

Radomír D. Kokeš

Bournův mýtus

Akční film pohybu

Původní název: THE BOURNE SUPREMACY. **Režie:** Paul Greengrass. **Námět:** Robert Ludlum. **Scénář:** Tony Gilroy. **Kamera:** Oliver Wood. **Střih:** Richard Pearson, Christopher Rouse. **Hrají:** Matt Damon (Jason Bourne), Franka Potenteová (Marie Kreutzová), Joan Allenová (Pamela Landyová), Brian Cox (Ward Abbott), Julie Stilesová (Nicolette „Nicky“ Parsonsová), Karel Roden (Juri Gretkov), Karl Urban (Kirill), Gabriel Mann (Danny Zorn). **Trvání** (při rychlosti promítání 24 okének za vteřinu, bez závěrečných titulků): 101.22. **Průměrná délka záběru:** 2,3 sekundy. **Průměrná délka scény:** 77 sekund.¹⁾ **Rozpočet:** 75 milionů dolarů. **Celosvětové tržby:** 289 milionů dolarů.²⁾ **Americká premiéra:** 15. června 2004. **Česká premiéra:** 7. října 2004.

„Kdo má bankovní schránku a v ní plno peněz, šest pasů a pistoli? Kdo má číslo účtu zašité v boku? Přijdu sem a první, co zkoumám, jsou vzdálenosti a nouzový východy. Můžu ti říct čísla všech šesti aut, co stojí venku. Víím, že servírka je levačka a chlap, co sedí u baru, váží 100 kilo a umí se prát. Víím, že kdybych hledal zbraň, tak v kabině toho šedého nákladáku. Víím, že v téhle výšce by se mi začaly třást ruce po 800 metrech běhu. Proč to asi víím? Jak to, že víím tohle, ale nevím, kdo jsem?“

Jason Bourne, AGENT BEZ MINULOSTI (2002)³⁾

Vzdor působivosti bojových schopností Jasona Bourny není jeho význačným rysem schopnost správně se prát, nýbrž správně se ptát. A protože každá odpověď pro něj představuje prostor pro další otázky, řešení těch výše položených nakonec nacházel napříč tře-

1) Všechny časové údaje, které se týkají uspořádání filmového díla, čerpám nikoli z DVD vydání (kde je film kratší, protože evropský formát PAL zprostředkovává film rychlostí 25 okének za sekundu), nýbrž Blu-ray vydání (které už ve vysokém rozlišení pracuje s projekční normou 24 okének za sekundu). BOURNŮV MÝTUS (film na Blu-ray). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Bontonfilm, 2009.

2) Údaje o rozpočtu a tržbách srov. <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bournesupremacy.htm>>.

3) AGENT BEZ MINULOSTI (film na Blu-ray). Režie: Doug Liman. Distribuce Bontonfilm, 2009, čas: 34.05–35.10.

mi filmy: *AGENT BEZ MINULOSTI* (2002), *BOURNŮV MÝTUS* (2004), *BOURNEOVO ULTIMÁTUM* (2007). Hned v prvním z nich Bourne vyšetřováním a pomocí střípků vzpomínek dospěl ke zjištění, že byl špičkově trénovaný zabiják CIA v rámci programu Treadstone, který během významné atentátní akce selhal a skončil se ztrátou paměti na hladině moře, neb nedokázal zavraždit nečekaně přítomné malé děti. Už během hledání vlastní identity přestal být málomluvný Bourne⁴⁾ loajálním zaměstnancem amerických tajných služeb, jejichž nekalé praktiky se mu po první, druhý, třetí (a brzy po takřka desíti letech i čtvrtý) film staly naopak nepřítelem. V této analytické studii chci přitom pomocí důsledného systémového rozboru prostředního z bournovských filmů nabídnout nakonec řešení hned tří problémů spojených s touto trilogií jako celkem.

Zaprvé mě bude v nejužším pohledu zajímat, jak se jednotlivé filmy vztahují k sobě navzájem. Budu dokazovat, že každý další film rozvíjí postupy ozvláštňující film předchozí. *AGENT BEZ MINULOSTI* zvolil docela klasické čtyřaktové vyprávěcí schéma, v rámci něhož střídavě sledoval dvě hlavní linie. Jedna podchycovala pátrání hlavního hrdiny po vlastní minulosti, skládání střípků vzpomínek, objevování vlastních schopností. Druhá se věnovala aktivitám tajné služby, pátrající po svém agentovi, který se nejdříve po zpackané akci záhadně vytratí a posléze se namísto návratu na centrálu nevysvětlitelně pohybuje po Evropě. Tajná služba během vyprávění vládne na rozdíl od Bournova rozsáhlými znalostmi souvislostí i sítěmi kontaktů, ale nemá ani potuchy o Bournově ztrátě paměti. Divák se tak postupně dovídal víc než obě strany dohromady, zároveň však před ním film leckteré důležité informace dlouho důmyslně utajoval, čímž vedl jeho pozornost (třeba odpověď na otázku, jak a proč Bourne skončil na mořské hladině v bezvědomí, se ztrátou paměti a se dvěma kulkami v zádech, čímž film začíná). Všudypřítomné profesionální úsilí vyvažoval postupně rozvíjený romantický vztah mezi Jasonem Bournem a jeho nečekanou pomocnicí Marií. Tradičně rozvíjený film však přišel s několika nečekanými postupy: hrdina instinktivně prováděl vysoce efektivní úkony, jež ale vycházely z racionální analýzy nastalé situace. Například během útěku z přísně hlídané ambasády se nebije hlava nehlava a nestřílí kolem sebe, nýbrž promptně sejme ze zdi evakuační plán, namísto zbraně odcizí vysílačku a chladnokrevně kombinuje informace o pohybu pronásledovatelů (vysílačka) s informacemi o prostorovém uspořádání budovy (evakuační plán).

Třetí díl *BOURNEOVO ULTIMÁTUM* naopak vyvolal vášnivě dispute. ⁵⁾ Diskuze o srozumitelnosti závratně rychlého vyprávění zahlcujícího diváka přívalem informací. Diskuze o neotřelosti pojetí intelektuálně nikdy nechybujícího hrdiny se schopností předjímat události na několik kroků dopředu. Diskuze o autentizujícím účinku spojení rychlého střihu s těkavou ruční kamerou. ⁶⁾ Diskuze o politické angažovanosti nelitostné kritiky

4) Jde o výrazné přepracování románu Roberta Ludluma, jehož hrdina byl naopak značně upovídaný a hledal svou identitu v dobách studené války. V této verzi se dočkal televizní adaptace *KDO JE BOURNE?* (1988).

5) Mnohé z dále zmíněných rámců načrtává ve zhuštěné podobě Neil Archer, *Studying The Bourne Ultimatum*. Leighton Buzzard: Auteur Publishing 2012, jakkoli je kniha o zhruba stovce maloformátových stran výkladu až příliš tematicky rozkročená, aby poskytla v kterékoli z devíti značně různorodých pokrývaných oblastí hlubší analytický vhled.

6) Nejrozsáhleji se tomuto problému věnovala polemika Davida Bordwella. Srov. David Bordwell, *Unsteadicam Chronicles*. In: David Bordwell – Kristin Thompson, *Minding Movies*. Chicago: University of Chicago Press 2011, s. 167–176, též David Bordwell, *Insert Your Favourite Bourne Pun Here*. *Observations on Film Art*, 2007. On-line: <www.davidbordwell.net/blog/2007/08/30/insert-your-favorite-

americké mezinárodní politiky v rámci fikčního žánrového filmu.⁷⁾ Jak však dokazují v této studii, nenápadné ozvlášťující povaze AGENTA BEZ MINULOSTI ani diskutovaným vyprávěcím technikám BOURNEOVA ULTIMÁTA nelze adekvátně porozumět bez důsledného prozkoumání postupů BOURNOVA MÝTU. Ten rozpracovává prostředky prvního filmu a ustavuje komplexnější soubory postupů, jež řídí členitý formální kolos třetího filmu. Hustotou dávkování informací dosahuje BOURNŮV MÝTUS bezmála závratného účinku. Obsahuje osmdesát převážně velmi krátkých scén, v rámci nichž rozpojuje zvuk a obraz, přítomnost a minulost, nehledě na různá místa a zdroje informací ve světě vyprávěného příběhu. Dlouhoohniskové objektivy výrazně zplošťují prostor v obraze, těkává ruční kamera často přeostrhuje z jednoho objektu na druhý, střih přichází průměrně každých 2,3 sekundy. Navzdory tomu všemu nicméně nepřestává být BOURNŮV MÝTUS přehledný a srozumitelný.

Prvotním cílem této analytické studie je tedy zevrubně popsat a vysvětlit právě ty postupy, pomocí nichž toho sekundu za sekundou, záběr za záběrem, scénu za scénou dosahuje — a produktivně srovnat tyto postupy s postupy uplatňovanými oběma dalšími filmy.

Zadruhé chci bournovskou trilogii orientačně využít k širšímu porozumění normám i proměnám vyprávěcích technik v soudobém populárním akčním filmu. Všechny tři filmy byly totiž propagovány jako svého druhu alternativa k převládajícím volbám hollywoodského akčního filmu. AGENT BEZ MINULOSTI v řadě ohledů vykolíkoval pole pro rozvíjení progresivních vyprávěcích postupů dalších dvou dílů, ale ve své době působil překvapivě staromilsky a byl tak i oficiálně prodáván.⁸⁾ Jako by navazoval na formální postupy špionážních thrillerů Alfreda Hitchcocka či Fritze Langa z let třicátých (MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO, 1934), čtyřicátých (MINISTERSTVO STRACHU, 1944) a padesátých (MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO, 1956; NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU, 1959),

-bourne-pun-here>, David B o r d w e l l, I Broke Everything New Again. *Observations on Film Art*, 2007. On-line: <www.davidbordwell.net/blog/2007/09/09/i-broke-everything-new-again>. K tématu srov. též Ondřej P a v l í k, *Jason Bourne, revoluční umělec v Hollywoodu*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2014.

- 7) Sám se symptomatickým aspektům filmu nebudu věnovat, ovšem k tématu srov. např. Susanne K o r d – Elisabeth K r i m m e r, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*. Hampshire — New York: Palgrave Macmillan 2011, s. 113; Anna E v e r e t t, 2004: *Movies and Spectacle in a Political Year*. In: Timothy C o r r i g a n (ed.): *American Cinema of the 2000s*. New Brunswick — New Jersey — London: Rutgers 2012, s. 104–108; N. A r c h e r, c. d., s. 73–85, 97–109.
- 8) V bonusových materiálech na DVD zazní jasně věty o „novém způsobu míchání žánrů“ a „odlišnosti ode všech současných hollywoodských filmů“. Viz bonusové materiály AGENT BEZ MINULOSTI (film na DVD). Režie: Doug Liman. Distribuce Bontonfilm, 2003. Rétorika propagace filmu, která zdůrazňuje nezávislé zázemí režiséra Douga Limana a hlavního protagonisty s chlapeckou tváří a Oscarem za scénář nezávislého filmu Matta Damona („Mladý herec, který tento žánr nikdy nedělal“; „Většinou se ve filmech neperu.“ — Tamtéž.), je přitom v překvapivém rozporu s pozdější akademickou interpretací pozice filmu v produkční a distribuční nabídce. Sheldon Hall a Steve Neale snímek zařazují v rámci „největších blockbusterů“ alespoň do jejich specifitějšího druhu akčních/dobrodružných filmů (Sheldon Hall – Steve Neale, *Epics Spectacles and Blockbusters*. Detroit: Wayne State University Press 2010, s. 250). Bill Nichols jde mnohem dál a staví snímek nečekaně a bez dalšího vysvětlení do sousedství produkčně, propagačně i distribučně stěží srovnatelných filmů jako DEN NEZÁVISLOSTI (1996), TITANIC (1997), prvních tří PIRÁTŮ z KARIBIKU (2003–2007), trilogie PÁNA PRSTENŮ (2001–2003) nebo tehdy šesti snímků o Harrym Potterovi (2001–2009), viz Bill N i c h o l s, *Engaging Cinema*. New York — London: W. W. Norton and Company, Inc. 2010, s. 233.

bondovek let šedesátých (např. SRDEČNÉ POZDRAVY Z RUSKA, 1963) i osmdesátých (POVOLENÍ ZABÍJET, 1989) či obecněji špionážních thrillerů šedesátých a sedmdesátých let (AGENT PALMER: PŘÍPAD IPCRESS, 1965; POHŘEB V BERLÍNĚ, 1966; DEN ŠAKALA, 1973; TŘI DNY KONDORA, 1975). Dojmu jisté historické vykořeněnosti AGENTA BEZ MINULOSTI se nelze divit, neboť v souvislostech trikově nejspektakulárnější éry bondovek (DNES NE-UMÍREJ, 2002), jejich variací v duchu filmařského fetišismu hongkongské školy (MISSION: IMPOSSIBLE II, 2000)⁹⁾ či agresivních přepracování schémat pro mladé diváky (xXx, 2002) se první bournovský film vsutku jevil jako stylisticky i vypravěčsky zakotvený spíše v žánrových tradicích (přinejmenším) studené války. Paradoxně se ale pro vývoj akčního špionážního filmu od roku 2002 do současnosti ukázal být AGENT BEZ MINULOSTI mnohem charakterističtější než libovolný z jeho jmenovaných současníků. „Hongkongsky“ excentrická hra se stylem ustoupila vzdor očekáváním na jedné straně s MISSION: IMPOSSIBLE II, na druhé straně s třemi díly MATRIXU.¹⁰⁾ Série MISSION: IMPOSSIBLE se podobně jako bondovky po delší pauze zásadně vypravěčsky i stylisticky transformovala. O čem to vypovídá? Těžko o vizionářství tvůrců AGENTA BEZ MINULOSTI, kteří soudě z propagační rétoriky směřovali spíše do minulosti než do budoucnosti — a hlavně v minulosti je nabíledni hledat vysvětlení vztahů bournovské série k soudobé kinematografii. Jak ukážu v závěrečné kapitole této studie, záhadná schopnost předvídat žánrové trendy a údajný vliv na proměny některých norem akčního filmu jsou v případě bournovské trilogie výsledkem spíše komplexních shod okolností než jednoduchých příčinných vazeb. Bournovská trilogie vycházela na jedné straně z obecnější ochoty filmového i televizního průmyslu finančně podporovat výrobu experimentů s vyprávěcími technikami a na druhé straně ze zakotvenosti v mnohem starší, byť méně zřetelné tradici.

Zatřetí vztáhnou bournovskou trilogii k právě této dlouhodobě rozvíjené vyprávěcí taktice, kterou nazývám *akčními filmy pohybu*. Volně vymezeno jde o snímky, jejichž hrdina ve vysoce zpřítomnělém procesu vyprávění uniká před skupinou pronásledovatelů a snaží se zodpovědět jednoznačně formulovanou otázku, přičemž divák je střídavě procesem vyprávění zpravován o štvaném i štvoucích. Co když bournovskou trilogii nebude me chápat jako vizionářské zjevení předchozí dekády, nýbrž jako plynulé rozvíjení vyprávěcí taktiky pravidelně se navracující už od třicátých let minulého století? Ukáže se být

9) Jeho režisér John Woo představoval jednoho ze stylově nejexcentričtějších hongkongských filmařů osmdesátých a devadesátých let, srov. např. David B o r d w e l l, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge: Harvard University Press 2000.

10) Excentrický styl se transformoval do neurčité tendence, jež je občas označovaná jako *kinematografie chaosu*, ale ta čerpá z jiných kořenů než hongkongské akční filmy. Srov. Jiří F l í g l, *Kinematografie chaosu: o stylu amerických akčních filmů nového milénia*. *Cinepur* 2015, č. 97, únor, s. 52–57. Kinematografie chaosu je však více stylistický než vypravěčský trend, protože se mu nebudu výrazněji věnovat (např. ZASTAV A NEPŘEŽÍJEŠ, 2006; ZASTAV A NEPŘEŽÍJEŠ 2 — VYSOKÉ NAPĚTÍ, 2009; GAMER, 2009; mimo USA např. KURÝR, 2002; KURÝR 2, 2005; KURÝR 3, 2008). Rozdíl mezi některými postupy později spojovanými s nepřehlednými filmy chaosu (například bondovky ZÍTŘEK NIKDY NEUMÍRÁ, 1997) a mezi hongkongskými snímky popisuje David B o r d w e l l, *Bond vs. Chan: Jackie Shows How It's Done*. *Observations on Film Art*, 2010. On-line: <www.davidbordwell.net/blog/2010/09/15/bond-vs-chan-jackie-shows-how-its-done>. Spíše zpřehledňujícím než analytickým pojednáním je i monografie Barna W i l l i a m D o n o v a n, *The Asian Influence on Hollywood Action Films*. Jefferson – London: McFarland and Company, Inc. 2008, zejména s. 218–242. Obecně k proměnám amerického akčního filmu viz Geoff K i n g, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London – New York: I. B. Tauris 2000.

méně revoluční a více evoluční, aniž by tím ovšem pozbyla cokoli ze své estetické opojnosti — ba naopak, jak se pokusím na následujících stranách vysvětlit.

Analytická východiska: Jak vypadat nepromyšleně

Aby přitom výklad lépe poukázal na sílu uplatňovaných postupů BOURNOVA MÝTU, vezme v potaz kromě povahy uspořádání samotného filmového díla rovněž některé jeho posuny od dostupné verze scénáře.¹¹⁾ Ta se liší nejen pořadím scén či měrou doslovnosti při vysvětlování některých událostí, ale vlastně celou výslednou koncepcí učinit odvíjení se událostí maximálně přítomným. Nejde pouze o kuriozitu, ale o možný argument při vysvětlování systému díla i jako výsledku konkrétní umělecké práce. Film se totiž snaží pomocí rozmanitých strategií vzbudit v divákovi dojem, že sleduje události odvíjející se právě teď před jeho očima — a propagační kampaň tuto hypotézu potvrzuje. Producent Patrick Crowley v bonusových materiálech na DVD vysvětluje, že režisér „Paul [Greengrass] cítil, že Bournův svět by měl vypadat jako nepromyšlený. Sedli jsme si s ním a zeptali se: „Co myslíš nepromyšleným?“ A ten odpovídá: „Myslím tím, že události vypadají, jako by se odehrály právě teď. Působí, že se přímo před vámi rozvíjejí, takže se do nich vkládáte takřka jako do skutečných událostí ve svém životě.“¹²⁾ Podle kameramana Klemense Beckera často zamýšleli na place „vytvořit zdání spontánnosti, která občas obecnostu překvapí.“¹³⁾ Tvůrci konstruují rámec, ve kterém se BOURNŮV MÝTUS jeví jako bezmála autorský film, dosahující autenticity a vypravěčské nekonvenčnosti, ztělesněné autoritou nezávislého polo-dokumentaristického režiséra KRVAVÉ NEDĚLE (2002).¹⁴⁾

Greengrassova tvůrčí vize ale možná nebyla přijata a následována s tak bezvýhradnou osvěceností, jakou sugerují tiskové materiály nebo bonusy na DVD. Ano, v porovnání se scénářem se ve výsledném filmu změnilo pořadí důležitých scén, některé byly zcela vyřazeny a jiné zase přepsány. Jak rozeberu později, vyprávěný příběh se tak stal méně soudržný a jednání některých postav méně srozumitelné, nicméně posílil se tím významně právě proklamovaný pocit zpřítomnění, minimalizovaly se potřeby dodatečných vysvětlení a film věnoval méně pozornosti rozvoji vedlejších postav. Jenže ony zmíněné scény byly celé natočeny, sestříhány a najdeme je v bonusech i na výsledném DVD — přičemž nejde o scény pouze vypuštěné, nýbrž scény zásadně alternativní vůči výslednému uspořádání.

11) Tony Gilroy – Brian Koppelman, *The Bourne Supremacy: Compiled From Drafts*, 2003. On-line: <www.dailyscript.com/scripts/bournesupremacy.pdf>.

12) Bonusový materiál *Keeping It Real* in BOURNŮV MÝTUS (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures [Czech Republic], 2004, čas: 2.14–2.31.

13) Tamtéž, čas: 3.00–3.05.

14) Tamtéž, čas: 00:35. Jak popisuje i Stuart Henderson v knize *The Hollywood Sequel*, jde o volbu charakteristickou pro období po přelomu tisíciletí. Počátek tohoto přístupu Henderson vidí nicméně už u filmů BATMAN (1989) a BATMAN SE VRACÍ (1992), kde studio Warner Brothers angažovalo Tima Burtona — a narůstající strategii obracení se velkých studií k režisérům s takřkajícím autorským kreditem u velkorozpočtových filmů jako VZKŘÍŠENÍ (1997), PÁN PRSTENŮ, X-MEN (2000), X-MEN 2 (2003) nebo právě u BOURNOVA MÝTU a BOURNEOVA ULTIMÁTA vidí jako navázání na Burtonovo odvážné angažmá. Stuart Henderson, *The Hollywood Sequel: History & Form, 1911–2010*. Hampshire — New York: Palgrave Macmillan — BFI 2014, s. 89–90.

