyšlnosti však zaviní tragédii, která vše změní a jejíž následky pak Rhoda musí nést po zbytek svého života.

Po propuštění z vězení sledujeme Rhodiny první nejisté kroky na svobodě a její začleňování se do „normálního života“. Brzy však shledáme, že návrat Rhody k jejímu starému já není možný, neboť je jí samotnou odmítán.

Následují obrazy, ve kterých se Rhoda zbavuje všech svých věcí z minulosti nebo situace, v níž odmítá perspektivní pracovní pozici a raději volí místo uklízečky na střední škole, čímž namísto možnosti vlastního růstu upřednostňuje práci pro druhé. Vzniká zde tedy tendence činit jakési pokání, jež je doprovázené snahou o trestání sebe samé (volba být prospěšnou druhým v kombinaci s odepřením si jakýchkoliv životních radostí).

Rhoda se před rodinou a okolím uzavírá sama do sebe. Zahalena v neforemném pracovním oděvu, s čepicí na hlavě a kapucí se potlouká zšeřelými ulicemi na okraji města a stává se tak žalostným stínem toho, co kdysi sama představovala. V jednom z takovýchto stavů zamíří Rhoda znovu na místo osudné tragédie a zpovzdálí sleduje zarmouceného muže, jehož před čtyřmi lety v důsledku vlastní nepozornosti připravila o manželku a syna. Následkem tohoto náhodného setkání se Rhoda rozhodne oběť svojí nerozvážnosti vyhledat – zjistí, že muž se jmenuje John Burroughs a než následkem dopravní nehody upadl na nějaký čas do kómatu, byl předním hudebním skladatelem a uznávaným vysokoškolským pedagogem.

Rhoda se vydává k domu oběti tragické nehody, avšak kvůli nedostatku kuráže sleduje Johna pouze skrze okno. Vidí zbídačenou trosku muže ležícího mezi odpadky, jež v zanedbaném domě apaticky sleduje televizi. Tento vjem na Rhodu zapůsobí takovou silou, že se ještě tutéž noc rozhodne spáchat sebevraždu.

Když Rhoda pokus a vlastní život přežije, znovu vyhledá skladatele a pod záminkou pravidelného úklidu domácnosti (Rhoda se vydává za členku úklidového týmu) poznává blíže charakter člověka, jemuž tolik změnila život. Postupem času mezi Rhodu a Johnem vzniká křehké pouto.

3.2 Zrcadlení

Zásadním motivem filmu je zrcadlení, jež probíhá na více rovinách. Děj snímku začíná ve chvíli, kdy je objevena nová planeta v blízkosti naší Země. Na základě zkoumání odborníky a jejich snah o kontaktování obyvatel této cizí planety odkrýváme skutečnost, že „Druhá Země,“ jak je ve filmu planeta často označována, funguje jako pomyslné zrcadlo planety Země a život na ní provází synchronicita s ději na planetě naší – viz. scéna, v níž se v živém vysílání, Dr. Joan Tallisová snaží navázat kontakt s obyvateli Druhé Země a stejně tak jako široká veřejnost, je šokována, když zjistí, že kontaktovala sebe samu, resp. své alternativní druhé „Já“ na nově objevené planetě.

Tento druh zrcadlení je zcela zřejmý a tvoří jeden ze základních pilířů fabule v *Jiné Zemi*. V souladu s tímto nám však Cahill, coby autor, nabízí i jiné, subtilnější formy reflexe.

Vzájemné zrcadlení probíhá velmi výrazně také v rovině vztahů mezi postavami. Rhoda i John jsou na základě tragických okolností nuceni zaujmout místo na samém okraji společnosti, ačkoliv oba dříve disponovali perspektivními vyhlídkami na budoucnost, které se však řízením vyšší moci rozplynuly během několika okamžiků. Vzájemná osamělost a vytržení z dřívějšího života zde fungují jako prvky, díky kterým k sobě Rhoda a John nacházejí cestu. Čím bližší si Rhoda a John jsou, tím větší napětí vzrůstá v divákovi, neboť je svědkem vnitřního rozpolcení hlavní hrdinky, jíž kdysi slavný skladatel přirůstá k srdci, ale ke kterému

nedokáže být zcela upřímná, neboť pravda je příliš strašná na to, aby ji bylo možné snadno sdělit.

Čím déle však Rhoda tuto skutečnost tají, tím více se její situace stává bezvýchodnější. Mladá dívka si uvědomuje oboustranně vzrůstající vztah, ale fakt, že je stavěn na zatajování zásadních skutečností je pro ni stejně destruktivní jako myšlenka na jeho ukončení, a to i kvůli uvědomění si, že díky ní je John postupně schopný opět normálně fungovat.

Sama Rhoda je na tom podobně – v osobním životě odmítá jakákoliv potěšení, pouze s Johnem je schopna se částečně oprostít od svého seabemrskáčství a spolu s ním se i bavit – John vyzve Rhodu, aby se k němu připojila a zahráli si spolu videohru; či situace, kdy spolu sledují oblohu dalekohledem z okna Johnova domu. Snaha být užitečný druhému člověku je blízká i charakteru Johna, který usiluje o to být Rhodě příjemným a galantním společníkem – nabídne se, že ji odveze domů, či uspořádá soukromé koncertní vystoupení pouze pro ni.

Rhodinou šancí jak uniknout z tíživých okovů minulosti je soutěž vypsaná excentrickým zbohatlíkem, jenž slibuje autora nejlepšího motivačního dopisu vynést až k Druhé Zemi a prozkoumat tak život na této nově objevené planetě. A tak krátce po nezdařilém pokusu o sebevraždu napíše Rhoda dopis, jenž ji zařadí do registru potencionálních účastníků mise na Druhou Zemi:

„Když raní objevitelé vyrazili na západ přes Atlantik, většina lidí si myslela, že Země je plochá. Většina lidí si myslela, že když poplujete dostatečně daleko na západ, přepadnete z povrchu do prázdna. Tyto lodě pluly do neznáma a nenesly vážené lidi, nebo aristokraty, umělce, nebo obchodníky. Posádky byly sebrány z lidí na okraji společnosti. Bláznů, sirotků, bývalých trestanců, vyděděnců, jako jsem já. Jako zločinec jsem nevhodný kandidát pro většinu věcí... Ale snad ne pro tuhle. Možná jsem právě ten nejvhodnější.“

Když pak Rhodě po telefonu sděluje výstřední milionář, že byla vybrána k letu na Druhou Zemi, zbohatlík mezi řečí prohodí: *„Víš, když mi bylo patnáct, ředitel mi řekl – Hardingu, ty buď skončíš ve vězení, nebo jako milionář...“* Lze si tedy

povšimnout, že i tady probíhá určitá reflexe, neboť Rhoda byla vybrána, mimo jiné, i na základě určité podobnosti se zadavatelem soutěže.

Vedlejší, nicméně velmi výraznou linii v rámci příběhu tvoří vztah Rhody a jejího kolegy Purdeepa – starého indického uklízeče, jenž ztratil zrak. Den co den, bok po boku, zvelebují rozsáhlý komplex středoškolských budov. Když pak jednoho rána Purdeep nepřijde do práce, Rhoda zjišťuje, že si její staříčkový kolega nalil do uší kyselinu a odhaluje, že stejným způsobem se před lety sám zbavil i svého zraku.

Rhoda navštěvuje Purdeepa v nemocnici a pouze to, že sevře starou mužovu dlaň, stačí k tomu, aby ji Purdeep poznal a položil otázku – „*Zajímá tě proč, že?*“ Rhoda znovu uchopí starcovu dlaň a prsty do ní, písmeno po písmenu, napíše: F-O-R-G-I-V-E-N-E-S-S (odpuštění). V Purdeepových prázdných očích se zalesknou slzy. Takovéto tiché souznění patří k nejsilnějším okamžikům celého snímku a je opět založeno především na vzájemné reflexi obou charakterů, bez které by tato hluboce lidská situace nebyla funkční. Navíc, jako diváci vidíme, nakolik může být snaha o odčinění vlastní viny destruktivní.

