



kritika stalo se nestalo se

__Poslední filmy podepsané M. Nightem Shyamalanem představují pro kritická nepřijemnou past, skrývající se v tenzi mezi prvotním (konvenčním) a druhotným (konceptuálním) čtením. V prvním případě se mohou snímky jako *Vesnice* nebo *Žena ve vodě* tvářit jako dramaticky nefunkční, v druhém odhalíme propracované konceptuální rámce, dávající celému tvaru komplexní význam. S filmem *Stalo se* je však problém, že potenciální koncept je až příliš neprůstředný, dovádějící ad absurdum oblíbený argument „je to prostě schválně“.

__V centru všeho stojí řvavé ekologické poselství o tom, že příroda už má dost lidského pokolení, které jí ubližuje. Flora se domluví s povětřím a prostřednictvím chemických reakcí začne homo sapiens sapiens systematicky nutit se samovyvražďovat. Samotná nesmyslnost námětu a nemožnost tento proces objasnit jsou ve filmu obhájené hned v prvních scénách prostým tvrzením, že vědecké teorie přírodu nemohou pochopit a vysvětlit, což v implicitní rovině znamená, že nic takového ani od filmu čekat nemáme. Nic nového, s něčím podobným už přišli před pětačtyřiceti lety *Ptáci*.

__Co když je ale stejná věta klíč k celému filmu? Co když film záměrně předkládá banality, odpírá žánrová potěšení a narušuje dramatickou koherenci? My se stále snažíme najít vysvětlení, ale on nám na základě výše řečeného principu žádná neposkytne a na hře na efemérní očekávání/následná zklamání založí celý systém. Naše neúspěšné hypotézy tedy nejsou důsledek špatné dramatičtější vyprávění, ale vlastně naplnění záměru: komplexního uchopení problému „místa člověka v přírodě“. Co když je celé *Stalo se* ve výsledku jen postmoderní variace na starší tzv. „epické“ formy vyprávění, kde se základem syžetu stává „topos cesty“? Past tohoto přístupu však podle mě tkví v tom, že je vlastně neprůstředný, všeřešící a dal by se s trochou snahy aplikovat dost univerzálně na řadu jiných filmů. Kloním se spíše k tomu, že jde o – byť sofistikovanou – nadinterpretaci banálního a nezvládnutého filmu, který se snaží kolem ekologického poselství vystavět další „shyamalanovské“ vyprávění o divných lidech a jejich postupné „normalizaci“. Chybí tu však tenze mikrosvětů postav a makrosvětů kolem nich, která bizarní chování hrdinů *Šestého smyslu*, *Vyvolaného*, *Znamení*, *Vesnice* a *Ženy ve vodě* motivovala a z neživotně napsaných postav udělala na poli jejich malého pokřiveného univerza plnohodnotné figury.

__Trojice Elliot, Alma (manželé) a Jess (kamarádova dcera) není komiksový pár, duch (který to o sobě neví) a chlapec vidící duchy, rodina „padlého“ kněze uprostřed polí nebo komunita žijící v uměle vytvořené utopické realitě. Mají to být normální lidé v normálním světě, nicméně jejich chování i vztahy nemají žádné vazby na problémy a vztahy dospělých lidí. Křečovitá snaha vyjasňovat si citové problémy končí u bezvýznamných prohlášení a hloupých přiznání, celým filmem se táhnoucí manželské problé-

my se nijak nevyvíjejí a nemotivované řešení přijde jako blesk z čistého nebe. Aby se však vytvořila iluze funkčního a vyvíjejícího se vztahu, klade jim film do cesty postavy, jejichž jediným účelem je pronést několik komentujících vět, a pak rychle umřít (k čemuž se do cesty postaví další figury na jedno použití). K tomu slouží kamarád matematik (zanechá jim na starost dceru Jess, aby se vytvořila rodina), dvojice chlapců, šílená paní Jonesová nebo napůl nepřítomný Almin potenciální milenec Joey.

__Takto jednoúčelově však film nakládá i se všemi ostatními postavami, které vzápětí z vyprávění zmizí: paní v hospodě ukáže šokující video ze ZOO, zahradník zmíní teorii o rostlinách, voják oznámí zablokování cest, realitní agent určí směr, burani musí uklidit chlapce a paní Jonesová zcela mimoděk utrousí poznámku o domku pro otroky. Žádná postava nemá dlouhodobější dopad, jen určí cíl příštích několika minut ploučícího se vyprávění – a zmizí.