Jinými slovy, jakkoli nepřímá vodítka lze interpretovat tak, že navzdory prostoru poskytnutému „dojmu nepromyšlenosti“ byly zároveň důsledně natočeny i ty části scénáře, které zaručovaly soudržnost pomocí konvenčnějších vyprávěcích postupů. Na druhé straně, díky této zdvojenosti nám rozbor obou vyprávěčských řešení umožní lépe vysvětlit ty zvláštnosti procesu vyprávění, na nichž nakonec stavěla propagační kampaň a jež se dočkaly radikálního rozpracování i zesílení v pozdějším pokračování *BOURNEOVO ULTIMÁTUM* (2007).

BOURNŮV MÝTUS opět vypráví o rozhořčeném Bournovi se ztrátou paměti. Tentokrát se snaží porozumět nepochopitelné vraždě své přítelkyně Marie (dojde k ní po patnácti minutách filmu), odhalit logiku těžko srozumitelné mozaiky útržkovitých vzpomínek na hotelový pokoj v Berlíně a definitivně přesvědčit své bývalé zaměstnavatele, aby přijali jeho rezignaci na účast ve společenství elitních vládních zabijáků. Současně ale film vypráví i o praktikách ruského miliardáře Gretkova, jeho nájemného zabijáka Kirilla a *někoho* uvnitř tajné služby, kdy se všichni tři snaží hodit vinu na Jasona Bourna. A taky ve snímku jde o vyšetřování ambiciózní agentky Landyové, jež se snaží najít důkazy proti zrádci v tajné službě. Landyová sice neví nic o plánech ruského miliardáře, ale zato jí právě někdo v Berlíně zavraždil dva zaměstnance, přičemž stopy směřují k jakémusi zběhlému elitnímu zabijákovi Bournovi a k jeho zesnulému zaměstnavateli Conklinovi. Paul Greengrass v audiokomentáři k *BOURNOVU MÝTU* tvrdí, kterak se mu líbí,

„že v příběhu o Bournovi je děj velmi spleťtý a rozsah příběhu neomezený. V jednu chvíli jste v Neapoli, pak v Goa. Je tu Berlín, Londýn, Washington. Je to propojený svět, ze kterého chce Bourne utéct. Neustále se objevují svévolné útržky příběhu. Můžete je pospojovat jako kousky skládačky. Jako diváci se snažíte najít kousky, které do sebe zapadají. Líbí se mi, jak vás do toho film nadlouho vtáhne. Dost dobře nevíte, jaké jsou tu souvislosti, ale víte, že nějaké tu jsou.“¹⁵⁾

Taktiky, jejichž prostřednictvím proces filmového vyprávění *BOURNEOVA ULTIMÁTA* kýžených účinků dosahuje, jsou o to vrstevnatější a složitější, oč ve výsledku působí nenápadněji či se skrývají za dojmem proklamované spontánnosti.

Čtvero bloků, postupů a kompozičních vzorců

Aby bylo snazší porozumět, jak snímek krok za krokem pracuje s procesem vyprávění a poskytováním informací divákovi, je třeba přistoupit na fakt, že vzdor vyprávěcí i stylistické dynamice je divákova pozornost řízena na prostoru čtyř rozdílně vystavěných bloků (plus v krátkém epilogu): v **prvním** je zaranžován svět, ve **druhém** je dynamizován, ve **třetím** se vyřeší tajemství minulosti a ve **čtvrtém** dojde hrdina smíření.¹⁶⁾ Bourne prochá-

15) Audiokomentář režiséra Paula Greengrass, *BOURNŮV MÝTUS* (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures [Czech Republic], 2004, čas: 26.10–27.10.

16) Záměrně nevyužívám nabízející se koncepci bloků v klasickém filmu. Kristin Thompsonová totiž *úvod, komplikaci děje, vývoj a vyvrcholení* nerozlišuje jen mechanicky jako po sobě jdoucí celky, nýbrž každý podle ní plní zvláštní funkci. Viz Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge —

zí všemi z nich, přičemž v prvním bloku je spíše pasivní, v druhém pozoruje, ve třetím koná a ve čtvrtém překonává překážky, které ho dělí od důležitého kroku osobního pokání. Pamela Landyová je aktivní v prvním a druhém bloku, zatímco ve třetím především pozoruje a ve čtvrtém se víceméně neobjevuje. Ruský miliardář Gretkov a jeho nájemný zabiják Kirill jsou důležití v prvním a čtvrtém bloku, zatímco klíčový protivník Pamelu Landyové uvnitř tajné služby — Abbott — je určující ve druhém a třetím bloku, kdy v druhém je pasivní protiváhou a ve třetím zase aktivní (tedy obráceně než Landyová). První a čtvrtý blok přitom vrcholí scénami zobrazujícími Bournovo emocionální rozpoložení (smrt milované ženy, smíření ve formě omluvy), zatímco druhý a třetí naopak rozpoložení profesionální (návrat do akce ve formě zavraždění kolegy, rozřešení záhady tajemné vzpomínky). Pilíř uspořádání systému filmu pak tvoří útržky vzpomínek na událost v minulosti světa, která je naprosto určující pro všechny postavy, pro proces vyprávění představuje klíčový referent a pro systém díla plní řadu funkcí: vražda politika Něského v berlínském hotelovém pokoji. Proces vyprávění je navíc uvnitř těchto bloků členěn do krátkých scén hladce provázaných zvukovými můstky,¹⁷⁾ jednoduchými příčinnými pomůckami typu telefonátů, pomocí otázek a odpovědí prostřednictvím divácky snadno srozumitelného příčného střihu.¹⁸⁾ A až teprve na úrovni scén je rozvíjena ona hra se zpřítomněním a spontaneitou — byť záměrně vystupuje do popředí, strhává na sebe pozornost a uhranuje promyšlenými hrdinovými kroky.

Je přitom podstatné, že první dva bloky pracují různými způsoby, kdy na diváka známého předchozího AGENTA BEZ MINULOSTI působí proces vyprávění odlišně než na diváka bez jakéhokoli povědomí o fikčním světě díla a dosavadních osudech jeho hrdinů. Jinak řečeno, proces vyprávění moduluje dva vzorce diváckého očekávání. **První vzorec** vztahuje nové informace k tomu, co už o hrdinovi, ostatních postavách a takřka všemocné tajné službě divák ví z minulého filmu. Je spolu s Bournem citově navázán na Marii, chápe vnitřní Bournovu krizi, sleduje krok za krokem (ač nedlouho) jeho snahu potlačit bývalý život a napojit se na každodennost života v Goa, ale současně vysvětlit smysl útržkovitých, nepředvídatelně se vyjevujících vzpomínek na dávnou akci. Chápe už předem systém tajné služby nejen jako společně usilující dopadnout Bournu pomocí všech sil, ale i coby prostor střetávajících se různorodých zájmů a sil, kdy si jdou jednotliví pracovníci tajné služby po krku (Abbott nechal v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI nelítostně popravít Conklina, který ho ohrožoval). **Druhý vzorec**, který oslovuje nezasvěceného diváka, skládá informace k sobě navzájem, střídá scény z různých prostředí, časů a pásem vědění. V prvním bloku Marie spolu s divákem prochází poznámky v Bournově zápisníku, díky čemuž divák dostává základní mapu pro další události. V druhém bloku se Pamela soustavně dozvídá,

London: Harvard University Press 1999, s. 27–36. Kdybychom její uvažování využili na uspořádání BOURNOVA MÝTU, bude mít zřejmě podobu úvod — komplikace děje — vyvrcholení I — vyvrcholení II, což by mohlo být podnětné pro uvažování o autorčině koncepci, ale v případě BOURNOVA MÝTU by tato teoretizace nebyla adekvátní dosaženým zjištěním.

17) *Zvukový můstek* je stylistický postup, kdy zvuk ze scény A pokračuje ještě několik sekund scény B, případně zvuk ze scény B začíná už ve scéně A.

18) *Příčný střih* (podobně jako relativně široký anglický pojem *crosscutting*) zahrnuje jak dějově zpravidla sbíhavý křížový střih (prostřihávání mezi souběžně probíhajícími akcemi), tak čistě paralelní montáž vedoucí nás ke srovnání příčinně nezávislých akcí. V BOURNOVĚ MÝTU jsou totiž tyto techniky často zaměnitelné (zároveň jsou dějově propojené a zároveň nutí ke srovnání).

co byl zač projekt Treadstone, kdo byl Conklin, kdo byl Bourne a jak pracuje — což se souběžně prokazuje pomocí sledování Bourna v akci, takže divák dostává zároveň hypotézy i jejich prokázání, a naopak dopředu ví, které stopy jsou falešné. Na konci druhého bloku jsou pak oba divácké tábory na stejné úrovni vědění, byť ho nabyly jinými způsoby.

Zásadním prostředkem pro dosažení tohoto souladu je spojení obou pomyslných diváckých táborů několika důležitými znalostmi:

- (a) znalostí, již nemá ani Bourne, ani Pamela Landyová (při berlínské akci Pamely Landyové na začátku filmu byli muži Pamely Landyové zavražděni zabijákem Kirillem, který pracuje pro miliardáře Gretkova) — **PRVNÍ BLOK**;
- (b) znalostí, již má jen Pamela Landyová (při berlínské akci byli zavražděni muži, kteří měli odhalit zrádce v tajné službě), a již naopak nemá (při berlínské akci ve skutečnosti nevráždil Bourne) — **DRUHÝ BLOK**;
- (c) znalostí, již má jen Bourne (před lety v Berlíně byl kdosi zavražděn a on do toho byl skrze Treadstone nějak zapleten, byť si nevzpomíná jak a proč), a již naopak nemá (do atentátu v Goa nebyl nijak zapleten již uzavřený projekt Treadstone) — **DRUHÝ BLOK**;
- (d) ve **TŘETÍM BLOKU** je divák doveden k plnému zjištění, že výhradní znalost Landyové (berlínská dvojité vražda nyní) a výhradní znalost Bourna (berlínská dvojité vražda dříve) spolu úzce souvisejí.

Dosavadní úvahy o uspořádání bloků načrtly řadu taktik na úrovni postav, jejich vědění a soustředování divákovy pozornosti. Nevytvořily však ještě žádný plán rozsáhlejšího výkladu, v němž bych mohl logicky postupně vysvětlit systémovost filmu odvíjeného především od požadavků procesu vyprávění. Takový plán nám poskytne další rozvržení bloků do čtveřic návodných příměrů, jež podchycují (a) práci postav s informacemi, (b) uplatňované kompoziční postupy.

BLOK	PRÁCE S INFORMACEMI	KOMPOZIČNÍ POSTUP
1.	HLEDÁNÍ	ZNEROVNOVÁŽNĚNÍ
2.	SHROMAŽĎOVÁNÍ	SOUBĚŽNOST
3.	TŘÍDĚNÍ A VYHODNOCOVÁNÍ	SBÍHAVOST
4.	VYUŽITÍ	PARALELISMUS A ODKLÁDÁNÍ

První blok pojmu nejpopsněji krok za krokem, protože ustavuje klíčové informace, postavy, oblasti světa a souvislosti, s nimiž proces vyprávění dále pracuje. Rovněž u dalších bloků vždy vysvětlím rysy procesu jejich vyprávění, jak je načrtávají označení v tabulce. Na každém z nich chci skrze určité scény *pars pro toto* ukázat vždy ty prostředky a postupy, které v souhrnu vysvětlí systémové kvality BOURNOVA MÝTU jako takového.

I. Hledání dat a znerovnovážení světa (00.38–20.53)¹⁹⁾

Jako diváci jsme ve filmu napojeni na dvě klíčové postavy, Jasona Bournu a Pamelu Landyovou. Obě se zabývají událostí v minulosti, kdy Bourne se snaží interpretovat útržkovitou vzpomínkou, zatímco Landyová najít krtka v tajné službě, kvůli čemuž musí proniknout do ztracených materiálů. Cílem procesu vyprávění prvního bloku je Bourna *posunout* od rekonstrukce vzpomínek k jejich vysvětlení v terénu, zatímco Landyovou *odříznout* od odpovědi na dosah ruky. Oba najednou musí začít hledat odpovědi na situaci, v níž se na konci bloku ocitnout. Ta je zakotvena zaprvé v minulosti, zadruhé v nich navzájem, aniž by si byli vědomi přítomnosti třetího ohniska, jež proces vyprávění využívá. Bourne je násilně donucen opustit svět jistot svého indického exilu, Landyová je okolnostmi dotlačena k postavení se proti svým kolegům v CIA. Nastoupení cesty k hledání informací je realizováno skrze rozvíklání jistot světů, v nichž žijí — aniž by vlastně kdy bylo možné původní rovnováhy dosáhnout. Pokusme se nyní tyto strategie nakládání s vyprávěcími vodítky rekonstruovat krok za krokem... od úvodní vzpomínkové montáže událostí minulosti, z níž se Bourne probudí do současnosti.

Rychlá montáž Bournových vzpomínek je zprvu konkrétní jen do té míry, že jde o první Bournovu akci pro Conklina a že se odehrála v hotelovém pokoji číslo 645. Celý film touto montáží začíná, přičemž její střípkovitost zachycuje ve formě sledu obrazů: někdo jede v dešti autem, dálniční cedule, záběry na číslo hotelového pokoje (což je samo o sobě těžko rozpoznatelné), mimo obraz proslovený direktivní výrok „Tohle už není výcvik, rozumíme si?“, sled střídání zaprvé tékavých a barevnými filtry zkreslených záběrů na fotografii muže, ženy a holčičky a zadruhé detailu ruky se zbraní, záběry auta, čísla, telefonujícího muže z profilu a mimo obraz proslovená věta od stejného muže „Teď se jede naostro a ty máš zelenou!“, nečitelný neonový název hotelu, muž v kabátě v rozhovoru s jiným mužem, muž vystupuje z auta (jeden pohyb rozdělený do série záběrů), ruka s mobilním telefonem, nerozpoznatelné detaily obličejů, tvář telefonujícího muže v dvojexpozici se záběrem téže tváře telefonujícího muže z trochu jiného úhlu, hotelová chodba, záběr z auta, číslo hotelového pokoje, záběr z auta, hotelová chodba, muž vstupuje do pokoje, věta „Výcvik skončil“, ženský výkřik, injekční stříkačka, muž vstupuje do pokoje, dálniční cedule, detail části rodinné fotografie, výstřel... a probuzený muž, ve kterém zasvěcený rozpozná Bourna, nezasvěcený jen muže z flashbacku. Třicetisekundový úvodní flashback je složen z pětadesáti vizuálně i zvukově deformovaných záběrů, kdy jsou i souvislé akce rozbity do poskočných střihů,²⁰⁾ což znamená střih průměrně každých 0,46 sekundy — a tak ačkoli se záběr zavražděného muže objeví opakovaně, není možné si ho zapamátovat. Následuje však druhá scéna dialogu mezi Bournem a Marií, která zasvěcenému divákovi zprvu sdělí, že Bourne s Marií se z Řecka přesunuli do Goa v Indii, zatímco nezasvěcený dostává první útržkovité informace *in medias res* (nejsou nijak uvedeny, poznává postavy v neuvedeném dění). Bourne vysvětluje Marii, že vidí ve vzpomínce jen

19) Trvání: 20 minut 15 sekund; počet scén: 15; průměrná délka scény: 81 sekundy; počet záběrů: 574, průměrná délka záběru: 2,1 sekundy.

20) Jako *poskočný střih* (jump-cut) označují známý postup, kdy jsou dva po sobě jdoucí záběry snímány ze stejného úhlu (kamera se nepohne ve vztahu ke snímaným objektům alespoň o třicet stupňů), takže vznikne dojem časové výpustky, kdy obraz jako kdyby poskočil vpřed.

kousky a útržky: „Slyším Conklinův hlas a je tam ta fotografie, ale pak se to ztratí. [...] Stalo se to. Byla to akce. Já v ní byl.“ Flashback tu vyvolává dialog, přičemž proces vyprávění zdůrazňuje některé jeho kousky (Conklin, fotografie, akce s Bournem). Kdykoli se flashback před „finálním odhalením“ objeví později (34.21, 50.00, 57.23), je už propojen s asociativními vodítky spojenými s vyšetřováním Pamelu Landyové. Pomalu stříhaná introspektivní třetí scéna pak zobrazuje mlčícího Bournu, jak skloněný u psacího stolu zaznamenává do deníku nejnovější kousky informací o své minulosti. Ačkoli je zasvěcený divák o něco napřed (zná Bournovu minulost, důvody střípkovitosti vzpomínek, počátky vztahu s Marií, stejně jako Conklina), je postaven do srovnatelné situace jako průběžně informovaný divák nezasvěcený: o vzpomínané akci nic neví, střípky vzpomínek jsou stejně nekonkrétní pro oba diváky.

Čtvrtá scéna uvádí postavu novou pro oba diváky, a sice Pamelu Landyovou. Scéna začíná ustavujícími leteckými záběry na noční berlínské budovy s titulkem „Berlín, Německo“. Landyová dohlíží na sledovací akci, jejímiž objekty jsou dva muži setkávající se na tajné schůzce. Proces vyprávění plynule přenáší pozornost od sledujících ke sledovaným. Landyové volá velitel Marshall z Langley, přičemž skrze zdroj zvuku v telefonu se obrazem přesuneme z Berlína do Ameriky: „Ústřední zpravodajská služba CIA, Langley, Virginie“. Z rozhovoru vyplývá, že cílem drahé berlínské akce je nakonec odhalit „zloděje a krtka“ (označení pro zrádce v tajné službě), respektive „zúžit seznam podezřelých“. Během napjatého hovoru s centrálou v Langley souběžně probíhá sledování v Berlíně, k němuž nakonec Landyová dostane definitivní svolení. Podobně jako v případech předchozích scén s Bournem se sice jako diváci — zasvěcení i nezasvěcení — dozvíme důležité informace (cílem berlínské akce je odhalit zrádce), ale jedna klíčová nám zůstane zatím zatajena a proces vyprávění bude z její existence významně těžit: jde s odstupem let už o druhou berlínskou akci týkající se odhalení téhož zrádce. Šestá scéna pak na čtvrtou přímo naváže — pokračuje sledování mužů vyměňujících si tajné materiály, které mají vést k odhalení zrádce. Pro diváka (opět zasvěceného i nezasvěceného) se mezitím situace zásadně změní: pátou scénou vloží proces vyprávění do hry novou perspektivu a nový zdroj vědění, který bude po zbytek filmu diváckým „trumfem“ ve srovnání se znalostmi Bournu na jedné straně i Landyové na straně druhé. Tímto novým zdrojem vědění je Kirill, který se v páté scéně do situace vmísí, přičemž jsme poprvé svědky zpřítomnění odvíjejících se informací: *nějaký* muž (až později pojmenovaný jako Kirill) přijíždí autem, vloupá se do *nějakého* domu, uloží ve sklepech na *nějaké* elektrické rozvody výbušniny a na jedné z roznětek zanechá *nějaký* cizí otisk prstu. Scéna se přitom volně prolíná do scény šesté, kdy střídavě pozorujeme pomocí příčného střihu Landyovou, jí sledované muže a Kirilla, který ovšem v daný okamžik vůbec nemusí být s dalšími dvěma liniemi dění spojen.²¹⁾

21) Příčný střih v hollywoodském napínavém filmu běžně vytváří dojem, že ukazuje dvě sbíhavé linie událostí, které se nakonec vůbec neprotnou. V americké kinematografii posledních pětadvaceti let najdeme slavné příklady například v *MLČENÍ JEHNÁTEK* (1991) nebo v *UPRCHLÍKOVÍ* (1993). V *UPRCHLÍKOVÍ* se hlavnímu hrdinovi — doktoru Kimblov — na útěku před pronásledovateli podaří stopnout ženu v autě, načež se jeho pronásledovatelé baví o tom, že si ho vzala domů ženská na cestě z práce a ráno si pro něj přijdou. Následující scéna skutečně ukazuje, jak skupina agentů obkličuje s pistolemi osamělý dům... nicméně dopadeným se nakonec neukáže být Kimble, nýbrž Copland, kterému se podařilo utéci z transportu vězňů společně s doktorem Kimblem. Hra s konvencí příčného střihu nás ale dlouho udržuje v napětí.