Stejně tak destruktivní je ovšem i osamělost, která provází všechny protagonisty *Jiné Země*. Cahill k tomu dodává: „*Nezáleží na tom, s kolika lidmi jsme si blízcí nebo koho milujeme, vždycky jsme tak moc sami. Je na tom něco děsivého. Všichni cítíme, že to nemůžeme ignorovat. V Jiné Zemi přichází propojení skrze empatii a zkušenost(...)*“².“ Pro Cahilla je strach z osamocení jedním z klíčových témat filmu. Zobrazuje jedince vytržené z kolektivu v situacích, kdy jim ani jejich nejbližší okolí není schopné porozumět a oni sami si pod tlakem okolností, jimž

jsou vystaveni, nedokážou pomoci (viz. Rhodina interakce s rodiči a bratrem, jež je vystavěna pouze na zdvořilostní bázi s výrazně povrchním působením).

Co kdyby zde ovšem existovalo určité řešení? Nahlédnout na sebe samého skrze své alter-ego pocházející z Druhé Země? Kdo lépe dokáže pochopit nás samé, než my sami?

Cahill podotýká, že ve vědomí existence takového „alternativního já“ je něčím vrcholně uspokojujícím, co nás zbavuje strachu.³ Je tedy tato skutečnost tím důvodem, proč se Rhoda chce dostat na Druhou Zemi? Postavit se sobě samé a odkrýt ty nejhrouběji zasuté stránky své osobnosti, ve kterých je schopna nalézt rozřešení? Tato idea, tak jak nám ji Cahill předkládá, je více než působivá. Položme si ovšem otázku, zda je v rámci celého syžetu pro diváka dešifrovatelná? Odpověď je prostá – není.

Divák má jen velmi málo indicií, na základě kterých by mohl k takovému závěru dojít, a Rhodina touha dostat se na jinou planetu spíše vyznívá jako snaha o útek. Že tento riskantní podnik může dopadnout tragicky? Nevadí. Vlivem okolností je Rhoda ochotna se takovému riziku vystavit, neboť opět souzní s její snahou o pokání, a jak podotýká ve svém otevřeném dopise, ona sama je tím reprezentativním vzorkem populace, jenž by se měl takového úkolu zhostit.

De facto jediným vodítkem, které Cahill divákovi nabízí, aby podpořil výše uvedené tvrzení, jsou dvě obrazové sekvence s bezcílne se potulující Rhodou, ve kterých jsou nám prostřednictvím voiceoveru pokládány znepokojivé teze ohledně existence takového paralelního světa a lidského bytí na něm. *„Bylo by velmi těžké pomyslet si, já jsem tam někde nahoře a můžu se sám se sebou se-*

3

THOMPSON, Anne. Mike Cahill on Crazy Sidetrack to Mind-Blowing 'I Origins,' Working with Michael Pitt, Opening Karlovy Vary. In: Thompson On Hollywood [online]. [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/mike-cahill-on-crazy-sidetrack-to-mind-blowing-i-origins-working-with-michael-pitt-opening-karlovy-vary-20140711>

tkat? A je tamto já lepší než tohle já? Můžu se od něj něco naučit? Udělalo tamto já stejné chyby jako já? Nebo, můžu se posadit a popovídat si sám se sebou?” Odráží však takovýto voiceover to, co se Rhodě odehrává v hlavě? Nutno podotknout, že hlas nepatří Rhodě, ani nikomu z protagonistů filmu. Jeví se tedy jako odosobněná výpověď, jež odkazuje spíše ke společenskému vnímání zobrazovaného problému, než k výpovědi jednotlivce, kterým Rhoda je. A proto tyto, byť bezesporu působivé, obrazové sekvence nejsou zcela dostatečným klíčem k rozluštění toho, co se odehrává v nitru hlavní hrdinky. Rhoda navíc o svých pocitech a záměrech nikdy přímo nemluví, některá sdělení tedy mohou být hůře dešifrovatelná, jako například zakončení filmu – viz. níže.

Cahill v *Jiné Zemi* otevírá pohled na problematiku, již řeší vědní obory kvantové fyziky, a to je *Mnohovesmír* (anglicky *Multivers*), tedy teorii, která nabízí existenci mnoha paralelních vesmírů, jež jsou obsaženy v jednom všeobjímajícím celku – Multiversu⁴. Cahill teorii kvantové fyziky variuje a tento paralelismus vkládá do konceptu Druhé Země, jež se tak stává simultánní reflexí naší planety.

Rozhodujícím okamžikem příběhu je chvíle, kdy Rhoda shlédne v televizi rozhovor s uznávaným kvantovým fyzikem, jenž zastává tzv. „teorii rozbitého zrcadla“ – teorii, která předpokládá, že jednotlivé paralelní světy existují v dokonalé synchronicitě pouze do určitého bodu a následně poté, „v bodě rozbití zrcadla“, vzniká nová, odlišná realita, nezávisle na světech ostatních. V tomto okamžiku se Rhoda neprodleně vydává za Johnem s přesvědčením, že ve chvíli, kdy lidstvo spatřilo Druhou Zemi, se narušila synchronicita, následkem čehož je možné, že Johnova rodina stále žije – v druhém, paralelním světě, neboť osudná havárie se stala krátce po objevení Druhé Země. S vírou v tento fakt přenechává Johnovi možnost letu na jinou planetu a zlomenému muži tak přináší určitou naději.

4

GRIBBIN, John. In search of the multiverse: parallel worlds, hidden dimensions, and the ultimate quest for the frontiers of reality. Hoboken, N.J.: Wiley, 2010, xii, 227 p. ISBN 9780470926567.

Po tomto rozhodnutí události nabírají rychlý spád a John se namísto Rhody vydává vstříc neznámému prostředí cizí planety.

Život Rhody dál pokračuje v zajetých kolejích, přesto u jejího charakteru vnímáme jistý posun pozitivním směrem – především díky vizuálně řešené scéně s květinami, jež je příslibem lepších zítřků. Metaforický význam květin zde doplňuje i jasné světlo, které prostupuje celým obrazem a komplexně tak dotváří harmonické vyznění zobrazované situace. Přesto diváka čeká ještě jedno překvapení.

Čtyři měsíce po Johnově odletu. Těžká mlhová clona halí celou ulici, zatímco se Rhoda vrací domů. Před dveřmi domu však někdo čeká. Když se Rhoda otočí, zjistíme, že se jedná o ni samotnou – elegantně oblečená Rhoda z Druhé Země nejspíše pozoruje nám známou Rhodu v nepadnoucí pracovní bundě a čepici. Dlouhá chvíle ticha, po které mimozemská dívka vykročí k Rhodě z planety Země. V tomto okamžiku Cahill končí vyprávění a otevřeným koncem ponechává divákovi prostor pro vlastní interpretaci předložené situace.

Takovéto zakončení v divácích vyvolalo mnohé polemiky a na internetových diskuzních fórech vzniklo mnoho teorií, jakým způsobem poslední obraz vykládat.⁵

5

Ukázka příspěvků uživatelů diskuzního fóra Science Fiction & Fantasy Stack Exchange:

The synchronicity did indeed end when the two planets first made contact. John finds his wife and child (and himself) still alive and Rhoda is attending MIT. John sends Rhoda's other self back to let her know everything is ok.

-

My interpretation is that for the final movie scenes -- where we watch Rhoda see the video of John preparing to travel, and then walk up her driveway and see "herself" -- we have switched to the perspective of the alternate earth. The Rhoda waiting on the driveway is the Rhoda we have watched throughout the film, who has followed through with visiting herself. I do not accept that the Rhoda we watched through the film transferred her ticket to John. (As if she could exercise control over who went?) On Earth 1, Rhoda is the ticket winner; on Earth 2, John is the ticket winner.

Na základě této analýzy nabízím vlastní hypotézu:

Setkání Rhody se svým alter-egem vnímám jako naplnění dramatické potřeby hlavní protagonistky, jež tak může porazit vlastní osamělost, neboť ve svém paralelním já získává možnost pochopit podstatu sebe samé skrze sdílení s osobou podléhající obdobné životní zkušenosti. Rhoda prošla pokáním a v zájmu milované osoby se vzdala vlastních perspektiv, aby nakonec i přesto došla naplnění svého úsilí skrze setkání se se sebou samou.