__Dočasnost motivů a zároveň efemérnost vztahu trojice hrdinů činí z vyprávění klopýtavý sled scén bez jednotlivého narativního principu. I to je samozřejmě princip, ale sám žádné významy nebo intelektuální pnutí neprodukuje – hypotézy si můžeme vkládat akorát my. Film téměř znemožňuje napojit se na rovinu nějaké emocionální participace: většinou umírají anonymní lidé a scéna úprku před dokonale nekonkrétním nebezpečím (vlnící se pole) je zároveň dokonale absurdní.

__Vzrušující režijní nápady z úvodu filmu (padající dělníci, štafeta s pistolí) se pak už neobjeví, nepočítáme-li napínavé scény u paní Jonesové, které však stojí úplně mimo téma filmu. Její postava jako kdyby vypadla ze Stephena Kinga, některé záběry z Hitchcocka (otevírání dveří) a jiné ze *Znamení* (kamera sleduje jen zvukově motivovaný pohyb). Jinak snímek neúčelně recykluje záběry z předchozích „shyamalanovek“, které působí spíš rušivě – velké detaily obličejů, dlouhé jízdy kamery, roztřesená ruční kamera.

__Jedinou jistotou, která se pravidelně prostřednictvím médií a replik vrací, je nakonec samotná ideologická rovina ekologické agitace a věta o tom, že přes všechny vědecké teorie přírodu stejně nikdy nemůžeme pochopit. Vše ostatní jako kdyby opravdu bylo jen jedním velkým Mac Guffinem. Tedy prvkem odvádějícím pozornost, o který nakonec vůbec nejde a který koneckonců může být oním konceptem zpochybňujícím vše, co očekáváme. Jenže i sebestromyšlenější koncept může vyprodukovat banální a hloupý snímek. Tedy za předpokladu, že za *Stalo se*, ve kterém se ve výsledku nestane skoro nic, vůbec nějaký stojí.

radomír d. kokeš

Stalo se (The Happening, USA 2008)

scénář a režie: M. Night Shyamalan, kamera: Tak Fujimoto, scénář: Conrad Buff IV, hudba: James Newton Howard
hrají: Mark Wahlberg, Zoey Deschanelová, John Leguizamo, Ashlyn Schnezová ad.

91 minut, distribuce: Bontonfilm, premiéra v ČR: 12. 6. 2008



téma_ **filmové herectví, elfriede jelineková o peterovi lorrem**
glosy_ **3x cannes 2008, udine 2008, oberhausen 2008, anifest 2008...**
fenomén_ **wet dream film festival, současný tanec a film**
rozhovor_ **isild le besco, werner nekes zoom_2 x speed racer, až na krev**
kritiky_ **el orfanato; indiana jones a království křišťálové lebky, indické nocturno,**
stalo se, **u mě dobrý, kuličky, františek je děvkař, máj, street kings...**



kritika bourneovo ultimátum „šachový mistr“ v pohybu

__Téměř bežešvé napojení *Bourneova ultimáta* na *Bournův mýtus* (především díl trilogie o „sběhlém“ elitním agentovi Jasonu Bourneovi se ztrátou paměti, který pátrá po vlastní minulosti) vzbuzuje intenzivní dojem, že sledujeme v polovině přetnutý film. Nejde však o pouhou Greengrassovu recyklaci stylistických a vyprávěcích inovací přítomných už v minulém filmu, ale o promyšlené zesílení konceptu kinetického akčního filmu. Vrstvení, střetávání a kooperace různých forem pohybu dosahuje v *Bourneově ultimátu* podoby, která je v dějinách akčního žánru revoluční.

__Další ozvláštňení představuje proměna klíčového prvku vytvářejícího stylistickou kontinuitu. Dosud jím v akčním filmu byl vždy primárně obraz, oproti tomu v *Bourneově ultimátu* tuto roli do značné míry přebírá propracovaná zvuková stopa (ve spolupráci s dokonale efektivní hudbou Johna Powella), zatímco těkává ruční kamera a rychlý střih (průměrná délka záběru je kolem dvou vteřin) vytvářejí analogii se zrychleným deduktivním myšlením hrdinů-profesionálů. *Bourneovo ultimátum* představuje složitou síť odlišných pohybů: pohyb postav a objektů; pohyb kamery jako častá analogie myšlení či mentálního rozpoložení; pohyb informací v rámci několika pater.