Nejdříve získáváme relativně pravidelné prostřihy mezi všemi třemi liniemi, ale po umístění výbušnin následuje rychlé střídání jen sledujících a sledovaných — a po Kirillově umístění falešného otisku prstu zase z montáže dočasně mizí sledující: Kirill někam rychle jde, sledovaní vyjednávají (sledovaní, Kirill, sledovaní, Kirill, sledovaní, Kirill) — prostřih na výbuch v rozvodně — a tma v kanceláři sledovaných, čímž se definitivně příčinně spojí sledovaní s Kirillem. Teď se do hry zase dostávají sledující (rychlý pohled na zhasnutí domu), zatímco ostatní dvě linie se spojí, protože Kirill oba muže zastřelí: zbytek scény střídavě ukazuje zoufalou snahu sledujících o kontakt, Kirillovu krádež usvědčujících materiálů a úspěšný útěk. Proces vyprávění skrze mimořádně rychle stříhanou příčnou montáž záběrů a linií dění, kdy střih následuje průměrně po každé 1,4 sekundě, udržuje neustálý přehled o třech centrech dění, kdy pouze my jako diváci máme *průběžný* přehled o všem, co se *právě* děje.²²⁾

Třetí ohnisko dění (a vědění) do procesu vyprávění plně vstupuje v sedmé scéně, v níž Kirill přijede do motelového pokoje u letiště ke Gretkovovi, předá mu ukradené materiály a je pověřen zavražděním Bourny v Goa. Na Gretkovovi lze přitom vhodně ukázat, s jakou úsporností film exponuje postavy. Bournin proces vyprávění představil skrze vzpomínku a posmutnělý rozhovor s Marií, Landyovou skrze řízení akce a asertivní vyjednávání s velením tajné služby, Kirilla skrze jeho účinné proniknutí do budovy, vyrazení elektriny, pacifikaci sledovaných mužů a krádež tajných materiálů. Gretkov je na jedné straně ustaven jako zkušený konspirátor, když se setkává s Kirillem v obyčejném hotelovém pokoji, na druhé straně je třeba ustavit i jeho bohatství a moc. Kirillovi se těžko bude představovat a jako šedá eminence v pozadí nemá prostor ani pro žádné velikášské výstřelky (jeho zobrazované bohatství se ve fikčním světě omezuje na drahý automobil s řidičem). Filmaři zvolili nenásilné řešení, kdy podobně jako později s Něským vsunuli klíčové informace do pozadí akce — dostaneme je, leč jakoby potlačené, nikdo je nakonec nikomu okázale nevysvětluje, jsou zpřítomněné simultánně s probíhajícím děním.²³⁾ Gretkov je v Berlíně na výroční konferenci, a zatímco v příčně stříhané montáži sledujeme Gretkova v motelovém pokoji a Kirilla přicházejícího z parkoviště za ním, v televizi v motelovém pokoji běží reportáž o Gretkovovi: „[Hostem] konference ropné asociace zde v Berlíně je výkonný ředitel Pecos Oil, Jurij Gretkov. Za pouhých šest let Gretkov změnil Pecos Oil v ropné impérium...“ Záběry na Kirilla. „...jeden z nejbohatších mužů v Rusku. Poté, co získal práva na těžbu v Kaspickém moři a získal...“ Záběry na Kirilla, vcházejícího do pokoje ke Gretkovovi, který se na něj obrací, zatímco z televize zazní ještě „...na světě.“ Podobné zhuštěné a navíc přerušované uvedení postavy z televize souběžně s jejím prvním výskytem ve filmu je nekonvenční, zejména pak s ohledem na to, že žádnou další charakterizaci Gretkova už ve zbytku filmu nedostaneme (což je ještě nekonvenčnější, protože proces hollywoodského vyprávění zpravidla důležité informace různými způsoby opakuje) a uvidíme ho vždy jen úsečně jednat v konfrontaci s dalšími postavami (Kirill, Abbott). Soudržnost filmu se tím ale naopak posiluje, protože Gretkov je v důsledku redu-

22) Způsoby dosahování přehlednosti procesu vyprávění ve spolupráci s velmi rychlým střihem budu vysvětlovat na jiných scénách filmu dále v této studii.

23) Absence vysvětlení dějového pozadí postav Něského a Gretkova je jedním z důležitých posunů vůči scénáři a na DVD/Blu-ray dokonce najdeme vystřiženou scénu, která je zcela paralelní vůči dějovému uspořádání výsledného filmu a pozadí obou postav detailně vysvětluje. Viz dále v této studii.

kován na funkci. V prvním a čtvrtém bloku vyšle Kirilla proti Bournovi a odůvodňuje důležité události (berlínská vražda sledovaných mužů, krádež usvědčujících materiálů), ve třetím bloku jednoduše naznačí zrádcovo zázemí.

Když se vrátíme do motelového pokoje, Gretkov od Kirilla převezme ukradené spisy a vyšle ho dokončit úkol (baví se rusky):

GRETKOV: *Jdeš pozdě.*

KIRILL: *Záznamy.* [Ukradené během akce výše.]

GRETKOV: [Předává Kirillovi svazek bankovek.] *Zbytek dostaneš, až práci dokončíš.*

KIRILL: *Musím zamést stopy.*

GRETKOV: *Pospěš si, za hodinu ti letí letadlo.*

KIRILL: *Jsou ty informace určitě spolehlivé?*

GRETKOV: *Bude tam.*

Poslední větu pak proces vyprávění využívá jako navození, jež nás plynule přesune do další scény:²⁴⁾ v osmé scéně se vracíme zpátky do Goa (Bourne běží podél pobřeží, zatímco Marie prochází jeho poznámky, jde o poslední rekapitulaci hrdinovy rozhárané mysli), kam v deváté scéně dorazí i Kirill a hledá je. Bourne si jej všimne, sedne do auta, přibere Marii a snaží se Kirillovi, který je začal pronásledovat, v automobilu ujet. Během cesty si vymění místa, pročez Kirill po automobilové honičce ostřelovačskou puškou omylem zastřelí Marii namísto Bournu. Auto spadne z mostu do řeky, kde se Bournovi sice podaří Marii z automobilu vyprostit, ale už je mrtvá a on v tragické scéně loučení pozoruje, kterak ji proud odnáší pryč. V tomto případě se Kirillův informační náskok před ostatními postavami krátí, protože v krátké dvanácté scéně při pohledu z mostu na hladinu řeky dojde k závěru, že Bourne je úspěšně zavražděn.

Následují dvě klíčové scény, které shrnou a propojí dosavadní informace. Ve třinácté scéně berlínský vyšetřovací tým odhalí a sejme Kirillem zanechaný otisk prstu na roznětce. V databázi CIA v Langley otisk naleznou, ale přístup je zamítnut pod hlavičkou *projektu Treadstone*. Scéna opět končí jednoduchým navozením další scény, kdy Landyová při pohledu na obrazovku počítače prohlásí: „Co je, sakra, Treadstone? Sežeňte mi letenku, letíme do Langley.“ Ve čtrnácté scéně přistáváme s Kirillem v Moskvě, kde v autě na letišti čeká na svého zabijáka Gretkov.

GRETKOV: *Bourne?*

KIRILL: *Vyřízeno.*

GRETKOV: *Určitě je mrtvý? Nemáme totiž čas na...*

24) Tomuto postupu se zpravidla říká *dialogový háček*: významové vodítko v promluvě postav, které nás plynule přesouvá napříč scénami časem a prostorem. V tomto případě bychom se mohli zeptat „kde?“, přičemž následující série záběrů z Goa by nejen na tuto jednoduchou otázku odpověděla, ale současně i jednoduše napověděla, že Kirill míří právě za Bournem a Marií. Ke genezi užití pojmu srov. Lewis Herman, *A Practical Manual of Screen Playwriting*. New York: Meridian 1952, s. 144 (citováno dle David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006, s. 252); David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 33, 376; Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, s. 19–20.

KIRILL: *Je konec. Bourne, záznamy, otisk prstu.*

GRETKOV: [Předá Kirillovi peníze.] *Ozvu se ti za měsíc.*

Jako v případě každého bloku i ten první končí soustředováním procesu vyprávění na informace spojené nikoli s vyšetřováním, nýbrž s naznačením Bournova vnitřního rozpoložení. První a třetí blok spojuje motiv milostné fotografie Bournova s Marií, jež pro vykořeněného hrdinu reprezentuje emocionální zázemí, kterého už zřejmě nikdy nedosáhne. Bourne po sobě pálí všechny stopy, bere z úkrytu peníze, pasy s falešnými identitami, zbraň, definitivně opouští Goa. U zmíněné fotografie se však nad ohněm zastaví: spálí ji, nebo nespálí? Během druhého bloku při cestě do Mnichova zjistíme, že ji nespálil, a na konci třetího bloku pak sehraje důležitou roli v jeho smíření.

Pouze divák nyní vládne všemi důležitými informacemi. Bourne neví, kdo a proč Marii zabil — domnívá se, že to byl Treadstone. Kirill neví, že je Bourne naživu — myslí si, že zemřel pod hladinou řeky, díky čemuž se může na následující dva bloky vytratit. Landyová neví o vlivu třetí strany na její akci — domnívá se, že to byl Bourne. Rovnováha světů Jasona Bournova i Pamelý Landyové je narušena, základní otázky k zodpovídání jsou nastoleny.

II. Shromažďování dat a souběžnost dění (20.53–45.00)²⁵⁾

Druhý blok v reakci na položené otázky nutí postavy *shromažďovat informace*, přičemž každá *souběžně pátrá po své ose*. Proces vyprávění druhého bloku usiluje (a) narýsovat pro diváka obrysy slepé mapy událostí, do níž si bude moci bez větších vysvětlení sám zakreslovat objevy postav ve třetím bloku, (b) nastínit možnosti hrdinů, kteří toto pátrání budou provádět.

Začnu-li druhým jmenovaným cílem, pak nezasvěcený divák Bournovy možnosti stále nezná, zasvěcený divák Bournova vždycky především viděl reagovat na podněty. Bournova schopnost promptně taktizovat se v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI víceméně omezovala na to, že svými schopnostmi sám nejvíc překvapovaný hrdina během úniku z ambasády sáhl po evakuačním plánu na zdi a namísto zbraně si vzal od omráčené ochranky vysílačku. V BOURNOVĚ ULTIMÁTU přebírá aktivitu a řídí situaci sám, přičemž jeho kroky jsou vystavěny jako malé příběhy... něco udělá a proces vyprávění nás nechává pár sekund tvořit hypotézy, z jakého důvodu tak učinil. Druhý blok soubor Bournových možností vymezuje, a to jak skrze jeho samotné jednání, tak skrze expertní postavu Nicky Parsonsové, která měla v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI operativce Treadstonu na starost. Bourne cestuje na vlastní pas, přičemž těsně před zatčením se navíc přímo podívá do kamery — čemuž agenti CIA, kteří záznam studují, nedokážou porozumět.

LANDYOVÁ: *Co to vlastně dělá?*

ZORN: *Svoji první chybu.*

25) Trvání: 24 minut 7 sekund; počet scén: 25; průměrná délka scény: 58 sekund; počet záběrů: 589, průměrná délka záběru: 2,5 sekundy.

NICKY: *To není chyba. [Všichni se na ni otočí, několikasekundová pauza.] Oni chyby nedělají. Nejednají náhodně. Vždycky mají záměr i cíl.*

LANDYOVÁ: *Záměr a cíl jsme mu pokaždé dali my. Kdo mu je dává teď?*

NICKY: *Chcete ten horší scénář? On sám.*

Pravdivost této odpovědi dokazuje hned několik skutečností. Zaprvé, Bourne z Goa zamířil do Neapole, kde se nechal na svůj pas chytit — a to zejména proto, aby se kvůli němu spojili s velením, on se mohl dostat ke kontaktu a shromáždit základní data o tom, kdo a proč po něm jde. Zadruhé, hned po citovaném dialogu následuje scéna, v níž se Bourne v Mnichově osudově střetne s posledním přeživším agentem Treadstonu. Jak neapolská, tak mnichovská operace pomáhají ustavit Bourna jako přesně, rychle a s udivující efektivností jednající strategický stroj, který se ve třetím bloku chopí iniciativy a divák už musí být připraven v duchu výše tvrzeného neustále usuzovat, proč dělá, co zrovna dělá. Druhý blok ale seznamuje i s Pamelou Landyovou, jejímž oponentem je chladnokrevný kariérista Ward Abbott, který ji nutí reagovat... a zatímco Bourne vlastně shromažďuje jen ty informace, které jako diváci už známe, pak Landyová je zdrojem (a) rekapitulace děje předchozího filmu (čímž minimalizuje náskok zasvěceného diváka před nezasvěceným), (b) utváření mapy budoucího dění, do něhož nakonec (c) zaklapnou i Bournovy vzpomínky. Toto shromažďování faktů dynamizujících fikční svět optikou Pamel Landyové má **čtyři fáze**, přičemž klíčovým kompozičním postupem pro proces vyprávění je *souběžnost*. Zatímco o Bournovi postavy *ve zvukové stopě* mluví, my jej v přítomnosti *vidíme* jednat... a přesun pozornosti k jeho jednání zase ovlivní *právě probíhající* schůzka CIA, kdy zase *právě probíhající* dialog nebohého celníka (jemuž Bourne zrovna utekl z cely) s Pamelou Landyovou výrazně rozšíří Bournovu představu o současném dění a iniciuje další příval vzpomínek.

První ze čtveřice zmíněných fází je dialog Landyové se šéfem, aby získala přístup k utajeným materiálům Treadstonu.²⁶⁾ Navzdory kritice nechápe svou berlínskou akci jako neúspěšnou, protože mají vodítko, otisk na roznětce. Otisk na roznětce spadl pod Treadstone, Treadstone je proto klíčem k odhalení krtka v tajné službě. Po krátké deseti-sekundové scéně s Bournem přijíždějícím na lodi do Neapole jsme zpátky u Landyové. **Druhou** fází jejího shromažďování dat je minutová scéna se střihem průměrně každých 1,6 sekundy, brilantní ukázka informační úspornosti a síly „kulešovovské“ montáže. Scéna je přehledná díky leitmotivu střídavě se navracejícího zatvrzelého obličeje Landyové, který jako by adekvátně reagoval na sledované prvky. Nejdříve jde o identifikaci dosud anonymního otisku prstu s Bournovým jménem a fotografií. Přesuneme se k archivní krabici s utajenými materiály, k samotné složce s Treadstonem: k fotografiím Dannyho Zorna, Nicky Parsonsově a Jazona Bourna, u něhož se Landyová zastaví: „Poznámky: zrušená akce, dezertoval, možná ztráta paměti. Poslední kontakt Nicolette Parsonsová.“ (Rámování v detailu klouže po řádku v souladu s předpokládaným pohledem Landyové.) Po krátkém zaostření informační kanonáda přejde opět o úroveň výš: fotografie a průkaz Conklina, který byl „zabit v akci“. Landyová prstem rychle projíždí seznam jmen, sérii fotografií, za-

26) Zazní během něj i poznámka o Něského složkách. Avšak až do pětadvacáté scény pro nás nemá Něského jméno žádný konkrétní význam.

staví se u notebooku... a zvukový můstek vyzvánění telefonu nás postupně přesouvá do další scény, **třetí** fáze: telefonuje Abbottovi. Pozdější dialog s Abbottem v neurčité místnosti s mikrofony vytváří na jedné straně základ pro rivalitu během čtvrté fáze kolektivního jednání CIA, na druhé straně stvrzuje několik důležitých faktů: Treadstone byla jednotka vládních zabíjáků a Abbott se nijak netrápí tím, že právě on nechal svého kolegu Conklina odpravit („Bylo to nezbytné.“). Z hlediska kooperace shromažďování informací a souběžnosti dění je ale tato scéna klíčová zejména kvůli rozdělení Abbottovy výpovědi o projektu Treadstone (zvuk) a Bournova příjezdu do Neapole (obraz):

ZVUK	OBRAZ
ABBOTT: „Conklin držel ty kluky tak zkrátka, že to muselo dopadnout špatně.“	Celkový záběr pasažérů vystupujících z lodi, mezi nimiž je i Bourne.
„Bourne byl jeho jednička. Jenže měl úkol, podělal operaci a už nikdy se nevrátil.“	Detailní záběr, v němž Bourne vytahuje z kapsy pas.
„Conklin to nedokázal srovnat. Nenašel Bourna a všechno šlo do háje.“	Bourne se opět v celkovém záběru blíží k celnici
LANDYOVÁ: „Takže jsi nechal Conklina zabít? Když už mluvíme na rovinu.“	U téhle klíčové věty vidíme opět Landyovou, konkrétně detail jejího obličeje.
ABBOTT: „Věnoval jsem této službě třicet let a dvě manželství. Příští rok jdu do důchodu. Jestli si se mnou hodláš zahrávat, jdi k čertu. [...] Bylo to nezbytné.“	Většinu trvání jeho monologu sledujeme Abbotta z profilu... ale po rozhodném „jdi k čertu“ kamera nečekaně a rychle přerámuje na Landyovou, která na bezcitné Abbottovo glosování kolegovy vraždy překvapivě nijak nezareaguje.
LANDYOVÁ: „A Bourne? Kde je teď?“	Opět jsme v Neapoli, Bourne přistoupí k přepážce a v následném detailu předá pas celníkovi.
ABBOTT: „Mrtvý, namazaný v baru, kdo ví?“	Celník se dívá nejdříve do pasu, poté se rychle podívá na Bourna.
LANDYOVÁ: „Já možná ano. Minulý týden jsem měla v Berlíně jednu práci.“	Střih na Bourna, má nečitelný výraz v obličeji, celkově působí odevzdaně. Celník píše informace do počítače.
„Při té akci byl zabit náš důstojník i prodejce.“	Detail pasu v celníkově ruce: Je na jméno Jason Bourne.
„A zabil je Jason Bourne.“	I tuto klíčovou větu vidíme pronést přímo Landyovou v detailu. Následuje protizáběr na Abbotta, ale jeho reakce je nečitelná.

Do výslechové místnosti vejde Landyové podřízený a oznámí, že „nahore už čekají.“ Mezitím v Londýně dostane centrála CIA zprávu, že hledaný Jason Bourne byl zadržen v Neapoli. Pracovník zvedá telefon. Zpět v Neapoli čeká celník s Bournovým pasem, pasová kontrola Bourna vyzve, aby šel s ní. Společně odcházejí, dveře se za nimi zavrou.

Proces vyprávění se opět přesune k Landyové, jejíž shromažďování dat se ocitá ve **čtvrté** fázi, která je určující pro rekonstrukci minulosti událostí fikčního světa, byť vodítka jsou podobně jako v Bournových útržkovitých vzpomínkách jen neúplná, takřkajíc utopená v moři dalších informací. Toto předávkování netříděnými informacemi vyplyne nejlépe z nezkráceného přepisu scény, kde tučně zvýrazním ty podstatné narativní informace... jež jsou vzápětí přehlcneny daty, o nichž sice v danou chvíli jako diváci převážně víme, že jde o chybné spekulace, ale účelně odvedou pozornost, která se nakonec opět přesune k souběžně se odehrávajícím událostem v Neapoli.