Cahill v jednom z rozhovorů naznačil, že se záměrně snaží vyhnout interpretaci takového konce, neboť by tak diváka připravil o část jeho prožitku,, Nejednoznačnost, kterou tímto scéna poskytuje, vede diváka k tvorbě vlastních výkladů, což je autorovým záměrem.⁶

rov. Science Fiction & Fantasy Stack Exchange [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: <http://scifi.stackexchange.com/questions/11437/what-is-the-meaning-to-the-ending-of-another-earth>

6

GIROUX, Jack. Interview: Director Mike Cahill Discusses His Sci-Fi Drama 'Another Earth'. In: FILM SCHOOL REJECTS [online]. Reject Media, LLC, 2011 [cit. 2016-02-30]. Dostupné z: <http://filmschoolrejects.com/features/interview-director-mike-cahill-discusses-his-sci-fi-drama-another-earth.php>

4 TRANSCENDENTÁLNÍ PŘESAHI VE VÝCHOZÍM BODĚ

4.1 Mezi vědou a spiritualitou

Výchozí bod se zabývá tématem konfliktu vznikajícího v rámci toho, jak na život nazírá věda a jakým způsobem je nahlížen nejrůznějšími duchovními naukami. Tento klasický rozpor nahlížíme skrze postavu Dr. Iana Graye – muže, jenž zasvětil svůj život zkoumání evoluce lidského oka.

Ian v úvodu filmu zaníceně promlouvá o své fascinaci lidskýma očima, avšak jeho výzkum má ještě jeden rozměr; jak v průběhu děje dozrává, oko je posledním důkazem tzv. „inteligentního designera“, tedy Boha. Pokud se mu podaří najít gen, který by prokázal, že složitý mechanismus oka mohl vzniknout cestou evoluce, může navždy ukončit debaty o původu člověka.

Zaujetí touto disciplínou Ian provází napříč celým životem a krom toho, že tvoří pracovní náplň jeho vědeckého zkoumání, je zároveň i jeho koníčkem – s oblibou pořizuje fotografie očí osob, jež ho obklopují. Když se pak Ian na jednom nespoutaném večírku setkává s maskovanou dívkou, pořídí snímek jejich očí a ačkoliv mezi oběma dojde ke krátkému vzplanutí, neznámá Ianovi zmizí v ulicích nočního města. A jsou to opět právě oči, díky kterým se mu podaří dívku vypátrat. Dívku, jež se později představí jako Sofi a kompletně změní Ianův dosavadní náhled na život.

Ačkoliv se *Výchozí bod* zabývá nesnadnými metafyzickými otázkami, jde především o příběh milostný. Ten se rozvíjí na dvou plochách – první je Ianovo divoké poblouznění nekonvenční Sofi (Åstrid Bergès) a druhou představuje vztah k osobě Karen (Brit Marlingová), jež dostává výraznější prostor především v druhé polovině snímku po tragické smrti Sofi. Cahill v rozhovoru pro časopis *Variety* přiznává: „Nejvíce mě zajímají filmy které naplňují fantazie o existenci

*nás samých a rovněž miluji romantiku. Takže je to trochu kombinace obojího. Láska je velice důležitá a odkaz na strach ze smrti je rovněž zásadní.*⁷

Když se Ian po svém dlouhém pátrání provázeném řadou podezřelých náhod, jež ho neomylně vedou k cíli, konečně opět setkává s atraktivní modelkou Sofi, dochází ke konfrontaci jeho životního postoje s vnímáním toho, jak život bere Sofi – ve chvíli kdy se dívka Lana zeptá v co věří, Ian výmluvně odpoví: „Jsem vědec, věřím v data.“ Když následně osvětlí důvod svého výzkumu (popření existence stvořitele), výraz tváře Sofi zcela zřetelně vypovídá o opačném postoji.

Jako byl vztah Rhody a Johna v *Jiné Zemi* vystavěn na vzájemném zrcadlení, je vztah Lana a Sofi ve *Výchozím bodě* zakládán na protikladných postojích k životu. Cahill na podkladu živočišné přitažlivosti exponuje hmatatelný konflikt ratia vůči intuitivnímu vnímání vlastní existence z hlediska víry.

Celý vztah Lana a Sofi je tedy protkán poměrně náročnými filozofickými rozvahami o smyslu života a existenci duše. Takovýto autorův přístup k zobrazování romantické linie je poněkud nezvyklý, avšak Cahill jej obratně vyvažuje animální spontaneitou, kterou je tento vztah prodchnut stejnou měrou.

Protipólem je Ianův vztah ke Karen, vznikající postupně, na základě vzájemného souznění v kontextu shodných životních postojů a cílů. Karen je pro Lana ideální partnerskou oporou, a to jak po pracovní, tak osobnostní stránce. Stabilní zázemí, které v ní Ian nachází, je bezesporu vhodnou základnou pro vznik dospělého a po všech stránkách vyzrálého vztahu, a ačkoliv postrádá horkokrevnou prchlivost vztahu se Sofi, zcela jednoznačně vnímáme jeho stejnou sílu a hloubku. Cahill to shrnuje následovně: „*Chtěl jsem vyprávět milostný příběh. Tento*

7

JOHNS, Nikara. I Origins' Helmer Mike Cahill Talks Science and Sequels as Sci-fi Pic Prepares to Open Karlovy Vary. In: Variety [online]. [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://variety.com/2014/film/festivals/i-origins-helmer-mike-cahill-talks-science-and-sequels-as-sci-fi-pic-prepares-to-open-karlovy-vary-1201257721/>

*film je love story a nahlíží na dva druhy lásky. Tu, která je mezi Ianem a Sofi a tu mezi ním a Karen. Tyto romance mají velice odlišnou strukturu. Jedna je výbušný ohňostroj a další je něco jako hora. A přitom jsou obě platné. Myslím, že láska je univerzální věc, kterou jsme všichni zažili. Zlomené srdce a romantika – právě to jsem chtěl zachytit v tomto epickém sci-fi konceptu, ale zároveň udržet ve velmi uvěřitelném příběhu.*⁸ Toto se Cahillovi úspěšně daří. Ačkoliv je film protkán celou řadou více či méně uvěřitelných náhod, to, jakým způsobem velice živě vykresluje jednotlivé charaktery tvoří vskutku mistrovský rozměr jeho práce.

Vraťme se teď však ještě k tématu lanova výzkumu, tedy zkoumání průkaznosti evolučního vývoje oka. Lidské oko je v kontextu celého díla naprosto klíčovým motivem – skrze oči Ian opakovaně nachází jak osobu Sofi, tak odpověď na znepokojivé otázky týkající se vlastní existence.

Cahill prozrazuje, že tento motiv, jenž se stal ústředním tématem filmu, nosil v hlavě po dlouhou dobu. Nechal se inspirovat slavnou fotografií dvanáctileté, afgánské dívky z titulní strany časopisu *National Geographic*⁹. Autor fotografie Steven McCurry ji pořídil na území pákistánského utečeneckého tábora v polovině osmdesátých let. Tato fotografie se záhy stala fenoménem a dodnes jde o pravděpodobně nejúspěšnější fotografii kterou časopis *National Geographic* otisknul. Po téměř dvaceti letech se McCurry rozhodl portrétovanou dívku najít, což se mu po dlouhé době marného snažení nakonec podařilo, a to jen díky jedné věci – očí. Všechno na dívce se za tu dobu změnilo, ale oči zůstaly pořád stejné. Premisa této události se pak Cahillovi stala předobrazem zápletky *Výchozího bodu*:

8

TICKLE, Glen. Interview: I Origins Writer & Director Mike Cahill. In: The Mary Sue [online]. 2014 [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://www.themarysue.com/mike-cahill-interview-i-origins/>

9

National Geographic. 1985, (6). ISSN 0027-9358.

Ian Gray, vědec, jenž se snaží u žížal chovaných v laboratoři nalézt přítomnost jisté genetické informace, která by prokázala, že oko vzniklo evolučním vývojem, čímž by na základě doložitelných vědeckých faktů vyvrátil přítomnost božského elementu, potkává Sofi – spirituálně založenou dívku, s níž prožije krátký, avšak intenzivní román, neboť v den, kdy se podaří nalézt důkaz o přítomnosti zmíněného genu, Sofi tragickou souhrou okolností umírá vinou poruchy výtahu. O sedm let později, právě ve chvíli, kdy zveřejní výsledky svého výzkumu o vývoji oka, zjistí, že všechno může být ještě trochu jinak.

Leonardo DaVinci říkával, že oko je bránou do duše, a Cahill toto tvrzení uvádí do reality. Doslova. Ve *Výchozím bodu* vychází z premisy, jež předpokládá, že jedinečná struktura oka je přenositelná napříč lidskými vtěleními (princip reinkarnace). Když Ian následně odhalí, že existuje pravděpodobnost, že se duše Sofi znovu inkarnovala, rozhodne se její současné vtělení najít, aby tak prověřil jím dosud zavrhanou existenci duše.