__Pohyb postav a objektů zpochybňuje základní opozice typu pronásledovaný/pronásledující nebo sledovaný/sledující. V klíčové marokánské scéně v Tangeru Bourne po ulicích pronásleduje atentátníka, který pronásleduje jeho kolegyni Nicky a chce ji zabít. Bourne zase současně pronásleduje místní policie a pohyb atentátníka mezitím sleduje z centrály CIA. Bourne je tedy zároveň pronásledovaným i pronásledujícím a musí prchat před policií způsobem, který mu nebude komplikovat nalezení Nicky a atentátníka pár desítek metrů za ní.

__Celá rozsáhlá scéna navíc obsahuje všechny tři typy „bourneovské akce“: pěší honičku, motohoničku (Bourne chvíli ujíždí na motorce) i fyzický souboj. Zpochybňuje tradiční model zejména horizontálního pohybu vpřed a je vedena současně horizontálně i vertikálně, protože aby Bourne zjistil pozici atentátníka a Nicky v ulicích, musí nejdříve vylézt na střechy domů, kde se zase může pohybovat horizontálně, případně diagonálně (když skáče do oken v nižších patrech protějších domů). Vertikalizace tradičně horizontálního směru honičky se týká i motorizovaných honiček, když Bourne s motorkou skáče na zídky a jezdí s ní po schodech nahoru a dolů. Motoprostředek už navíc neslouží k pouhému posunu vpřed. Bourne v jedné scéně použije auto jen k tomu, aby prchnul ze střešního parkoviště plného pronásledovatelů, zacouvá autem až ke zdi a skočí dolů, kde ze zdevastovaného vozu zase vyleze. V automobilové honičce zase Bourne neřídí s cílem újet, ale používá vůz jako zbraň. Nastavuje jej do různých nárazů, které mají

maximálně znemožnit pohyb pronásledovatelů v jiných autech.

__Výjimečnost filmu spočívá i v několika radikálně nekonvenčních způsobech distribuce informací a zapojování diváka. Sestavení mapy vztahů postav a jejich charakterového rozdělení ve filmu je velmi snadné a jsme brzy postaveni do vševědoucí pozice, kdy chápeme rozdělení postav a jejich motivací. Jenže *Bourneovo ultimátum* neklade důraz na sestavení příběhu filmu, ale na rekonstrukci celé minulosti hrdiny. V rámci té jsme naopak omezeni především na znalosti Bourna, kterému se postupně vybavují útržky vzpomínek. Můžeme si do nich sice dosadit pachatele, ale nemůžeme doplnit celou síť souvislostí.

__*Bourneovo ultimátum* však neposkytuje jen tyto dvě velké vyprávěcí mapy, ale řadu malých vyprávění ve formě jednotlivých akčních scén. I v těch jako jediní máme skutečný přehled o celé situaci. Ve scéně na letišti například CIA sleduje novináře a Bourne sleduje CIA i novináře – a všichni si jen domýšlejí motivace ostatních, na rozdíl od nás, kteří známe pozici všech aktérů. Smysl jednotlivých detailů nám ale často dochází až zpětně. Bourne totiž vždy dělá řadu různých kroků, kterým nepřikládáme hned význam nebo ho nedokážeme odhadnout. Je jako šachový hráč, který dokáže myslet dvacet tahů dopředu, zatímco my se zmůžeme tak na dva až tři (ačkoli jsme vybaveni žánrovými znalostmi, jež nám obvykle pomáhají). Každý Bourneův postup v nějaké situaci (proč koupí mobil? proč si omotává ruce hadry? proč si bere lak?) je jako mikrovyprávění s poskytovanými vodítky (jeho pohyby, krátké záběry coby jeho myšlenky), které musíme sestavovat. Každá akční scéna je jako malý film o Jasonu Bourneovi, kdy však nepřemýšlíme, co se stalo, ale co se stane.