LANDYOVÁ: **Před sedmi lety zmizelo z fondů CIA dvacet milionů při přenosu dat přes Moskvu. Během následujícího vyšetřování nás kontaktoval ruský politik Vladimír Něskij.** [Doslova na sekundu vidíme fotografii Něského za Landyovou na digitální prezentaci.] *Něskij tvrdil, že nám unikají informace a že nás obral jeden z našich lidí.*

VLÁDNÍ ÚŘEDNÍK: *A obral?*

LANDYOVÁ: *To jsme nezjistili. Plánovali jsme s Něským schůzku, ale byl zabit.*

VLÁDNÍ ÚŘEDNÍK: **Kým?**

ŘEDITEL MARSHALL: **Manželkou.**

LANDYOVÁ: **Případ šel k ledu, dokud jsme před měsícem nenašli zdroj. Dalšího Rusa v Berlíně, který tvrdil, že má přístup ke složkám k Něského vraždě. Mysleli jsme, že máme další kousek skládačky...** [Vidíme fotografie mužů zavražděných v Berlíně Kirillem během prvního bloku.] *Ukázalo se, že vrahem byl jeden z našich — Jason Bourne. Víme, že Treadstone tady není oblíbené téma hovoru, ale zjistili jsme pár zajímavostí. Tohle je Conklinův osobní počítač.* [Viděli jsme ho v rychlé montáži fotografií, jež si Landyová prohlížela v archivní krabici Treadstonu.] *Jeho soubory k Treadstonu obsahují šifrované klíče a údaje, ke kterým neměl mít vůbec přístup. Na harddisku jsme našli smazaný soubor s číslem bankovního konta v Curychu. V době smrti mu patřil osobní účet se sumou 760 tisíc dolarů.*

ABBOTT: *Víš, jaký měl rozpočet? Pořád jsme do něj cpali peníze a prosili ho, ať to drží v tajnosti.*

LANDYOVÁ: *Byl to jeho vlastní účet. V něčem jel.*

ABBOTT: *To má být považováno za jisté?*

LANDYOVÁ: *Jisté je, že jsem zrovna v Berlíně přišla o dva muže.*

ABBOTT: *A jaké máš vysvětlení? Conklin vylezl z hrobu, aby očistil své jméno? Ten muž je mrtvý.*

MARSHALL: *S tím nikdo nepolemizuje, Warde.*

ABBOTT: *Můj bože, Marty, Conklina jsi znal. Dává to smysl? Tohle všechno?*

MARSHALL: *Co z toho plyne, Pam?*

LANDYOVÁ: *Bourne a Conklin v tom jeli společně a Bourne pokračuje. Ta berlínská záležitost byla natolik velká, že Bournova vyhnala z úkrytu a on zase zabíjel. Tohle dává smysl?*

ZORN [vejde]: **Promiňte, že ruším, ale pas Jasona Bournova se před chvílí objevil v Neapoli.**

LANDYOVÁ: **Dobře, kontaktujte Neapol. Musí vědět, s kým mají co do činění. Zjistěte, koho tam máme.**

Obě popsané scény s Landyovou a Abbottem posilují důraz na střet mezi postavami, který je motivován zejména jeho rozvinutím v dalším bloku, kde vývoj Abbottovy kariéristické průraznosti přestane být jen katalyzátorem pro jednání Pamel Landyové. Každopádně po Bournově úspěšném neapolském úniku (s důležitými informacemi o pronásledovateli) jsou Landyová i Abbott vysláni do Berlína, aby Bourn konečně zlikvidovali — a po cestě nabudou ještě v Amsterdamu Nicky Parsonsovou. Všechny podstatné informace mají shromážděné a nezbyvá jim než čekat na Bournův další krok. I Bourne míří do Berlína, kde měl ke svému překvapení zabít dva muže, zatímco byl v Goa... přičemž Berlín v něm vyvolá další sled útržkovitých vzpomínek, který je tentokrát o něco konkrétnější než minule. Divák s fotografickou pamětí by v nich hypoteticky mohl rozpoznat Něského. Toho však proces vyprávění ukázal během Landyové prezentace příliš krátce. Zato je vzpomínka jednoznačně místně určena. Události dříve a nyní se sbíhají do jednoho města: Berlín. Na konci druhého bloku si Bourne po zavraždění kolegy v introspektivní scéně smývá z rukou krev. Poprvé po dvou letech někoho zavraždil a dlouho trvá, než se na sebe podívá do zrcadla. Režisér Paul Greengrass v audiokomentáři atmosféru scény i posun v psychice hrdiny charakterizuje:

„Tohle je jedna z mých nejoblíbenějších scén. Je tady úžasný detail. Načasování vzhlednutí... od toho, jak si drhne ruce. Je jasné, že mu pracují nervy a že ví, že se na sebe musí podívat. Je to nakonec pohled, který říká: ‚Udělám to za každou cenu.‘ Když hodí do koše ten zakrvácený ubrousek, víme, že se rozhodnul.“²⁷⁾

Zatímco první blok končil spálením „mostů“ a vnitřním rozloučením se s mrtvou partnerkou, druhý blok končí nastoupením cesty k odpovědím navzdory všem překážkám.

Proces vyprávění během druhého bloku neustále udržoval dvě souběžné linie dění, vědění i stylistického zprostředkování, aniž by je propojil přímou interakcí: Bourne slyší Landyovou jen z odposlechu, Landyová vidí Bournu jen ze záznamu kamer na celnici. Nerozumí si, přisuzují si spekulativní motivace, mají příliš mnoho neurčitých informací, které je třeba začít třídit a vyhodnocovat... kdy jako diváci máme nad oběma náskok jen potud, že víme o existenci třetí strany (Jurij Gretkov), která neměla zájem na předání materiálů.

III. Sbíhavé třídění a vyhodnocování dat (45.00–80.08)²⁸⁾

Ve třetím bloku se dostávají do popředí „intelektuální atrakce“ v podobě pocitu zpřítomnění dějové akce, taktických bournovských kroků a závratné dynamiky procesu vyprávění, jež se s bournovskou franšízou zpravidla spojuje a pro jejichž efektní nástup první dva bloky vytvořily nezbytné zázemí. Jistě, příčný střih a hra s perspektivami využily už sekvence berlínské akce či průběžného sledování blížícího se Bournu, stejně jako rychlý střih

27) Audiokomentář režiséra Paula Greengrass, *BOURNŮV MÝTUS* (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures [Czech Republic], 2004, čas: 43.33–44.10.

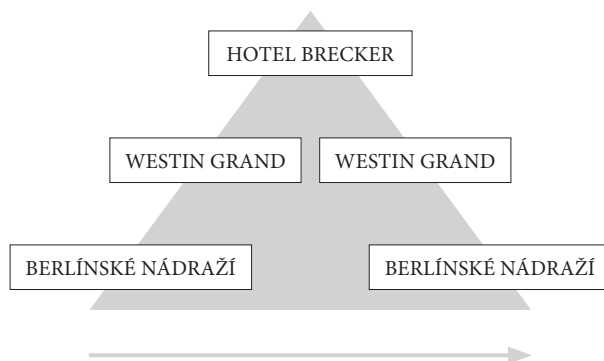
28) Trvání: 35 minut 08 sekund; počet scén: 26; průměrná délka scény: 81,1 sekundy; počet záběrů: 972, průměrná délka záběru: 2,2 sekundy.

s častými strhy kamery ozvláštňoval akční scény v Goa (průměrně stříhala 1,4 sekundy) nebo v Mnichově (samotná rvačka je průměrně stříhaná po 1,9 sekundách). Z hlediska výstavby filmového díla však byly první dva bloky navzdory určité překotnosti a nečekaným zvratům stále relativně klasické a najdeme jejich precedenty v samotném žánru špiónážního filmu z posledních dvaceti let. Nejlepším příkladem je *MISSION: IMPOSSIBLE* (1996). První blok *MISSION: IMPOSSIBLE* zachycuje sledování stopy k odhalení informačních úniků, kdy celá akce se ukáže být z hlediska procesu vyprávění srovnatelným trikem jako berlínská akce v *BOURNOVĚ MÝTU*. V napojení na hlavního hrdinu *MISSION: IMPOSSIBLE* Ethana Hunta vidíme naprosto neočekávatelné vyvraždění týmu jeho spolupracovníků skrze někoho z třetí strany. Podobně jako si Landyová myslí, že její berlínské spolupracovníky povraždil Bourne (*BOURNŮV MÝTUS*), rovněž operativní šéf CIA Kittridge vidí v Huntovi zrádce, jenž pro peníze zradil a nechal povraždit svoje kolegy (*MISSION: IMPOSSIBLE*). Bourne i Hunt jsou nuceni sbalit pasy, peníze a zbraně... a zjistit, co se vlastně stalo, což znamená jít tak moc naproti pronásledovatelům, že si to tito vůbec neumí představit. Film rovněž využívá excesivní postupy typu složitých sítí příčných stříhů, spojování různých vyprávěcích perspektiv a manipulací s informacemi. Jestli *BOURNŮV MÝTUS* diváka v prvních dvou blocích informacemi přehlcoval, pak *MISSION: IMPOSSIBLE* vedle toho účelově některé důležité zatajuje, i když divákovi nikdy přímo nelže. Jinými slovy, *BOURNŮV MÝTUS* v řadě ohledů svými prvními dvěma bloky jednoznačně navazuje na určitá směřování hollywoodského filmu spojená se zdůrazňováním samotné aktivity procesu vyprávění. Jistě bychom mohli *BOURNŮV MÝTUS* i *MISSION: IMPOSSIBLE* srovnávat i ve třetím bloku: v obou je nečekaně brzy odhalen dlouho skrývaný hlavní padouch, stejně jako je v obou kladen důraz na zpřítomnění procesu vyprávění (legendární průnik Ethana Hunta do centrály CIA v Langley). Leč na rozdíl od prvních dvou bloků už je jejich podobnost pouze povrchní a porozumění oběma filmům by podobná interpretace jejich systémových vlastností povytce zkreslovala. V souladu s výše řečeným totiž právě ve třetím bloku *BOURNŮV MÝTUS* konečně účelně využije všechny důmyslně rozložené informace i ustavené postupy k vytvoření dojmu závratného rytmu dění, které jako by se *právě teď* rozvíjelo přímo před divákovými očima.²⁹⁾

Přehlednost členitého třetího bloku je zakotvena **zprv** v pyramidální prostorové organizaci. Začíná a končí na berlínském nádraží: Bourne si nechá věci v úschovně, Bourne si vyzvedává věci z úschovny. Důležitým orientačním bodem je hotel Westin Grand, kde Bourne poprvé vidí Landyovou a kde Bourne svoji misi fakticky uzavírá. A určujícím centrálním uzlem, pomyslným vrcholem pyramidy, je pak hotel Brecker, místo střetu minulosti a přítomnosti, kde Bourne minulost rekonstruuje a Landyová dovodí (viz schéma na další straně).

Zadruhé, a to především, je blok řízen třemi základními strategiemi sbíhavosti, jež pro účely výkladu nazvu *sbíhavostí postav*, *sbíhavostí časových rámců* a *sbíhavostí příčinných řad*. Sbíhavost postav vede k očekávanému kontaktování Bourny a Landyové, nejdříve nepřímému (Bourne sleduje Landyovou), posléze přímému (telefonát) a vposled zprostřed-

29) Srov. již výše citovaná Greengrassova slova: Ve filmu usiluji o to, aby jeho události vypadaly, „jako by se odehrály právě teď. Působí, že se přímo před vámi rozvíjejí, takže se do nich vkládáte takřka jako do skutečných událostí ve svém životě.“ Bonusový materiál *Keeping It Real* in *BOURNŮV MÝTUS* (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures (Czech Republic), 2004, čas: 2.14–2.31.



kovanému (Landyová nezáměrně přes Nicky Parsonsovou předá Bournovi klíčová vodítka, Bourne Landyové napomůže vyřešit berlínské vraždy v minulosti i v přítomnosti). Sbíhavostí časových rámců myslím postupné doplňování „slepé mapy minulosti“, kdy se řetězce záblesků vzpomínek a nalezených vodítek nakonec protnou v precizním montážním splynutí přítomnosti a minulosti. A sbíhavostí příčinných řad je myšleno postupné odkrývání pozadí nové berlínské vraždy: zrádcem v tajné službě (a nepřímým vrahem Marie) je Ward Abbott napojený na Juriho Gretkova, což odhalenou minulost spojí s událostmi v relativní přítomnosti, a tak najdou zodpovězení všechny klíčové otázky předchozích dvou bloků. Zatímco nás totiž první dva bloky coby diváky informacemi účelově předávkovaly, třetí blok je skutečně především třídí a ve vztahu k položeným otázkám vyhodnocuje, což činí v rámci jednoho dynamického toku podnětů, v němž se i minulost stává aspektem právě odvíjené přítomnosti. Každou z těchto tří sbíhavostí nyní podrobněji rozeberu. Nehodlám přitom popisně rekonstruovat celé soustavy sbíhajících se prvků v rámci jednačtyřiceti scén a téměř tisícovky záběrů. Snahu o podobnou úplnost nahradím naopak záměrnou výběrovostí, kdy využiji načrtnutou „trojici sbíhavostí“ k objasnění tří klíčových strategií BOURNOVA MÝTU:

- Bournovo nekomentované jednání, jež tvoří precizně vystavěnou sérii taktických kroků a důsledek každého jeho činu vyplyne až po chvíli;
- práce s postupným propojováním zprvu nevstřícných flashbacků do toku podnětů sugerujících pocit právě probíhající akce;
- potlačení některých vysvětlujících linií scénáře, které by činily historické pozadí činů Abbotta a Gretkova pochopitelnějším, ale narušovaly by koncepci zpřítomnění.

Sbíhavost postav

První část třetího bloku zachycuje, jak Bourne pomocí několika vysoce racionálních kroků vzápětí po příjezdu do Berlína svou protivnici Landyovou vypátrá, sleduje a kontaktuje. Souběžně rozvíjené linie se tak začnou splétat v konfrontaci znalostí obou stran, ale zároveň je tato série scén brilantní ukázkou zpřítomnění procesuálního Bournova jednání, v rámci něhož často až z důsledků vyvozujeme příčiny, tedy důvody jednotlivých kroků

hlavního hrdiny. Kořeny tohoto vyprávěcího postupu se v rámci série objevily už v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI, zejména během střetu s protivníkem na venkově. Nalezneme je v jednoduché podobě i v prvních dvou blocích BOURNOVA MÝTU, když až zpětně pochopíme všechny Kirillovy kroky během berlínské akce, důvody Bournova rezignovaného odevzdání se neapolským celníkům či fikaně jednoduchou techniku „macgyverovského“ úniku z mnichovského domu pomocí plynu a novin v topinkovači. Daný postup nazývám *bournovským mikronarativem*: Bournovo jednání tvoří sérii jakýchsi kratičkých vyprávění, jejichž proces zprostředkuje několik nekomentovaných vodítek, nutí nás k rychlým hypotézám o jejich odůvodněních a po chvíli (zpravidla několik málo sekund, ale i minut) poskytne uspokojivé odpovědi: tím, co se *děje*, jsme soustředováni k tomu, co se *stane*, ale teprve zpětně dovozujeme, co se právě *stalo*. S nadsázkou řečeno, Bourne je jako šachový hráč, který dokáže myslet na tucet tahů dopředu, zatímco my se zmůžeme tak na dva až tři (ač jsme vybaveni žánrovými znalostmi, jež nám obvykle pomáhají).³⁰⁾ Využití tohoto principu v rámci zpřítomňujícího a dynamizujícího účinku představuje jeden z nejvíce ozvlášťujících prostředků druhého a zejména třetího dílu bournovské série. K podobnému závěru ostatně dospěl i Roger Ebert, který ve své recenzi napsal: „Film [od jiných] odlišuje Bournova vynalézavost. Je v něm scéna, kde během čtyř sekund zneškodní ozbrojeného agenta a ukradne mu z mobilního telefonu seznam kontaktů, a vy si pomyslíte, tenhle chlapík ví, co dělá. A co teprve jeho vynalézavé využití topinkovače? Je opojné sledovat jej, jak rozebere situaci a okamžitě na ni bez přípravy zareaguje, často pomocí laterálního myšlení.“³¹⁾ A jak bylo řečeno, třetí blok BOURNOVA MÝTU nabízí první systematictější využití bournovského mikronarativu během hrdinova vypátrání, sledování a kontaktování Pamely Landyové.

Bourne přijede do Berlína, na nádraží si vloží zavazadlo do úschovny a... maximální úspornost procesu vyprávění je zřejmá už z toho, že ve zvuku dřív slyšíme důsledky jeho činů, než je v obraze vůbec stihne vykonat. Zatímco totiž Bourne odchází od úschovny zavazadel, ve zvukové stopě už nechává proces vyprávění znít vytáčení telefonního čísla a vyzvánění telefonu. To by nebylo překvapivé, kdyby se pak tato část v obraze přeskočila. Avšak ve chvíli, kdy ve zvukové stopě *už slyšíme* německý úřední hlas mladé ženy, *teprve vidíme* Bourna vkládat telefonní kartu do veřejného automatu a přikládat si sluchátko k uchu. Vzápětí se nicméně obě roviny srovnají a následuje detail na berlínského průvodce v Bournových rukou, zatímco německy říká, že chce k telefonu Pamela Landyovou. Po chvíli dostane odpověď: Pamela Landyová v hotelu nebydlí. Poděkuje a hotel si v průvodci škrtne. Teprve v tu chvíli (a zejména po druhém neúspěšném volání) je zřejmé, že Bourne hodlá telefonicky projít všechny hotely, dokud mu k telefonu nezavolají Landyovou. V duchu hollywoodského „pravidla tří“ se mu to napotřetí povede...³²⁾ ale co jí chce říct? Nic, protože v tu chvíli položí. Landyová je ubytovaná v hotelu Westin Grand. Třiačty-

30) Srov. Radomír D. Kokeš, Bourneovo ultimátum: šachový mistr v pohybu. *Cinepur* 2007, č. 53 (říjen), s. 27. Todd McCarthy v recenzi pro *Variety* hovoří o hrdinových „stealthy anticipatory skills“, viz Todd McCarthy, Spy Pic's Bourne To Be Wild. *Variety*. 26. července — 1. srpna 2004, s. 63.

31) Roger Ebert, *The Bourne Supremacy*, 2004. On-line: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-bourne-supremacy-2004>> (Přel. RDK.).

32) V průvodci má však škrtnuté už tři hotely, takže ve skutečnosti jde o čtvrté volání a i v tomto případě proces vyprávění smrštil narativní čas.

řícetisekundová scéna je rozdělena do dvaceti záběrů střídajících velké celky s makrodetaily, extrémní úhly rámování, či naopak vytváří dojem časového poskočení záběru střihem bez pohybu kamery. Proměnlivost posilující dojem rychlosti a hektičnosti snímané akce je zajištěna i dalšími činiteli: první telefonát je relativně dlouhý, druhý naopak velmi krátký a třetí s váhavým „ano“, aby měl Bourne čas „významně“ položit; první telefonát je s mladou ženou, druhý s mužem, třetí se starší ženou.

Následuje přesun Bourny přes Berlín k hotelu Westin Grand, který má zaprvé obecně ustavující funkci (vidíme řeku, jež je později důležitá) a zadruhé se během něj Bourne překvapivě dlouze zadívá na sérii jasně žlutých plakátů. Pohyb rámování, který zastupuje jeho pohled, se na okamžik zastaví a na plakáty zaostří... Nahoře na plakátech je velký nápis „DEMONSTRATION“, následují menším písmem další informace o demonstraci a datum (6. prosinec 2004), ale hlavně je dole na plakátech opět velkým písmem napsáno „ALEXANDERPLATZ“. Zatímco u telefonního testování hotelů následovalo vysvětlení vzápětí po poskytnutých vodítkách, plakáty jsou naopak vodítkem s takřkajícím dlouhodobým dojezdem: Bourne později sjedná schůzku s Nicky Parsonsovou právě na Alexandrovo náměstí na čas, kdy tam pak probíhá demonstrace, jež terénním agentům i odstřelovačům CIA znemožňuje sledování. Po krátkodobých a dlouhodobých bournovských mikronarativích v hotelu Westin Grand přichází ke slovu ty střednědobé, kdy máme jako diváci čas zpětně docenovat důmyslnost jednotlivých kroků. Bourne po vstupu do hotelu zavolá na recepci s prosbou o spojení s Pamelou Landyovou. Telefon vyzvání, v příčném střihu vidíme Pamelu Landyovou v jejím pokoji mířit k telefonu, ale v tu chvíli už ve zvuku slyšíme recepci a jsme zase v hotelové hale, kde Bourne prosí o spojení s Pamelou Landyovou. Střih do pokoje Landyové, která právě zvedne první telefon: „Haló.“ Střih na detail telefonního přístroje recepci, jež začíná vytukávat číslo... následuje velký detail displeje... „RM 235“. Střih na Bournu hledícího na displej, střih na mobil skrytý v jeho pravé ruce pod kabátem, ze kterého se ozývá hlas Pamel Landyové: „Haló?!“ Střih na Landyovou, která pokládá telefon. Střih na recepci, která se Bournovi omlouvá, že linka je zrovna obsazená. Bourne poděkuje, že to zkusí později, otočí se... a ukončí hovor z mobilu: Ví, ve kterém pokoji Landyová bydlí. Střih na Landyovou, jež teprve teď zcela položí telefon. Její položení telefonu je extrémně zpomaleno a neodpovídá času konfrontace mezi recepcí a Bournem, což bylo nicméně nezbytné pro srozumitelnost příčinných vztahů. Zároveň můžeme v plynulém návazném střihu sledovat, jak vzápětí vychází z pokoje a hned poté z apartmánu, přičemž ji už sleduje Jason Bourne. Landyová odjíždí, Bourne jede v taxíku za ní. I nyní má jízda městem ustavující funkci, po cestě postavy míjí věž na Alexandrově náměstí.