Tato chvíle je v rámci vývoje Ianova charakteru velmi významná, neboť poprvé dochází k narušení struktury vzorců, na jejichž základě Ian funguje. Jeho osobnost odmítá připustit existenci vlivů, proti kterým celý život vystupoval, ale je to právě postava Karen (nyní jeho manželky), jež ho přiměje tuto zkoušku prověřující hypotézy jejich dosavadního zkoumání prověřit vědeckou cestou.

Ian se tedy na základě stop z biometrické databáze vydává do Indie, aby znovu našel roky mrtvou Sofi, resp. její duši. V kontextu Cahillova výběru Indie, jako místa kam se inkarnovala duše Sofi, se vhodně pojí dvě roviny: symbolická – území dnešní Indie je pokládáno za kolébku reinkarnace, a faktická, neboť Indie v současnosti patří mezi země, jež využívají biometrická data k identifikaci obyvatel – nejde tedy o fikci.

Poslední třetina z celkové stopáže *Výchozího bodu* je věnována pátrání po novém vtělení Sofi na území indického kontinentu. Následující události pak tvoří pravděpodobně nejpředvídatelnější část filmu. Ian pátrá po Salomině – maličké indické dívence s identickými očima jako měla jeho dávná láska Sofi a volné

chvíle v čase věnovaném neúspěšnému pátrání po Salomině tráví filozofickými debatami o smyslu bytí s místními domorodci.

Ian seznává, že nalézt malé dítě v statisícových davech je takřka nadlidský úkol a v jedné ze zoufalých situací se rozhodne Salominu nalézt stejným způsobem jako před lety Sofi. Nad frekventované místo na tržnici nechá vylepit billboard s očima zesnulé Sofi a svými kontaktními údaji – stejný poutač, díky kterému našel Sofi na nezměrné ploše amerického New Yorku. Každý den pak mladý vědec sedává na tržnici pod billboardem v naději, že se mu Salominu přece jen podaří nalézt. Po mnoha hlášeních a mnoha “zaručených” tvrzeních místních obyvatel o výskytu očí zobrazených na billboardu se Ian rozhodne pátrání vzdát a vrátit se zpět do Ameriky; právě v tomto okamžiku spatří drobnou, zanedbanou dívku upírající své průzračné oči k reklamnímu poutači vysoko před sebou – Salomina.

Ian odvede Salominu do hotelu, kde je ubytován, aby ji podrobil testu – nejdříve porovná její oči s fotografií zesnulé Sofi, a poté za pomoci Karen, která se testu účastní online prostřednictvím Skypu z Ameriky, provede následující test: před Salominu předkládá fotografie osob a předmětů, jež měly nějaký vztah k osobě Sofi. V jednotlivých kategoriích jsou pak k těmto zobrazením přidány i se Sofi nesouvisející zobrazení. Úkolem Salominy je z jednotlivých skupin vždy vybrat jednu fotografii (obdoba tohoto testu byla v rámci filmu již dříve provedena Ianovu synovi, aby se prokázala podobnost s jistým zesnulým farmářem).

Salomina si jedno po druhém vybírá z Ianem předkládaných vyobrazení, zatímco Karen průběh testu dokumentuje a analyzuje. Výsledek testu je pro mladého vědce viditelným zklamáním. Salomina se dostala jen něco málo nad hranici náhody, a to pro potvrzení toho, že jde o reinkarnovanou Sofi nestačí.

Ian se rozhodne doprovodit Salominu zpět, a zatímco spolu čekají až přijede výtah, ve tváři dívky viditelně vzrůstá napětí. Když se dveře otevřou, plačící Salomina padne s křikem Ianovi kolem krku. Dalšího důkazu již není zapotřebí a v tuto chvíli Ian uvěří. Bere Salominu do náručí a dívku snese dolů. Ian a Sa-

lomina společně mizí za dveřmi hotelu a příběh se touto emočně působivou scénou uzavírá.

Cahill tímto snímkem tlumočí ideu, že věda a spiritualita nemusí nutně stát proti sobě, ale naopak mohou tvořit funkční, harmonický celek. Předkládané skutečnosti se v rámci Cahillova díla nevyvracejí, ať už je nazíráme z perspektivy vědy či spirituálního náhledu víry. Jednoznačným kladem takto podané výpovědi je i to, že Cahill divákovi nedává jasný klíč k přímému a jednoznačnému dekodování děje. Jde o vědecky exaktní sci-fi, nebo sledujeme duchovně laděné romantické drama? A co když je pravda někde uprostřed? Nenabízí snad i sám život ve své mnohvrstevnatosti nespočet alternativ žití, aniž by hodnotil, která cesta je lepší než jiná? Cahill rád v divákovi vyvolává otázky. Odpovědět si na ně ovšem musí opět divák sám.

Přestože má *Výchozí bod* silně laděnou spirituální rovinu, neodkazuje se přímo k žádnému duchovnímu systému či způsobu víry. V jednom z rozhovorů Cahill přiznává, že ačkoliv se film zabývá otázkou reinkarnace, toto slovo v kontextu snímku naprosto chybí. „*Popravdě, film nepoužívá jakákoliv slova související s náboženstvím. Třeba slovo „reinkarnace“ se v celém film vůbec neobjeví. Bylo to opravdu záměrné. Pokud byste zadali Apple+F přímo do textu scénáře, nenajde ho tam.*“¹⁰ Cahill se tedy snaží záležitosti, jež se týkají duchovních otázek, označovat buď vědeckou terminologií nebo nekonfliktními výrazy jako např. „after life“ (život po životě). Existenci těchto jevů nepopírá, naopak je o nich přesvědčen.

10

LUSSIER, Germain. Film Interview: 'I Origins' Director Mike Cahill Talks Post Credit Ramifications, Follow Ups and Religious Philosophy. In: Slash Film [online]. [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://www.slashfilm.com/i-origins-interview-mike-cahill/>

V rozhovoru pro český zpravodajský server *Novinky.cz*¹¹, který Cahill poskytl v rámci uvedení *Výchozího bodu* na Karlovarském filmovém festivalu, prohlásil, že není vůbec jisté, že člověk má „jen pět smyslů“. Takováto deklamace je přítomna i ve filmu – když Ian vysvětluje Sofi, že se snaží žížalu chovanou v laboratoři, která má jen dva smysly (čich a hmat), modifikovat a přidat smysl třetí – zrak (byť se tato snaha může do určité míry jevit jako vědeckofantastická, jde o naprosto autentický proces). Na základě této teze lze předpokládat, že člověk může disponovat více, než jen obvyklými pěti smysly. Cahill vyjadřuje domněnku, že postava Sofi operuje s „něčím“, co chybí Ianovi, a na základě toho dokáže vnímat svět v dalších rovinách, jež jsou pro Iana obtížně uchopitelné. Schopný takového náhledu je Ian až po vystavení se tragické události, kterou je Sofiina smrt.

Cahillův *Výchozí bod* je jím samotným vnímán především jako romantický film, kdy rozpor mezi vědou a vírou řadí až na druhou příčku a je na místě zde zmínit, že tento snímek je pouze jakýsi prequel k daleko rozsáhlejšímu sci-fi filmu „I“ (přidáním druhého slova vznikl název prequelu „I Origins“), který Cahill napsal pro Fox Searchlight Pictures a jehož scénář je nyní ve vývoji.

Sequel *I* se odehrává v blízké budoucnosti dvaceti let po událostech ve *Výchozím bodě*. Podle Cahilla je orientován více na myšlenku vědeckého zkoumání převtělování duše na základě biometrických údajů získaných z očního skenu. Ve světle těchto faktů ve společnosti vznikají zajímavé fenomény jako např. tento: umírající lidé přestávají odkazovat majetek svým potomkům, ale namísto toho jej poskytnou svému budoucímu já. Když se tedy narodí nový člověk, je na základě biometrických údajů dohledána jeho dřívější identita, se kterou je následně provázán.

11

MÍŠKOVÁ, Věra. Režisér Mike Cahill: Není vůbec jisté, že máme jen pět smyslů. In: *Novinky.cz* [online]. Borgis, a.s., 2003-2016 [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/341269-reziser-mike-cahill-neni-vubec-jiste-ze-mame-jen-pet-smyslu.html>

Počátek tohoto výzkumu se objevil již ve *Výchozím bodě*, ale vzhledem k tomu, že jde o výrazný motiv, jenž by konkuroval hlavní romantické linii, byl z filmu vystřižen. Pozorný divák však může na konci titulkové sekvence zhlédnout fragment scény, kdy jedna z vedlejších postav, doktorka Simmonsová, nechává skenerem procházet širokou databázi výrazných osobností lidské historie, a tak mezi zkoumanými můžeme vidět takové osoby, jako jsou např. Albert Einstein, Thomas Alva Edison, Robert Kennedy, Matka Tereza, ale i Adolf Hitler či Vladimír Iljič Lenin.