__Koncentrace vyprávění na různé formy pohybu dělá z *Bourneova ultimáta* ultimátní a revoluční akční film, který je stejně jako jeho hrdina tak precizně efektivní. Neposkytuje zbytečné informace, nevysvětluje poměrně rozsáhlé vizuální i významové paralely s předchozími díly, nevede nás za ruku, a má dokonce i mimořádně neotřelé rozuzlení. Podobně jako kdysi u ejzenštejnovské montáže je jeho formální novum natolik propracované, že ho bude nejspíš velmi těžké překonat nebo na něj navázat... lze ho zřejmě jen napodobovat nebo využívat jako ozvláštňení tradičtější vystavených filmů.

radomír d. kokeš

Bourneovo ultimátum

(The Bourne Ultimatum, USA 2007)

režie: Paul Greengrass, scénář: Tony Gilroy, Scott Z. Burns, George Nolfi (na motivy románu Roberta Ludluma), kamera: Oliver Wood, střih: Christopher Rouse, hudba: John Powell
hrají: Matt Damon, Julia Stilesová, David Strathairn, Joan Allenová ad.
111 minut, distribuce: Bontonfilm, premiéra v ČR: 30. 8. 2007



téma_film jako reklama anketa_václav klaus uvádí... glosy_karlovy vary
rozhovor_masahiro šinoda, andrás szirtes profil_chris marker, harun farock
kritiky_4 měsíce, 3 týdny a 2 dny, bourneovo ultimátum, faunův labyrint, medvídek
transformers, ratatouille, irina palm, import/export, denní hlídka..



kritika **_tahle země není pro starý_ v texasu si každý musí pomoci sám**

__Ačkoli se nejnovější film bratrů Coenových *Tahle země není pro starý* tváří především jako thriller, ve skutečnosti jde o promyšlený komentář k vlastním neonoirovým hrám se žánrovými normami (*Zbytečná krutost*, *Millerova křížovka*, *Fargo*). Znalost technik této dvojice se totiž obrací zejména proti zasvěcenému divákovi. Coenové poprvé nekladou důraz na síť vyprávěcích komplikací, ale na rytmus, střídání hledisek a práci s (ne)očekávaným. Zpochybnění dosavadních ozvláštňujících principů v předchozích filmech se prolínalo do ozvláštňování *Téhle země*... Z jednoduchého příběhu o honičce napříč Texasem se stal *coenovský film* skrze popření jeho příběhovitosti.

__*Tahle země není pro starý* by se mohla odehrávat v totožném fikčním světě jako *Zbytečná krutost*: ve vyprahlém Texasu osmdesátých let, ve kterém vám nikdo nepomůže a na všechno jste sami. Hrdiny *Krutosti* však byli vášněmi nebo chamtivostí stíhaní zoufalci, kteří až do své smrti nedokázali pochopit, co se kolem nich vlastně děje. Oproti tomu svět *Téhle země*... obývají skrz naskrz racionální profesionálové, kteří jsou co do schopností tak vyrovnání, že se ani při vší snaze nedokáží přechytračit. Složitou vyprávěcí strukturu *Zbytečné krutosti* nahradila přímočará story o honičce Mosse a Chigurha: první náhodou přišel k ohromnému balíku peněz, druhý je chce získat zpět.

__Z hlediska vyprávění sledujeme drtivou většinu filmu, jak se dva drsní chlapi posouvají napříč Texasem. Občas se střetnou, ublíží si, ale zastavit se nedokáží, a tak se musejí střetnout znovu. Scéna za scénou se odehrává v pomalém tempu neomylné profesionality hrdinů, kdy ani jeden z nich nikam nespěchá a každý krok si promýšlí. Ani šokující scény otevřené brutality z nastaveného modelu nevybočují, ať už umírá mladý šerif uškrcením, nebo Chigurh náhodnému cestujícímu jateční pistolí vystřelí vzduchem mozek z hlavy. Pomalost však nikdy nespočívá v nekomunikativnosti mezi filmem a divákem, již můžeme pozorovat ve vyprávění uměleckého filmu, ale neustále poskytuje množství ozvláštňujících podnětů.