Zatímco doteď proces vyprávění zprostředkovával spíše Bournovu pozici, nyní se pozice rovnoměrně dělí mezi Bournu a Landyovou. Landyová vystupuje z auta a míří do budovy CIA, Bourne ji vidí, ale jde překvapivě jiným směrem: Kam? A proč ji nesleduje? Vidíme ho jít po ulici, stoupat po schodech domu, vystoupat až na jeho střešku a vytáhnout z tašky odstřelovací pušku a zamířit, zatímco Landyová v příčném střihu celou dobu rozdává svému týmu příkazy, které mají vést k Bournově nalezení. Její monolog končí ironickým navozením následující situace: „Několik let jsme ovládali jeho život. Měli bychom být o krok napřed. Chcete jít domů? Najděte Jasona Bourny.“ Bourne vytočí na mobilu číslo, zahledí se do hledáčku pušky... a my spolu s ním vidíme Landyovou vprostřed zaměřovače přecházet za okny po kanceláři, slyšíme vyzvánění telefonu a vidíme i slyšíme ji

zvednout Bournův telefon. Teprve teď v úplnosti pochopíme, o co Bournovi celou dobu šlo, proč ji nekontaktoval už v hotelu a proč ji nepronásledoval po vystoupení z auta.

Jak bylo řečeno, v této poslední části sbíhání postav už se pozornost procesu vyprávění rozkládá mezi Bournu a Landyovou. Dané zdvojení má na jedné straně velmi praktické filmařské důvody. Bylo třeba dynamicky zaplnit čas, během něhož se Bourne musí plynule dostat na střechu — protože jeho pohyb sledujeme bez přestání *de facto* od Neapole, ale zejména od příjezdu do Berlína. Jenže stejně tak musel proces vyprávění přehledně ustavit obě prostředí akce, aby je pak mohl pomocí hledáčku pušky a telefonního kontaktu nejen efektně, ale hlavně zcela srozumitelně prostorově i příčinně spojit. Mohlo by se proto zdát, že celý motivační monolog Pamele Landyové má zejména vyplnit potřebný časový rámec... a z velké části tomu tak opravdu je, s podstatnou výjimkou jedné pasáže, určené Abbottovu mladému asistentovi Dannymu: „Potřebuju bystré oči. Projdi akci, při které jsme přišli o složky o Něském. Porovnej to s Bournovými přesuny. Důkladně to proveř a uvidíš, co najdeš.“ Jde o velmi nenápadné, ale zcela klíčové vytvoření jakési příčinné kotvy, která do jinak velmi sevřeného uspořádání třetího bloku vsune zásadní dějovou řadu: Danny Zorn později skutečně objeví nesrovnalosti v berlínské akci, během níž přišli o Něského složky, bohužel se o svoje poznatky podělí se špatným člověkem... zrádcem Wardem Abbottem, který Zorna na místě zavraždí. Než se ale k Abbottovi, Gretkovovi a pozadí komplotu dostaneme, vraťme se k momentu, kdy se Bourne představí v telefonu Pamele Landyové, zatímco ji sleduje v hledáčku své pušky.

Sbíhavost časových rámců

Bournova „zapomenutá“ berlínská vražda manželů Něských tvoří velmi důležitý referenční rámec veškerého dění v BOURNOVĚ MÝTU. Zároveň jako by svým zakotvením v minulosti fikčního světa vypadávala z úsilí o zpřítomnění procesem vyprávění distribuovaných událostí. Toto vypadávání je však čistě zdánlivé. Z hlediska času je vykořeněná pouze první flashbacková montáž, jíž začíná **první blok** — a vykořeněnost v tomto případě znamená ne-přítomnost, nýbrž nečasovost, neboť jde o Bournův sen. Podruhé se flashback objevuje až ve **druhém bloku**, v němž plní funkci důležitého prostorového vodítka. Bourne zamíří z Neapole do Berlína, protože v odposlechu slyšel Landyovou říkat, že tam měl zabít dva muže právě v době, kdy byl neoddiskutovatelně v Goa. Během cesty do Berlína v něm pohled na dálniční ceduli s nápisem Berlín asociuje podobnou dálniční ceduli s nápisem Berlín. Flashbacková montáž je nakonec i v tomto případě odhalena jako sen, ze kterého se Bourne probudí na dálničním odpočívadle. Berlín se tak ukazuje být místem, kde Bourne nejen získá odůvodnění Mariiny smrti, ale možná i odpověď na vlastní minulost.

Zatímco během prvního i druhého bloku se flashback objevil vždy jen jednou a vždy pouze ve formě Bournova snu, v **třetím bloku** se objevuje opakovaně a celé Bournovo jednání směřuje k rozřešení záhady. Vždy je však flashback přímo propojen s přítomností. Nejdříve jde o formu nezáměrného podnětu, poukazující na subtilně vystavěnou sbíhavost vědění Bournu a Landyové. Jde o jejich první telefonický kontakt, během něhož konfrontují svoje znalostní rámce a u něhož jsem skončil výklad o sbíhavosti postav:

BOURNE: *Vy teď řídíte Treadstone?*

LANDYOVÁ: *Treadstone byl ukončen před dvěma lety, jak sám víte.* [To už opravdu ví, řekl mu to mnichovský kolega.]

BOURNE: *Kdo tedy nyní plánuje mise?*

LANDYOVÁ: *Žádné mise nejsou. Je konec.*

BOURNE: *Co tedy chcete po mně?*

LANDYOVÁ: **Berlín.** [Pauza, střídání polodetailů Landyové, detailu Bournovy tváře a makrodetailu prstu na spoušti odstřelovací pušky, jíž míří přímo na Landyovou.] **Už jste zapomněl, co se stalo v Berlíně?** [Bournova tvář, prst na spoušti, opět Bournova tvář.] **Zabil jste dva lidi, Bourne.** [Sílí nemelodický hučivý hudební doprovod, detail Landyové skrze hledáček Bournovy pušky. Do zvukové stopy pronikají hlasy z vyvolaného flashbacku, zatímco vidíme Bournovu tvář, s prostřihem do rozostřeného pohledu hledáčkem pušky se obraz prolne do flashbacku. Se silným dozvukem, leč zřetelně zazní jméno: **Něskij. Vladimír Něskij.** Střih opět na Bourna, na prst na spoušti a na hledáček, skrze který Bourne zahlédne v okně vedle Landyové stát Nicky Parsonsovou.]

Nicky je dalším posuvníkem procesu vyprávění, ale ještě předtím je nabíledni vrátit se ke kratičkému flashbacku: ten je hned dvěma způsoby zakotven v přítomnosti. Zaprvé je reakcí na nezáměrný podnět Landyové, která dvěma v Berlíně zavražděnými lidmi pocho-pitelně myslí muže zavražděné Kirillem, nicméně Bournova paměť informaci vyhodnotí jako přímý odkaz k sedm let staré vraždě. Informace v přítomnosti a o nedávné přítomnosti je nečekaným, leč velmi účinným můstkem pro informaci o vzdálené minulosti — kdy konečně zazní i jméno Vladimíra Něského. Zadruhé, stejně jako u následujících flashbacků, jako by vzpomínání probíhalo v reálném čase *právě nyní*, kdy se přítomný Bourne v čase takříkajíc zastaví a trvání vzpomínané minulosti zabírá ekvivalentní časový úsek v přítomnosti. Právě jméno Vladimíra Něského se stane spojujícím prvkem s následujícím flashbackem, který situaci ještě více rozkryje. Bourne ještě během telefonátu s Landyovou využije toho, že si během jízdy autem všiml letáku svolávajícího na demonstraci na berlínském Alexandrově náměstí. Domluví schůzku s Nicky pod světovými hodinami u náměstí — tam unikne pozornosti pronásledovatelů (jako diváci jsme udržováni v napětí skrze střídání perspektiv, kdy dlouho nevíme, kde vlastně Bourne je) a podaří se mu Nicky v davu demonstrantů zmocnit.

Rozhovor s Nicky má dvě fáze. Nejdříve je skrze odposlech směřován k Landyové — v době, kdy měl být v Berlíně a vraždit její muže, byl v Goa a díval se, jak jeho přítelkyně umírá. (To z našeho pohledu není úplně přesné, protože Kirill byl v Berlíně a posléze v Goa jaksi taky, ale k nahlodání Landyové postačuje.) Podstatnější je z hlediska sbíhání časů druhá část rozhovoru, která už odposlechu nepodléhá — a kdy se ještě intenzivněji setkají minulost s přítomností.

BOURNE: *Co po mně chcete? Proč to na mě chcete hodit?*

NICKY: *Já jsem tady jenom kvůli Abbottovi, Jasone.*

BOURNE: *Abbott? Kdo to je?*

NICKY: *Conklinův šéf. To on rozpustil Treadstone.*

BOURNE: *Je tady v Berlíně?*

NICKY: *Ano.*

BOURNE: *To on řídil Treadstone? To on řídil Treadstone?!*

NICKY: *Ano, Conklin mu jako podřízený podával hlášení. Prosím, přísahám!*

BOURNE: *Co chtěla Landyová koupit? Jaké složky?*

NICKY: *Conklin. Šlo o informace o Conklinovi. Týkalo se to nějakého ruského politika.*

BOURNE: *Cože? [Nástup flashbacku. Nejdřív ruština ve zvuku, pak záběr zavražděného Něského na podlaze.] Něskij.*

NICKY: *Co? O čem to mluvíš, Jasone? [Střih na Bourna, střih na flashback... Conklinův hlas, který oznamuje konec výcviku, a zároveň záběr na dálniční ceduli směřující k berlínskému centru.]*

BOURNE: *Kdy jsem tady byl... v Berlíně?*

NICKY: *Cože? Co tím myslíš?*

BOURNE: *Kvůli Treadstonu. Mou složku znáš. Kdy jsem tu plnil úkol?*

NICKY: *Ne, ty jsi v Berlíně nedělal.*

BOURNE: *Můj první úkol. V Berlíně. Dělal jsem tu. Znáš mou služku.*

NICKY: *Nikdy jsi v Berlíně nepracoval!*

BOURNE: *Můj první úkol!*

NICKY: *Tvůj první úkol byl v Ženevě.*

BOURNE: *Zasraní lháři! [Rozzuří se a namíří Nicky pistolí na hlavu. Vyděšená Nicky pláče.]*

NICKY: *Přísahám! Přísahám!*

BOURNE: *Já vím, že jsem tu byl, Nicky!*

NICKY: *Nemáš to v záznamech! Nemáš to ve složce!*

BOURNE: *Já jsem tu byl!*

NICKY: *Nemáš to v záznamech, přísahám!* [Věta zazní jen ve zvukové stopě, souběžně s ní totiž proces vyprávění opět zařadí flashback, který ukáže Bourna nabíjejícího zbraň, již na někoho zamíří... ale než stihneme vidět na koho, obraz se skrze kompoziční návaznost prolne do identické pozice právě nabitě zbraně v Bournových rukou, která míří na hlavu vyděšené a plačící Nicky. Ve zvuku slyšíme zoufalé ženské výkřiky v ruštině, střihy po ose na Bournovu zarputile zkrivenou tvář, krátký střih na flashback vytřeštěných ženských očí, Bournova tvář v přítomnosti, záblesk střilející zbraně, zvuk výstřelu... **Na zlomek okamžiku není zřejmé, jestli šel z minulosti nebo v přítomnosti.** Pak ale přijde střih na polodetail krčící se Nicky v podřepu, kdy vidíme, jak Bourne složí zbraň a odejde pryč, zatímco Nicky pláče.]

V tomto klíčovém dialogu jednapadesáté scény se v jednom bodě setkají různé linie přítomnosti (Abbott a jeho vztah k Treadstonu, Landyová a její vazba k Něskému), různé aspekty minulosti (Bournova přítomnost v Berlíně, přítomnost ženy během Něského zavraždění) a v posilování napětí i přítomnost s minulostí (znovuprožívání minulosti v přítomnosti nás nutí bát se o Nicky). Současně jsme důrazně upozorněni na skutečnost, že Bournův úkol není v záznamech a že někdo z Treadstonu je musel vymazat... což je

o chvíli později využito k tomu, aby proces vyprávění nečekaně odhalil zrádce dříve, než se totéž povede Bournovi s Landyovou.

Nahlížení na minulost čistě skrze přítomnost je posléze náplní krátké (šestasedmdesát sekund), informačně značně výmluvné třiapadesáté scény. Bourne v internetové kavárně pomocí internetových vyhledávačů a archivů novin konečně objevuje, kdo byl Vladimír Něskij zač: „Vladimír Něskij, reformní ruský politik“, „Raně demokratický idealista a otevřený kritik privatizace naftařství“, „Ruský poslanec, který odsoudil korupci“. Následně skrze spojení Něského jména s Berlínem zjišťuje: „Vladimír Něskij a jeho žena nalezeni zastřeleni v německém hotelu“, „Vražda a sebevražda: poslanec a jeho žena zemřeli v Berlíně“. Proces vyprávění se od celých titulků přesouvá k větší soustředěnosti na detaily, takže vidíme přes celé okénko dvě slova článku „Hotel Brecker“, jež vzápětí v makrodetailu Bourne zadá do vyhledávače, který jej hodí na internetové stránky hotelu... a k adrese, načež Bourne prudce vstane a odejde. Zpřítomnění minulosti tu zdánlivě dosáhlo maxima... nicméně s ohledem na sbíhání jednotlivých linií do jednotného celku ještě dál dojde trojice složitě provázaných scén (55, 56, 57), jež nás společně s Bournem provede ve dvou časových pásmech od prostoru před hotelem Brecker přes recepci hotelu Brecker až do hotelového pokoje 645, kde byli ruští manželé tehdy ubytovaní.

V **pětapadesáté scéně** proces vyprávění nejdříve jen v příčném stříhu kombinuje jednoduché záběry prostrídání dvou časů: PŘÍTOMNOST: Bourne se dívá na hotel Brecker, štít hotelu Brecker; MINULOST: auto v minulosti přijíždí k hotelu Brecker, Conklin vede zmiňovaný monolog, že výcvik skončil, Bourne vystupuje a v poskočných střízích míří k hotelu Brecker; PŘÍTOMNOST: Bourne se dívá na hotel Brecker a vykročí k němu. Jako diváci jsme postaveni před stylistický vzorec v jeho snadno pochopitelné podobě, která bude v následujících dvou scénách komplikována. V **šestapadesáté scéně** už je montáž přítomných a minulých záběrů složitější, přičemž se udržuje dojem ekvivalence, jednotného trvání času: kolik času vidíme z času dění minulosti, tolik uběhne v čase dění přítomnosti. Bourne chce od recepčního pokoj číslo 645, přičemž nejdříve slyšíme ruský dialog a posléze skrze jeho *přítomný* pohled na stranu vidíme s někým rozmlouvajícího Něského v *minulosti*. Do zvuku minulosti souběžně zazní recepčního omluva v přítomnosti, že pokoj 645 nemá... jen 644. Bourne kývne, odevzdá pas a odchází. V šestém patře při chůzi po chodbě vidí sám sebe v protizáběru vcházet do pokoje 645. Vykročí k pokoji i v přítomnosti. **Sedmapadesátá scéna** začíná na recepci hotelu Brecker, kam faxem dorazí Bournova fotografie s upozorněním — recepční jej pozná a zvedá telefon. Bourne v přítomnosti vejde do pokoje 645. K recepci přistoupí němečtí policisté a prohlížejí si Bournův pas. Bourne v přítomnosti prochází pokojem. Agent CIA v centrále s Landyovou se ptá do telefonu: „Kde? Hotel Brecker!“ Landyová se ptá, jak je to daleko. Šest minut. Bourne se v přítomnosti rozhlíží po apartmá, zatímco zaznívá ruský hlas z minulosti. Policejní auta se řítí berlínskými ulicemi. Policisté vystupují, řadí se v hotelové hale a míří s nabitými zbraněmi nahoru za Bournem. Ten se stále pomalu rozhlíží po pokoji, dialog z minulosti se stává zřetelnějším — a nečekaně následuje stříh na Bournův hlediskový záběr z minulosti, kdy vidí z úkrytu telefonujícího Něského. Prostříh na Bournův připravující si v minulosti stříkačku, sledující Bourne v přítomnosti, zatímco zvuk z minulosti plynule pokračuje. Telefonující Něskij z Bournova pohledu, Bourne v minulosti se připravuje... a náhle přichází zřetelný ženský hlas, opět stříh z Bournova pohledu na volajícího

Něského: ke zdroji ženského hlasu se otočí, vstoupí jeho žena a políbí jej. Bourne v minulosti zaváhá. Vidíme detail jeho oka hledícího zpoza dveří koupelny, kde je skryt. Žena se svléká, Bourne se skryje, zakleje, skloní stříkačku a vezme do ruky zbraň (ve stejné pozici, v jaké jsme ji viděli během vzpomínky při dialogu s Nicky). Bourne v přítomnosti zkameněle „hledí“ na „probíhající“ obrazy minulosti, kamera lehce najíždí na jeho tvář. Opět stříh na jeho pohled na objímající se manžele Něské. Připraví si zbraň, Něská vstupuje do koupelny, Bourne ji prudce otočí, z její pozice zastřelí Něského a vzápětí strelí zblízka do hlavy ji, načež jí zbraň vloží do ruky. Celá akce se ještě v eliptické montáži zopakuje, tentokrát s důrazem na rodinnou fotografii Něských s dcerou. Conklinův hlas a posléze i tvář: „Gratuluji, vojáku, tvůj výcvik skončil.“ Jsme opět v přítomnosti v symbolickém záběru: vidíme Bournu zezadu, otočí se a ukáže se ještě dvakrát v odrazu. Zazní telefon, policisté už jsou na chodbě... zatímco Bourne je v jiném pokoji, než si pronásledovatelé myslí. Detailní rozpis akcí byl důležitý, aby jasně vyplynula práce s plynulým sbíháním minulosti s přítomností. Tato je totiž dokonale srozumitelná, čehož proces vyprávění dosahuje využíváním několika vzorců:

- (a) *klasické konvence návaznosti pohledu*, kdy je divák naučen vnímat jako prostorově a příčinně srozumitelné i velmi rychlé střídání hledící postavy a jí sledované akce (tentozvorec je navíc v jednodušší podobě ustaven už v předchozích dvou scénách);
- (b) *plynulosti zvukové stopy*, která zaprvé překlenovala střihy napříč časem a zadruhé informovala o prostorové pozici hovořících, zejména Něské;
- (c) *„objektivizace“ zobrazované minulosti*, kdy Bourne takřkajíc nahlíží svoji minulost jako zdramatizovanou akci, v níž je sám jednou ze zobrazovaných postav... kdyby se totiž v minulosti jako postava vůbec neobjevil, protože se logicky celá odehrávala z jeho pohledu, byla by celá montáž mnohem méně srozumitelná.

Působivost celé rekonstrukce událostí je zvyšována i jejím zarámováním do akce policistů/agentů CIA: vyběhnou nahoru — celá rekonstrukce minulosti — zaútočí na pokoj 644, ve kterém měl Bourne bydlet. Jejich útok na jedné straně emocionálně stvrdí rekonstrukci nepříjemné vzpomínky, na druhé straně nenechá diváka dlouho přemýšlet, co nového se vlastně dověděl. Skutečné umocnění scény přijde až na samém konci čtvrtého bloku, v němž Bourne vysvětlí, co se v pokoji 645 stalo a co z toho pro sebe vyvozuje, což je pro vyznění snímku mnohem důležitější než sama rekonstrukce události. Důležité rovněž je, že skutečný průběh vraždy Něského zrekapituluje v šedesáté scéně i Landyová, která konečně pochopí Bournovy pohnutky... a uvědomí si nepřímo i to, kdo asi Bournu na Něského vyslal (a jen Conklin to nebyl).

Když strategie postupného sbíhání časových linií ve třetím bloku shrnu, tento nabídl hned tři vzájemně se rozvíjející fáze. První bylo implicitní zprostředkování minulosti v telefonickém dialogu s Pamelou Landyovou. Druhou fází představovalo explicitní zprostředkování minulosti, a to jak v dialogu s Nicky — skrze identifikaci „ruského politika“ —, tak během Bournovy rešeršní činnosti v internetové kavárně. Třetí fáze využila všechna dosavadní vodítka a napříč trojicí scén dosáhla účinku zpřítomnění odhalované minulosti v plynule probíhající dějové akci.