Tento závěr je velmi slibnou vyhlídkou na následující film *I*, který by díky vstupu společnosti Searchlight měl vzniknout za výrazně příznivějších finančních podmínek, než si předkládaná látka vynucuje.

5 SHODNÉ PRVKY VE FILMECH MIKEA CAHILLA

V této kapitole se zaměřím na rozbor prvků, které se na ploše filmů *Jiná Země* a *Výchozí bod* opakují, nebo jsou nějakým způsobem variovány. V textu níže je pojmenovávám a popisuji.

5.1 Vědecko - (fantastický) rámeček

Žánrově můžeme oba filmy zařadit do kontextu (romantického) dramatu s prvky sci-fi, jež Cahill vzájemně propojuje podobně jako například Christopher Nolan ve svých úspěšných filmech *Počátek (Inception/ 2010)*, či *Interstellar (Interstellar/2014)*.

V případě Cahilla je však zobrazování mezilidského dramatu podstatně výraznější platformou, neboť vědeckofantastický rámeček zde hraje většinou jen okrajovou roli, zatímco u Nolana výrazněji proniká do podstaty příběhu a je jedním ze zásadních formotvorných činitelů fikčního světa jeho filmů. Srovnání těchto tvůrců se nabízí a nevyhýbají se mu ani filmoví kritici. A tak se na blogu prestižního webu *Indiewire* v reakci na *Výchozí bod* mimo jiné můžeme dočíst: „*Inteligentní a ambiciózní dospělé drama ve stylu mladého Christophera Nolana nebo Dannyho Boyla, Výchozí bod skutečně usiluje o něco velkého, univerzálního a hlubokého a často svých cílů dosahuje.*“¹²

Ať už mluvíme o *Jiné Zemi* nebo *Výchozím bodě*, témata filmů tvoří vědecká problematika; v případě *Jiné Země* je to variace na teorii kvantové fyziky hovořící o *Mnohovesmíru*, již Cahill v rámci vlastní autorské licence lehce modifikuje, ale která i přesto zcela vychází ze zákonů fyziky a jejíž teorie je stále plně funkč-

12

PEREZ, Rodrigo. Sundance Review: Mike Cahill's Heady, Deeply Moving 'I Origins' Starring Michael Pitt & Brit Marling. In: The Playlist [online]. 2014 [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/sundance-review-i-origins-starring-michael-pitt-brit-marling-20140120>

ní. Ve *Výchozím bodě* Cahill zprostředkovává pohled na vědce pracujícího s biometrickými údaji na základě analýzy duhovky – i zde drtivá většina tezí, podávaných prostřednictvím tohoto filmu, vychází z čistě vědeckých poznatků a zakládá se na pečlivém, několikaletém výzkumu.

5.2 Protagonisté

Charaktery filmových protagonistů vždy vycházejí ze zpracovávaného tématu; je tedy logické, že hlavními postavami Cahillových filmů budou vědci, nebo lidé, kterým je vědecko-analytické zkoumání světa přinejmenším blízké. V rozhovoru pro časopis *Variety* Cahill uvádí: „*Jsem posedlý vědou a vědeckofantastickými záležitostmi. Vědci jsou mi v životě vzory. Lidé jsou skutečně nadšeni, když se setkají s celebritou – já jsem velmi nadšen, když potkám vědce. Myslím, že to, co vědci dělají, je kladení velkých otázek jako 'Proč jsme tady?' 'O čem to celé je?'*“¹³

Hlavní hrdinka *Jiné Země*, mladá dívka Rhoda, je posedlá astronomií, tedy výzkumem vesmíru, a stejná posedlost ji pojí s hlavním protagonistou *Výchozího bodu* Ianem, který svoji existenci zasvětil výzkumu lidského oka.

To, jak významnou měrou zkoumané disciplíny zasahují do životů hlavních hrdinů Cahillových filmů, je dalším pojítkem. Tyto zásahy jsou přímo fatálních rozměrů – když Rhoda poprvé pozoruje Druhou Zemi, způsobí nešťastnou dopravní nehodu při níž přijdou o život tři lidé, zatímco Ian musí využít všech poznatků v rámci svého výzkumu, aby se znovu spojil s mrtvou přítelkyní.

13

JOHNS, Nikara. I Origins' Helmer Mike Cahill Talks Science and Sequels as Sci-fi Pic Prepares to Open Karlovy Vary. In: *Variety* [online]. [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://variety.com/2014/film/festivals/i-origins-helmer-mike-cahill-talks-science-and-sequels-as-sci-fi-pic-prepares-to-open-karlovy-vary-1201257721/>

Motiv prožité tragédie je dalším pomyslným spojením mezi hlavními postavami Cahillových filmů. Protagonisté jsou vystaveni hrůznému prožitku, který nesou smrtelné tragédie a zprostředkované trauma násilné smrti si v sobě uchovávají. Tato zkušenost je vždy zásadní a nutí postavy přehodnotit jejich směřování a napomáhá tak v jejich dalším vývoji.

5.3 Struktura

Z hlediska struktury vyprávění můžeme v Cahillových filmech nalézt řadu podobných prvků a formálních postupů, skrze které autor tlumočí příběh divákovi. Začneme hned úvodní sekvencí.

Jak *Jiná Země*, tak *Výchozí bod* pracují s prologem, prostřednictvím kterého nás autor seznamuje s charakterem protagonistů. Využívá k tomu voiceover a obrazově poutavou stříhovou montáž v kombinaci s dynamickou hudební složkou. Postavy nám skrze úvodní sekvenci sdělují základní fakta o sobě a mimoděk tak definují tematickou problematiku jednotlivých snímků: Rhoda hovoří o svém hypnotickém zanícení pro astronomii a Ian v úvodu *Výchozího bodu* představuje svoji fascinaci lidským okem. Tyto motivy jsou pro filmy zásadní a tvůrce tak vede divákovu pozornost k tématům, na která by se měl zaměřit a věnovat jim svoji pozornost. Na to upozorňuje i Ian na počátku *Výchozího bodu* a přímo na diváka apeluje: „*Zapamatujte si všechny detaily.*“ Tuto větu pronáší ve chvíli, kdy je divákovi představen unikátní pár očí – očí, které zásadně změnilly Ianův život. Takováto deklamace podnítlí hned v prvních minutách filmu divákovu zvědavost a je tak funkčním prostředkem, kterým Ian, resp. tvůrce vtahuje diváka hlouběji do děje.

Oba Cahillovy snímky se odehrávají na poměrně rozsáhlé časové ploše několika let, tudíž Cahill hojně využívá časové zkratky jak v rámci některých dějových sekvencí, tak v rámci vyprávění jako celku, a kdy v průběhu jednotlivých filmů přeskočí dokonce o několik let - Cahill vynechává celou pasáž Rhodina čtyřletého uvěznění a ani se k jejímu pobytu za mřížemi dále nevrací, stejně jako přeskakuje sedm let Ianova výzkumu evoluce oka a divák se s jeho postavou setká-

vá už jako s úspěšným vědcem. O práci s časem z hlediska střihu pojednávám níže v rámci režijního stylu.

Narativ Cahillových filmů není nikterak složitý a děj se odehrává výhradně lineárně – díky tomu má divák poměrně dobrý přehled o dění na plátně, ačkoliv je místy doslova zahlcen četnými odbornými informacemi odkazujícími k vědecko-filozofické podstatě. Cahill divákovu pozornost zaměstnává spíše zamýšlením se nad vědeckými poznatky, než dešifrováním komplikované fabule.

5.4 Otevřený konec

V Cahillových filmech nalézáme otevřené konce. Tvůrce tak diváka zpětně nutí znovu analyzovat celý děj filmu a přemýšlet, proč daný snímek skončil právě v tomto bodě. Vodítka napomáhajícími k rozklíčování Cahill důmyslně prokládá celou stavbu syžetu svých snímků. Je si přitom vědom určité nejednoznačnosti, kterou takovéto závěry provázejí. Jde o jeden z Cahillových postojů v pozici tvůrce, neboť divákovi neříká, co si má myslet, ale chce, aby si závěry učinil sám.