__Pomalé tempo honičky obou hrdinů film nevyvažuje rychleji inscenovanými scénami, ale naopak odbíhá do ještě pomalejšího světa stárnoucího šerifa, který jako by žil v jiném časoprostoru než všechny ostatní postavy. On i všechno kolem něj odporuje pravidlům ustaveným hlavním vyprávěním, nejsilněji pak rétorika a díkce, s níž mluví. Zamýšlí se a vzpomíná na cizí postavy nebo námi nepoznanou dobu – kontrast s dominantní linií je tak silný, že nejenže zcela vytrhne z nastaveného modu vnímání, ale vyžaduje i přepnutí do modu jiného. Jeho scény sice vyvolávají touhu porozumět jim, pochopit významové pole a definovat šerifovu postavu v jinak průzračně jasném vyprávění, nicméně nikdy na to nedostaneme dost času.

__Nečekané přesuny do „jiného časoprostoru“ tak znejasňují náš vztah k celému fikčnímu světu: jako by neustále naznačovaly, že nám uniká důležitá informační rovina. A to i přesto, že je šerifova linie od hlavního vyprávění víceméně oddělena a v tomto stavu setrvává paradoxně i ve chvílích, kdy šerif do „prostoru našich postav“ otevřeně vstoupí (např. když sedí u stolu s Mossovou ženou). Přepínání mezi pomalu budovaným žánrovým vyprávěním a obtížně uchopitelnými nežánrovými odbočkami nicméně velmi efektivně rytmizuje formu, nutí přehodnocovat naši pozici k filmu a udržovat ve střehu i přes pocit, že před námi vyprávění skrývá minimum informací.

__To definitivně potvrzuje zejména závěr, kdy nám film místo očekávaného žánrového rozuzlení nabídne nejrozsáhlejší šerifův vstup s nejmenšími vazbami na vyprávění a zanechá nás v trvalém stavu určité interpretační nejistoty. A nejen v závěru, protože zatímco dřívější coenovské filmy nám poskytovaly rozsáhlý informační komfort a vždycky jsme věděli víc než postavy, *Tahle země není pro starý* tuto komunikativnost zpochybňuje znejasňováním kontur vyprávění. Objevují se totiž nečekané propriety (sledovací zařízení v kufru), úplně nové postavy (které snímek prezentuje jako velmi důležité, ale nakonec je bez jakéhokoli jejich většího zásahu do příběhu zase nechá zmizet) nebo motivační nečitelnost zabijáka, který občas nevinně vraždí a občas ne. Pečlivě udržovaná trojice hlavních hledisek (Moss, Chigurh, šerif) nebrání filmu v zákeřném zklamávání našich vytoužených očekávání v téměř výsměšné podobě. Ve chvíli, kdy žánrová pravidla velí vyústit do klimaxu, na který celou dobu čekáme, je totiž film jednoduše opustí. A nám nezbyvá než se ve vší zmatenosti a pocitu oloupení o něco samozřejmého nechat opájet tou fascinující drzostí – nebo se cítit podvedeni. Můžeme se přemlouvat, že jsme se spletli a film nás o tom brzy přesvědčí. Marně.

__Coenové, kteří dosud žánrová pravidla spíš hyperbolizovali (tj. nadsazovali a naplňovali občas až k hranici absurdity), najednou popírají očekávání určená žánrem i zkušenostmi s nimi jako autory. Z knihy, jež pro film sloužila jako předloha, dokonce vynechali celý závěr, což činí antižánrový podraz ještě intenzivnějším. Převrátily se pozice, a zatímco dříve jsme věděli více než všechny postavy dohromady, tentokrát mají hrdinové jasno... a my můžeme jen zírat podobně zmateně jako Abby ve *Zbytečné krutosti*, když se pokouší pochopit, jaktože nezastřelila svého muže, ale úplně cizího chlapa, kterého v životě neviděla.

radomír d. kokeš

Tahle země není pro starý
(No Country for Old Men, USA 2007)

režie a scénář: Joel a Ethan Coenovi, kamera: Roger Deakins,
hudba: Carter Burwell

hraji: Josh Brolin, Javier Bardem, Tommy Lee Jones, Woody Harrelson ad.
122 minut, distribuce: Bontonfilm, premiéra v ČR: 28. 2. 2008



téma_**svět v obrazech** (populárně vědecký a naučný film) glosy_**mff rotterdam...**
rozhovor_**jurij civjan** profil_**p. t. anderson** zoom_**cormac mccarthy...**
kritiky_**venkovský učitel; než ďábel zjistí, že seš mrtvej; tahle země není pro starý;**
pokání; control; na vlastní nebezpečí; zaklínač, hrdinové...