Sbíhavost příčinných řad

BOURNŮV MÝTUS neustále pracuje s dvěma relativně paralelními řadami příčin a následků. Ta bournovská je zřejmá: snažíme se spolu s Bournem skrze jeho současné jednání pochopit, co a proč udělal v minulosti. S druhou příčinnou linií je to ošemetnější. Začíná během oné berlínské akce v prvním bloku, při níž Kirill na Gretkovův příkaz zavraždí agenta i kontakt Pamelu Landyovou a ukradne Něského složky — aby se zabránilo odhalení krtka v tajné službě a zřejmě i jeho spojitosti s Gretkovem. Cílem Kirilla s Gretkovem bylo akci hodit na Bourna. A třebaže Bourne útok v Goa přežil, přinejmenším pro Landyovou se naplánovaný „odklon“ příčinné řady uskutečnil, protože celý druhý blok i větší část třetího zůstávala ruská linie upozaděna. Proces vyprávění se tak mohl cele soustředit na dynamicky se rozvíjející souběžné (druhý blok) a sbíhavé (třetí blok) linie Bourna a Landyové. Jak ale dostat do dění linii vzpírající se strategii zpřítomnění, tedy detektivní linii okázale zakotvenou ve vysvětlování minulosti, aniž by proces vyprávění narušil plynule rozvíjené postupy? Jde o opodstatněnou otázku, protože tvůrci BOURNOVA MÝTU pravděpodobně stáli před důležitou volbou: *bud' upřednostnit soudržnost světa, anebo soudržnost procesu vyprávění*. A jakkoli je úsilí rekonstruovat z analytického hlediska původní filmařské volby aktivitou povýtce spekulativní, máme tentokrát k dispozici několik docela konkrétních náznaků, jak mohla vypadat obě z možná zvažovaných řešení.

Dostupný scénář je v klíčových blocích jedna a zejména tři mnohem klasičtější než výsledný film. Namísto úsilí o zpřítomňující účinek v nich nacházíme tradičnější střídání scén i perspektiv. Gretkov se o Bournově přežití dozví mnohem dříve,³³⁾ ještě před Bournovou návštěvou v Mnichově, a společně s Kirillem se přesunou do Berlína.³⁴⁾ Tam se s ním po zavraždění Dannyho Zorna na osiřelém nočním náměstí setká i Abbott a požádá ho o pomoc.³⁵⁾ Landyová objeví potenciální spojitost s Něským až po Bournově návštěvě hotelu Brecker, kde tento zanechá na zrcadle nápis: „JÁ ZABIL NĚSKÉHO.“³⁶⁾ Spolu se svými kolegy agenti postupně rekonstruuji, kdo byl Vladimír Něskij zač a jak z jeho smrti těžil Gretkov i někdo z Treadstonu.³⁷⁾ Odhalení Abbottovy zrady proběhne zcela nezávisle na Bournovi, přičemž Abbott před svým závěrečným sebevražděným řešením stihne Gretkovovi do Moskvy zavolat a před přijíždějícím Bournem jej varovat.³⁸⁾ Jinými slovy, scénář se v určitou chvíli relativně dlouhodobě odklání od Jasona Bourna i tlaku časové tísně. Namísto překotného tempa a zpřítomňujících postupů klade text Tonyho Gilroye a Briana Helgelanda *důraz na soudržnost, srozumitelnost a pravděpodobnost*³⁹⁾ zprostředkování všech aspektů minulosti i přítomnosti světa. A my přitom můžeme porovnat obě vzájemně jen stěží slučitelné verze: (a) z hlediska vysvětlování dynamiky a aranžmá světa soudržnější a srozumitelnější verzi scénaristickou, (b) nesoudržnější

33) T. Gilroy – B. Helgeland, *The Bourne Supremacy: Compiled From Drafts*, s. 44–45.

34) Tamtéž, s. 59.

35) Tamtéž, s. 89–91.

36) Tamtéž, s. 89.

37) Tamtéž, s. 96–97.

38) Tamtéž, s. 98–99.

39) Bourne například ve scénáři neobvolá tři hotely, než najde Landyovou, ale desítky hotelů (tamtéž, s. 55). Je to pravděpodobnější verze, ale zdržovala by vytváření zpřítomňujícího dojmu před divákem se přímo odehrávající plynulosti Bournových akcí.

a méně komunikativní verzi filmovou, jež však zachovává soudržnost nastolených postupů procesu vyprávění. Na DVD najdeme v bonusových materiálech dvě plně natočené a sestříhané scény, jež jsou bezesporu přínosné pro pochopení toho, co se možná tvůrci nakonec rozhodli ze soudržnosti příběhu obětovat, aby zachovali soudržnost zpřítomňujícího konceptu.

První z těchto scén je důležité berlínské noční setkání Abbotta s Gretkovem:

ABBOTT: *Jsou na stopě Něskému. Jsou teď v hotelu Brecker.*

GRETKOV: *Povede stopa k nám?*

ABBOTT: *Ne, samozřejmě, že ne. Ve spisech nic není. Ať najdou cokoliv, uškodí to Conklinovi.*

GRETKOV: *A ta žena? Landyová?*

ABBOTT: *Vodil jsem ji za nos, proboha. Udělala, co jsem chtěl. Šla po Conklinovi tak rychle, až to bylo směšné.*

GRETKOV: *Ještě něco?*

ABBOTT: *Ve sklepě je tělo. Danny Zorn. Smíchám všechno dohromady. Zorna, Conklina, Bourna... i tu holku Nicky, ale zbav se toho zatracenýho těla. Dlužíš mi jednu službu, Juriji. [Gretkov odchází do noci, Abbott zvedá límec a kráčí na druhou stranu. Vidíme Gretkova nastupovat ke Kirillovi do auta: „Hotovo. Na letiště.“ Odjíždějí pryč, Abbott je zrazen, ale ještě to netuší a kráčí po nábřeží do noci.]*

Druhá natočená scéna pak osvětluje zbývající souvislosti v minulosti světa, když propojuje všechny příčinné nitky a důsledně rekonstruuje, jak byl Abbott odhalen... zatímco Bourne už je na cestě do Moskvy.⁴⁰⁾ Scéna se odehrává v hotelu Westin Grand a očividně unavený Abbott přichází k rozmlouvající skupině kolem Pamel Landyové:

LANDYOVÁ [k Abbottovi]: *Promiň, že tě budím.*

ABBOTT: *Nespál jsem. [Obrátí se k Nicky, kterou objevili poté, co ji Bourne zanechal vystrašenou pod Alexandrovým náměstím.] Jste v pořádku?*

NICKY: *Jo, díky.*

ABBOTT: *Tak co se stalo?*

CRONIN: *V pokoji, kde byl dnes večer Bourne, se před sedmi lety odehrála vražda a sebevražda. Ruský pár, Něstí.*

ABBOTT: *Něskij.*

CRONIN: *Reformátor. Expert na naftařské těžební smlouvy v Kaspickém moři. [...]*

ABBOTT: *Takže sebevražda před sedmi lety...*

LANDYOVÁ: *Máme tu pro tebe drobnou teorii. Píše se rok 1989. Zeď padla a východní Evropa se nečekaně otevírá světu, ale nemůže s ním držet krok. Na volném trhu se dají vydělat velké peníze. [...] Zejména v Kaspickém moři. Jde o obrovské zásoby ropy, větší než v Severním moři. A najednou tenhle chlap Něskij, otravnej idealista, hodlá rovnoměrně zpřístupnit ropné bohatství. Blázen, plete si kapitalismus s demokracií. [...]*

40) Na rozdíl od nočního setkání tady nejde o věrnou adaptaci scénáře, spojují se a rozšiřují dvě jeho oddělené scény (ve scénáři strany 91–92 a 96–98), kdy Abbott byl až ve druhé.

Po jeho smrti všechny smlouvy shrábla jedna společnost, Pecos Oil... přesně za 20 milionů dolarů. Náš kontakt, který byl zabit minulý týden, tvrdil, že jsme měli v organizaci krtka, který zneužíval zdroje. Pracoval pro Jurije Gretkova, šéfa Pecosu.

ABBOTT: *A ten náš krtěk...?*

CRONIN: *Ten týden, co byl Něskij zavražděn, informace o Bournově pohybu ze spisů Treadstonu zmizely.*

LANDYOVÁ: *Gretkov nabídl těžební smlouvy a náš krtěk poskytl zabijáka, který jim uvolnil cestu.*

ABBOTT: *Conklin. [Všichni se po sobě krátce podívají.] Asi jsi měla celou tu dobu pravdu.*

LANDYOVÁ: *Ještě jednu věc.*

ABBOTT: *Ano?*

LANDYOVÁ: *Našli tělo Dannyho Zorna. Je mrtvý. Našli ho ve sklepě domu, kde na nás minulý týden udeřili.*

ABBOTT: *Proboha!*

LANDYOVÁ: *Řekl ti něco? [Viděla je totiž několik scén zpátky společně odcházet.]*

ABBOTT: *Ne, ne, ne. Musel to být Bourne.*

LANDYOVÁ: *Ano. Bezpečnostní záznamy to potvrdí. Bourne teď jede do Moskvy.*

ABBOTT: *Co bude, sakra, dělat v Moskvě?*

LANDYOVÁ: *Nevím.*

ABBOTT: *Tak jo. Měl bych zavolat rodině Dannyho Zorna. [Všichni se po sobě podívají s tím, že už tuší pravdu — a Abbott míří do svého pokoje.]*

Proces vyprávění je v této „scenáristické variantě“ opravdu mnohem komunikativnější, ale nikoli nutně vhodnější pro film jako systém. Zaprvé se zcela opouští soustředěnost na Jasona Bourna. Zadruhé se rozbíjí dynamika třetího bloku jako časově sevřená a plynule se rozvíjející série příčin a následků. Zatřetí je nám poprvé odepřeno dospět k poznání společně s Pamelou Landyovou — proces vyprávění je najednou zprostředkovan i skrze Abbotta, který dosud Pamele Landyové „jen“ oponoval a nutil ji v konfrontaci s ním korigovat hypotézy (jakkoli manipulativně). Soudržnosti fikčního světa by se tak skutečně obětovala soudržnost procesu vyprávění — zatímco výsledné filmové dílo volí opačnou strategii a upřednostňuje soudržnost procesu vyprávění, i když mnohé z příčin zapuštěných v minulosti zůstávají utajeny.

Ve filmu sice zůstaly dva čistě Abbottovy vstupy, ale první je stále příčinně napojen na Landyovou a druhý na Bourna. Vidíme Abbotta zavraždit Dannyho Zorna ve sklepení, ovšem ten tam svého vraha sám zavedl — a to v přímé návaznosti na úkol zadaný Landyovou (motivační monolog). Později k hotelu Brecker pro změnu Abbott přijíždí po zavraždění Zorna v návaznosti na Bournův krok. Ani tentokrát navíc nepřijedeme s Abbottem, nýbrž ho vidíme přijet. Strategie zpřítomnění a příčinné sevřenosti zůstává zachována... stejně jako během Abbottova hotelového telefonátu Gretkovovi, který se od něj definitivně distancuje. Ukáže se totiž, že Bourne byl celou dobu jejich hovoru skryt ve tmě:

ABBOTT: *Asi by mi moc neprospělo, kdybych volal o pomoc.*

BOURNE: *Moc ne. [Chvilí se odmlčí.] Zabili jste ji.*

ABBOTT: *Byl to omyl. Měl jsi to být ty. Existovaly složky, které mě spojovaly s Něského vraždou. Kdyby složky zmizely a oni podezřívali tebe, deset let by se honili za duchem.*

BOURNE: *Takže Něskij stál v cestě. Proto zemřel? Proto jste zabili Marii?*

ABBOTT: *To ty jsi Marii zabil... když jsi nastoupil do jejího auta. V okamžiku, kdy jsi jí vstoupil do života, byla mrtvá. [Rozhořčený Bourne přistoupí k Abbottovi, přitiskne mu hlavu na stůl a namíří na něj zbraní.]*

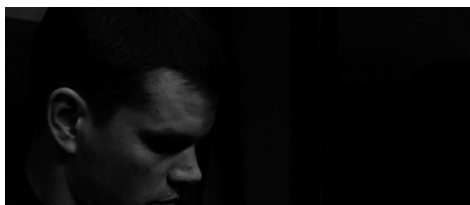
BOURNE: *Říkal jsem tvým lidem, ať nás nechají na pokoji! Zmizel jsem, byl jsem na druhém konci světa!*

ABBOTT: *Neexistuje místo, kde by na tebe nepřišli. Takhle to končí. Tohle jsi, Jasone, zabiják. A vždycky budeš. [Bourne je rozčilený, přerývaně dýchá, zatímco zbraní míří Abbottovi na hlavu.] Do toho, udělej to! Udělej to!*

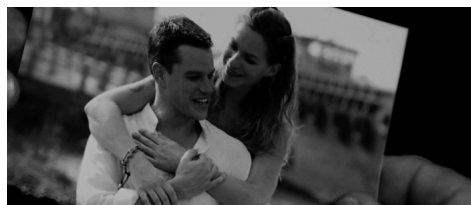
BOURNE: *Ona by to tak nechtěla. To je jediný důvod, proč jsi ještě naživu. [Ukáže Abbottovi diktafon, kterým celý rozhovor zaznamenal. Položí vedle Abbotta na stůl zbraň... a odejde.]*

Další příčinná linie prvního bloku je tak uzavřena, Bourne odjíždí na nádraží... a Landyová od něj obdrží hotelovou poštou balíček s diktafonem. Při srovnání s návodně vysvětlujícími verzemi výše zůstávají naše možnosti rekonstruovat detaily minulosti náčrtkovité a nesoudržné, leč zůstává soudržný zpřítomněný proces vyprávění, kdy minulost se vyjevuje jakoby mimoděk v napjatých dialogických výměnách. Stojí za povšimnutí, že ačkoli Bourne poskytne prostor pro stručné vysvětlení minulosti návodnou otázkou, zda Něskij zemřel, protože stál v cestě, Abbott mu vůbec neodpoví.

Na trojici po sobě jdoucích částí třetího bloku jsem demonstroval tři strategie sbíhavosti, které BOURNŮV MÝTUS systematicky uplatňuje a v této systematickosti dokonce neváhá obětovat tradiční úsilí hollywoodského filmu o maximální uzavřenost vyprávěného příběhu. Třetí blok končí nejen odhalením Abbotta, ale zejména cestou Jase Bourna do Moskvy: zatímco na konci druhého bloku z rukou doslova smýval krev zavražděného kolegy, tentokrát (víceméně) ušetřil život nepřítele a předal jej spravedlnosti. Marie mu těsně před smrtí řekla, že má na výběr — a Bourne se ve vlaku do Moskvy s vědomím, že měla pravdu, opět dívá na jejich společnou fotku (viz obr. III. 1–2). Tu, již při odjezdu z Goa (první blok) nespálil a během cesty do Mnichova (druhý blok) ho spíš ponoukala k pomstě. Abbott je dopaden, Bourne v očích Landyové očištěn. Našel svou volbu a zřejmě se do Moskvy nevzdává pomstít. O co mu tedy nyní půjde? Proč tam jede? Právě odkládané rozřešení relativně dlouhodobého bournovského mikronarativu nás plynule přesuává z třetího do čtvrtého bloku — i k formě sbíhavosti, jež se stala svého druhu značkou bournovské série: *sbíhavosti pohybu*.



III. 1



III. 2

IV. Sbíhavost pohybu: paralely a odkládání (80.08–100.16)⁴¹⁾

Odrazím-li se od vlastní divácké zkušenosti, pak v rovině inscenovaných akcí je pro mě z hlediska posouvání zkušenosti s akčním filmem nejopojnější právě schopnost bournovských filmů „splést do jednoho copu“ několik různých hledisek, prostorových rámců a cílů. Každý jeho „pramen“ tvoří na jedné straně samostatnou linii akce. Navzdory těkavému rámování ruční kamery, rychlým strhům kamery, závrtné rychlosti střihu, měnícím se prostředím, směřům a rychlostem pohybů ale na druhé straně všechny rozmanitosti přehledně komunikují. Určitěji řečeno, podobně jako z AGENTA BEZ MINULOSTI zůstane v paměti scéna Bournova elegantního útěku z americké ambasády, kdy po něm jdou desítky cvičených zaměstnanců, jednou z klíčových scén BOURNOVA MÝTU je únik napříč Berlínem z hotelu Brecker s půlkou berlínské policie v patách. Právě z ní ostatně vychází Mark Kermode, když o BOURNOVĚ MÝTU píše:

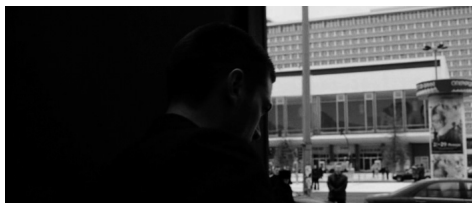
Po většinu času jde o pronásledování, pronásledování a další pronásledování: ven z oken, nahoru po požárním žebříku, horem po střechách, spodem metrem, předlidenými ulicemi, po lodích, přes i pod mosty. Dokonce ještě více než UPRCHLÍK je BOURNŮV MÝTUS film, který existuje takřka cele pro vzrušení z pronásledování, klopýtnutí a následných pokračování v běhu — a to celé v maratónském stylu po celé dvě hodiny, během nichž Bourne rozehrává dramatickou hru na kočku a myš se svými Nemesemi.⁴²⁾

Zatímco však následující BOURNEOVO ULTIMÁTUM dospělo k účinnému propojení sbíhavostí popsaných výše a komplexní sbíhavosti pohybu, pak v BOURNOVĚ MÝTU využívá proces vyprávění sbíhavosti pohybu ve svých prvních třech blocích stále především jako *posuvník*. Protože už jsou však ve čtvrtém bloku všechny důležité příčinné řady uzavřeny, vystupuje sbíhavost pohybu pojednou do popředí... a namísto posouvání naopak *zdržuje*. Spirálovitě odsouvá Bournovo splnění relativně jednoduchého cíle, jímž je setkání Bourna s pozůstalou dcerou jím zavražděných Něských. Nástrojem tohoto zdržování je ústřední postava prvního bloku, která je vůči Bournovi v řadě ohledů paralelní: zabiják Kirill. Ačkoli Kirill zůstal po celé dva bloky potlačen, nyní ho proces vyprávění prostřednictvím roztrpčeného Gretkova navrácí do dění a nechává postupně sbíhat jeho pohyb s pohybem Bourna.

Bournův pohyb Moskvou je uzavřen do tří fází překvapivě sevřeného časového rámce s minimem výpustek: jako zákazník v taxíku, jako zraněný na pěším útěku, jako řidič ukradeného taxi, jehož únik městem se postupně mění v souboj. Celou dobu je přitom jeho pohyb prostřiháván se souběžným pohybem Kirillovým. Paralela mezi nimi je rozvíjena hned od počátku čtvrtého bloku: Kirill ze zšeřelého nočního klubu vyjde do přesvětlené ulice (IV. 1–2) podobně jako Bourne vyjde do denního světla z přítmi nádraží (IV. 2–3).

41) Trvání: 20 minut 8 sekund; počet scén: 12; průměrná délka scény: 100,1 sekund; počet záběrů: 545, průměrná délka záběru: 2,2 sekundy.

42) Mark K e r m o d e, Bourne to Run. *New Statesman*, 16. srpna 2004, s. 34 (Přel. RDK).



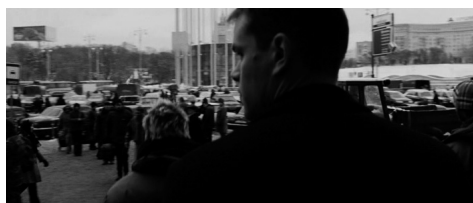
IV. 1



IV. 2



IV. 3



IV. 4

V první fázi sekvence je proces vyprávění informačně střídmý. Nechává nás v nejistotě, kam Bourne přesně míří a proč, stejně jako neprozrazuje, jak daleko pronásledující Kirill od Bourna je. Na konci první fáze se divák dozví, že Bourne hledá mladou Něskou, jež se ale přestěhovala na novou adresu, již našel v telefonním seznamu na nádraží. Bourne se za ní vydá pěšky, přičemž právě v ten moment se oba muži na okamžik střetnou: Kirill zdálky Bourna postřelí, ale vzápětí jej ztratí, protože ho zdrží moskevští policisté. Ve druhé fázi sekvence moskevské honičky jsou oba muži postaveni do přímého srovnání. Pronásledovaný Bourne i pronásledující Kirill pravděpodobně provádějí tytéž úsudky, procházejíce s krátkým časovým odstupem stejnými místy. Jen v jediný moment musí dostat Kirill náповědu, a to když Bourne zajde do přeplněného obchodu, aby (v duchu bournovského mikronarativu, jak uvidíme dále) tam ukradl mapu, utěrky a láhev vodky, čímž vyvolá rozruch a upozorní na sebe poprvé v davu bloudícího Kirilla.