5.5 Symbolika a metafory

Filmy Mikea Cahilla nabízejí širokou škálu prvků, jež nejsou pouhými nositeli primárního sdělení, ale ukrývají v sobě určitou symboliku či jsou metaforou k probíhajícímu dění. Interpretace takovýchto znaků je z větší části ryze subjektivní záležitostí, níže tedy pro příklad nabízím vlastní náhled na některé tyto prvky, jež interpretuji zejména z hlediska kontextu obou filmů.

Oba filmy – *Jiná Země* i *Výchozí bod* – nesou již v základní premise určitou symbolickou nadstavbu. V *Jiné Zemi* hovoříme o motivu planety, v případě *Výchozího bodu* je to oko. Oba prvky mají důležitý přesah, nalézáme u nich vizuální podobnost a oba se pravidelně opakují v kontextu celého příběhu. Druhá Země symbolizuje druhou šanci pro životem ubitou Rhodu a je tak bodem, ke kterému může vzhlížet (doslova) a upínat své naděje. Oko ve *Výchozím bodě* prezentuje symbol prozření, kterého se Ianovi dostává ve chvíli, kdy je ochoten oprostít se od všech svých zažitých vzorců a předsudků. Stejným způsobem pak oko symbolizuje vhled do duše každého jednotlivého člověka.

Jiná Země staví na metaforických přesazích – příkladem může být Platónova alegorie jeskyně a světa, do které Rhodu zasvěcuje John nebo Rhodino vyprávění o kosmonautovi a děsivě obsesivním zvuku v jeho raketoplánu, jenž je v přeneseném smyslu možným klíčem k vyrovnání se s Johnovým traumatem.

Pokud jsou metafory dominantním prvkem *Jiné Země*, u *Výchozího bodu* je to potom symbolika, jež na síle takovýchto přesahů přímo staví: děj filmu se odehrává jedenáct let, Salomina v testu správně zodpoví jedenáct otázek, stejně jako jedenáctka přivede řízením osudu lana k Sofi. Číslo jedenáct se objeví i na začátku filmu ve formě binárního kódu. Jednička je symbolem jednoty, božského stvoření a dosažení dokonalosti – tedy symbolem motivů, jimiž se *Výchozí bod* zabývá.

Dalším takovým příkladem může být bílý páv, který zde symbolicky představuje motiv duše. Když v příběhu vidíme páva podruhé, jeho vzlet metaforicky ztělesňuje cestu duše na věčnost.

Symboły ve *Výchozím bodě* také hrají úlohu formotvornou, jež zasahuje přímo do příběhu – charakter Sofi se takovýmito symbolickými odkazy obklopuje (např. náhrdelník ve tvaru oka egyptského boha Hóra, či socha anděla s lidskýma očima – znovu se tu v drobnokresbě opakuje motiv oka) a na základě dekódování těchto symbolů pak lan zakládá svůj test, jenž předkládá Salomině.

6 REŽIJNÍ STYL MIKEA CAHILLA

V následující kapitole se zaměřím na analýzu režijního stylu v Cahillových filmech. K tomu je zapotřebí postihnout a popsat jednotlivé složky filmu. V této práci vycházím z publikace Radomíra D. Kokeše, který k analýze stylu využívá rozbor následujícího: mizanscény, práce kamery, střihu a zvuku. Nad rámec uvedeného ještě přidávám vlastní kategorii, kterou je práce s hercem. Netvrdím, že především, co se nezávislého filmu týče, jde o něco ryze unikátního, přesto nese určitá specifika, která se výrazně projevují na výsledném vyznění filmu, tedy považuji za adekvátní ji alespoň rámcově popsat.

Jedním ze zásadních faktorů determinujících námi analyzovaný styl, je nízkorozpočtovost zkoumaných filmů. Finance zcela zásadně ovlivňují širokou škálu vyjadřovacích prostředků každého filmaře – ať už mluvíme o volbě technologie natáčení, hereckém obsazení či výpravě, vždy jsou tyto dílčí elementy podřízeny rozpočtu.

6.1 Práce s hercem

Jakým způsobem režisér přistupuje k herci a jakým způsobem ho v rámci jeho role vede, je vždy velmi individuální záležitostí a v rámci analýzy výsledného díla jde o obtížně postihnutelnou záležitost. Avšak z četných rozhovorů s hereckými představiteli Cahillových filmů si můžeme alespoň zběžně vytvořit představu o fungování vztahu režisér-herec.

„(...)Mike vytváří neuvěřitelně otevřenou a uvolněnou atmosféru,¹⁴ říká Brit Marlingová o náladě na place a Àstrid Bergès na to konto dodává „Je to ten typ režiséra, který má rád prožívání, rád jde do hloubky každého obrazu, víc a víc. Takže jsme hodně zkoušeli a přepisovali. Takhle jsme pracovali v tak příjemné

14

Výchozí bod. ČSFD [online]. POMO Media Group s.r.o., 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/343881-vychozi-bod/video/?type=9>

atmosféře a důvěře. (...) Všichni jsme byli otevřeni řešení jakéhokoliv problému, abychom ten scénář neustále vylepšovali.“¹⁵

Zřetelně tedy vidíme, že Cahill zakládá vedení herců na vzájemném dialogu a je otevřený k provádění změn jednotlivých charakterů postav na základě přirozených dispozic herců. Michael Pitt, představitel lana v *Jiné Zemi*, tento styl práce označuje jako „natáčení v dokumentárním stylu“¹⁶, neboť jsou jednotlivé scény často jen rámcově vytyčeny a konkrétní dialogy jsou vytvářeny až na základě vzájemné interakce mezi herci. Do hry tak vstupuje další prvek, a tím je práce s principem náhody. Cahill k herci přistupuje jako k partnerovi – spoluvůrci, ne jako k nástroji, jenž naplňuje jeho režijní vizi pevně definovanou scénářem. Naopak. Dané okamžiky s herci bezprostředně prožívá a očekává jejich aktivní zapojení se do spoluvytváření postavy/děje. Michael Pitt a Steven Yeun se shodují na tom, že Cahill má výjimečně vyvinutý smysl pro nalezení podstaty věci; „*Můžete přijít s deseti nápady a Mike hned odhalí, co má nějakou hodnotu a co ne (...), můžeme mu v tom naprosto věřit a tato důvěra Vás jako herce neuvěřitelně posouvá dále.*“¹⁷

Herečtí protagonisté jsou v rámci svého vyjádření spíše úsporní. V Cahillových filmech nenajdeme žádné okázalé deklamace; postavy jsou zaměřeny spíše introspektivně a od toho je odvozen i výraz. Jde o nalezení ryzí podstaty každého sdělení.

15

Výchozí bod. ČSFD [online]. POMO Media Group s.r.o., 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/343881-vychozi-bod/video/?type=9>

16

I Origins Interview With Brit Marling, Michael Pitt, Mike Chaill And More [online]. 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7nhhtYqji0g>

17

I Origins Interview With Brit Marling, Michael Pitt, Mike Chaill And More [online]. 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7nhhtYqji0g>

K výrazným rysům specifického režijního stylu patří zcela bezpochyby opakovaná spolupráce se stejnými umělci. V případě námi analyzovaných dvou filmů je obtížné soudit, ale již dříve byla zmíněna opakovaná spolupráce s Brit Marlingovou, se kterou se setkáváme v obou analyzovaných snímcích. Malé „cameo“ ve *Výchozím bodě* získal i představitel Johna z *Jiné Země*, William Mapother, jenž si zde zahrál sotva postřehnutelnou roličku Darryla Mackenzieho – muže, se kterým se Ian setkává v hotelovém výtahu, díky čemuž se po příchodu do hotelu po boku Salominy rozhodne použít raději schodiště. Tím nám o několik minut později umožní shlédnout emocionálně silné vyvrcholení celého příběhu, když se Salomina bojí nastoupit do výtahu. Dá se tedy očekávat, že i v následujících Cahillových filmech se budeme setkávat s nám známými tvářemi.

6.2 Mizanscéna

Mizanscénou chápeme vše, co se nachází před kamerou; v rámci této podkapitoly se zaměřuji zejména na lokace, výpravu a kostýmy (otázky světla a barevného vyjádření řeším v rámci kamery a práci s hercem jsem rozvedl samostatně výše).