Pro vysvětlení sbíhavosti pohybu i precizní výstavby zdánlivě neorganizovaného stylu bude ale nejdůležitější třetí fáze sekvence: automobilová honička ulicemi Moskvy. Todd McCarthy ve *Variety* poznamenává: „Jeden si musí představovat, že chybějící srozumitelnost, návaznost a soudržnost této fantastické bojové sekvence je záměrná, protože její účinek je bezmála impresionistický.“⁴³⁾ Pokusím se prokázat nejen onu McCarthyem nejisté zvažovanou záměrnost, ale i významně vyšší míru jasnosti, plynulosti a sevřenosti, než jí v recenzi přisuzuje. Nijak přitom nepopírám, že jestli druhá fáze pěšího úniku byla průměrně stříhaná velmi svižně každé dvě sekundy, pak třetí fáze automobilové honičky klesne na extrémní průměrnou rychlost střihu každou 1,1 sekundy (256 záběrů na 288 se-

43) Todd McCarthy, *Spy Pic's Bourne To Be Wild*. *Variety*, 26. července – 1. srpna 2004, s. 63. McCarthyho recenze amerických velkorozpočtových filmů si častěji stěžují na nepřehlednost rychlosti střihu, třeba když u *ARMAGEDDONU* (1998) píše, že „je vizuální projev režiséra [Michaela] Baye natolik zběsilý a chaotický, že často nelze říci, kterou loď či postavy právě sledujeme nebo které věci spolu navzájem souvisejí“ (Todd McCarthy, *Noisy 26 'Armageddon' Plays 'Con' Game*. *Variety*, 26. června – 12. července 1998, s. 38). Dohledáno z původního zdroje, překlad dle David B o r d w e l l, *Zesílená kontinuita: vizuální styl v současném americkém filmu*. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 8.

kund).⁴⁴⁾ Přesto se ale toto zdánlivě nepřehledné „bombardování“ kratičkými záběry řídí několika zpřehledňujícími postupy. **Prvním** je ozvlášťňování tradiční stříhové návaznosti, kdy je prostorová pochopitelnost snadno zaručená pohledy postav a mnohé stříhy jsou navíc jen krátké skoky po ose tam a zpět, což sice činí akci surovější a těkavější, ale těžiště divákova pohledu se nemění. **Druhým** postupem je zpřehlednění akce skrze pravidelné časové uspořádání, jakým je například už nástup aktérů akční scény: 88.10 vyjíždí s automobilem Bourne, 88.20 startují policisté, 88.30 vyráží Kirill. Mnohem konkrétnějším rytmičným prvkem je ale — **zatřetí** — důmyslná práce s motivy. Bournův žlutý taxík je stejně jako Kirillův terénní vůz jasně rozpoznatelný napříč jakkoli krátkými záběry, tentýž zvuk je plynule rozvíjen různými prostory (se změnou jeho tónu a hlasitosti). Stabilní prvek zarputilé automobilové honičky ale tvoří zejména Bournova řadící páka. Na první pohled malicherný prvek je vysoce určujícím zpřehledňujícím prostředkem, protože navzdory desítkám anonymních policejních naháněčů na jedné straně a zavlému pronásledovateli Kirillovi na straně druhé nikdo kromě Bourna během honičky neřadí. Jeho manipulace s řadící pákou (často v kombinaci se záběry sešlápnutí spojky a plynu) vnáší do honičky řád, protože odděluje coby „refrén“ její jednotlivé části. Umožňuje nám tak snáze pochopit **čtvrtý** charakteristický postup: zdánlivě jednoduchá akce představuje logicky uspořádaný vývojový vzorec narativních segmentů.

V prvním segmentu honičky se musí Bourne zorientovat: v ukradené mapě najde adresu mladé Něské, podívá se na směrovací cedule a zamíří kýženým směrem. Následně **zařadí** (88.44) — a začíná další segment, uvozený nejdříve pohybem policistů a poté Kirilla. Vidíme práci s motivy propojujícími různé prostorové rámce, když se policisté nejdříve domlouvají vysílačkami, načež vidíme vysílačku u Kirilla v autě, kdy zvuk z ní plynule navazuje na dialog policistů. Vracíme se k Bournovi, který se v druhé části honičky musí ošetřit. Odhalí průstřel ramene a využije další ukradené věci ze supermarketu: vodku k dezinfekci a utěrky k zastavení krváčení. Narazí do něj sice z boku automobil policistů, ale on svůj taxík vyrovná a opět **zařadí** (89.13). V krátkém následujícím segmentu přebírají vůdčí roli policisté, kteří žádají o posily a vyjíždějí další jejich vozy. Bourne **zařadí** (89.32) a převezme řízení honičky do svých rukou. Prorazí si cestu mezi policejními auty blížícími se k němu z různých stran, opět **zařadí** (89.42) a navede honičku stranou pod most, čímž dostane všechny pronásledovatele za sebe a začne se jich postupně zbavovat jízdou do protisměru. Zprvu kolektivní automobilový souboj Bourna s policisty se nyní transformuje do duelu, když se objeví v terénním černém autě Kirill. Bourne **zařadí** (90.29). Souboj Bourna s Kirillem má čtyři fáze, z nichž první je ROZPOZNÁNÍ. Po první srážce Kirilla s Bournem následuje paralelní jízda po různých stranách řeky, jež končí srážkou, během níž Bourne zjistí, že oním pronásledujícím je vrah jeho ženy Marie. Tento moment

44) Bordwell píše, že „je těžké představit si celovečerní film, který by měl na záběr v průměru méně než 1,5 sekund“ (David Bordwell, *Zesílená kontinuita*, s. 8). V případě BOURNOVA MÝTU jde pochopitelně jen o akční sekvenci, ale v posledních dvou letech se mi podařilo objevit a změřit hned dva filmy s celkovou průměrnou délkou záběru na hranici této hodnoty: ZÁVOD S ČASEM (2013) s PDZ 1,5 sekundy a 96 HODIN: ZÚČTOVÁNÍ (2014) s PDZ 1,4 sekundy. K tématu srov. též pojednání o zrychlující se průměrné délce záběru v závěrečné kapitole studie Barry Salt, *The Shape of 1999: The Stylistics of American Movies at the End of the Century*. In: Warren Buckland (ed.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York – London: Routledge 2009, zejména s. 147–149.

je na rozdíl od zbytku honičky zdůrazněn opakovanými výměnami pohledů kombinovanými s lehkými nájezdy na obličej protivníků: Kirill/Bourne/Kirill/Bourne. Bourne **zařadí** (91.12). Následuje překvapivý ÚNIK, kdy Bourne namísto pomsty pokračuje v cestě za Něskou, jenže po dalším **zařazení** (91.34) je okolnostmi přinucen čelně vrazit do policejního auta a vzdorovat nárazům protijedoucích aut na vozovce. Jeho náskok oproti Kirillovi se příliš sníží. Bourne **zařadí** (91.48), vjede stejně jako jeho pronásledovatel do tunelu a začíná nevyhnutelný STŘET, kdy uzavřený prostor tunelu se stává bojištěm a ostatní jedoucí auta zbraněmi. Film pravidelně přestřihává mezi Bournem a Kirillem (příp. pohledy přes jejich kapoty), čímž navzdory zrychlujícímu se střihu udržuje přehled o kontinuitě akce. Soupeři se dostávají vedle sebe, začínají dominovat záběry snímající obě auta vedle sebe frontálně, případně jsou jejich akce zabírány v záběrech/protizáběrech, když po sobě pánové začnou střílet. Bourne je zatlačen na zeď, ale podaří se mu řidičským trikem otočit svým autem vůči tomu Kirillovu čelem — a **zařadí** (92.46). Začíná VYVRCHOLENÍ, kdy se Bourne dostal do strategicky výhodné pozice: je střelecky obtížně zasažitelný a zároveň sám snadno prostřelí protivníkovi kola. Ještě jednou se kolem Kirilla otočí, dostane se mu do zad, **zařadí** (93.00) a natlačí nepřítele v plné rychlosti do zdi rozdělující tunel na dvě vozovky (93.10). V epilogu celé scény se Bourne dlouze zadívá na umírajícího Kirilla a před očima šokovaných pozorovatelů jejich souboje odkulhává z příšeří tunelu do denního světla (motiv, který postupně sbíhání pohybu soupeřů uvedl, je tak nyní i uzavírá, viz IV. 5–6).



IV. 5



IV. 6

Jakkoli se tedy honička může jevit McCarthyho slovy nesrozumitelná, nenávná a nesoudržná, ve skutečnosti je vzdor vskutku výstřední průměrné rychlosti střihu mimořádně strukturovaná. Je zpřehledňována několika vzájemně úzce spolupracujícími postupy a rozdělená do dvou logicky rozčleněných větších dějových oblouků (Bourne versus policie, Bourne versus Kirill). Jestli McCarthy píše o představě záměrnosti, moje analýza prokázala, že náhodného na uspořádání této neotřelé automobilové honičky je vskutku málo. A jestli proces vyprávění nyní uzavřel kirillovskou linii dění (odsouvanou od prvního bloku), pak následující scénou uzavře i gretkovovskou, kdy vidíme zatčení Jurije Gretkova za přítomnosti Pamelý Landyové, stojící opodál.

Všechny tyto události čtvrtého bloku ale především *odkládaly* následující trojici scén. Něská kráčí napříč sídlištěm do svého bytu (scéna 76), ve kterém se setká s Bournem (scéna 77), jenž po završení svého pokání odchází zraněný právě do anonymity moskevského sídliště (scéna 78). Z hlediska systémové výstavby díla je intimní scéna rozhovoru Bourny s Něskou na konci čtvrtého bloku velmi důležitá hned ze tří důvodů. **Zprvu**, vzpomínka na berlínskou vraždu byla jediným klíčovým prvkem v uspořádání procesu vyprávění,

který byl zakotvený v minulosti jako motivace k jednání padouchů i hlavního hrdiny. Během rozhovoru s Něskou je konečně v souladu s logikou řídícího principu definitivně zpřítomněn. **Zadruhé**, scéna ještě lépe než jiné naznačuje, kterák je soubor zdánlivě nesusoudých a svévolných filmařských voleb BOURNOVA MÝTU umělecky promyšlený. Abych to prokázal, zaměřím se na uměleckou práci s rámováním figur ve snímání záběrů/protizáběrů během Bournova přiznání. Na začátku scény dcera manželů Něských přijde do svého bytu, otevře dveře a najde v pokoji sedět Bourna se zbraní. Přesvědčí ji, aby se nebála a posadila se na židli proti němu, přičemž se podiví, že je starší, než si myslel. Nejdříve jsou Bourne i Něská snímání střídavě v polocelcích, lehce svými těly zakrývají část rámu. Jde o výchozí kompoziční pozici dialogu, který se postupně mění v emotivní Bournův monolog, kdy reakce Něské mají nemluvnou povahu a akcentují je rysy rámování, ostření a inscenování drobných hereckých detailů.

BOURNE: *Ta fotka. Znamená pro tebe hodně?* [Něská se podívá doleva, přičemž následuje prostřih na fotku šťastné rodiny Něských a zpět. Je to tatáž fotografie, jež byla v hotelu Becker během Bournovy akce a která se tolikrát objevila v jeho útržkovitých vzpomínkách. Viz IV. 7 a IV. 8.]

NĚSKÁ: *Ne. Je to jen fotka.*

BOURNE: *Není...* [Prostřih na Bourna, ale z větší dálky... aby zůstávala v rámu zády jasně rozpoznatelná silueta Něské a zároveň aby posléze záběr na velký detail zdůraznil narůstající citové napětí.] ...*protože nevíš, jak zemřeli.*

NĚSKÁ: *To vím.* [Neprostřihne se na protizáběr její reakce, třebaže bychom ho očekávali. Záběr na reakci se totiž odkládá až na moment, kdy Bourne konečně odhalí pravdu.]

BOURNE: *Ne, nevíš.* [Delší pauza.] *Já bych to vědět chtěl.* [Pauza.] *Chtěl bych vědět, že má matka mého otce nezabila...* [Konečně protizáběr na překvapenou Něskou.] ...*že nespáchala sebevraždu.*

NĚSKÁ: *Co?* [Teď naopak zůstává záběr dlouho na Něské a neprostřihává do protizáběru na zpovídacího se Bourna.]

BOURNE: *To se tvým rodičům nestalo.* [Dlouhá pauza. Něská uhýbá očima, ale vrací se pohledem zpět k Bournovi. Následný prostřih na Bourna narušuje dosavadní distanci rámování, protože nyní je Bourne frontálně snímán pomocí velkého detailu jeho obličeje, kdy velkou část rámu zakrývá nezaostřená plocha, a tak snáze vnímáme drobné mimické změny mnohem výrazněji. Viz IV. 9.] *Já je zabil. To já.* [Prostřih na velký frontální detail obličeje Něské, kdy i v tomto případě rozostřená černá plocha soustřeďuje pozornost na vyděšenou dívčinu tvář. Viz IV. 10.] *Byla to moje práce.* [Dívčiny koutky se zacukají, začíná se citově hroutit. Opět přichází prostřih na Bourna kombinovaný s překvapivou změnou kompozice: jeho tvář je snímána zhruba z profilu v soustředěnosti do levé části rámu. Pozadí je rozostřené a nevidíme mu do tváře, čímž je pozornost směřována na rozechvělou modulaci jeho hlasu a pohyb rtů. Viz IV. 11.] *Dělal jsem ji prvně. Tvůj otec tam měl být sám. Ale tvá matka...* [Prostřih na Něskou z profilu v pravé části rámu.] ...*se zničehonic objevila. A já jsem musel překopat plán.* [Díky profilové kompozici záběru a zaostření malé části obličeje z profilu jasně vidíme, jak se zcela souběžně s vyslovením Bournovy poslední věty

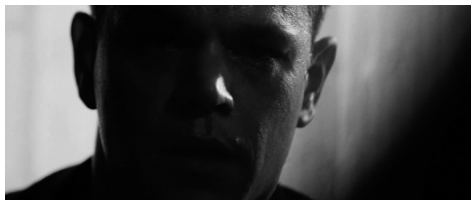
spustí dívce z oka slza a stéká jí po levé tváři. Viz IV. 12. Po pauze se prostřihne na Bourna, již opět ve frontálním detailu tváře s velkou částí rámu zakrytou.] *Tohle věci změní. To vědomí... Že ano? Když ti vezmou něco, co miluješ, chceš znát pravdu.* [Prostřih na plačící Něskou ve velkém detailu, kdy se ale Bourne během záběru zvedne, zakryje a nakonec uvolní rám, když odchází...] *Omlouvám se.*



IV. 7



IV. 8



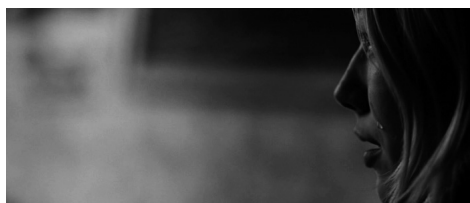
IV. 9



IV. 10



IV. 11



IV. 12

Během tohoto klíčového rozhovoru můžeme sledovat nikoli ony zdánlivě těkavé stylistické postupy, ale podřízenost všech detailů kýženému zdůraznění jednotlivých fází jeho vývoje. Jinými slovy, jde o překvapivě složitou spolupráci rámování a hloubky pole s narežirovanými drobnostmi herecké akce.⁴⁵⁾ Jestli jsem ale výše zmínil důležitost scény pro zpřítomnění minulé události a pro pochopení jinak spíše účelově skryvané stylistické promyšlenosti filmu, pak zbývá ještě **zatřetí**. Tento dialog na samém sklonku explicitně pro-

45) Překvapivě proto, že v kolektivním rozhovoru Sama Mendese s režisérskými kolegy se Paul Greengrass svěří s radou, již údajně dostal od Rogera Michella, která je pro jeho filmařský styl velmi příznačná a již pro zachování údernosti frázované odpovědi nepovažují za nutné překládat: „He said, ‘Never touch an actor.’ By which he meant — don’t guide an actor. Don’t corral the actor. Don’t decide in advance where they should go. On the contrary, always listen to them. Always let them lead you. Always try to clarify their instincts. Because your actors will always be your best guide to the truth.“ Sam M e n d e s , Auteur Theories. *Empire*, listopad 2015, s. 61. Buď tedy v této subtilně komponované scéně vystavěl její rytmus i stylistický vývoj kolem předem v kooperaci s herci nazkoušených detailů akce, nebo výjimečně přistoupil k pečlivé režii herecké akce samotné. Od ostatních scén filmu se tato každopádně právě v těchto ohledech významně liší.

pojuje dvě dosud spíše paralelně rozvíjené tematické linie filmu: vraždu manželů Něských a vraždu Bournovy přítelkyně Marie. Vzpomeňme úvodní scény prvního bloku, útržkovité vzpomínky na vraždu manželů Něských a následný dialog s Marií. Bournovým původním cílem nebylo pomstít se svým vládním zaměstnavatelům, ale najít vnitřní klid. Nyní o to víc, že se improvizované zavraždění Něského manželky dostalo do nepříjemné paralely s omylným zavražděním jeho Marie — a on má pocit, že stejně jako se chtěl dovědět pravdu sám, může i mladé Něské ulevit tím, že z její matky konečně sejme letitou vinu vraždy a sebevraždy. Vyváženost hodnotově komplikovaných postojů k úmrtí i k vlastnímu vztahu k mrtvým na straně Bourny a mladé Něské se v hodnotovém rozvržení fikčního světa promítá i do paralelní funkce fotografií. Ty plní pro postavy symbolickou roli: role šťastné partnerské fotografie Bourny s Marií se mění podobně jako role šťastné rodinné fotografie Něských, již jako diváci známe z flashbacků a nacházíme ji u mladé Něské v bytě. Bourne na fotografii upozorní — a Něská se od ní distancuje, protože jí připomíná vinu matky, jež nepochopitelně zavraždila otce i samu sebe. Právě tato fotografie je přitom impulz k Bournově přiznání, k pokání na straně vraha kajícího se za svoje činy a dívky přehodnocující po letech vztah k zapuzeným rodičům. A stejně jako kdyby ze schématu celku filmového systému *BOURNOVA MÝTU* dílem vypadávala úvodní scéna s Marií, ze zdánlivě čistě dravého akčního dobrodružství vypadá i tato kontemplativní scéna Bourny s dcerou svých obětí. Obě scény však zároveň tvoří významový oblouk vývoje hrdinova rozháraného charakteru: ztrátu, vztek, milosrdenství i pokání. Jestliže v *AGENTOVI BEZ MINULOSTI* od svého předchozího života úspěšně utekl, nyní se s ním srovnal. To potvrzuje i zábavný newyorský epilog s Pamelou Landyovou,⁴⁶⁾ který se stane háčkem pro propojení druhého *BOURNOVA MÝTU* s třetím *BOURNEOVÝM ULTIMÁTEM*, ve kterém Bourne v samém závěru pochopí, co jej k takovému životu dovedlo.

Závěrečné poznámky k akčním filmům pohybu

Ve své analytické studii jsem usiloval dokázat, pomocí jakých postupů a dostředivých taktik proces vyprávění *BOURNOVA MÝTU* (a) přehledně a srozumitelně vede diváckou pozornost navzdory členitosti sítě poskytovaných informací a rychlosti jejich poskytování. Využívá k tomu soustavně (b) vnitřní logiku rozdělení na čtyři bloky, kdy sice motivy prvního umožňují rozvíjení druhého a třetího, ale navracejí se až ve čtvrtém. Každý z bloků přitom (c) zapojuje odlišný model práce s informacemi a odlišný kompoziční postup, díky čemuž se hektický systém díla únavně neopakuje, nýbrž postupně spirálovitě rozvíjí. Na pozadí špiónážních her, ostrých akčních střetů a cestování po celém světě v důsledku (d) při srovnání začátku a konce snímek nenápadně dospěje k veskrze intimnímu motivu vnitřního smíření hrdiny. A nakonec, (e) řídicím konstrukčním principem systému díla jako celku zůstávalo úsilí o zpřítomňování zprostředkovávaných informací i probíhající akce.⁴⁷⁾

46) **EPILOG:** Trvání: 1 minuta 44 sekund; počet scén: 2; průměrná délka scény: 52 sekund; počet záběrů: 545, průměrná délka záběru: 4,8 sekundy.

47) To je ostatně pro režiséra Paula Greengrassa poměrně charakteristické. K jeho kombinatorice dokumentárních postupů s hollywoodskými vzorci jsem se rozsáhleji vyjadřoval in Radomír D. K o k e š, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2015, s. 70–91.

Úsilí o soudržnost konstrukčního principu dokonce potlačilo klasickou hollywoodskou snahu o vnitřní soudržnost všech dějových motivů. Ve srovnání se scénářem tak zůstává ve výsledném filmu jen útržkovitě zmíněno, proč byl vlastně Něský zavražděn, jak byl do jeho zabíjení zapojen Gretkov a za co si s Abbottem vzájemně vděčí. Kterak ale naznačily vybrané kritické reakce, právě dravost vyprávění a stylu byly navzdory žánrové povaze filmu reflektovány jako vysoce ozvláštňující.

Posunu-li se od BOURNOVA MÝTU k celé bournovské trilogii, pak tato je pro změnu ozvláštňující zejména tím, jak každý další film soustavně rozvíjel a posiloval funkčnost uplatněných filmařských postupů. Zároveň je to ale s její skutečnou dobovou výlučností a vzdorem vůči vládnoucím estetickým normám poněkud složitější, než rétorika její propagační kampaně naznačuje. Zpětně lze totiž období přibližně vymezené lety 2002 a 2008 považovat za docela transformativní v tom, jak se do popředí začaly v televizi⁴⁸⁾ i ve filmu⁴⁹⁾ dostávat projekty s členitějším vyprávěním, uvědomělejší stylem a dynamickými fikčními světy. A vnitřní vývoj bournovské série překvapivě opisuje pomyslnou křivku zesložítování hollywoodských vyprávění. Ozvláštňující prostředky prvního dílu (zpřítomňování, bournovský mikronarativ) se staly základem dílu druhého — a ozvláštňující prostředek druhého dílu (sbíhavost pohybu) pak řídícím principem až závratně kinetického dílu třetího. Jako kdyby samo uspořádání trilogie bylo ekvivalentní popsanému uspořádání bloků v dílu druhém, kdy je ostatně poslední záběr trilogie rovněž přímo paralelní k jejímu prvnímu záběru (z pohledu snímané Bournovo tělo plující na mořské hladině).⁵⁰⁾ Nicméně, tyto prostředky nezůstávaly specifické pro bournovskou sérii, ale jako by se stávaly více a více součástí výbavy oněch soudobých „intelektuálně atrakčních“ akčních velkofilmů. Mikronarativy, zpřítomňující postupy a sbíhavost pohybu můžeme pozorovat ve filmech jako MISSION: IMPOSSIBLE III (2006), CASINO ROYALE (2006), SMRTONOSNÁ PAST 4 (2007), 96 HODIN (2008), QUANTUM OF SOLACE (2008) nebo TEMNÝ RYTÍŘ (2008).

Nabízí se myšlenka, že osvědčené postupy bournovské trilogie jednoduše ovlivnily ostatní filmaře a podobu připravovaných projektů. Nakolik je ale skutečně přípustné tyto změny s naivní přičinností přisoudit bournovské trilogii a působivosti Greengrassových kvazidokumentárních postupů? Jakkoli nechci vliv některých autorských postupů či obecněji dopad bournovské trilogie na ostatní filmaře marginalizovat, a tyto jistě zvýšily popularitu ruční kamery a rychle jednajících akčních hrdinů v hollywoodských vysokorozpočtových filmech, stále je nutné zhodnocovat je v širších historických souvislostech. Kritická

48) Srov. Jason M i t t e l l, Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, Fall 2006, s. 29–40; Jason M i t t e l l, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press 2015.

49) Srov. Warren B u c k l a n d (ed.), *Puzzle Films*. Oxford: Willey Blackwell 2009; Warren B u c k l a n d, *Hollywood Puzzle Films*. London — New York: Routledge 2014. Ve zdůrazňované argumentační návaznosti na tradice hollywoodského filmu v klasické éře hovoří o zesložítování výstavby vyprávění i David B o r d w e l l, *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press 2006. Sám jsem tento trend před sedmi lety označil za *kinematografii intelektuálních atrakcí* in Radomír D. K o k e š, *Kinematografie intelektuálních atrakcí: jistá tendence blockbusterového filmu*. *Cinepur* 2008, č. 59, s. 25–31.

50) Jedna z mála současných knih věnujících se trilogiím kupodivu bournovskou sérii bez jediné zmínky opomíjí (na rozdíl od volných triptychů nebo přímo tetralogií, které navzdory svému názvu reflektuje). Viz Claire P e r k i n s – C o n s t a n t i n e V e r e v i s, *Film Trilogies: New Critical Approaches*. Hampshire — New York: Palgrave Macmillan 2012.

reflexe například nezřídka přisuzovala extrémně rychlý střih rvaček těla na tělo či těkavou kameru při akčních scénách v posledních bondovkách právě vlivu bournovské trilogie. Podobně mechanicky uplatňovaná kauzalita rychle upadne v podezření, vezmeme-li v potaz rychlost střihu a extravagantní hry s návazností záběrů v raných bondovkách jako SRDEČNÉ POZDRAVY Z RUSKA (1963), THUNDERBALL (1965) či V TAJNÉ SLUŽBĚ JEJÍHO VELIČENSTVA (1969), ruční kamerou v krátkých záběrech snímanou úvodní sekvenci SEDMI KVĚTNOVÝCH DNÍ (1964), případně o něco nedávnější dravý styl a komplexní vyprávění pozdních filmů Tonyho Scotta jako NEPŘÍTEL STÁTU (1998), SPY GAME (2001) a DOMINO (2005).

Spíše než uvažovat o bezprostředním vlivu bournovské trilogie na jiné filmy proto navrhuji zasadit ji i její postupy do mnohem dlouhodoběji existujícího vzorce. Ten přitom tvoří zavedený žánr či produkčně naplánovaný cyklus,⁵¹⁾ jako spíše analyticky vypořádanou taktiku ozvlášťování procesu vyprávění: *akční film pohybu*. Spočívá ve zdůraznění procesu vyprávění. *Právě nyní* se pod tlakem odvíjí proud událostí, jejichž těžištěm je hrdina snažící se uniknout pronásledovatelům a vyřešit poměrně jasně vymezený problém. Podmanivost této taktiky ukázkově vyjádřil ostatně již Mark Kermode v pasáži citované výše, když psal v souvislosti s BOURNOVÝM MÝTEM o neustálém pronásledování, o existenci filmu pro samo vzrušení z pronásledování, klopýtnutí a následných pokračování v běhu.⁵²⁾ V bournovských filmech dané aspekty s každým dalším dílem vystupovaly vzhledem k preferovaným technikám stylu a vyprávění do popředí. Navzdory výlučnosti v soudobé kinematografii však v obecnějším kontextu kinematografických dějin nešlo o žádný revoluční postup, jako spíše o tradici sahající přinejmenším do třicátých let minulého století. Pohlcující scény s hrdinou, který se snaží v časové tísní zároveň porozumět zoufalé situaci, v níž se ocitl, a zároveň uniknout množícím se pronásledovatelům, najdeme v NEJNEBEZPEČNĚJŠÍ HŘE (1932) či 24 HODINÁCH DO SMRTI (1950). Alfred Hitchcock ostatně tento model opakovaně napříč tvůrčí kariérou rozvíjel: v závěrečném aktu svého němému PŘÍŠERNÉHO HOSTA (1927), britských zvukových thrillerech 39 STUPŇŮ (1935) a MLADÝ A NEZKUŠENÝ (1937), stejně jako v jejich amerických variacích SABOTÉR (1942) a NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU.

Zpravidla můžeme v těchto snímcích sledovat hon na (někdy jen zdánlivě) obyčejného člověka, který se nečekaně dostal do hledáčku pronásledovatelů, přičemž si musí poradit jen se zdravým rozumem. Dojmu zpřítomnění a posilování spoluúčasti napomáhá více či méně souběžné zpravování diváka o štvaném i štvoucích. Mnohem dříve než Roger Thornhill při sledování NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU proto víme, že tajemný pan Kaplan nikdy neexistoval, americké tajné služby jej vytvořily pro zmatení padouchů a Thornhill se jím v očích padouchů stal nešťastnou náhodou, když se v nesprávnou chvíli v hospodě přihlásil. Ve TŘECH DNECH KONDORA jsme rychle zpraveni o identitě skutečného zrádce v tajné službě, v NEPŘÍTELÍ STÁTU přesně známe důvody vládního honu na nebohého právníka, v MINORITY REPORT (2002) bezmocně sledujeme úmrtí hrdinova je-

51) Rozdíl mezi žánrem a cyklem stejně jako pečlivě rekonstruovaný proces postupného žánrování, jemuž akční filmy pohybu v žádném svém aspektu dostatečně neodpovídají, vysvětluje Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

52) M. Kermode, c. d.

diného potenciálního spojence a v UPRCHLÍKOVÍ od začátku víme, že onen jednoruký vrah manželky doktora Kimbla skutečně existuje a důkazní telefonát byl nešťastnou shodou okolností. Proces vyprávění akčních filmů pohybu přitom hraje s divákem na jedné straně upřímnou a na druhé straně neupřímnou hru. Některé detaily totiž ponechává bez upozornění utajeny. Dlouho neznáme roli tajemné blondýny v NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU, dlouho neznáme skutečné důvody (a objednavatele) zabití Kimblovy ženy v UPRCHLÍKOVÍ a třeba ve HŘE (1997) si máme v samém finále myslet, že víme více než hrdina — a že tento opravdu za okamžik v tragickém omylu zavraždí vlastního bratra.

Historici i teoretici akčního filmu v posledních desetiletích spekulovali, nakolik hollywoodské akční filmy potlačují vyprávění příběhu ve prospěch atrakcí⁵³⁾ a nakolik s ním spolupracují.⁵⁴⁾ Pomínu-li však rys dominance jednoho nad druhým či druhého nad prvním, akční film v obou těchto interpretacích *nějak* pracuje se zdržujícími atrakcemi: opulentní výbuchy, velkolepé trikové scény, dlouhé přestřelky. Akční film tak často funguje jako muzikál či pornografie: vyprávění se zastaví a přijde píseň nebo soulož. (Jakkoli v pornografii bude předpoklad dominance atrakcí nad vyprávěcími záměry jen stěží pomyslným jablkem sváru.) Zásadním taktickým rysem akčních filmů pohybu je skutečnost, že *akční scény nejen z procesu vyprávění bezprostředně vyplývají, ale zároveň ho tvoří a posouvají*, když říkají za pochodu nové věci a sledují kontinuální pohyb hrdinů vyprávěním i prostorem, jejich zpřítomněnou nutnost jednat a soustředit se na právě nastalé problémy. V UPRCHLÍKOVÍ sledujeme scénu, ve které doktor Kimble musí ve vězení ověřit, zda jednoruký vězeň není jím hledaný vrah — a zároveň ví, že ho ve věznici mohou objevit pronásledovatelé, kteří tam skutečně jsou. Sledováním lovců i loveného proces vyprávění buduje podmínky pro akční vyústění scény ve formě odhalení a pronásledování nevinného Kimbla. Toto akční vyústění přitom plně vyplývá z narativních souvislostí (a rozvíjí je): (a) pronásledovatelé musí pochopit, že Kimble pro odhalení jednorukého muže příliš riskuje na to, aby si ho dle tvrzení soudu pouze vymyslel, (b) hrdina prchající před značným množstvím pronásledovatelů se snaží už velmi zkušeně za pochodu zvýhodnit svou pozici (změnit vzhled, splynout s davem, mást kolemjdoucí, využívat běžných věcí), což pro nás posiluje jeho věrohodnost coby čím dál aktivnějšího hrdiny v závěrečných fázích vyprávění.

Právě v souvislostech narativních rysů akčních filmů pohybu se bournovská trilogie jeví méně *revoluční* a více *evoluční*. Pokud byl hrdinou fikčních světů výše zmíněných filmů inteligentní člověk s nadprůměrnou schopností průběžně řešit nastalé problémy, pak Bourne je jeho další vývojovou variantou. Představuje nadčlověka s bezmála nadpřirozeně rychlými reflexy i synapsemi, což umožňuje zrychlit i všechny další aspekty: jestli je vysoce efektivní a rychlý šťvanec, zrychlují se i procesy na druhé straně, čímž proces vyprávění nabírá na obrátkách a vyžaduje čím dál významněji právě ona specifická narativní a stylistická řešení, jež tato analýza podchytila. V prvním filmu je Bourne ještě relativně

53) Srov. např. Angela N d a l i a n i s, Special Effects, Morphing Magic, and the 1990s Cinema of Attractions. In: Vivian S o b c h a c k (ed.), *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minnesota: University of Minnesota Press 2000, s. 251–272.

54) Srov. např. G. K i n g, c. d.; David B o r d w e l l, Die Hard und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos. In: Andreas R o s t (ed.), *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Frankfurt: Verlag der Autoren 1995, s. 151–201.

blízký hrdinům předchozích akčních filmů⁵⁵⁾ pohybu a nové prostředky tak mohly sloužit spíše jako zmíněné ozvlášťující postupy. Jak jsme viděli, ve druhém filmu je Bourne pro změnu dlouho jako aktivně jednající postava upozaďován. Díky tomu systém díla postupně využívá, propojuje a ve vzájemné spolupráci dynamizuje filmařské prostředky, jež budou jeho novou aktivitu zprostředkovávat — a jimž by nebylo možno funkčně porozumět až z rozboru třetího filmu, který s nimi operuje hned od první scény. A konečně, podobně jako se specifičnost BOURNEOVA ULTIMÁTA projasňuje až skrze porozumění BOURNOVU MÝTU, tak i poznání ozvlášťujících postupů bournovské trilogie v souvislostech současné hollywoodské kinematografie napomohlo až porozumění nenápadné taktice akčních filmů pohybu.⁵⁶⁾

Citované filmy:

24 hodin do smrti (D. O. A.; Rudolph Maté, 1950), *39 stupňů* (The 39 Steps; Alfred Hitchcock, 1935), *96 hodin* (Taken; Pierre Morel, 2008), *96 hodin: Zúčtování* (Taken 3; Olivier Megaton, 2014), *Agent bez minulosti* (The Bourne Identity; Doug Liman, 2002), *Agent Palmer: Případ Ipcress* (The Ipcress File; Sidney J. Furie, 1965), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Batman se vrací* (Batman Returns; Tim Burton, 1992), *Bourneovo ultimátum* (The Bourne Ultimatum; Paul Greengrass, 2007), *Bournův mýtus* (The Bourne Supremacy; Paul Greengrass, 2004), *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), *Den nezávislosti* (Independence Day; Roland Emmerich, 1996), *Den šakala* (The Day of the Jackal; Fred Zinnemann, 1973), *Dnes neumírej* (Die Another Day; Lee Tamahori, 2002), *Domino* (Tony Scott, 2005), *Gamer* (Mark Neveldine, Brian Taylor, 2009), *Harry Potter a Fénixův řád* (Harry Potter and the Order of the Phoenix; David Yates, 2007), *Harry Potter a Kámen mudrců* (Harry Potter and the Philosopher's Stone; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter a Ohnivý pohár* (Harry Potter and the Goblet of Fire; Mike Newell, 2005), *Harry Potter a Princ dvojí krve* (Harry Potter and the Half-Blood Prince; David Yates, 2009), *Harry Potter a Tajemná komnata* (Harry Potter and the Chamber of Secrets, 2002), *Harry Potter a Vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; Alfonso Cuarón, 2004), *Hra* (The Game; David Fincher, 1997), *Kdo je Bourne?* (The Bourne Identity; Roger Young, 1988), *Krvavá neděle* (Bloody Sunday; Paul Greengrass, 2002), *Kurýr* (The Transporter; Louis Leterrier, Corey Yuen, 2002), *Kurýr 2* (Transporter 2; Louis Leterrier, 2005), *Kurýr 3* (Transporter 3; Olivier Megaton, 2008), *Matrix* (The Matrix; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999), *Matrix Reloaded* (The Matrix Reloaded; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 2003), *Matrix Revolutions* (The Matrix Revolutions; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 2003), *Ministerstvo strachu* (Ministry of Fear; Fritz Lang, 1944), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Mission: Impossible II* (John Woo, 2000), *Mission: Impossible III* (J. J. Abrams, 2006), *Mladý a nezkusný* (Young and Innocent; Alfred Hitchcock, 1937), *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1991), *Muž, který*

55) Víceméně paralelně s AGENTEM BEZ MINULOSTI byl natočen i ŠTVANEC (2003), který představuje v některých rysech podobně extrémní variantu akčních filmů pohybu jako BOURNŮV MÝTUS. Hladká sbíhavost pohybu, pronásledování pod zemí, nad zemí, ve městě, v lese i po vodě, dva extrémně rychle uvažující a jednající hrdinové... Podobně jako později v jiných aspektech DOMINO ale zřejmě ŠTVANEC příliš okázale odporoval klasickým estetickým normám (slabá kauzální návaznost některých bloků, prudké změny tempa, hra s exploatačními motivy), a zůstal v zapomnění.

56) Za podněty a komentáře k rukopisu studie děkuji Ondřeji Pavlíkovi, Pavlu Sladkému, Petru Szczepanikovi a zejména své ženě Janě, jež ochotně četla a poznámkovala všechny verze vznikajícího textu.

věděl příliš mnoho (The Man Who Knew Too Much; Alfred Hitchcock, 1934), *Muž, který věděl příliš mnoho* (The Man Who Knew Too Much; Alfred Hitchcock, 1956), *Na sever Severozápadní linkou* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Nejnebezpečnější hra* (The Most Dangerous Game; Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), *Nepřítel státu* (Enemy of the State; Tony Scott, 1998), *Pán prstenů: Dvě věže* (Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Piráti z Karibiku: Na konci světa* (Pirates of the Caribbean: At World's End; Gore Verbinski, 2007), *Piráti z Karibiku: Truhla mrtvého muže* (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest; Gore Verbinski, 2006), *Piráti z Karibiku: Prokletí Černé perly* (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl; Gore Verbinski, 2003), *Pohřeb v Berlíně* (Funeral in Berlin; Guy Hamilton, 1966), *Povolení zabíjet* (Licence to Kill; John Glen, 1989), *Příšerný host* (The Lodger: A Story of the London Fog; Alfred Hitchcock, 1927), *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008), *Sabotér* (Saboteur; Alfred Hitchcock, 1942), *Sedm květnových dní* (Seven Days in May; John Frankenheimer, 1964), *Smrtonosná past 4* (Die Hard 4; Len Wiseman, 2007), *Spy Game* (Tony Scott, 2001), *Srdečné pozdravy z Ruska* (From Russia with Love; Terence Young, 1963), *Šťvanec* (The Hunted; William Friedkin, 2003), *Temný rytíř* (The Dark Knight; Christopher Nolan, 2008), *Thunderball* (Terence Young, 1965), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Tři dny Kondora* (Three Days of the Condor; Sydney Pollack, 1975), *Uprchlík* (The Fugitive; Andrew Davis, 1993), *V tajné službě Jejího Veličenstva* (On Her Majesty's Secret Service; Peter Hunt, 1969), *Vetřelec: Vzkříšení* (Alien: Resurrection; Jean-Pierre Jeunet, 1997), *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003), *xXx* (Rob Cohen, 2002), *Zastav a nepřežiješ* (Crank; Mark Neveldine, Brian Taylor, 2006), *Zastav a nepřežiješ 2 — Vysoké napětí* (Crank: High Voltage; Mark Neveldine, Brian Taylor, 2009), *Závod s časem* (Getaway; Courtney Solomon, 2013), *Zítřek nikdy neumírá* (Tomorrow Never Dies; Roger Spottiswoode, 1997)

Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D. (1982)

Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, zákonitosti výstavby hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a dějiny neoformalistické poetiky. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz) a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihu *Rozbor filmu* (2015).

SUMMARY

The Bourne Supremacy*An Action Film of Motion*

Radomír D. Kokeš

The analytical study demonstrates how the process of storytelling in the film employs techniques and centripetal tactics in order to lead the viewer's attention in a comprehensive and intelligible way despite the complex network of information provided by the film and their rapid presentation. In doing so, it uses an inner logic of splitting the narrative into four blocks, within which the motifs of the first allow for the development of the second and third but return only in the fourth. Each block employs a different model of work with information and different techniques of composition, thanks to which the hectic system of the work does not repeat itself in a tiresome way, but rather develops in a spiral. A comparison of the beginning and ending of the film reveals that the film, on the background of spy games, action clashes and travelling around the world, approaches the largely intimate motif of inner reconciliation. The dominant construction principle of the system of the work is the effort to present the information provided by the film and ongoing action as taking place at present. In its concluding part, the study relates the explicated systemic traits of *THE BOURNE SUPREMACY* to three more general frameworks. Firstly, the relation of the film to the trilogy is explained, claiming that every new film in the series develops the techniques of the preceding one. Secondly, *THE BOURNE SUPREMACY* is assessed from the perspective of aesthetic norms of action films in the period 2002–2008, against which the Bourne trilogy seems to be narratively and stylistically progressive. Thirdly, the features of the trilogy analyzed in the study are related to analytically inferred tradition of the so-called *action films of motion*, which according to this study has been developing at least since the 1930s and against which the Bourne trilogy appears thoughtfully evolutionary rather than radically revolutionary.