Prostor a rekvizity, stejně jako kostým, hrají zásadní úlohu pro navození určitého pocitu z vyprávění stejně tak, jako se v určitých situacích stávají zásadními činiteli, jež nesou děj.

Mizanscéna v *Jiné Zemi* vychází především z finančních možností tvůrců, jež byly zásadním způsobem limitovány. Malý štáb tedy vycházel především z možností, které se přímo nabízely, a tak dům hlavní hrdinky představuje domov Cahillových rodičů, podobně jako prostředí školy ve kterém se Rhoda pohybuje bylo filmařům dosažitelné skrze Cahillovu matku, která na zobrazované škole působila jako pedagog. Kostýmy tvůrci pořizovali v charitě a v jednom z rozhovorů při uvedení filmu do distribuce Marlingová zmiňuje fakt, že veškerý make-up si dělala sama.

Tyto zdánlivé nedostatky se však v kontextu *Jiné Země* vůbec nejeví jako kontraproduktivní, právě naopak.

Stroze a asketicky vybavený pokoj Rhody odráží aktuální stav její mysli a prázdnotu v jejím životě, možná taky touhu se všeho zřeknout a činit pokání. Naproti tomu byt Sofi ve *Výchozím bodě* reflektuje bohaté, duchaplné nitro a silný zájem o spirituální podtext života. Jednotlivé rekvizity jsou toho důkazem a dotvářejí tak hloubku Sofiina charakteru.

V případě druhého filmu však měli tvůrci v porovnání s *Jinou Zemí* nesrovnatelně vyšší finanční prostředky¹⁸ a na výsledku je to znát. Děj *Výchozího bodu* se navíc odehrává na dvou kontinentech a svérázný charakter indického urbanismu je jedním z činitelů, jež přidávají filmu na exotičnosti.

Rekvizity a výprava hrají pro *Výchozí bod* významnou roli, kterou divák s největší pravděpodobností postřehne až v závěru filmu. Cahill v průběhu děje akcentuje velké množství více či méně obvyklých předmětů, jež se vážou k osobě mystické Sofi. Když potom v závěru Ian před indickou dívku Salominu předloží soubor fotografií s proprietami, které se nějakým způsobem pojily s životním příběhem zesulé Sofi, jejich prostřednictvím podrobuje Salominu intuitivnímu testu, aby prokázal, že právě ona je dalším vtělením Sofiiny duše.

6.3 Kamera

Práce kamery patří mezi elementární vyjadřovací prostředky filmu jako takového. Z hlediska analýzy všech složek Cahillova režijního stylu prochází kamerové snímání mezi *Jinou Zemí* a *Výchozím bodem* zásadní přeměnou.

Cahill ve svých filmech využívá především svébytný charakter práce s ruční kamerou, která u diváka vyvolává dojem určité autenticity v rámci zobrazované si-

18

V rozhovoru pro IndieWire Cahill uvádí, že rozpočet *Jiné Země* činil asi 70 000 dolarů, zatímco v případě *Výchozího bodu* to byl už 1 000 000 dolarů.
srov. THOMPSON, Anne. Mike Cahill on Crazy Sidetrack to Mind-Blowing 'I Origins,' Working with Michael Pitt, Opening Karlovy Vary. In: Thompson On Hollywood [online]. [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/mike-cahill-on-crazy-sidetrack-to-mind-blowing-i-origins-working-with-michael-pitt-opening-karlovy-vary-20140711>

tuace. Jde tedy o jakési dokumentární snímání založené na důsledně pozorovatelském principu.

Estetika práce s obrazem je ve *Výchozím bodě* podstatně dále, než je tomu v *Jiné zemi*. Ačkoliv si *Výchozí bod* zachovává dokumentární styl, charakter kamerového snímání je oproti *Jiné Zemi* výrazně filmovější.

Tento fakt můžeme přičítat použité kamerové technice, ale i Cahillovu tvůrčímu rozhodnutí – při experimentování s dostupnou kamerovou technologií během natáčení *Jiné Země* se režisér rozhodl nepoužít filmové objektivy, protože mu nepřišly vhodné pro vizuální vyjádření příběhu tak, jak by jej rád vedl a celou sadu filmových objektivů prodal, aby získal peníze na produkci filmu.

Cahill v *Jiné Zemi* hojně využívá kamerového transfokátoru, čímž ještě posiluje dokumentární charakter celé výpovědi. Místy se však dostává až na hranici jakéhosi „home videa“, neboť tento způsob snímání není v konvenční kinematografii právě běžný a uplatňuje se spíše ojediněle. (Naopak často ho můžeme nalézt ve filmech hnutí *DOGMA 95*, jež ve svém manifestu usilovalo o autentický prožitek.)

Zcela odlišně oba filmy pracují s barevným spektrem a užitou tonalitou. *Jiná Země* je zahalena do studených odstínů ocelově šedé a zelenomodré barvy, jež souzní s pochmurně laděným dějem a vnitřními emocemi protagonistů. Takřka monochromatické obrazové řešení v divákovi vyvolává tísnivý pocit a sklíčenost.

Do protikladu staví Cahill *Výchozí bod*, jenž pracuje se spektrem teplých barev s akcentem na odstíny oranžové, která je v mnoha spirituálních naukách vnímána jako barva osvětlení a dosažení duchovní dokonalosti. (Vezměme si například jasně oranžová roucha buddhistických mnichů.) Jedním z faktorů pro volbu teplých barevných škál ve *Výchozím bodě* může být i fakt, že jde z velké části o příběh milostný, tudíž se takovéto řešení přímo nabízí.

Dalším obrazotvorným prvkem je práce s ostrostí, resp. neostrostí. Větší či menší obrazová neostrost se objevuje jak v *Jiné Zemi*, tak ve *Výchozím bodě*. Na mnoha místech je kamerová neostrost (zvláště se to týká *Jiné Země*) pouhou

formální chybu, avšak jsou záběry, ve kterých je s ní pracováno jako s plnohodnotným vyjadřovacím prostředkem. V *Jiné zemi* některé rozostřené záběry poukazují na Rhodinu ztracenost ve vlastním životě, zatímco ve *Výchozím bodě* neostrost navozuje vystoupení z vlastního hmotného já a upření mysli k věcem, jež naši existenci vysoce převyšují.

Stejně symbolickou úlohu hraje v Cahillových místech i světlo. Není náhoda, že se příběh Rhody odehrává z větší části v pološeru a scény zalité slunečním světlem tvoří takřka výhradně chvíle, kdy se Rhoda upíná k Druhé Zemi, která pro ni symbolizuje nový začátek. Ve *Výchozím bodě* jde Cahill ještě dál a světlo využívá jako vizuální metaforu pro spirituální osvícení a kreativním způsobem tak akcentuje obrazy, ve kterých se jedná o duchovní podstatu věci. Například ve scéně, kdy Sofi s lanem mluví o okamžiku smrti a znovuzrození snažíce se mu dokázat existenci duše, se mezi lanem a Sofi objevuje pruh světla, jenž proniká po otevřenými dveřmi a lámající se o podlahu utváří jasný obrys kříže – tradičního symbolu smrti a vzkříšení.

Cahill zde také často umísťuje kameru vysoko nad postavy, aby vytvářel dojem, že všichni jsou malou součástí vyššího, všeobjímajícího celku. Tato tendence je tedy zcela v protikladu k práci s umístěním kamery v rámci *Jiné Země*. Zde Cahill naopak kameru staví spíše níže, aby tak vyvolal pocit vzhlížení k paralelní planetě.

6.4 Střih

Střihové řešení Cahillových filmů je specifické a zakládá se na několika faktorech, které v této kapitole uvedu. Prvním je časté užívání tzv. diskontinuálního střihu. Proti klasickému kontinuálnímu střihu, jenž dva záběry spojí tak, že zachová jednoty všech složek a stane se prakticky neviditelným, střih diskontinuální tyto jednoty narušuje a divákovi tak omezuje orientaci v čase a prostoru. Často tak vznikají tzv. „střihy po ose“. Většinou se jedná o formální chybu, avšak

může v divákovi zároveň vyvolat dojem autenticity, a on tak má pocit, že je postavám blíže, zatímco sleduje dokumentárně laděný záznam celé situace.

V Cahillových filmech lze vysledovat významnou roli stříhu oproti vnitrozáběrové montáži – tedy využívání kamerového pohybu namísto stříhu. Cahill prakticky vždy volí raději stříh, než aby měnil kamerovou kompozici v rámci jednoho záběru. Stříh je volen i v statických záběrech, kdy se jeho užití může jevit jako nadbytečné, neboť následující záběr nepředkládá nové informace. Rovněž akcent na důležité prvky v rámci mizanscény je prováděn výhradně stříhem.

Cahill do svých filmů s oblibou vkládá čistě obrazové pasáže, jež na diváka působí ve více směrech; především tyto sekvence plní roli časové zkratky, takže když se režisér snaží zobrazit nekonečně dlouhou dobu, kterou spolu tráví Ian s Karen v laboratoři, činí tak právě touto cestou, a v divákovi je vhodnou volbou záběrů vyvolána iluze plynutí času. Druhou rovinou takového vyjádření je navození pocitu či nálady ze zobrazované situace, čehož docílí skrze poutavou obrazovou montáž, aniž by k tomu bylo třeba využít popisných dialogů mezi postavami. Cahill v těchto sekvencích taktéž demonstruje rozvoj vztahů mezi protagonisty – dobrým příkladem je pasáž, kdy ve *Výchozím bodě* vypráví Sofi Ianovi o bílém pávu.

Ačkoliv je práce se stříhem v Cahillových filmech zdánlivě plná formálních chyb, jako jsou stříhy „přes“ a „po ose“, nedodržení kontinuity pohledů a vnitrozáběrových vztahů mezi postavami aj., tím, že Cahill s tímto narušováním formálních postupů pracuje neustále, se divák velmi záhy stává vůči těmto „chybám“ imunní a nevytrhávají tak jeho pozornost z rámce vyprávění.

6.5 Zvuk

Stejně jako stříh nese zvuková složka v Cahillových filmech určitá specifika, ale proti formálním proviněním stříhu (ač záměrným), jde technicky o čisté vyjádření. To má jednoduše prozaický důvod, jenž se váže právě ke stříhu.

Tím, že je Cahillovo stříhové řešení tak často diskontinuální z hlediska jednotlivých složek, je třeba udržet složku zvukovou a zejména její atmosféry na formál-

ně adekvátní úrovni. Neboť tím, že zvuk mezi záběry „teče“ tak, aniž bychom registrovali jeho střih, stírá ony diskontinuální rozpory v rámci obrazové montáže a stává se jedním ze zásadních činitelů, jež se podílejí na tom, že divák tímto způsobem není vytrhován z děje filmu.

Cahill v obou filmech umně pracuje s voiceoverem, skrze nějž sděluje závažné filozofické rozvahy postav. Za kreativní přístup lze považovat oscilaci mezi dialogem postav, jenž přechází do voiceoveru a naopak. Tento přístup k práci s ním se vyskytuje zejména ve *Výchozím bodě*.

Podobnou práci zde sehrává i hudební složka, která plynule přechází mezi hudbou diegetickou (mající zdroj zvuku/hudby přímo v obraze) a nediegetickou. Takovýchto přímých přechodů a variací je v rámci obou filmů hned několik; jmenujme například Johnovo „koncertní vystoupení“, při kterém hraje na pilu, a které je prokládáno Rhodinými představami o cestě do vesmíru, zatímco cizorodý, jakoby mimozemský zvuk pily, vhodně dokresluje myšlenky o cestě na cizí planetu, tím že v divákovi asociuje „zvuky vesmíru“.

Cahill sugestivně pracuje s „filmovým tichem“, jež podtrhuje emocionálně vypjaté scény, stejně jako se nebojí využít současné vokální skladby, které provázejí určité sekvence – např. píseň „*The Dust it off*“, jež přímo zasahuje do děje a provází začátky vztahu lana a Sofi ve *Výchozím bodě*, či skladba „*Motion Picture*“ od *Radiohead* působivě podtrhující vyústění téhož snímku.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zanalyzovat tvorbu mladého amerického režiséra Mikea Cahilla na základě narativních a stylistických postupů.

Po provedeném zkoumání mohu konstatovat, že tvorba Mikea Cahilla je ryze organickým procesem, jež pružně reaguje na podněty okolí v rámci všech fází výroby audiovizuálního díla (rámcově vytyčené scény, přizpůsobování charakterů postav na míru hercům, či výrazné změny ve struktuře příběhu v postprodukční fázi aj.). K takovému způsobu práce je prostředí nezávislého filmu ideální platformou, na které může Cahill plně uplatnit svůj autorský přístup k tvorbě.

Tematickým rámcem Cahillových filmů je jakási vědeckofantastická rovina, jež je však pouze podkladem; skutečnou podstatu příběhu tvoří vždy mezilidské vztahy. Ty jsou v analyzovaných snímcích výrazně ovlivněny tragickými úmrtími, která zapříčiňují niterný vývoj hlavních postav.

Z hlediska způsobu vyprávění vidíme tendenci vyjít vstříc širšímu publiku – debut *Jiná Země* je v rámci narativu spíše nejednoznačným dílem, oproti následujícímu *Výchozímu bodu*, který, ač bohatý na symboliku, je po formální stránce divákovi přístupnější a více se tak přibližuje konvenčnějším přístupům vyprávění.

Všechny analyzované složky režijního styl Mikea Cahilla velmi výrazně determinují klady i zápory nezávislé filmové tvorby, jež v kombinaci s tematickým zaměřením Cahillových děl dávají vzniknout originálním autorským snímkům.

Cahill v průběhu vyprávění před diváka klade mnohé otázky na které nedává jednoznačnou odpověď. Na základě předkládaných informací, metafor a symbolů divákovi pouze otevírá cestu k jejich možnému zodpovězení. Je tedy ve výsledku pouze na divákovi, jaké stanovisko zaujme, neboť vyústění Cahillových filmů je vždy záměrně nejednoznačné.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ONLINE ZDROJŮ

Knihy:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

GRIBBIN, John. In search of the multiverse: parallel worlds, hidden dimensions, and the ultimate quest for the frontiers of reality. Hoboken, N.J.: Wiley, 2010, xii, 227 p. ISBN 9780470926567.

KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu: Film analysis. Vydání první. 264 pages. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, č. 430. ISBN 8021077565.

Online zdroje:

JOHNS, Nikara. I Origins' Helmer Mike Cahill Talks Science and Sequels as Sci-fi Pic Prepares to Open Karlovy Vary. In: Variety [online]. [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://variety.com/2014/film/festivals/i-origins-helmer-mike-cahill-talks-science-and-sequels-as-sci-fi-pic-prepares-to-open-karlovy-vary-1201257721/>

LUSSIER, Germain. Film Interview: 'I Origins' Director Mike Cahill Talks Post Credit Ramifications, Follow Ups and Religious Philosophy. In: Slash Film [online]. [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://www.slashfilm.com/i-origins-interview-mike-cahill/>

MÍŠKOVÁ, Věra. Režisér Mike Cahill: Není vůbec jisté, že máme jen pět smyslů. In: Novinky.cz [online]. Borgis, a.s., 2003-2016 [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/341269-reziser-mike-cahill-neni-vubec-jiste-ze-mame-jen-pet-smyslu.html>

PEREZ, Rodrigo. Sundance Review: Mike Cahill's Heady, Deeply Moving 'I Origins' Starring Michael Pitt & Brit Marling. In: The Playlist [online]. 2014 [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/sundance-review-i-origins-starring-michael-pitt-brit-marling-20140120>

THOMPSON, Anne. Mike Cahill on Crazy Sidetrack to Mind-Blowing 'I Origins,' Working with Michael Pitt, Opening Karlovy Vary. In: Thompson On Hollywood [online]. [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/mike-cahill-on-crazy-sidetrack-to-mind-blowing-i-origins-working-with-michael-pitt-opening-karlovy-vary-20140711>

TICKLE, Glen. Interview: I Origins Writer & Director Mike Cahill. In: The Mary Sue [online]. 2014 [cit. 2016-01-18]. Dostupné z: <http://www.themarysue.com/mike-cahill-interview-i-origins/>

DP/30: Another Earth, director/co-writer Mike Cahill, actor/co-writer Brit Marling [online]. 2011 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=F_YBztdNE9M

I Origins Interview With Brit Marling, Michael Pitt, Mike Chaill And More [online]. 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7nhhtYqji0g>

Science Fiction & Fantasy Stack Exchange [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: <http://scifi.stackexchange.com/questions/11437/what-is-the-meaning-to-the-ending-of-another-earth>

Výchozí bod. ČSFD [online]. POMO Media Group s.r.o., 2014 [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/343881-vychozi-bod/videoa/?type=9>